

Hans Christiansen – Ein Gesamtkunstwerker?

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Denise Merk

aus

Tübingen

2025

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Ernst Seidel

Tag der mündlichen Prüfung: 23.06.2023

TOBIAS-lib Universitätsbibliothek Tübingen

Danksagung

Die vorliegende Dissertationsschrift wäre ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen nicht möglich gewesen, die mir während der vergangenen Jahre mit Rat und Tat zu Seite gestanden haben.

An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Sergiusz Michalski, sowie meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Ernst Seidl, für das Interesse an diesem Thema und ihrer Unterstützung danken.

Ein großer Dank gilt dem Museumsberg Flensburg für die Einsicht und Bereitstellung der Archivmaterialien. Dies gilt vor allem Dr. Michael Fuhr, Dr. Dorothee Bieske und Hendrik Heft, die mir viele Tipps gaben und mich sehr unterstützt haben.

Ein ebenso großer Dank gilt der Sammlung Kirsch. Dr. Jens Kirsch und seine Ehefrau ermöglichten mir die Einsicht in ihre Originale. Vielen Dank für die produktiven Gespräche und die großzügige Unterstützung.

Ebenso möchte ich dem Stadtarchiv, insbesondere Sabine Lemke, für die Einsicht in die Archivunterlagen danken. Die historischen Unterlagen haben mir sehr geholfen.

Auch möchte ich der Mathildenhöhe, besonders Dr. Sandra Bornemann-Quecke, für die hilfreichen Ratschläge und die Unterstützung danken.

Diesen Institutionen möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen. Ohne die Dokumente der Archive und die zahlreichen Anregungen wäre die Arbeit in dieser Form nicht möglich gewesen.

Im privaten Umfeld danke ich meiner Familie und meinen Freunden für ihre, vor allem, moralische Unterstützung. Dieser Beistand und die Fürsorge waren sehr wichtig für mich.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Allgemeine Betrachtungen	5
2.1 Die Biografie Hans Christiansens	5
2.2 Jugendstil in Europa: Entwicklung, Denken und Leben im 19. und 20. Jahrhundert.....	7
2.3 Das Kunstgewerbe	11
2.3.1 Die Arts and Crafts Bewegung.....	12
2.3.2 Die japanische Kunst und ihre Wirkung in Europa	13
2.3.3 Die Weltausstellungen	15
2.3.3.1 Die Weltausstellung in Chicago 1893.....	18
2.3.3.2 Die Weltausstellung in Paris 1900	20
2.3.4 Kritik an den Weltausstellungen	23
2.4 Das Ornament.....	25
2.5 Das philosophische Denken des 19. und 20. Jahrhunderts	28
3. Kunstverglasungen	35
3.1 Die Geschichte der Kunstverglasungen	36
3.2 Christiansens Entwürfe für Kunstverglasungen	42
3.2.1 Ausstellungen	43
3.3 Weitere Entwürfe und Ausführungen.....	47
3.3.1 Christiansens Frühwerke	47
3.3.2 Christiansens Werke nach 1901.....	52
4. Wanddekorationen.....	54
4.1 Die Geschichte der Tapete	54
4.1.1 Die Entwicklung der Tapete in England und Frankreich sowie deren Einfluss auf Deutschland	56
4.2 Hans Christiansens Tapetenentwürfe	62
5. Leder- und Textilarbeiten.....	69
5.1 Geschichte der Lederkunst.....	69
5.2 Hans Christiansens Lederentwürfe	70
5.3 Textilarbeiten Christiansens	73
5.3.1 Wirkereien und die Scherrebeker Kunstwebschule.....	76
5.3.2 Christiansens Tätigkeiten für die Scherrebeker Kunstwebschule	78

6. Möbel	83
6.1 Die Geschichte des Möbels	83
6.1.1 Die Möbelkunst im Jugendstil	85
6.2 Christiansens Möbelkunst	87
6.2.1 Christiansens Frühwerke	87
6.2.2 Christiansens Möbel ab 1903	91
7. Keramiken und Porzellan	99
7.1 Die Geschichte der Keramiken	99
7.2 Die Keramiken von Hans Christiansen	101
7.3 Die Porzellanentwürfe Hans Christiansens	106
8. Malerei	108
8.1 Einfluss Englands und Frankreichs	110
8.2 Hans Christiansens Gemälde	114
8.2.1 Christiansens Frühwerke	114
8.2.2 Werke aus der Pariser Zeit	115
8.2.3 Christiansens Gemälde ab 1905	120
9. Grafiken und Buchillustrationen	130
9.1 Plakate	130
9.1.1 Entwicklung der Plakatkunst	130
9.1.2 Hans Christiansens Plakate	131
9.2 Hans Christiansens Buchillustrationen	142
9.2.1 Titelblätter	149
10. Schmuck und Metallarbeiten	154
10.1 Entwicklung des Jugendstilschmucks in Frankreich	155
10.2 Einfluss und Materialien	157
10.3 Mode	159
10.4 Jugendstilschmuck in Deutschland	163
10.4.1 Massenproduktion	164
10.5 Materialien	165
10.6 Schmuck ab 1910 – Übergang zum Art Déco	167
10.7 Schmuckentwürfe Hans Christiansens	167
11. Die Mathildenhöhe Darmstadt	174
11.1 Die Entwicklung der Stadt Darmstadt im Vergleich zu anderen deutschen Städten	175

11.2 Die Berufung der Künstlerkolonie Darmstadt	177
11.3 Ein Dokument Deutscher Kunst.....	180
11.4 Hans Christiansens <i>Villa In Rosen</i>	183
11.4.1 Garten.....	188
11.4.2 Die Kunstverglasungen der <i>Villa In Rosen</i>	189
11.4.3 Wanddekorationen der <i>Villa In Rosen</i>	191
11.4.3.1 Farblehre.....	193
11.4.4 Die Textilarbeiten in der <i>Villa In Rosen</i>	197
11.4.5 Die Möbel für die <i>Villa In Rosen</i>	199
11.4.6 Keramiken und Porzellan in der <i>Villa In Rosen</i>	205
11.4.7 Gemälde für die <i>Villa In Rosen</i>	208
11.5 Christiansens Plakate für die Ausstellung.....	210
11.6 Vergleich: Haus Olbrich	212
11.7 Vergleich: Haus Behrens	214
11.8 Kritik an der Ausstellung	217
11.9 Diskurs Gesamtkunstwerk.....	221
12. Fazit.....	231
13. Literaturverzeichnis.....	240
14. Abbildungsverzeichnis.....	251

1. Einleitung

„Ich fasse meine Thätigkeit als Künstler so allgemein als möglich auf: ich will ein Porträt malen aber auch ein Möbel entwerfen können; ich zeichne Karikaturen aber auch – Tapeten, Plakate, überhaupt Originale für jedes Druckverfahren; ich entwerfe Glasfenster aber auch gelegentlich einen Wandschirm für Ledertechnik. Meine Devise heisst: »Darstellung von Charakteristik in Form und Farbe dem Zweck und der Technik angepasst.«¹

Dies schrieb Hans Christiansen 1898 in der *Deutschen Kunst und Dekoration* über sein Schaffen und dies beschreibt seine vielseitigen Tätigkeiten wohl am besten. Aber eben diese Vielseitigkeit macht es auch kaum möglich, sein Schaffen in Gänze stilistisch einzuordnen.² Seine Werke bedienen nicht nur verschiedene Schaffensbereiche, sondern auch, neben dem Jugendstil, Stilmittel des Impressionismus, des Art Déco oder der Neuen Sachlichkeit.³ Christiansen zeigt in seinen Werken somit einen Stil-Eklektizismus. Motivisch hingegen fällt eine Einordnung leichter. Christiansens Werke zeigen, abgesehen von ein paar mythologischen Darstellungen, profane Inhalte ohne jede Sozialkritik und bilden somit eine ästhetische und harmonische Idylle ab.⁴ Aus dem Zitat wird außerdem deutlich, dass Christiansen in seinen Werken stets Zweck und Material berücksichtigte und dies eine hohe Priorität hatte. Gleichzeitig zeigen seine Werke auch seinen Stil: Vegetabile Ornamentik und Formen sowie geschwungene Linien, aber vor allem Farbigkeit zeichnen diesen aus.

Christiansen, gebürtig aus Flensburg, war zunächst in Hamburg tätig, bevor er über einige Zwischenstopps nach Paris reiste. Dort wirkte er einige Zeit, bevor er als erstes Mitglied in die *Künstlerkolonie Darmstadt* berufen wurde. Seinen letzten Lebensabschnitt verbrachte er mit seiner Familie in Wiesbaden. Zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeiten schuf er Wanddekorationen und Plakate. Inspiriert durch seine Reisen und Studien kamen weitere Schaffensbereiche hinzu. Dies war darüber hinaus auch den Reformgedanken dieser Zeit geschuldet.

¹ Ohne Verfasser: Atelier-Nachrichten, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 1, 1898. S. 322-326. S. 325.

² Vgl. Degen, Magret: Hans Christiansen, Ein Beitrag zur Vielseitigkeit des Künstlertyps um 1900. In: Ein Dokument Deutscher Kunst, Die Künstler der Mathildenhöhe, Band 4, Eduard Roether Verlag Darmstadt 1977, S. 29-68. S. 29.

³ Vgl. Beil, Ralf; Hoffmann, Tobias; Buhrs, Michael; Fuhr, Michael: Pionier der Jugend, Gesamtkunstwerker des Jugendstils, Vorwort und Dank, In: Kat. Ausst. Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive, Ostfildern 2014. S. 6-8. S. 7.

⁴ Vgl. Degen, 1977. S. 29.

Mit der ersten Weltausstellung Mitte des 19. Jahrhunderts in London kam in den meisten europäischen Ländern der Wunsch auf, das Kunstgewerbe zu fördern. Kunsthandwerker erlernten die alten Techniken und die Gründungen von Kunstgewerbeschulen ermöglichten die Wissensweitergabe und die Förderung junger Menschen.⁵ Einer der Hauptgründe für diese Bewegung war durchaus auch die Industrialisierung und die damit verbundene zunehmende maschinelle Produktion.⁶ Neben der Förderung des Kunsthandwerks stand auch die Verbindung von Kunst und Leben im Fokus.

Zu diesem Zweck gründete Großherzog Ernst Ludwig zu Hessen und bei Rhein die *Künstlerkolonie Darmstadt*. „Seinem kulturellen Interesse folgend, sah er mit der Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt eine Möglichkeit, Kulturförderung mit Wirtschaftsförderung zu verbinden [...]“.⁷ Kunst- und Gebrauchsgegenstände, Möbel, Tapeten, Textil oder auch Kunstverglasungen entstanden hier und bildeten eine Innenraumausstattung als Ensembles.⁸ Der Großherzog hatte diese Bestrebungen bereits zuvor in seinem Empfangszimmer und Esszimmer umgesetzt, welche er von dem englischen Arts and Crafts Künstler Mackay Hugh Baillie Scott 1897 neu gestalten ließ. Sein Interesse für die Arts and Crafts Bewegung rührte daher, dass er als Enkel der englischen Königin Victoria diese bereits bei seinen Besuchen in Großbritannien kennengelernt hatte. Um Darmstadt eine gesonderte Stellung vor allem in der Kunstgewerbebewegung zu ermöglichen, gründete der Großherzog die Künstlerkolonie. Der Höhepunkt dieser war sicherlich die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst*.⁹ Diese zeigte neu gebaute, moderne Wohnhäuser, die komplett eingerichtet waren und deren Inhalte erworben werden konnten.¹⁰ Der neue Stil implizierte auch eine neue Formgebung: Geschwungene, fließende Formen, die Verbindung zur Natur dekorativ umgesetzt, waren zentrale Elemente dieser Formgebung, was sich in allen Schaffensbereichen zeigte.¹¹ Gezeigt werden sollten Gesamtkunstwerke, ein wichtiger Aspekt der Reform- und Kunstbewegung dieser Zeit.

⁵ Vgl. Schäfer, W.: Ein Dokument Deutscher Kunst, In: Die Rheinlande. Heft 2, 1900/1901. S. 237-252. S. 237f.

⁶ Vgl. Listl, Mathias: Die künstlerische Entwicklung: Universalkünstler des Jugendstils und mehr, In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch. Mannheim, 2022. S. 14-57. S. 18.

⁷ Kirsch, Jens J.: Wohn- und Tischkultur. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch. Mannheim, 2022. S. 116-139. S. 116.

⁸ Vgl. Bornemann-Quecke, Sandra; Patruno, Stephanie; Thomas, Lil Helle: Raumkunst, Made in Darmstadt 1901-1914. Darmstadt, 2021. S. 4.

⁹ Vgl. Institut Mathildenhöhe (Hrsg.): Weltentwürfe. Darmstadt, 2015. S. 5.

¹⁰ Vgl. ebd. S. 6.

¹¹ Vgl. Wolf, Norbert: Die bedeutendsten Maler der neuen Zeit. Wiesbaden, 2008. S. 23.

Betrachtet man all diese Aspekte Hans Christiansens wird deutlich, dass sein Schaffen sehr vielseitig war.

Christiansens Arbeit in der Künstlerkolonie scheint diese zu verbinden. Die folgende Analyse wird anhand einiger Beispiele Christiansen Stil und die Besonderheit seiner Werke aufzeigen. Dabei stellen sich folgende Fragen:

- Welche Einflüsse zeigen sich in den Werken Hans Christiansens und wie wirken sie sich auf die Entwicklung seines Stils aus?
- Zeigt sich in seinen Schaffensbereichen eine Entwicklung hin zum Gesamtkunstwerker?
- Inwiefern stehen die einzelnen Schaffensbereich in Verbindung zueinander?
- Inwieweit bildet seine Arbeit als Mitglied der *Künstlerkolonie Darmstadt* ein Gesamtkunstwerk?
- Und daraus folgend: Kann Hans Christiansen als Gesamtkunstwerker gesehen werden?

Um diese Fragen zu beantworten, wird zunächst ein Einblick in Hans Christiansens Leben, die Entwicklungen im 19. Jahrhundert, das Kunstgewerbe, die japanische Kunst, die Ornamentik und das philosophische Denken um die Jahrhundertwende gegeben. Dies dient der besseren Einordnung Christiansens Schaffen in die Zeit sowie der Einordnung des Begriffs Gesamtkunstwerk. Die Industrialisierung war der ausschlaggebende Punkt, der zu einer Wendung in fast allen Lebensbereichen im 19. Jahrhundert führte. Die Elektrizität, die Erfindung der Eisenbahn, Erleichterungen aber auch Beschleunigung durch Maschinen waren einschneidende Erlebnisse dieser Zeit. Die rapiden Veränderungen sorgten für unterschiedlichste Emotionen. Auf diese reagierte auch das Kunstgewerbe. Besonders ist hier die Arts and Crafts Bewegung zu nennen, die sich im Zuge der Industrialisierung gegen die maschinelle Produktion und für das traditionelle Handwerk aussprach. Ausgehend von England entwickelten sich diese Ambitionen in ganz Europa. Die verschiedenen Entwicklungen wurden auf den Weltausstellungen in ganz Europa und auch in Amerika präsentiert. Sie waren die Aushängeschilder der Zeit und zeigten den Fortschritt der unterschiedlichen Bereiche.

In den Kapiteln drei bis zehn werden einige Schaffensbereiche Christiansens näher betrachtet. Hier werden Kunstverglasungen, Wanddekorationen, Textilien, Möbel, Keramiken und Porzellan, die Malerei, Plakate und Buchillustrationen sowie Schmuck thematisiert. Die individuelle Betrachtung der Bereiche soll die verschiedenen Einflüsse deutlich aufzeigen. Zudem geben sie einen Einblick in die Entwicklung Christiansens.

Daraufhin wird die *Künstlerkolonie Darmstadt* und Christiansens *Villa In Rosen* behandelt.

In diesem Kapitel wird zunächst die Entwicklung Darmstadts sowie die Entstehung der Künstlerkolonie und ihre Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* betrachtet. Es folgt die eingehende Thematisierung der *Villa In Rosen* und ihrer kunstgewerblichen Elemente. Der Vergleich mit dem *Haus Olbrich* und dem *Haus Behrens* sowie die Kritik an der Ausstellung dienen zur Beantwortung der Fragestellungen, ebenso wie der Diskurs zum Gesamtkunstwerk. Es soll daneben auch das Kunstverständnis dieser Zeit verdeutlicht sowie das Gesamtkunstwerk veranschaulicht werden. Die Betrachtung der Kritik gibt außerdem einen Einblick in die zeitgenössische Betrachtung von Christiansens Werken.

Der bisherige Forschungsstand zu Hans Christiansen behandelt seine Werke sowie die einzelnen Schaffensbereiche, jedoch wurde die genannte Fragestellung bisher nicht explizit thematisiert. Bisher wurden zu Hans Christiansen die Monographie von Magret Zimmermann-Degen *Hans Christiansen Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse, Teil II: Werkverzeichnis* von 1985, der Ausstellungskatalog *Hans Christiansen Die Retrospektive* von 2014 und die Publikation der Sammlung Kirsch *Hans Christiansen – Leben und Werk in der Sammlung Kirsch* von 2020 veröffentlicht. Die ersten zwei Werke beziehen sich auf das Gesamtwerk Christiansens, das Dritte auf die Stücke der Sammlung Kirsch. Sie stellen überaus wichtige Quellen für diese Arbeit dar, ebenso wie einige Artikel und Aufsätze aus verschiedenen zeitgenössischen Zeitschriften. Hier werden zum einen die Person Hans Christiansen, zum anderen die Künstlerkolonie und ihre Ausstellung thematisiert. Zudem bieten die Archive des Museumsberg Flensburg, der Mathildenhöhe Darmstadt und das Stadtarchiv Darmstadt wertvolle Quellen zu Hans Christiansen und der Künstlerkolonie. Die Datierung der Werke ist aus der Literatur übernommen, soweit diese bekannt ist. Da einige Werke über keine Datierung verfügen, werden diese anhand von Darstellung und Vergleichswerken zeitlich eingegrenzt. Bei den Entwürfen für die Zeitschriften ist eine Datierung nicht immer eindeutig, da die Entwürfe nicht sofort veröffentlicht wurden, sondern teilweise erst Jahre nach der Einreichung.¹²

¹² Vgl. Zimmermann- Degen, Magret: *Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis*. Königstein/ Taunus, 1985. S. 120.

2. Allgemeine Betrachtungen

2.1 Die Biografie Hans Christiansens

Hans Christiansen, gebürtiger Flensburger (1866), war zunächst bei einem Malermeister in Flensburg dann in Hamburg in Lehre. In Hamburg lernte er Gustav Dorén kennen, in dessen Geschäft für Innendekorationen er ebenfalls tätig war.¹³ Er wurde 1888 an der Kunstgewerbeschule in München angenommen.¹⁴ Danach kehrte er über Italien und Süddeutschland nach Hamburg zurück und war dort als Fachschullehrer tätig.¹⁵ Auch schloss er sich dort dem von Oskar Schwindrazheim gegründeten Volkskunst-Verein an, dessen Ziel es war, den Historismus zu überwinden und sich der Natur zuzuwenden. Kunst sollte auf der Basis der Natürlichkeit und Volkstümlichkeit reformiert werden und den Sinn für Schönheit fördern.¹⁶ Mit einem Zwischenaufenthalt in Antwerpen reiste er 1895 nach Paris, um an der Académie Julian zu studieren. Jedoch war er hier nicht glücklich. Aus diesem Grund schloss sich einer Gruppe revoltierender Studenten an und verließ die Académie Julian aus Protest.¹⁷ In Paris war er erfolgreich als Künstler tätig und fasste gleichzeitig unter anderem über die Zeitschriften *Jugend* und *Deutsche Kunst und Dekoration* sowie durch die Teilnahme an Ausstellungen Fuß in Deutschland.¹⁸ Christiansen nahm 1898, auf Einladung von Alexander Koch, an der *Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung* teil, auf welcher der Großherzog Ernst Ludwig zu Hessen und bei Rhein auf ihn aufmerksam wurde. Aufgrund dessen reiste der Großherzog noch im selben Jahr persönlich nach Paris, um Christiansen als erstes Mitglied der Künstlerkolonie einzuladen. Die schriftliche Zusage erfolgte ebenso noch im selben Jahr. Diese Berufung war der Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn.¹⁹

Zusammen mit Christiansen wurden sechs weitere Mitglieder berufen.

¹³ Vgl. Christiansen, Claire: Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung. In: Bott, Gerhard(Hrsg.): Von Morris zum Bauhaus, Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hanau 1977. S. 237- 247. S. 240.

¹⁴ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 11.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 11.

¹⁶ Vgl. Bieske, Dorothee: »... Einfachheit, Natur, Poesie ...«, Hans Christiansen. Vom Historismus zum Jugendstil. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern, 2014. S. 32-63. S. 33.

¹⁷ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 13.

¹⁸ Vgl. Zimmermann, Hans: Über die Zeitschrift „Jugend“, <http://www.jugendwochenschrift.de/index.php?id=21> , 08.10.2022.

¹⁹ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 16.

Das erste gemeinsame große Projekt war das *Darmstädter Zimmer* für die Pariser Weltausstellung 1900. Hierfür entwarf Christiansen Schmuckarbeiten, Glasfenster, Lederarbeiten und Wirkereien, für die er die Silber- und Bronzemedaille gewann. Während der Planung des *Darmstädter Zimmers* entstand die Idee für eine Ausstellung in Darmstadt, *Ein Dokument Deutscher Kunst*, welche 1901 stattfand.²⁰ Die Ausstellung war aus finanzieller Sicht kein Erfolg. Die Auswirkungen dessen waren vermutlich der Grund, warum Christiansen die Künstlerkolonie ein Jahr nach der Ausstellung verließ. Noch bis 1911 lebte er mit seiner Familie in Darmstadt.²¹ Dann erst zogen sie, wohl auch wegen einiger Porträtaufträge, nach Wiesbaden.²² Dort befasste sich Christiansen fast ausschließlich mit Malerei und Philosophie. Es ist anzunehmen, dass Christiansen sich an Nietzsches Untergangserwartung orientierte, da er die Meinung vertrat, dass Technik und Natur der Entwicklung der moralischen Fähigkeit des Menschen vorausgeeilt waren. Dies sah er als Unglück der europäischen Kultur, welches nur durch Erneuerung der richtigen Werte überwunden werden kann.²³

Durch sein spezielles Monotypie-Verfahren, mit welchem er die Werke im Stil des Art Déco schuf, war einer der Gründe, warum Christiansen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg einen guten Ruf als Porträtist hatte.²⁴ Mit der Machtergreifung der NSDAP endeten jedoch seine künstlerischen Tätigkeiten, da seine Frau Jüdin war. Weil sich Christiansen gegen die Scheidung von seiner Frau aussprach erhielt er ein Berufs- und Ausstellungsverbot und auch ein Verbot seine philosophischen Arbeiten zu veröffentlichen.²⁵ Christiansen fokussierte sich in den kommenden Jahren darauf, eine Deportation seiner Frau zu verhindern. Die Kinder verließen Deutschland aus Sicherheitsgründen im Jahr 1938. Durch Christiansens Freundschaft zum Oberbürgermeister Wiesbadens, Dr. Glässing, konnte die Deportation verhindert werden.²⁶ Hans Christiansen verstarb am 6. Januar 1945 an den Folgen der Unterernährung durch den Krieg.²⁷

²⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 18.

²¹ Vgl. ebd. S. 20.

²² Vgl. Christiansen, 1977. S. 247.

²³ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 21.

²⁴ Vgl. ebd. S. 21.

²⁵ Vgl. Zimmermann- Degen: Leben und Wirken in Wiesbaden, „Dann kam das schreckliche Ende. Die Nazi-Regierung.“. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern, 2014. S. 162- 199. S. 173.

²⁶ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 21.

²⁷ Vgl. Zimmermann- Degen, 2014. S. 176.

Nach dem Krieg zog seine Frau zu den Kindern nach Frankreich, ihren Besitz übergab sie einer Wiesbadener Spedition. Den Großteil des Besitzes kaufte 1957 das Städtische Museum Flensburg. Claire Christiansen verstarb 1973 im Alter von 104 Jahren.²⁸

2.2 Jugendstil in Europa: Entwicklung, Denken und Leben im 19. und 20. Jahrhundert

Die Industrialisierung ist das Schlagwort des 19. Jahrhunderts. Bereits zu Beginn in den frühen 1800er Jahren entwickelte sich diese stetig, im zweiten Kaiserreich, 1815-1870, allerdings nahm die Entwicklung rasant zu.²⁹ Zunächst verlief die Industrialisierung aufgrund von Revolution, politischen Wirren und Kriegen langsam. „In dem zersplitterten Land mit 34 Staaten von eigener politischer und wirtschaftlicher Struktur fehlte es am nötigen Kapital zum Aufbau von Industrien.“³⁰ Zu anhaltendem wirtschaftlichen Aufschwung kam es erst mit dem Zusammenschluss zum Deutschen Reich unter Kaiser Wilhelm I.. Durch die wegfallenden Ländergrenzen und die Reparationszahlungen von Frankreich nach dem Krieg konnte sich die Wirtschaft im Deutschen Reich stabilisieren.³¹ Dies beeinflusste auch Infrastrukturen, Städtebau und Verkehr. Sie standen zu dieser Zeit in ständigem Wandel und wirkten sich auch unvermeidlich auf die Bevölkerung aus. Der Verkehr beschleunigte sich, die maschinelle Effizienz wurde permanent gesteigert und damit auch die menschliche Handlungsfähigkeit.³² Während zur vorherigen Jahrhundertwende das Zerbröckeln eines tausendjährigen Reiches drohte, entwickelte sich das Deutsche Reich nun zu einem starken, einigen Staat.³³ Diese Entwicklung, von etwa 1800 bis 1900, zeigt sich vor allem in Fakten und Zahlen des wirtschaftlichen und sozialen Lebens.

²⁸ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 21.

²⁹ Vgl. Cachin, Françoise; Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Band 2: 1850-1905 Realismus - Impressionismus - Jugendstil. Freiburg, 1991. S. 338.

³⁰ Thümmler, Sabine: Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil. Bonn, 1988. S. 53.

³¹ Vgl. ebd. S. 54.

³² Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen: Jugendstil, Die Utopie der Versöhnung. Köln, 2013. S. 8.

³³ Vgl. Witt, Otto Nikolaus (Red.): Weltausstellung in Paris 1900, Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs. Berlin, 1900. S. 1.

„Land und Bevölkerung, berufliche und soziale Gliederung, Produktion, Vertheilung und Konsum, Handel und Wandel und Verkehr, einzelne wichtige Einrichtungen des Lebens und Treibens, staatliche und private Veranstaltungen, zur Förderung der verschiedenartigsten Bestrebungen [...]“³⁴ geben Aufschluss über diese Entwicklung. Carl Friedrich Wilhelm Dieterici, Statistiker und Nationalökonom, veröffentlichte 1849 das Berufsverhältnis des zollvereinigen Deutschlands. Hier lag der Schwerpunkt noch auf der landwirtschaftlichen Arbeit (70 Prozent). Nach 1849 war ein wirtschaftlicher Umschwung erkennbar. Mit der Gründung des Deutschen Reiches 1871 stand die Industrieproduktion im Vordergrund.³⁵ „Der Uebergang von einer industriellen Minorität zu einer industriellen Majorität der Bevölkerung vollzog sich im letzten Viertel des Jahrhunderts und spiegelt sich in den Ereignissen, der beiden Berufszählungen von 1882 und 1895 wieder.“³⁶ 1882 waren es noch 42,5 Prozent, die in der Landwirtschaft tätig waren, 35,5 Prozent in der Industrie und im Bauwesen und 10 Prozent im Handel und Gewerbe. 1895 arbeiteten nur noch 35,74 Prozent in der Landwirtschaft, mit 39,12 Prozent stieg die Zahl in der Industrie deutlich an und auch Handel und Verkehr verbuchten einen leichten Anstieg auf 11,52 Prozent.³⁷ Hier muss berücksichtigt werden, dass sich die Bevölkerung um 14,48 Prozent vermehrt hatte. Das heißt aber nicht, dass die Landwirtschaft zurückgegangen ist. Dank der voranschreitenden Industrialisierung verbesserten sich die Technik und somit auch die Maschinen und zahlreiche Arbeiter konnten ersetzt werden. Damit ging die Entvölkerung des Landes einher und garantierte mehr Freiheit und höhere Löhne.³⁸ Dies bedeutete gleichzeitig aber auch die Abnahme der Selbstständigen. Einen starken Zuwachs konnten zudem die Textilindustrie und handwerkliche Berufe vermerken.³⁹ Vier Fünftel aller erwerbstätigen Personen arbeiteten in der Industrie und im Handwerk. Davon war die Textilindustrie mit 13,5 Prozent am stärksten vertreten, knapp gefolgt vom Handelsgewerbe mit 13 Prozent. Mit nur 2,25 Prozent waren die chemische Industrie und die Papierindustrie am geringsten besetzt.⁴⁰

³⁴ Witt, 1900. S. 2.

³⁵ Vgl. ebd. S. 7.

³⁶ Ebd. S. 7.

³⁷ Vgl. ebd. S. 7f.

³⁸ Vgl. ebd. S. 8.

³⁹ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 16.

Mit der Entwicklung des Kunstgewerbes verzeichneten Metallverarbeitung, Papierindustrie, Zement-, Glas- und Porzellanfabrikation - eben alle Bereiche, die vom Kunstgewerbe profitierten - einen starken Aufschwung.⁴¹

Hier wuchs das Personalwesen um bis zu 86 Prozent, aber auch Produktionsmengen und Preise stiegen an.⁴² Diese volkswirtschaftliche Entwicklung wirkte sich nicht nur auf Waren, Produktionsmengen und Arbeitsplätze aus. Auch das Einkommen der Bevölkerung stieg stetig an.⁴³ Dies führte zu einer zunehmenden Kaufkraft, welche durch die Massenproduktion und die Entwicklung des Verkehrs gedeckt werden konnte, was wiederum geringere Preise ermöglichte.⁴⁴

Betrachtet man diese Entwicklungen, lässt sich folgern, dass auch das Schulsystem reformiert werden musste. Die Entwicklung der Bevölkerung weg von Landwirtschaft und hin zu den genannten Berufsgruppen führte auch zu einer steigenden Anzahl an Menschen, die zur Schule gingen. Um dies bewältigen zu können, wurde das Schulsystem Ende des 19. Jahrhunderts verstaatlicht. Unterrichtsministerien und -behörden wurden eingerichtet und das Lehrwesen ausgebaut. Neue Schulzweige und fachliche Schulen wurden entwickelt. Einzig die höheren Mädchenschulen waren von dieser Reform zunächst größtenteils ausgeschlossen, da diese meist privat organisiert waren.⁴⁵ Die Entwicklung des Schulsystems förderte das geistige Leben Deutschlands erheblich. Ein Beispiel hierfür ist auch die Produktion von Büchern. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden mehr als 700 000 neue Werke veröffentlicht. Ende des 19. Jahrhunderts erschienen geschätzt 3400 Zeitungen in Deutschland.⁴⁶ Ebenso kann man diese Entwicklung auf den deutschen Bühnen beobachten. Auf etwa 700 Bühnen wurden 1897/98 insgesamt 670 Neuheiten, Stücke, Opern und Operetten aufgeführt.⁴⁷

Wie bereits erwähnt, wirkte sich die Industrialisierung auch auf Handwerk und Kunst aus. Kein anderes Jahrhundert konnte solche Wandlungen im Kunstgewerbe vorweisen, wie das 19. Jahrhundert.⁴⁸ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

⁴¹ Vgl. Witt, 1900. S. 21.

⁴² Vgl. ebd.S. 21.

⁴³ Das durchschnittliche Einkommen betrug 500 Mark. Ein stetiger Anstieg wird deutlich, betrachtet man die Zahlen von 1891 bis 1897. In der untersten Lohnklasse ist ein Rückgang von 3,9 Prozent zu vermerken. In der zweiten Klasse zeigt sich ebenfalls ein leichter Rückgang. Die dritte Klasse zeigt einen Aufstieg von 2,5 Prozent. In der vierten Klasse sind es 1,9 Prozent. Vgl. ebd. S. 23ff.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 25.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 49.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 51.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 52.

⁴⁸ Vgl. Thümmler, 1988. S. 53.

war vor allem das Kunsthandwerk die Verbindung zwischen industrieller Kunst und Handwerk und versuchte, dies in Einklang zu bringen.⁴⁹

Die Industrialisierung wirkte sich auf das Kunsthandwerk durch die Weiterentwicklung handwerklicher Technologien, welche sich trotzdem auf das traditionelle Handwerk bezogen, und die maschinelle Weiterentwicklung, die eine industrielle Fertigung von Künstlerentwürfen ermöglichte. Zusammen mit einem Stilpluralismus um die Jahrhundertwende entwickelte sich hier ein Gestaltungsprozess, der vor nichts Halt machte. Geschirr, Besteck, Balkongitter, Türrahmen oder auch Treppenhäuser, nichts wurde aus diesem Gestaltungsprozess ausgeschlossen.⁵⁰ Dies hatte allerdings auch zur Folge, dass sich zunächst ein neuer Stil entwickeln musste. Hinzu kam, dass die Reproduzierbarkeit zur Abwertung einzelner Gegenstände führte.⁵¹ Außerdem wurde der vorherrschende Stilpluralismus ebenfalls viel kritisiert. Da die napoleonischen Kriege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Deutsche Reich zerteilten, sah es der Deutsche Bund als Aufgabe dieser Teilung entgegenzuwirken. Die Gotik wurde als spezifisch deutscher Stil gesehen und gewann nach den Kriegen als „anti-französischer Nationalstil“⁵² Anerkennung. In den 30er Jahren entwickelte sich der Zweite Rokoko und ebnete den Weg zum Stilpluralismus, dessen Höhepunkt auf der Weltausstellung London 1851 sichtbar wurde. Hier zeigte sich eine Kombination aus Gotik, Rokoko und naturalistischen Elementen.⁵³

Die rasanten Entwicklungen, der Stilpluralismus und die Veränderungen des 19. Jahrhunderts führten gleichzeitig zu Euphorie und Angst in der Bevölkerung. Die steigende Produktion hin zur Serienproduktion, der wachsende Lebensstandard, der zunehmende Verkehr, die sichere Wirtschaft und die steigende Bevölkerungszahl führten zu einem Massenkonsum, was auch eine Massenproduktion impliziert.⁵⁴ Außerdem zeigte sich dieser Fortschritt in jedem produzierten Gegenstand. Sichtbare Ausprägungen waren für die Bevölkerung teilweise beängstigend, da der rasante Wandel zu immer besseren Techniken führte. Das Kunstgewerbe gab die Möglichkeit diese Technik hinter einem ästhetischen Mantel zu verbergen.⁵⁵

⁴⁹ Vgl. Cachin, 1991. S. 338.

⁵⁰ Vgl. Gerhardus, Maly; Gerhardus, Dietfried: Symbolismus und Jugendstil, Krisenbewußtsein, Verfeinerung sinnlichen Handelns und die Erneuerung des Lebens in Schönheit. Freiburg, 1977. S. 5.

⁵¹ Vgl. Thümmeler, 1988. S. 55f.

⁵² Ebd. S. 57.

⁵³ Vgl. ebd. S. 57.

⁵⁴ Vgl. Cachin, 1991. S. 338.

⁵⁵ Vgl. Sembach, 2013. S. 14.

2.3 Das Kunstgewerbe

Das Kunstgewerbe entwickelte sich, wie bereits erwähnt, in Deutschland als eine Gegenbewegung zur Industrialisierung. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts kam schon das erste Verlangen nach einer Abgrenzung von der Technik hin zur früheren Selbstständigkeit auf. Künstler und gewerblich Tätige schlossen sich Ende 1850 zusammen, mit dem Ziel die, von der Industrie zerstörte Ästhetik wieder wachzurufen und die Kunst und das Handwerk wieder im traditionellen Sinn zu verbinden und zu stärken.⁵⁶ Hieraus entstand der *Verein zur Ausbildung der Gewerbe*, später der *Bayrische Kunstgewerbeverein* in München. Durch die stärker werdende Massenproduktion entstanden zwei Hauptrichtungen: Industrie und Handwerk.⁵⁷ Das Kunstgewerbe zeichnete sich dadurch aus, dass der Künstler nicht nur die Vorlage gestaltete, sondern auch die Fertigung vornahm. Jedoch gab es hier auch Ausnahmen. Einige Bereiche, zum Beispiel die Porzellanfabrikation, nutzten die industrielle Herstellung in bestimmten Produktionsabschnitten. Bei der Porzellanherstellung war es die Produktion des Rohmaterials. Dies war auch damit zu erklären, dass die Vertreter des Kunstgewerbes zum einen den finanziellen Vorteil in der Industrie sahen und zum anderen, dass der Künstler trotz der industriellen Produktion den gesamten Prozess begleitete.⁵⁸

„Durch die individuelle, jedem einzelnen Stück angepaßte Behandlungsweise unterscheidet sich das Handwerk von der Fabrikation: ist diese individuelle Behandlung zugleich von künstlerischem Können und Wollen begleitet, dann erhebt sich das Handwerk zum Kunsthandwerk, zum Kunstgewerbe.“⁵⁹

Auch wenn das Kunstgewerbe in der Kritik stand, dass es sich gegen die Industrie nicht durchsetzen könne, war der *Bayrische Kunstgewerbeverein* der Ansicht, dass es durch den Wunsch nach Ästhetik bestehen bleiben würde.⁶⁰ Die Gründungen von Kunstgewerbeschulen, des *Germanischen Nationalmuseums* in Nürnberg sowie des *Bayrischen Nationalmuseums* in München förderten die positive Entwicklung des Kunstgewerbes.⁶¹ Ziele dieser waren die Erweiterung des technischen und künstlerischen Könnens sowie die materielle Förderung und die Bildung von Geschmack.⁶²

⁵⁶ Vgl. Sembach, 2013. S. 13f.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 14f.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 16.

⁵⁹ Ebd. S. 16.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 17.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 18.

⁶² Vgl. ebd. S. 21.

2.3.1 Die Arts and Crafts Bewegung

Großen Einfluss auf das deutsche Kunstgewerbe hatte die Arts and Crafts Bewegung, denn diese war schon abgeschlossen, als sich das Kunstgewerbe in Deutschland entwickelte. Dank der Vorarbeit von John Ruskin und der Entwicklung von William Morris und Norman Shaw entstand der neue englische Flächenstil. Auch der Präraffaelismus nahm Einfluss auf diese Entwicklung.⁶³ Dies wird am Beispiel von Morris *Red House* von 1859 deutlich. Es könnte als Einleitung zum Wandel des Kunstgewerbes verstanden werden. Hier zeigt sich vor allem die Nähe zum Präraffaelismus durch die Naturtreue, Stimmung und Ambientierung.⁶⁴ Morris beschäftigte sich vor allem durch Ruskins Einfluss mit der Architektur und dem Handwerk. Zunächst befand er sich im Kreis der Präraffaeliten. Ruskin, der sich gegen die Industrialisierung aussprach und die Rückkehr zum Handwerk forderte, wurde zu einem Mentor von Morris.⁶⁵ Das künstlerische Schaffen und das Handwerk wieder ins Gleichgewicht zu bringen war Morris Ziel, das er durch eine intensive Beschäftigung mit den Meisterwerken des Mittelalters erreichte.⁶⁶

Um Ruskins Ideale umzusetzen, wollte Morris die Industriearbeiter wieder in die freiberufliche Tätigkeit führen. Dies lag unter anderem auch an den bedrückenden Verhältnissen, die in England herrschten. Eine Idealisierung des Mittelalters war nicht nur die Lösung dieser sozialen Probleme, sondern auch die Rettung der Traditionen. Hierzu gründete er verschiedene Werkstätten und erlernte jedes Handwerk. Dies hatte zur Folge, dass er in absoluter Perfektion verschiedenste Projekte schuf, die gleichzeitig in Herstellung und Material so teuer waren, dass sie nur wenige reiche Kunden ansprachen.⁶⁷ Morris fand dabei einen Mittelweg zwischen den Lehren Ruskins und den Reformen von Henry Cole, dessen Ansicht nach die verbesserte künstlerische Ausbildung Einfluss auf die industrielle Fertigung nehmen konnte. 1861 eröffnete Morris eine Firma, die eine Produktionsstätte für Architektur, Dekoration und Fabrikation war.⁶⁸

⁶³ Vgl. Schmalenbach, Fritz: Jugendstil, Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Darmstadt, 1981. S. 53f.

⁶⁴ Vgl. Kastenholz, Angelika M.A.: Von der natura naturata zur natura naturans, Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen. Bonn, 2001. S. 145f.

⁶⁵ Vgl. Sembach, 2013. S.16f.

⁶⁶ Vgl. Cachin, 1991. S. 350.

⁶⁷ Vgl. Sembach, 2013. S. 17.

⁶⁸ Vgl. Cachin, 1991 S. 353.

Durch die englischen Kunstschulen verbreiteten sich die Ideale verhältnismäßig schnell, woraus ebenso schnell ein annähernd einheitlicher Flächenstil entstand. Dieser war nicht nur von den Präraffaeliten, dem Pflanzennaturalismus und der Renaissance beeinflusst sondern auch von der japanischen Kunst. Das Ornament der Arts and Crafts Bewegung war ein floraler Stil.⁶⁹ Diese Einflüsse zeigten sich auch später in Deutschland, besonders auch im Jugendstil. Die Kombination des zweckerfüllenden Gegenstandes und des Ornaments gab den Objekten von Morris eine Natürlichkeit. Auch dies entsprach den Idealen Ruskins, der forderte, dass die Natur als Lehrerin gesehen werden sollte.⁷⁰

2.3.2 Die japanische Kunst und ihre Wirkung in Europa

Die japanische Kunst hatte im 19. Jahrhundert in ganz Europa großen Einfluss auf die Kunst und Kultur. In Paris war es Samuel Bing, der eine Sammlung seltener japanischer Farbholzschnitte besaß. Die japanischen Holzschnitte haben ihren Ursprung in der chinesischen Malerei. Die floralen Darstellungen ähneln der Kalligraphie, der kräftige Pinselduktus weist eine rhythmische Beweglichkeit auf.⁷¹ Die Darstellung selbst zeigte durch die asymmetrische Komposition, die abgeschnittenen Figuren und die ungewöhnliche Blickführung eine Augenblicklichkeit. Einer der bekanntesten Vertreter ist Hokusai.⁷² Diese Darstellungsweise forderte vom Betrachter, das Werk imaginär weiterzudenken und so zu vervollständigen. „Dieses gestaltpsychologische Prinzip bestimmte auch die zweite Phase des Japonismus, aus der mit dem Plakatstil eine neue Naturrezeption hervorging.“⁷³ Aber nicht nur hinsichtlich der Darstellungsweise, sondern auch inhaltlich prägte der Japonismus deutsche Künstler im 19. Jahrhundert. Florale Motive wie Mohn, Astern, Ahorn oder Iris wurden übernommen.⁷⁴ Ebenso die zweidimensionale Darstellung, welches sich schnell als neues Stilmittel durchsetzte.⁷⁵

⁶⁹ Vgl. Schmalenbach, 1981. S. 54.

⁷⁰ Vgl. Kastenholz, 2001. S. 151.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 38.

⁷² Vgl. ebd. S. 39.

⁷³ Ebd. S. 40.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 41.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 58f.

Aber auch auf das Kunsthandwerk hatte der Japonismus großen Einfluss. Bereits im 18. Jahrhundert wurden Porzellan und Lackarbeiten aus Japan gesammelt und imitiert. 1858 unterzeichnete Japan Handelsverträge mit den westlichen Nationen, wodurch Japan in Europa an Popularität schnell zunehmen konnte, zum Beispiel durch die Teilnahme an Weltausstellungen.⁷⁶ Zu diesem Zeitpunkt hatte Japan die Entwicklung eines europäischen Landes im Mittelalter, da es zuvor isoliert war von der Außenwelt, was auch die Wirtschaft betrifft.⁷⁷

Die ersten bekannten Arbeiten aus Japan waren Holzschnitte, dort erschwingliche Volkskunst, die von Seefahrern mitgebracht wurden. Erst 1862 und 1867 stellte Japan hunderte Exponate auf den Weltausstellungen in London und Paris vor. Seitdem wurden japanische Arbeiten auch in europäischen Warenhäusern vertrieben.⁷⁸ In Deutschland war es Justus Brinckmann, der zunächst japanische Kunst sammelte und diese 1877 mit der Gründung des *Museums für Kunst und Gewerbe* in Hamburg öffentlich ausstellte. Dies war einige Zeit lang die einzige Möglichkeit japanische Kunst in Deutschland zu studieren. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern ist der Japonismus hier allgemein sehr spät angekommen.⁷⁹ Der Einfluss Japans wurde aber auch stark kritisiert. Julius Lessing war einer dieser Kritiker und sah in der japanischen Kunst nicht das Potenzial, die dekorative Kunst umwälzen zu können.⁸⁰ Sein Blick lag vermutlich, wie bei vielen Kritikern, auf der Modeerscheinung Japonismus, dem sinnlosen Kopieren japanischer Werke. Auch Samuel Bing, bedeutendster Sammler japanischer Kunst, befasste sich ausführlich mit der Kritik. In seiner 1888 veröffentlichten Zeitschrift *Japanischer Formschatz* stellte er fest, dass die Japaner Kunst und Kunstgewerbe in eine Einheit gebracht haben, nach der in Europa noch gesucht wurde.⁸¹ 1896/97 veröffentlichte der Mitarbeiter des *Museums für Kunst und Gewerbe*, Friedrich Deneken, das Werk *Japanische Motive für Flächenverzierung*, welches sehr gut die Charakteristika, wie den Hell-Dunkel-Kontrast, der Schablonenkunst zeigt.⁸²

„Die durch die krassen Hell-Dunkel-Werte hervorgerufene Haftung in der Fläche, die damit einhergehende Betonung der Umrißlinie, des Verzichts auf Körperlichkeit, Raum, Licht und Schatten vereinigt zusammenwirkend mit der atektonischen, asymmetrischen Bild-, Musterrapportaufteilung die wesentlichen Merkmale japanischer Kunst auf einer recht einfachen Ebene. Daß diese Katagami von

⁷⁶ Vgl. Cachin, 1991. S. 352.

⁷⁷ Vgl. Thümmler, 1988. S. 150.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 151.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 152.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 154.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 155f.

⁸² Vgl. ebd. S. 159.

Künstlern der Jugendstilgeneration beachtet und verarbeitet worden sind, lässt sich beispielsweise bei Otto Eckmann nachweisen.⁸³

Aber auch der Einfluss der neuen Blumen, wie Orchideen oder Iris, und deren Darstellung mit langen Stängeln, aufstrebendem Wuchs und dekorativen Blättern ist deutlich zu erkennen. Zudem war der Japonismus ein Wegbereiter der Überwindung des Naturalismus und beeinflusste stark die neue Form der Ornamente.⁸⁴

2.3.3 Die Weltausstellungen

Die Weltausstellungen gelten als Visitenkarte des 19. Jahrhunderts und sind damit eng assoziiert. Hier wurden Kunst, Unterhaltung, Bildung, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und Politik dargestellt und miteinander verbunden. Alles zusammengefasst auf einer Fläche, die diesen ‚Weltjahrmarkt‘ mit prunkvollen Palästen, Maschinen, Waren und kostümierten Menschen zeigte.⁸⁵ Für eine Dauer von sechs Monaten wurden in einer Stadt alle Völker und Kulturen zusammengebracht, eine gigantische Unternehmung, die fast unmöglich schien. Das ursprüngliche Ziel dieser Veranstaltungen war es, in einem Wettbewerb die Erzeugnisse und Produzenten aus den industriellen Ländern zu vergleichen.⁸⁶ All diese Arten des Zusammentreffens dienten zur Unterhaltung und Bildung der Bevölkerung, da man hier Welt- und Zeitreise an einem Ort hatte. Tradition, Innovation und Utopie wurden hier präsentiert.⁸⁷ Der Ursprung der Weltausstellungen ist auf die Gewerbeschauen in Paris Ende des 18. Jahrhunderts zurückzuführen. Diese waren der Grundstein für die nationalen und internationalen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts.⁸⁸

⁸³ Thümmeler, 1988. S. 159.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 161.

⁸⁵ Vgl. Wörner, Martin: Vergnügung und Belehrung, Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851 - 1900. Münster, 1999. S. 1.

⁸⁶ Vgl. Wörner, Martin: Die Welt an einem Ort, Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin, 2000. S. 9.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 9.

⁸⁸ Vgl. ebd. S.10.

Von 1851 bis 1900 fanden regelmäßig Weltausstellungen in der ganzen Welt statt. Der Einfluss der Industrialisierung zeigte sich auf den Weltausstellungen gewiss überall, aber vor allem für die dekorativen Künstler war sie eine große Herausforderung. Auf den schnellen Wandel, auch in der Gesellschaft, mussten die Künstler ebenso schnell reagieren.⁸⁹ Denn gerade die Möglichkeiten, die die neue Technik mit sich brachte, veranlasste die Bevölkerung zu glauben, dass die Maschine eine Perfektion erreichen könne, die jedes Handwerk übertreffe. Daraus resultierte auch eine riesige Zahl an Erfindungen, um dem Glauben der Bevölkerung gerecht zu werden.⁹⁰ Andererseits boten die Weltausstellungen auch Chancen, dass sich die Aussteller auf internationaler Ebene präsentieren und so ihre konkurrenzfähigen Produkte weltweit anbieten konnten.⁹¹

„Neben ihrer Bedeutung als Forum der kapitalistischen Weltwirtschaft und des technisch-industriellen Fortschrittes sind die Weltausstellungen aber auch als „Erfahrungsorte der Weltgemeinschaft“ zu verstehen. Indem sie aktuelle Befindlichkeiten und Themen aufgriffen, galten sie als „Katalysator(en) des Zeitgeistes“. Wettstreit, Kommerz und Reflexion über die Zivilisation gingen auf diesen „Experimentierbühne(n) aus Zukunftsmodell, Spektakel, Museum und Kultstätte“ Hand in Hand.“⁹²

Die zu Beginn große Beliebtheit der Weltausstellungen nahm über die Jahre hinweg ab. Das Aufkommen von Fachmessen, wie Architekturmesen, und die fortschreitende Infrastruktur sorgten für eine Verbreitung einzelner Themen und nahmen den Weltausstellungen den zentralen Stand. Dadurch war auch von Seiten der Industrie und des Gewerbe ein geringeres Interesse an den Ausstellungen zu bemerken. Zunehmend entwickelten sich die Weltausstellungen zu einem Unterhaltungsprogramm.⁹³

Das Interesse der Beteiligung an den Weltausstellungen war nicht nur von Seiten der Aussteller groß, sondern auch von den Zollvereinstaaten. Von Beginn an stand die Gewerbeförderung von staatlicher Seite im Vordergrund. Wie elementar die Weltausstellungen für den Staat waren, zeigte zum Beispiel, dass zur Weltausstellung 1849 wurden die Mitglieder des Zentralkomitees des rheinisch-westfälischen Gewerbevereins bei den Reisekosten unterstützt wurden.⁹⁴

⁸⁹ Vgl. Cachin, 1991. S. 338.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 339.

⁹¹ Vgl. Wörner, 1999. S. 2.

⁹² Ebd. S. 2.

⁹³ Vgl. ebd. S. 5.

⁹⁴ Vgl. Kroker, Evelyn: Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880. Göttingen, 1975. S. 25.

Für den Staat hatten die Weltausstellungen außerdem den Vorteil, dass Deutschland als Industriestaat brillieren konnte.

Durch die Beteiligung an der Weltausstellung in Paris entstand beispielsweise der preußisch-französische Handelsvertrag. Dies war zudem eine optimale Voraussetzung für die Weltausstellung in London 1862, welche durch die Änderung der zwischenstaatlichen Zolltarife noch unterstützt wurde.⁹⁵ Um im Wettbewerb mithalten zu können, stand aus staatlicher Sicht die Preiswürdigkeit und nicht die Qualität im Vordergrund.⁹⁶ Auch bei der vierten Weltausstellung in Paris 1855 war die Qualität der Produkte zweitrangig. Die vollständige Präsentation aller Waren war die staatliche Voraussetzung für die Beteiligung.⁹⁷ Bei den folgenden Weltausstellungen sollte nicht nur der Fleiß des Gewerbes, sondern auch die Exportfähigkeit der Produkte die deutsche Wirtschaft fördern.⁹⁸ Die Weltausstellung in Wien 1873 war trotz der staatlichen Bemühungen kein Erfolg. Dies war vermutlich auch ein Grund, warum Deutschland an der Weltausstellung in Paris 1878 nur mit einer Kunstaussstellung teilnahm.⁹⁹ Allerdings war die politische Situation zwischen Frankreich und Deutschland sicher ebenfalls ein Faktor in dieser Entscheidung. Deutschland sprach zunächst die offizielle Absage aus, was das Verhältnis allerdings noch weiter verschlechterte. Erst kurz vor der Ausstellungseröffnung entschied sich Deutschland an der Beaux Arts mit den Gemälden aus dem Privatbesitz Kaiser Wilhelm I. teilzunehmen.¹⁰⁰

Aber auch die dekorativen Künste verspürten einen Wandel. Die erste Begeisterung für die Technik wandelte sich zu einer wachsenden Wertschätzung der Handwerkskünste.¹⁰¹

Im Folgenden werden die Weltausstellungen von 1851 bis 1900 näher betrachtet, die auf Christiansens Schaffen Einfluss nahmen.

⁹⁵ Vgl. Kroker, 1975. S. 26.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 27.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 28.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 29.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 30.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 39.

¹⁰¹ Vgl. Wörner, 1999. S. 191.

2.3.3.1 Die Weltausstellung in Chicago 1893

1893 hatten die USA die Möglichkeit, sich als Weltmacht zu präsentieren. Die *World's Columbian Exposition* oder auch *Columbian World Fair* fand anlässlich des vierhundertsten Jahrestag von Christoph Kolumbus' Entdeckung des Kontinents statt.

Allerdings ereignete sich die Eröffnung der Weltausstellung erst ein Jahr später, da es organisatorische Schwierigkeiten gab.¹⁰² Einige amerikanische Städte traten in den Wettbewerb um die Ausführung der Weltausstellungen ein, Chicago setzte sich durch.¹⁰³ Die Idee, die Weltausstellung mit dem Jahrestag der Entdeckung zu kombinieren, war gelungen. Kolumbus Bildnis zierte die Eintrittskarte, sein Schiff wurde vor dem Gelände nachgebaut und weitere Details nahmen Bezug auf die Entdeckung.¹⁰⁴ Da das Gelände der Ausstellung sehr groß war, wurde ein neues städtebauliches Verfahren eingesetzt, bei dem die Fläche in vier unterschiedliche Zonen eingeteilt wurde. Daraus entstanden drei Ausstellungsbereiche, die Hauptausstellung, die Länderpavillons und der Vergnügungspark. Die Hauptausstellung war in strenger Ordnung um ein symmetrisches Bassin angelegt. Die Länderpavillons war in der Lagune frei angeordnet und für den Vergnügungspark war der Midway gedacht.¹⁰⁵ Der Vergnügungspark hatte bei dieser Weltausstellung eine hohe Priorität, da er als ein Beitrag zur Geschichte der Weltausstellungen mittlerweile zum festen Programm zählte. Um den Besuchern die Möglichkeit zu geben, die Bauwerke in größeren Gruppen betrachten zu können, wurden die Bauten so angeordnet, dass sie weit auseinander liegen. So war gleichzeitig mehr Platz für den Verkehr geschaffen. Dekorative Wasserpartien durchzogen das ganze Gelände in einem zuvor nicht erreichten Ausmaß.¹⁰⁶ Den Hauptteil, mit seinen weißen Bauten in Marmorimitat, war mit venezianischen Gondeln zu erreichen. Über fünfzig Länder nahmen an der Weltausstellung teil, was ein großer Erfolg war, betrachtet man die Entfernung.¹⁰⁷

¹⁰² Vgl. Wörner, 2000. S. 13.

¹⁰³ Vgl. Mattie, Erik: Weltausstellungen. Stuttgart, 1998. S. 88.

¹⁰⁴ Vgl. Wörner, 2000. S. 13.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 53f.

¹⁰⁶ Vgl. Mattie, 1998. S. 88.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 97.

Auch für das deutsche Kunstgewerbe war diese Weltausstellung ein großer Erfolg, da sich hier das erste Mal die Möglichkeit bot außerhalb von Europa präsent zu sein und ihr Können zu beweisen.¹⁰⁸

Hans Christiansen hatte, als Mitglied des *Kunstgewerbevereins Hamburg*, die Möglichkeit, diese Weltausstellung zu besuchen. Zusammen mit Carl Griese reiste er nach Amerika.¹⁰⁹ In Christiansens Nachlass befinden sich zwei Reiseberichte hierzu. *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicago von 1893* war ein ausführlicher Bericht dieser Reise, aus dem wahrscheinlich der Vortrag für den *Kunstgewerbeverein* am 21. November 1893 entstand. Christiansen zeigt sich hier zunächst begeistert von dem Gelände, welches für ihn einen italienischen Charme hat, das im Kontrast zur schmutzigen, unschönen Geschäftsstadt Chicago steht.¹¹⁰ Sein Hauptaugenmerk legt er auf den Industriepalast, welcher in vier Teile gegliedert war: Frankreich, England, Deutschland und die Vereinigten Staaten. Zunächst beschreibt er die deutsche Ausstellung, die er durchweg lobt. Vor allem die kunstgewerblichen Artikel wie Porzellan und Metallarbeiten hebt er in seinem Bericht hervor.¹¹¹ Sein einziger Kritikpunkt an der deutschen Ausstellung ist die mangelnde Vertretung der Kunstgewerbeschulen, lediglich die *Kunstgewerbeschule Karlsruhe* war auf der Ausstellung präsent.¹¹² Als nächstes behandelt er die Ausstellung Englands. Besonders die Tapeten hebt Christiansen in seinem Bericht hervor sowie die moderne Umsetzung der Naturmotive.¹¹³ Auch Frankreich zeigte einige Naturmotive, die jedoch noch stark dem Rokoko verhaftet sind, so Christiansen. Nennenswert sind die Keramikarbeiten und Wirkereien Frankreichs.¹¹⁴ Ebenso diskutiert Christiansen die Freilichtmalerei und die Farbgebung in den französischen Werken.¹¹⁵ Auch auf die weiteren Ausstellungen der verschiedenen Länder geht er mehr oder weniger ausführlich ein. „Japan bringt wohl neben Deutschland in der Columbischen Ausstellung die Siegespalme davon. Die Japane haben wohl eine große Menge ihrer prachtvollsten Kunst-Industrieerzeugnisse nach Chicago geschleppt.“¹¹⁶

¹⁰⁸ Vgl. Gmelin, Leop. (Hrsg.): Das Deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893. München, 18XX. S. 7.

¹⁰⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 23.

¹¹⁰ Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicaco*. o.O. 1893. S. 1.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 2.

¹¹² Vgl. ebd. S. 3.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 4.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 5.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 6.

¹¹⁶ Ebd. S. 10.

Von der Ausstellung der Amerikaner ist Christiansen nur wenig begeistert. Die meisten Ausstellungsstücke sind seiner Meinung nach den Fokus auf dem Nutzen statt auf der Ästhetik. Einzig die Erzeugnisse der Firma Tiffany und Co. sowie die Plakatkunst erwähnt er lobend.¹¹⁷ Wie groß der Einfluss des Gesehenen auf Christiansens Werk war, zeigt sich in den nachfolgenden Kapiteln. Der Bericht zeigt bereits deutlich, welche Bereiche sein Interesse geweckt haben.

2.3.3.2 Die Weltausstellung in Paris 1900

Das Prestigeprojekt Weltausstellung im Jahr 1900 hatte einige Bewerber. Viele Länder wollten diese ausüben. Auch Deutschland hatte sich für das Projekt beworben. Jedoch befürchtete Deutschland den Termin nicht einhalten zu können und zog die Bewerbung zurück.¹¹⁸ In insgesamt vier Jahren musste die Weltausstellung organisiert und vorbereitet werden. Da Frankreich schon mehrfach Gastgeber einer Weltausstellung war, war die Entscheidung naheliegend. Auch England war im engeren Kreis Auswahlkreis, jedoch waren die arbeitsregnen Engländer nicht die beste Wahl. Paris bot den optimalen Ort, da das Gelände in Zentrumsnähe lag und trotzdem genug Platz bot.¹¹⁹ Paris war so innerhalb von 45 Jahren das fünfte Mal der Gastgeber einer Weltausstellung. Außerdem war diese Weltausstellung der Höhepunkt des Ausstellungswesens des 19. Jahrhunderts. Die *Exposition universelle* vereinigte mehr als 80.000 Aussteller aus 40 Ländern und konnte über 50 Millionen Besucher verzeichnen.¹²⁰ Dieser Erfolg könnte aber auch mit den Olympischen Spielen zusammenhängen, die gleichzeitig in Paris stattfanden.¹²¹ Ausstellungshallen, Nationalpavillons und der Vergnügungspark waren auch auf dieser Weltausstellung die drei Elemente. Die Anordnung der Ausstellungshallen war bei der Größe eine Herausforderung für die Organisationen. Hier entschied man sich gegen die Anordnung nach Ländern, wie bisher üblich, sondern die *Exposition universelle* war nach Produkten ausgerichtet. Diese Entscheidung zeigt eine Entwicklung im Denken, denn hier spielten geographische Grenzen keine Rolle.¹²²

¹¹⁷ Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, 1893. S. 11ff..

¹¹⁸ Vgl. Mattie, 1998. S. 102.

¹¹⁹ Vgl. Meier-Graefe, A.J.: Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs. Leipzig, 1900. S. 3.

¹²⁰ Vgl. Wörner, 2000. S. 14.

¹²¹ Vgl. Witt, 1900. S. 102.

¹²² Vgl. Meyer-Graefe, 1900. S. 9.

Die länderspezifische Darstellung konzentrierte sich nur noch auf die Nationalpavillons.¹²³ Eine weitere Neuerung der Ausstellung war, dass man hier den kompletten Produktionsweg, vom Urprodukt über die Maschine hin zum Endprodukt, zeigte.¹²⁴ Außerdem war die Ausstellung abends nur noch für die Vergnügung geöffnet, was dank dem elektrischen Licht möglich war.¹²⁵ Die gesamte Ausstellung war sehr farbig. Allerdings wurden die Bauten so verteilt, dass trotz der vielen Aussteller alles gesehen werden konnte.

Einen Kontrast zu dieser Farbigkeit bildete die ruhige Landschaft der Seine.¹²⁶ Architektonisch gesehen zeigte sich bei dieser Weltausstellung eine endgültige Überwindung des Historismus. Schon auf der Weltausstellung in Brüssel 1897 hatten die belgischen Künstler Art-Nouveau-Pavillons entworfen und gebaut. Dieser Stil zeigte sich in Paris allerdings nicht in den Bauten. Trotz der Größe der Pariser Ausstellungsbauten war der Historismus dennoch einem neuartigen Stil gewichen.¹²⁷ Der Jugendstil war in den Ausstattungen der Länderpavillons formgebend. Ein besonderes Highlight war hier der Pavillon des Kunsthändlers Samuel Bing aus Paris.¹²⁸

Der Länderpavillon des Deutschen Reiches war im Stil der deutschen Frührenaissance erbaut. Der Pavillon hatte eine Grundfläche von 700qm, eine Höhe von 37m bis zum Dachfirst und 75m bis zum Hauptturm. Der Mittelpunkt des Pavillons war die 16m hohe Treppenhalle. Darum waren im Erdgeschoss der Saal der Fotografie und die Räume des deutschen Buchgewerbes, im oberen Stockwerk der Saal der deutschen Wohlfahrtspflege, weitere Teile des Buchgewerbes und die Räume des Kaisers Wilhelm I. mit seinen geliehenen Werken der Kunst und des Kunstgewerbes des 18. Jahrhunderts. Dies waren auch die Empfangsräume des kaiserlichen Reichskommissars.¹²⁹ Besonders interessant war der Raum zur Westseite hin. Dieser war eine Kopie des runden Kabinetts der Bibliothek von Friedrich dem Großen in Sanssouci. Kunstwerke von Watteau, Lancret, Pater und Chardin¹³⁰ wurden hier präsentiert.¹³¹

¹²³ Vgl. Meier-Graefe, 1900. S. 9.

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 9f.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 10.

¹²⁶ Vgl. Meier-Graefe, 1900. S. 20.

¹²⁷ Vgl. Mattie, 1998. S. 106.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 110.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 58f.

¹³⁰ Der Kaiser sendete zehn Gemälde Lancrets, drei von Chardin, sechs von Pater und vier von Watteau. Die Einschiffung der Chythera konnte nicht gesendet werden. Vgl. Meier-Graefe, 1900. S. 57.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 33.

Das Untergeschoss war in Arkadenstellung zum Seinequai ausgerichtet und beherbergte eine Weinausstellung mit Restaurant.¹³² Marmorboden und -treppen zierten das Treppenhaus. Eine Mosaiknachahmung, die schwarze Heraldik mit grünem Hintergrund zeigte, verkleidete den unteren Bereich der Wand. Darüber waren zwei Gemälde von Gussmann angebracht. Diese stellten das Menschenleben nach Anregungen von Schiller dar.¹³³ Die Wandgemälde von dem Charlottenburger Künstler Wittig waren in ruhigen, matten Farben, vorherrschend grau und schwarz gehalten und zeigten Frauenköpfe und Ornamente.¹³⁴ Die Räume der Fotografie- und Buchgewerbeausstellung waren mit Schränken und Vitrinen für die Schaustücke ausgestattet. Gemütliche Lehnstühle sorgten für Behaglichkeit.¹³⁵

Ein besonderes Wahrzeichen des deutschen Pavillons waren die Fenster. Durch die Glasfenster fiel ein gedämpftes Licht in die Räume. Das große bunte Glasfenster im Treppenhaus fertigte der Frankfurter Glasmaler Lüthi.¹³⁶ Im Obergeschoss befand sich das Glasfenster *Die Religion und ihre Begleiterinnen* im Raum der deutschen Wohlfahrtseinrichtung. Auch die Wandbemalung zeigte kirchliche Architekturmotive. Ausgestellt waren hier Miniaturmodelle von Arbeiterkolonien, Schulgebäuden oder Vereinshäusern.¹³⁷ Die Ausstattung aller Räume, ausgenommen die Empfangsräume, waren von den deutschen Firmen unentgeltlich geliefert worden.¹³⁸

Diese Weltausstellung war der endgültige Durchbruch für die Bewegung des Kunstgewerbes. Fast alle Länderpavillons zeigten in ihrem Interieur neue Formen und Ideen, welche verdeutlichten, dass diese Stilentwicklung sich bewies: Künstler wurden zu Handwerkern.¹³⁹ Der deutsche Pavillon befand sich in einem Übergangsstadium. Zum einen gab es die Empfangsräume, ausgestattet mit den Leihgaben des Kaisers aus dem Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts. In einem weiteren Raum sah man den modernisierten, altdeutschen Stil und Dekorationen von Marmor, Stuck und Mosaik. Die drei Räume der Vereinigten Werkstätten Münchens zeigten den neuen Stil. Ornamentaler Wandschmuck, Möbel von Obrist, Riemenschmidt und Pankok zeigten eine moderne, mutige Linie.¹⁴⁰

¹³² Vgl. Meyer-Graefe, 1900. S. 34.

¹³³ Vgl. ebd. S. 32.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 53.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 53.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 53.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 56.

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 32f.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 105.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 110.

Ein von Lechter ausgestatteter Saal zeigte Arbeiten der Glasmalerei. Die *Künstlerkolonie Darmstadt* präsentierte sich, ebenso im neuen Stil, mit dem *Darmstädter Zimmer*. Jedes Gewerbe hatte eine Nische, in denen Goldschmiedekunst, Lederarbeiten, Textil, Glasarbeiten, Keramik oder Metallarbeiten zu sehen waren.¹⁴¹

2.3.4 Kritik an den Weltausstellungen

Die Weltausstellungen waren die ‚Neuigkeitsbörsen‘ ihrer Zeit.¹⁴² Jedes Land wollte seine Neuerungen, Produkte, seine wirtschaftliche Lage bestmöglich präsentieren um im internationalen Vergleich gut abzuschneiden. Dadurch kam auch Druck von Seiten der Regierungen auf die Ausstellungen. Keine Beteiligung an einer Weltausstellung blieb ohne staatlichen Einfluss. Diese unterlag dem preußischen Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten. Bis zur Reichsgründung war eine gesamtdeutsche Ausstellungsbeteiligung durch inner- und verfassungspolitische Probleme schwierig.¹⁴³ Mit der Reichsgründung wandelte sich dieses Problem zu einem der Aussteller. Der Staat erwartete die Präsentation der Nationalität, was wiederum eine Zäsur für die Aussteller bedeutete.¹⁴⁴ Denn zu Beginn standen die Eigeninteressen der einzelnen Staaten im Vordergrund.¹⁴⁵ Der Deutsche Nationalverein, unter der Führung Preußens, sollte dieses Problem außerhalb der Kommission lösen.¹⁴⁶ Die Weltausstellung in Wien war die erste Möglichkeit, diese Bestrebungen umzusetzen, da sie zwei Jahre nach der Reichsgründung stattfand. Das Ergebnis des deutsch-französischen Krieges ermöglichte die nationale Repräsentation, welche durch eine zentrale Leitung organisiert wurde. Diese war nun nicht mehr nur von Preußen gestellt, sondern von Preußen, Bayern, Baden, Württemberg, Sachsen und Elsass-Lothringen.¹⁴⁷

Die schnell fortschreitende Industrialisierung hin zur Massenproduktion brachte zudem Nachteile mit sich. Die Denaturalisierung und die Proletarisierung der Arbeiterschaft hatten soziales Elend als Begleiterscheinung.¹⁴⁸

¹⁴¹ Vgl. Meyer-Graefe, 1900. S. 111f.

¹⁴² Vgl. Sembach, 2013. S. 9.

¹⁴³ Vgl. Kroker, 1975. S. 24.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 25.

¹⁴⁵ Vgl. Kroker, 1975. S. 32.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 33.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 37.

¹⁴⁸ Vgl. Maag, Georg: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen, Synchrone Analyse einer Epochenschwelle. Konstanz, 1982. S. 4.

Langfristige Auswirkungen hatten die Weltausstellungen aber auch auf andere Bereiche. So entstanden Massentourismus und Nachrichtenbüros, aber auch die Abschaffung der Sklaverei waren Ereignisse, die mit diesen Veranstaltungen einhergingen.¹⁴⁹ Der ursprüngliche Anspruch einer Inventarisierung der Welt war es, der zu riesigen Hallen voll von Produkten und Geräten führte.¹⁵⁰

Neben der Vielzahl an Erzeugnissen und der prunkvollen Erscheinung lag der Fokus auf der Inszenierung zwischen Vergnügungspark und Ausstellung.¹⁵¹ Liest man die zeitgenössischen Berichte der Weltausstellungen, wird deutlich, dass auch die Ziele und Vorstellungen dieser Projekte von staatlicher Seite nicht immer realisierbar waren. So berichtet Gustav Claudin von der Weltausstellung 1855, dass die Vielfalt zu einer Aufmerksamkeitszerstreuung führt, was beim Besucher eine Depersonalisierung auslöst. Da der Besucher den Schwerpunkt auf das Ästhetische und nicht auf das Nützliche legt, ist auch hier das Ziel, zumindest für den Besucher, verfehlt. Außerdem kritisierte Claudin den angepriesenen Fortschritt als Auslöser der wachsenden Diskrepanz zwischen diesem und der menschlichen Natur.¹⁵² Plum hingegen setzte die Weltausstellungen mit Babylon gleich. „Den Kristallpalast, Bartholdis Freiheitsstatue und den Eiffelturm versteht Plum als babylonische Sinnbilder des neunzehnten Jahrhunderts.“¹⁵³ Seiner Meinung nach führte die Industrialisierung zu Kommunikationsverlust, die Arbeit bekäme so eine hohe Priorität.¹⁵⁴ Es zeigte sich, dass die Weltausstellungen im Lauf der Zeit in ihrer ursprünglichen Funktion eingebüßt hatten.¹⁵⁵

Die Ästhetik war schon von Beginn an ein wichtiger Aspekt der Weltausstellungen. Wenn auch die Verbindung von Kunst und Industrie zunächst nicht unter diesem Blickpunkt stand, so die Ausstellung selbst. Doch auch Kunst und Industrie zu verbinden wurde immer bedeutender. Nicht nur die Nützlichkeit sollte überzeugen.¹⁵⁶ Jedoch musste sich Stil und Geschmack erst entwickeln.¹⁵⁷

¹⁴⁹ Vgl. Maag, 1982. S. 87.

¹⁵⁰ Vgl. Wörner, 2000. S. 74.

¹⁵¹ Vgl. Wörner, 2000. S. 221.

¹⁵² Vgl. Maag, 1982. S. 88.

¹⁵³ Ebd. S. 92.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 93.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 94.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 98.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 99.

Zunächst musste die Ästhetik der Massenproduktion weichen. Vielfache, günstige Herstellung stand im Vordergrund, die Produktion von Ornamenten oder anderen ästhetischen Elementen war zu zeitaufwendig und teuer. Die Priorität lag auf einem handwerklichen Aussehen, um die Maschinenproduktion zu kaschieren. Durch die Denaturalisierung wurde mit der Zeit der Bezug zur Natur wieder wichtiger. Naturmaterialien und Ornamente standen wieder im Vordergrund.¹⁵⁸ Dass die Weltausstellungen so realisiert werden konnten, war der Einführung der Eisenbahn zu verdanken.¹⁵⁹

„Es ist kein Zufall, dass das Ausstellungswesen und die Lokomotive ungefähr gleichzeitig ihr Sekularjubiläum feiern konnten.“¹⁶⁰ Da England beim Bau der Eisenbahn am fortschrittlichsten war, könnte dies auch der Grund gewesen sein, dass hier die erste Weltausstellung stattfand.¹⁶¹ Durch das neue Transportmittel konnten nicht nur Besucher sondern auch Baustoffe schnell transportiert werden. Da meist nicht viel Zeit zur Durchführung einer solchen Veranstaltung war, stellte dies einen enormen Vorteil dar.

2.4 Das Ornament

Das Ornament ist das Stilelement des Jugendstils. In jeder möglichen Art wurde es produziert. Mechanisch angefertigte Ornamente erstreckten sich auf Schmiedeeisen, Stein, Stuck und Holz. In Kombination mit Gusstechniken konnten so Möbel und andere große Dekorationselemente in Serie entstehen. Ebenso verhält es sich in anderen Bereichen des Kunstgewerbes. Die Vervollkommnung von Drucktechniken ermöglichte den Seriendruck auf Stoff, Papier, Keramik, Glas oder Holz. Wie bereits erwähnt stand die Serienproduktion auch unter starker Kritik. Damit die Qualität nicht unter der Quantität litt, wurde eine handwerkliche Produktion lediglich von den technischen Möglichkeiten unterstützt. So konnte die hohe Nachfrage trotzdem erfüllt werden. Diese gemischte Produktion ermöglichte Werkstätten eine Entwicklung bis hin zu Großunternehmen. Kataloge und Geschäfte sicherten die Verbreitung der Produkte.¹⁶²

¹⁵⁸ Vgl. Maag, 1982. S. 100.

¹⁵⁹ Vgl. Meier-Graefe. S. 3f.

¹⁶⁰ Meier-Graefe, 1900. S. 5.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 5.

¹⁶² Vgl. Cachin, 1991. S. 339.

Zwar dienten die Weltausstellungen selbst zur Bekanntmachung, aber auch groß illustrierte Kataloge zu den Weltausstellungen und Kunstzeitschriften. Die gesteigerte Nachfrage wurde zudem durch den gesellschaftlichen Status gefördert, da der Besitz vieler Kunstgewerbeprodukte, die durch den handwerklichen Schaffensprozess veredelt wurden, Erfolg symbolisierte. Somit wurde das Ornament nicht nur zum Symbol des Jugendstils, sondern auch zum Synonym für Reichtum.¹⁶³

Das Ornament im Jugendstil zeigt meist florale Muster und geschwungene Linien in dynamischer Form. In den Bereichen des Kunstgewerbes zeigen sich verschiedene Einflüsse, so etwa der Japonismus vor allem in der Keramik, Möbel hingegen waren sehr lange von der Vergangenheit behaftet. Die Stilfindung Ende des 19. Jahrhunderts wurde ebenfalls stark von den stetig wachsenden Kunstzeitschriften geprägt, welche wiederum in ihrer Darstellung vom Ornament geprägt wurden.¹⁶⁴

Dass das Kunstgewerbe durch die Massenproduktion erschwinglicher wurde, hatte auch Nachteile. Die floralen Ornamente wurden zum Symbol des Spießigen, was ihren Stellenwert senkte. Sie kamen in den Verruf, Kitsch zu sein.¹⁶⁵ Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts galten die floralen Ornamente des Jugendstils als veraltet. Lineare, mit der Tendenz zur Geometrie gehende Ornamente zeigten sich schon 1900/1901. Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* in Darmstadt, ein realisiertes Gesamtkunstwerk der *Künstlerkolonie* der Mathildenhöhe.¹⁶⁶ Behrens beeinflusste dies maßgeblich, da er die Nachahmung von floralen Ornamenten als veraltet betrachtete. Die Natur sei verbunden mit dem Planetensystem, welche mit einer kristallinen Helle den Mensch durchdringt. Somit wurden die geometrisierten Ornamente als Offenbarung und Sinnbild des Lebens gesehen.¹⁶⁷ Im Gegensatz dazu betrachtete die Lehre Ruskins die Geometrisierung als Widerspruch zum Leben und der Natur.¹⁶⁸

Der Jugendstil entwickelte sich zwar aus der Abgrenzung zum Historismus, betrachtet man das Ornament des Historismus, kann es jedoch auch als Vorstufe des floralen Ornaments gesehen werden. Wie auch im Jugendstil zeigt das Rokokoornament eine schwungvolle Biegung in Naturformen.¹⁶⁹

¹⁶³ Vgl. Cachin, 1991. S. 341.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 355.

¹⁶⁵ Vgl. Kastenholz, 2001. S. 115.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 117.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 118.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 129.

¹⁶⁹ Vgl. Schmalenbach, 1981. S. 45.

Im Rokoko leidet die Naturform unter der Stilisierung der Pflanzenform. Durch den sich wiederholenden Prozess der fertigen Ornamentformen fehlt es an Lebendigkeit.¹⁷⁰ Durch den Einfluss Japans und Englands entwickelte sich daraus ein Flächenstil:

„Es ist der völlige Verzicht auf raumillusionistisch modellierende Schattierung zu Gunsten breiter farbig homogener Flächen, wobei doch die Zeichnung, die Konturführung im Kern raumillusionistisch perspektivisch (Überschneidungen, Verkürzungen: „Plakatstil“) ist, es ist das Vorherrschen der „konstruierten“ vor den konturlosen, eindimensional „umrissenen“ Flächenkörpern, es ist der aus der besonderen Herstellungsmethode dieser Holzschnitte, aus der unmittelbaren Wiedergabe der lebendig fließenden Tuschpinselzüge, der „Kunst des Umrißmalens“, resultierende Fluß sowie das An- und Abschwellen dieser breiten Konturen, es ist endlich die bis zum Ausdruck des Monumentalen führende, wesentlich auf der Aufteilung der Gesamtfläche in nur einige große einheitliche Flächenraumstücke beruhende Vereinfachung der Darstellung.“¹⁷¹

Durch diese lineare Darstellung entwickelte sich auch das Ornament zu einer eigenständigen, lebendigen Form. Dieser Bewegungsdrang kann ebenso als Antwort auf den sterilen Historismus gesehen werden, der schon deswegen überwunden werden musste, weil er sich von der aufkommenden Technik abgrenzte.¹⁷² Interessant ist in diesem Zusammenhang die Namensschöpfung, denn der Name symbolisierte den jugendlichen Idealismus mit der Kunst. Betrachtet man das Wort jedoch genauer, steckt es voller Widerspruch. Jugend ist die schwungvolle Bewegung ohne das Befolgen von Regeln, Stil ist das starre Folgen einer Kunstform. Diese Verbindung der Gegensätze weist auf die Vielschichtigkeit dieser Zeit hin.¹⁷³ Dadurch bekommt auch das Ornament eine andere Bedeutung, denn es wurde im Jugendstil zum Begriff des Ganzen, statt rein dekorativ zu wirken. Mit anderen Worten hatte es sich der Jugendstil zur Aufgabe gemacht, die ökonomische Notwendigkeit ästhetischer zu gestalten.¹⁷⁴ Um dies zu verwirklichen, ist die Darstellung auf wenige Grundzüge reduziert, um übersichtlicher zu erscheinen.¹⁷⁵ Dies konnte mit dem Ornament verwirklicht werden. Gleichzeitig werden Inhalt und Form so radikalisiert und abstrahiert, dass ein Realitätsbezug aufgehoben wird.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Vgl. Schmalenbach, 1981. S. 46.

¹⁷¹ Ebd. S. 49f.

¹⁷² Vgl. Sembach, 2013. S. 19f.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 21.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 24.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 29.

¹⁷⁶ Vgl. Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche, Jugendstil, Heinrich Mann, Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende. München, 1976. S. 84.

Zwar werden sowohl idealistische als auch realistische Formen gesucht, die realistischen Formen sollen den Alltag in die Kunst aufnehmen, welche aber wieder in einer allgemeinen Idee des Lebens Spielraum haben. Worringer formuliert dies als Annäherung an die Wirklichkeit und an das Organische, Nietzsche bezeichnet diese Radikalisierung und Abstrahierung als biologische Konkretion.¹⁷⁷ Diese Qualität verursacht gleichzeitig eine empathische Nutzung der Symbole, welches die realistische Darstellung unterstreicht.¹⁷⁸ Schönheit, Gefühle und Lust sollen dabei aber nicht direkt angesprochen werden, da das Symbol so unwichtig wird. Die Darstellung dieser würde zu einer Disharmonie in der Kunst führen.¹⁷⁹

Die Natur dient dem Ornament als Inspiration. Dies lässt sich auch auf die Präraffaeliten zurückführen. In England liegt der Ursprung in der Neugotik. Jedoch möchte sich das Ornament des Jugendstils von den starren, historischen Formen abgrenzen.¹⁸⁰ Der starren Form wird die geschwungene gegengesetzt. Diese sind Ausdruck des Lebens und der Kraft.¹⁸¹ „Das Schwanken der Jugendstil-Linie zwischen Unruhe und Harmonie macht das Ornament auch zum Formzeichen der Ambivalenz, seine Dynamik und Expressivität zum Formzeichen der Entschiedenheit. Hierin vor allem liegt seine semantische Funktion.“¹⁸²

2.5 Das philosophische Denken des 19. und 20. Jahrhunderts

Das philosophische Denken nahm ebenfalls Einfluss auf diese Zeit. Die Entwicklung des neuen Stils wurde auch von der Philosophie dieser Zeit geprägt. Großen Einfluss auf das philosophische Denken des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts hatte das Werk, *Also sprach Zarathustra* von Friedrich Nietzsche, ein wichtiger Vertreter dieser Zeit. Nietzsches Lehre des ‚Übermenschen‘ diente in vielerlei Hinsicht als Grundlage des philosophischen Denkens. *Also sprach Zarathustra* erschien in vier Teilen: 1883 der erste, ein Jahr später Teil zwei und drei und 1885 der vierte. 1886 wurden die ersten drei Teile unter dem genannten Titel veröffentlicht. Das Werk vermittelt Nietzsches Philosophie als Lehre, es reflektiert sein Denken. Das Scheitern dieser Lehre verdeutlicht dieses Denken.

¹⁷⁷ Vgl. Walter, 1976. S. 84.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 86.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 87.

¹⁸⁰ Vgl. Walter, 1976. S. 104.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 105.

¹⁸² Ebd. S. 107.

Um dies zu verdeutlichen, setzt er das Individuum, also Zarathustra, dem Allgemeinen gegenüber. Im weiteren Verlauf soll das Werk genauer betrachtet werden, allerdings werden nur einige Reden exemplarisch behandelt.

Der Protagonist Zarathustra, ein Einsiedler, entscheidet sich zu Beginn dazu, seine Weisheit an die Menschen zu verschenken.¹⁸³ Dies wird jedoch fortwährend missverstanden. Sein erster Weg führt Zarathustra in die nächstgelegene Stadt. Hier möchte er den Bewohnern vom ‚Übermensch‘ lehren. Der hierfür geerntete Spott veranlasst ihn, sich von Menschenansammlungen zu distanzieren.¹⁸⁴ Dies ist die erste Begegnung mit dem Markt, welcher in *Also sprach Zarathustra* mehrfach eine immanente Rolle einnimmt.

Der Spott der Menschen äußert sich hier in erster Linie durch das Missverständnis. Die Menschen nehmen nicht Zarathustras Übermensch, sondern sein Negativbeispiel des letzten Menschen als Vorbild an. Dies wird noch durch die Unterbrechung eines Seiltänzers verstärkt, da seinem Balanceakt die Aufmerksamkeit der Menschen gehört.¹⁸⁵ In dem Kapitel *Von den Fliegen* des Marktes wird dies noch verdeutlicht. Der gesellschaftliche Druck, Teil des Sozialwesens zu sein, führt selbst den, in Nietzsches Augen, besten Menschen dazu, sich anzupassen. Auf der Suche nach Anerkennung und Ruhm verkauft sich der Mensch hierfür. So bekommt der Markt eine Doppeldeutigkeit.¹⁸⁶ Zarathustras Rat, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen, um sich von diesem Einfluss fernzuhalten, übernimmt hier eine allgemeine Funktion. So entdeckt der Leser für sich einen Lebensbereich, den die Gesellschaft unterbewusst vorgegeben hat, dessen Einfluss er jedoch nur durch das Abgrenzen von der Gesellschaft überwinden kann.¹⁸⁷ Der Geist des Kindes hingegen gibt dem Markt keinen hohen Stellenwert. Er betrachtet den Markt als wandelbaren Gestaltungsraum. Dies verdeutlicht, dass Philosophen und Künstler sowohl innerhalb als auch außerhalb des Marktes sind.¹⁸⁸

¹⁸³ Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Klagenfurt o.J.. S. 7.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 9ff.

¹⁸⁵ Ates, Murat (Hrsg.): *Nietzsches Zarathustra Auslegen, Thesen, Positionen und Entfaltungen zu "Also sprach Zarathustra"* von Friedrich Wilhelm Nietzsche. Marburg, 2014. S. 71.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 73f.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 75.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 84.

Die erste Rede des Werkes, ‚Von den drei Verwandlungen‘, zeigt die drei Stadien des menschlichen Geistes hin zur Selbstfindung auf. Zunächst verwandelt sich der Geist zum Kamel, darauf zum Löwen und zuletzt zum Kind.¹⁸⁹

Alle drei Stadien symbolisieren einen Abschnitt der Selbstfindung. Das Kamel steht für Demut und Anpassungsfähigkeit, der Löwe für Macht und die damit gewonnene Freiheit und das Kind für einen Neuanfang und die reine Unschuld. Es zeigt den idealen Individualisierungsprozess, welcher sich auf einer intellektuellen Ebene vollzieht.¹⁹⁰ Die Rede zeigt Nietzsches Konzept der Entwicklung zum Übermenschen, das Potential, das der menschliche Geist erreichen kann.¹⁹¹ Um dies zu erreichen, muss der menschliche Geist das ‚Für-sich‘ erkennen, was er bereits zuvor ‚An-sich‘ hatte. Die Verwandlung selbst ist somit also ein Erkennen und Verwirklichen des vorhandenen Potentials des Geistes.¹⁹²

Dabei ist zu beachten, dass diese Entwicklung bei einem bereits durch die Gesellschaft entwickelten Geist ansetzt. Dies ist wichtig, da die gesellschaftlichen Sitten den animalischen Trieb unterdrücken.¹⁹³ Das Unterdrücken dieser Triebe führt zur intellektuellen ‚Selbstvergewaltigung‘ und eben diese Form von Selbstgewalt charakterisiert den Geist des Kamels.¹⁹⁴ Zunächst geschieht dies nur vor den Augen der Gesellschaft, also vor dem Gesetz. Werden die gesellschaftlichen Sitten auch eingehalten, wenn keine Strafe droht, wird das Gesetz zur Moral. Dies impliziert aber auch, dass die Moral ein freiwilliges Leiden des Menschen ist, da er seine Triebe dauerhaft unterdrückt, auch in Extremsituationen.¹⁹⁵ Das Kamel ist damit den spontan auftretenden Trieben überlegen, ist aber gleichzeitig abhängig von diesen, um sie auch verneinen zu können.¹⁹⁶

Die Verwandlung zum Löwen erklärt Nietzsche nicht explizit, sie geschieht einfach. Unter dem Aspekt der ‚Selbstvergewaltigung‘ ist es jedoch mit dem Fortschritt dieser zu erklären.¹⁹⁷ Das Streben nach der objektiven Wahrheit, Tugend des asketischen Ideals, fordert gleichzeitig die Triebe ausschalten zu wollen.¹⁹⁸

¹⁸⁹ Vgl. Nietzsche, o.J.. S. 22.

¹⁹⁰ Vgl. Landgraf, Diemo: Ethik und Ästhetik in der dekadenten Literatur vor und nach Nietzsche. Freiburg i.Br., 2018. S. 171.

¹⁹¹ Vgl. Ates, 2014. S. 45.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 48.

¹⁹³ Vgl. Ates, 2014. S. 50.

¹⁹⁴ Vgl. ebd. S. 51f.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 54.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 56.

¹⁹⁷ Vgl. ebd. S. 57.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 58.

Der Löwe kehrt mit der Suche nach dieser Wahrheit ‚Zu-sich‘. Dieser Prozess des asketischen Ideals ist, so Nietzsche, im historischen Kontext der Übergang von einer religiösen Weltanschauung hin zur atheistischen. Durch diese Tugenden hebt sich das Christentum selbst auf.¹⁹⁹

Der Prozess entwickelt sich bereits im Geist des Kamels, da dieses den Ort Gottes als Fiktion erkennt und sich das ‚Du-sollst‘ Gottes aufhebt. Im Geist des Löwen entwickelt sich dies zu einem ‚Ich-will‘.²⁰⁰ Dadurch erkennt der Löwe, dass die Moral, die das Handeln des Kamels bestimmte, frei gewählt war. Dieses Wissen unterscheidet den Löwen vom Kamel.²⁰¹ „Das Kamel war die ganze Zeit über frei hinsichtlich seiner moralischen Haltung, doch es hat aufgrund des theoretischen Nicht-Wissens von seiner eigenen Freiheit einen defizitären praktischen Gebrauch dieser Freiheit gemacht und sich imaginären Autoritäten gebeugt.“²⁰² Trotz dieses Wissens lebt das Kamel im Löwen weiter, er ist also immer noch das Kamel.²⁰³

Die Erkenntnis, dass er ebenso an die Moral gebunden ist, ermöglicht die Loslösung und dadurch die Verwandlung zum Kind.²⁰⁴ Das Kind kann nun das Wissen in der Praxis umsetzen. Betrachtet man die Verwandlung genau, wird deutlich, dass es sich hier um eine Wiederholung der ersten Verwandlung, vom neutralen Ausgangsstadium zum Kamel ist. Hier allerdings schafft es der Geist selbst die Werte zu bestimmen, statt sie sich von einer spirituellen bzw. gesellschaftlichen Instanz vorgeben zu lassen.²⁰⁵

Ein weiteres Beispiel ist die Rede ‚Von alten und jungen Weiblein‘, ebenfalls aus dem ersten Teil. Zarathustra trifft bei einem Abendspaziergang auf eine alte Frau, die ihn um ein Gespräch über die Frau im Allgemeinen bittet. Er sieht die Frau als Rätsel, dessen Lösung die Schwangerschaft ist, mit der Hoffnung, den ‚Übermenschen‘ zu gebären.²⁰⁶ Außerdem beschreibt er die Frau als rein, einem Edelstein gleich, welcher für den Mann ein Spielzeug ist, das das Kind in ihm weckt.²⁰⁷ Der Mann ist somit kindlicher als die Frau, weshalb sie auch ihm gegenüber die Mutterrolle einnimmt. Diese Form der Liebe beschreibt die Hin- und Selbstaufgabe der Frau gegenüber dem Mann.

¹⁹⁹ Vgl. Ates, 2014. S. 59.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 60.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 61.

²⁰² Ebd. S.61.

²⁰³ Vgl. ebd. S. 63.

²⁰⁴ Vgl. Ates, 2018. S. 64.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 66.

²⁰⁶ Vgl. Nietzsche, o.J.. S. 59.

²⁰⁷ Vgl. ebd. S. 59.

Während seine höchste Form des Glückes ‚Ich-will‘ ist, ist ihre ‚Er-will‘. Und Zarathustra geht noch weiter indem er für die vollkommene Liebe das Gehorsam der Frau gegenüber dem Mann fordert.²⁰⁸ Das alte Weib entgegnet Zarathustra auf ironischer Ebene, dass er Recht hätte was die Frau betrifft, er die Frau allerdings auch wenig kenne. Mit der Frage, ob er dies deshalb sagt, weil bei der Frau kein Ding unmöglich ist, verdeutlicht sie, dass Zarathustra die Frau deshalb so beschreibt, weil er kein anderes Wesen hat, bei dem dies möglich ist.²⁰⁹ Als Dank für seine Enthüllung bietet das alte Weib Zarathustra eine Wahrheit an.

In einer weiteren Rede, *Das andere Tanzlied*, verdeutlicht Nietzsche seine Ansicht der Frau. Hier projiziert Zarathustra die Rolle der femme fatale auf das Leben, welches sich als Willen zur Macht verstehen lässt. Die Frau ist somit in Nietzsches Lehre ambivalent, durch den ständigen Wechsel rätselhaft und nicht klar einzuordnen.²¹⁰ Dies zeigt sich auch zuvor in Zarathustras Reden. Zum einen will die Frau einen Kriegsmann, zum anderen sind ihre Attribute, Mut, Unbekümmertheit und Spott auch die der Weisheit. Die Frau als passives Wesen soll vom aktiven Mann erobert werden, jedoch ist es die Weisheit, die liebt, so Zarathustra. Das legt die Deutung nahe, dass der Mann als Philosoph von der Weisheit geliebt wird und nicht umgekehrt.²¹¹ In ‚Das andere Tanzlied‘ ist Zarathustra zur Einsicht gekommen. Die Begierde ist unendlich und somit Teil des Lebens. Somit kämpft der Geist nicht mehr dagegen an, sondern sieht sie als Begleitung.²¹² Mann und Frau sind also keine zwei unterschiedlichen Formen der Weisheit, sie sind zwei Lebensweisen, die beide auf ihre Art versuchen das Ideal des Übermenschen zu erreichen.²¹³

Auch die Kunst hat einen besonderen Stellenwert in Nietzsches Lehre. Sie drückt zum einen die problematische Beziehung zum Leben aus, zum anderen kann man diesem durch sie entgehen.²¹⁴ Diese problematische Beziehung lässt sich auch in gewisser Hinsicht auf die Kunstkritik übertragen. Grundlage ist das Bedürfnis nach Bildung. Vor allem der Historismus und die Versuche der Stilfindung standen in der Kritik.²¹⁵ Auf der Suche nach Wirklichkeit, Ganzheit und Erfüllung gilt die Kunst als Rettung.

²⁰⁸ Vgl. Ates, 2014. S. 91.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 92.

²¹⁰ Walter, 1976. S. 38.

²¹¹ Vgl. Ates, 2014. S. 88.

²¹² Vgl. ebd. S. 102.

²¹³ Vgl. ebd. S. 106.

²¹⁴ Vgl. Walter, 1976. S. 42.

²¹⁵ Vgl. ebd. S. 43.

„Die regressive Magisierung und Mystifizierung der Kunst wird im ästhetischen Bewusstsein um 1900 eine wichtige Rolle spielen. Kunst kann ‚Ganzheit‘ des Lebens nämlich in der Verbindung der Duplizität apollinisch und dionysischen Strebens verwirklichen oder verweisen [...].“²¹⁶ Da der Übermensch selbst noch geschaffen werden muss, kann er ebenfalls als Kunstwerk betrachtet werden. Der Einsiedler Zarathustra kann als eine Reflexionsfigur Nietzsches gesehen werden, die seine eigene Persönlichkeit als Denker, Künstler und freier Geist repräsentiert. Zarathustra nähert sich an den Übermenschen an und verdeutlicht die Komplexität von Ideal und Problem von Kunst und Leben im Übergang vom Historismus.²¹⁷ Der Einfluss von Nietzsches Lehren zeigte sich beispielsweise bei Henry van de Velde und Peter Behrens.²¹⁸ Beide wendeten sich, wie auch Nietzsche, sowohl vom Alten als auch von der Mode ab. Behrens forderte die Einheit des Stils. Dies sah er als Möglichkeit eines neuen Stils, der nicht nur Formen eines Stils zeigte, sondern Symbol einer Zeit sein würde. Ein Symbol, welches die Lebensauffassung wiederspiegeln soll.²¹⁹

Ebenfalls interessant für Nietzsches Philosophie ist die Betrachtung seines Lebens. Nietzsche ist in einem höchst religiösen Umfeld aufgewachsen. Der frühe Tod seines Vaters war zudem ein zentrales Ereignis in seinem Leben. Dies wurde durch die starke Huldigung der Mutter des Andenkens an seinen Vater verstärkt.²²⁰ Außerdem befasste sich Nietzsche mit den Themen Vererbung, Prostitution und Zeugungsverhinderung, was mit seiner Syphiliserkrankung zusammenhing. Im Gegensatz zu heute, war zu Nietzsches Zeit nicht bekannt, dass Syphilis nicht vererbt werden kann. Daraus erschließt sich, dass für Nietzsche die Herkunft ein zentrales Thema war.²²¹ Dies zeigt sich auch in der Rede *Von den drei Verwandlungen*. Laut Nietzsche kann man durch gute Erziehung über das schlechte Erbe hinwegtäuschen.²²²

²¹⁶ Walter, 1976. S. 47.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 47.

²¹⁸ Vgl. Fischer, Ole W.: Bauen für den Übermenschen? - Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Berlin, 2017. S. 177-189. S. 177.

²¹⁹ Vgl. Fischer, 2017. S. 179.

²²⁰ Vgl. Niemeyer, Christian: Nietzsche als Erzieher, Pädagogische Lektüren und Relektüren. Weinheim, 2016. S. 13.

²²¹ Vgl. ebd. S. 20.

²²² Vgl. ebd. S. 21.

In seinem Werk *Jenseits von Gut und Böse* geht er noch einen Schritt weiter. So ist es die Kunst, aus der die Bildung und Erziehung bestehen muss.²²³ Nichtsdestotrotz ist die Rolle des Zarathustras die eines Erziehers, wird er im vierten Teil sogar direkt so betitelt. Es überrascht aber nicht, dass er als Erzieher scheitert und deshalb in die Rolle des Psychologen wechselt.²²⁴ So nahm Nietzsche nicht nur großen Einfluss auf Künstler, sondern auch auf die Pädagogen dieser Zeit. Dazu zählen Rudolf Steiner, Martin Buber und Siegfried Bernfeld, aber auch die universitäre Lehre der Weimarer Republik.²²⁵

Ebenso wie Nietzsche beeinflusste auch Otto Weininger mit seinem Werk *Geschlecht und Charakter* das Denken des 20. Jahrhunderts. Dieses veröffentlichte der österreichische Philosoph 1903. Es thematisiert, ebenso wie viele Werke Nietzsches, den Antifeminismus und Antisemitismus. Der grundlegende Unterschied ist allerdings, dass Weininger das Geschlecht als entscheidendes Thema wählte.²²⁶ Grundgedanke Weiningers ist, dass der Mensch bisexuell veranlagt ist, also aus weiblichen und männlichen Teilen besteht.

Hier bezieht er sich auf die Embryologie, die sich darauf stützt, dass bei dem menschlichen Embryo in den ersten fünf Wochen kein Geschlecht erkennbar ist.²²⁷ So ist am männlichen Geschlecht immer auch ein wenig weibliches Geschlecht nachzuweisen und umgekehrt.²²⁸ Dies ist für Weininger auch die Erklärung, warum ein Mann die Psyche einer Frau erfassen kann.²²⁹ Das Weibliche ist gleichgesetzt mit dem sexuellen Trieb. „Der Geschlechtstrieb ist beim Weibe immer vorhanden [...], beim Manne ruht er immer längere oder kürzere Zeit.“²³⁰ Und weiter beschreibt Weininger das Weibliche so: „[d]as vollkommen weibliche Wesen kennt weder den logischen noch den moralischen Imperativ, und das Wort Gesetz, das Wort Pflicht, Pflicht gegen sich selbst, ist das Wort, das ihm am fremdesten klingt. Also ist der Schluß vollkommen berechtigt, daß ihm auch die übersinnliche Persönlichkeit fehlt.“²³¹

²²³ Vgl. Niemeyer, 2016. S. 23.

²²⁴ Vgl. ebd. S. 28.

²²⁵ Vgl. ebd. S. 31.

²²⁶ Vgl. Luft, David: Otto Weininger als Figur des Fin de siècle. In: Le Rider, Jacques; Leser, Norbert (Hrsg.): Otto Weininger, Werk und Wirkung. Wien, 1984. S. 71-79. S. 71.

²²⁷ Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter, Eine prinzipielle Untersuchung von Otto Weininger*. Wien, 1920. S. 7.

²²⁸ Vgl. ebd. S. 8.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 102f.

²³⁰ Weininger, 1980. S. 115.

²³¹ Ebd. S. 239.

Dies impliziert, dass das Weibliche die Sünde, die Verführung, das rein Sexuelle ist. Das Männliche hingegen ist erst ausgefüllt durch „[...] Kampf und Spiel, Geselligkeit und Gelage, Diskussion und Wissenschaft, Geschäft und Politik, Religion und Kunst.“²³² So ist der Mann nicht durchgehend sexuell, sondern nur mit Unterbrechungen.²³³ Es bedeutet gleichzeitig, dass der Mann, im Gegensatz zur Frau bewusst lebt, und sein Bewusstsein an sie weitergibt.²³⁴ Dadurch ist es auch der Mann der zum Urteilen fähig ist. Dieses Urteilsvermögen wird von der Frau als männlich empfunden, übt sogar eine sexuelle Anziehung auf die Frau aus. Ebenso männlich ist es, sich auszudrücken, also Sprache zu verwenden.²³⁵

Die Einflüsse der Philosophie, der Industrialisierung sowie der Globalisierung und die daraus entstandenen Entwicklungen, wie die Weltausstellungen, die Arts and Crafts Bewegung und daraus die Entwicklung des Kunstgewerbes, führten zu dem neuen Stil und verfestigten ihn. Diese Bereiche nahmen starken Einfluss auf den Menschen sowie sein Denken und Handeln. Sie wurden vor allem für den Jugendstilkünstler zum Maßstab und zeigte sich auf unterschiedlichste Weise. Auch in Christiansens Werken wird dies deutlich. Das philosophische Denken prägte sein Tun stark, so sehr, dass er sich ebenfalls damit befasste und einige philosophische Werke veröffentlichte. Dies wird im Folgenden veranschaulicht.

3. Kunstverglasungen

Einer der größten Schaffensbereiche Christiansens war die Kunstverglasung, die hier zuerst betrachtet werden sollen.

„Ein guter Theil der Arbeit, welche die letzten Jahre für Gesundung der dekorativen Kunst zu leisten hatten, bestand, wie man weiss, darin, das „Bild“ aus der Flächen-Dekoration auszutreiben.“²³⁶ Dies schrieb A. L. Plehn im Januarheft der *Illustrierten kunstgewerblichen Zeitschrift für Innendekoration* von 1900 und erinnert auch gleichzeitig daran, dass diese Entwöhnung noch nicht abgeschlossen ist.²³⁷

²³² Weininger, 1980. S. 107.

²³³ Vgl. ebd. S. 110.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 124.

²³⁵ Vgl. ebd. S. 245.

²³⁶ Plehn, Anna L.: Das Bild als Kunst-Verglasung und als Wand-Teppich, In: *Innendekoration*, 1900, Heft 11, S.14-17. S. 14.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 14.

Das Vorbild der Kunstverglasung ist das reformierte Plakat, so Plehn, da man hier die für die Kunstverglasung optimale Linienführung und Flächenbehandlung hat und auch in der Plakatkunst auf Licht- und Schattenwirkung verzichtet wird.²³⁸ Zu beachten sind allerdings auch die Unterschiede der beiden Künste, die sich auf die Darstellungsweise auswirken. Zu diesen zählen die Starrheit des Bleis gegenüber der Linie, aber auch die Betrachtung in einem geschlossenen Raum gegenüber der Distanz des Betrachters zum Plakat.²³⁹ Im Gegenzug hierzu ist zu betrachten, ob das Plakat als Innenraumdekoration fungieren kann. Durch die unterschiedlichen Zwecke der Räume und die ebenso unterschiedlichen Darstellungen der Plakate ist dies, je nach Raum und Motiv, durchaus denkbar.²⁴⁰ Dies impliziert die Kunstverglasung als dekoratives Element eines Raums.

Zunächst soll die Geschichte der Kunstverglasung erläutert werden, um den handwerklichen Aspekt besser einordnen zu können. Darauf folgend werden Christiansens Entwürfe näher betrachtet. Dies ist unterteilt in die Ausstellungen, Früh- und Spätwerke.

3.1 Die Geschichte der Kunstverglasung

Die ersten Formen der Kunstverglasungen aus Europa stammen aus der Zeit um Christi Geburt. Dies belegt ein archäologischer Fund in Pompeji aus dem Jahr 79 n. Chr.. Hier handelt es sich um ein Glasfenster der Villa des M. Arrius Diomedes. Entdeckt wurde es 1763.²⁴¹ In Ägypten wurde das erste Glas als Gebrauchsgegenstand bereits um 2500 v. Chr. hergestellt. Glas galt als Ersatz für Gold und Edelsteine.²⁴² Weniger klar ist dagegen die Erfindung des Glases. Ebenso unklar ist die Entwicklung in Deutschland und auch, seit wann der Gebrauch des Glases hier bekannt ist.²⁴³

²³⁸ Vgl. Plehn, 1900. S. 14.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 15.

²⁴⁰ Vgl. Schliepmann, Hans: Christiansen's Kunstverglasungen, In: Deutsche Kunst und Dekoration : illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 5, 1899/1900. S.205-210. S. 207.

²⁴¹ Vgl. Stahl, Carl Joseph: Glaserkunst, Glasmalerei und Kunstverglasung. Leipzig, 1912. S. 1.

²⁴² Vgl. Gaethke, Birte; Junghölter, Manuela; Looft-Gaude, Ulrike: Bunte Steine - Buntglas, Fliesen, Terrazzo und Glasfenster um 1900. Husum, 2008. S. 91.

²⁴³ Vgl. Stahl, 1912. S. 1.

Zu den wenigen Anhaltspunkten zählt das Kloster Tegernsee. Um 1000 wurde hier eine eigene Glaskunstwerkstatt eingerichtet und war für ihre technischen Experimente, die eigenwilligen Motive und die Qualität des Glases bekannt.²⁴⁴ Jedoch klärt dies nicht die Entstehungsgeschichte des Glases in Deutschland.

Die wohl bekannteste Umsetzung von Kunstverglasungen sind Kirchenfenster. Eine der ältesten Überlieferungen zeigt, dass diese bereits 420 n. Chr. Kirchen schmückten.²⁴⁵ Seit dem Mittelalter wurden die Kirchenfenster mit Glasmalerei im Norden oder mit Glasmosaik im Süden gestaltet. Auch der Ursprung der Glasmalerei ist nicht eindeutig geklärt.²⁴⁶ Das Glasmosaik wurde von der musivischen Kunst des Klassizismus beeinflusst. Die Gläser sind hier durch Bleistege miteinander verbunden, was gleichzeitig den Vorteil hatte, größere Glastafeln fertigen zu können.²⁴⁷ Mit der Architektur der Gotik kamen große Kirchenfenster, die die Gestaltung der Kunstverglasungen forderte. Zudem ermöglichte die Entdeckung des Schwarzlots die Malerei auf Glas. Eine der ersten Erfindungen des technischen Fortschrittes der Glasmalerei, die Grisaille-Technik, entstand durch das Verbot der Zisterzienser, Farben zu verwenden.²⁴⁸ Ebenso wichtig für die Entwicklung der Glaskunst waren die stetige Verbesserung und Neuerungen des Glases. Um die Farbenvielfalt zu erweitern, wurde eine Technik entwickelt, bei der Gläser hergestellt wurden, die durch hintereinander liegende, verschiedenfarbige Schichten die Farben erzeugen. Zudem wurde eine größere Tiefenwirkung erzeugt.²⁴⁹

Die Glasmalerei kann in fünf Perioden gegliedert werden. Die Entstehung der Glasmalerei lässt sich auf das 4. bis 11. Jahrhundert eingrenzen. Zwischen dem 11. und 14. Jahrhundert entwickelte sich die Kunst hin zu ihrer Blütezeit, die vom 14. bis zum 16. Jahrhundert dauerte. Bis zum 18. Jahrhundert war auch die Glasmalerei, wie generell die alte Kunst, nicht gefragt. Ende des 18. Jahrhunderts erlebte aber auch sie wieder einen Aufschwung. Zu Beginn konzentrierte sich die Glasmalerei auf kirchliche Rundbogenfenster, die mit Farbmosaiken bemalt wurden. In der zweiten Periode wurde der Pinselduktus zum darstellenden Element. Außerdem wurden mit Hilfe von Schwarzlot Konturen oder eine dünne Lasur ins Glas eingebrannt.²⁵⁰

²⁴⁴ Vgl. Gaethke, 2008. S. 91.

²⁴⁵ Vgl. ebd. S. 2.

²⁴⁶ Vgl. ebd. S. 4.

²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 5.

²⁴⁸ Vgl. ebd. S. 91f.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 92.

²⁵⁰ Vgl. Stahl, 1912. S. 11f.

Die Kunst in Verbindung mit den bereits erwähnten technischen Errungenschaften förderte die stetige Entwicklung, die in der Blütezeit ihren Höhepunkt erreichte. Jedoch muss hier betont werden, dass sich in den Grundzügen der Kunstverglasung und Glasmalerei nichts geändert hat, sondern Material und Technik stetig veredelt wurden.²⁵¹ Verschiedene Aspekte nahmen Einfluss auf die Perioden. Die Blütezeit im Mittelalter wurde auch stark davon beeinflusst, dass die Glasfenster im sakralen Raum nicht nur die großen Rundbögen dekorativ gestalteten, sondern auch eine erzieherische Funktion hatten. Durch die Bildinhalte wurden christliche Lehren veranschaulicht. Dies war besonders wichtig, da der Großteil der Bevölkerung im Mittelalter nicht lesen konnte. Einen Einschnitt in die Blütezeit stellt in diesem Kontext die Reformation und die damit verbundenen Veränderungen der sakralen Architektur dar sowie der Dreißigjährige Krieg. Der Einfluss der Gotik und Renaissance im 18. Jahrhundert führte zu einem neuen Aufschwung des mittelalterlichen Kunsthandwerks und somit auch der Kunstverglasung.²⁵² Außerdem herrschte zu dieser Zeit die Ablehnung der kleinen, detailreichen Bilder.²⁵³ 1827 gründete König Ludwig I. von Bayern eine Glasmalereianstalt in München. Neben der Kirche als Auftraggeber waren es zunächst Angehörige des Adels, später Firmen, Warenhäuser und Privatpersonen, die Glasmalereien in Auftrag gaben. In privaten Räumen war nicht nur die dekorative Wirkung, sondern auch die Funktion der Repräsentation wichtig. Dargestellt wurden historische Geschichten, ornamentale Flechtformen und die Schwarzlotmalerei.²⁵⁴ Das Glas und seine Farben standen nun im Fokus der Künstler, wodurch auch die musivische Kunstverglasung das beliebtere Stilmittel wurde.²⁵⁵ Eben diese Entwicklungen spiegeln sich auch in der Geschichte der Glaserkunst wider.

Das erst so florierende Glasergewerbe entwickelte sich, mit der steigenden Beliebtheit der Glasmalerei, zu einem schlichten Handwerk, welches nur noch die Aufgabe hatte, die bemalten Scheiben in einen Rahmen zu setzen. Mit der aufkommenden Vorliebe der musivischen Kunstverglasung reichte das schlichte Handwerk nicht mehr aus.²⁵⁶

²⁵¹ Vgl. Stahl, 1912. S. 22f.

²⁵² Vgl. Gaethke, 2008. S. 92.

²⁵³ Vgl. Stahl, 1912. S. 24.

²⁵⁴ Vgl. Gaethke, 2008. S. 92.

²⁵⁵ Vgl. Stahl, 1912. S. 25.

²⁵⁶ Vgl. Stahl, 1912. S. 28.

Die Herstellung des Glases ist ein wichtiger Aspekt der Kunstverglasung. Die Techniken der Glasherstellung wie die Einfärbung wurden im Glashandwerk mündlich überliefert, da sie der Geheimhaltung unterlagen. Die positive Entwicklung der Kunstverglasung im 19. Jahrhundert veranlasste auch die Neuerfindung der Glasherstellung.²⁵⁷ Glas besteht aus der Verbindung von Kieselsäure und Metalloxiden und wird durch ein Schmelzverfahren gewonnen.²⁵⁸ Die Beschaffenheit und Reinheit des Rohmaterials und die Temperatur des Schmelzverfahrens entscheiden über die Qualität und Dauerhaftigkeit des Glases.²⁵⁹ Die Herstellung von Opaleszentglas ist der des Milchglases ähnlich. Milchglas erhält seine milchige Trübung durch die Zugabe von Knochenasche. Der hohe Phosphorgehalt reagiert durch das wiederholte Erhitzen und Abkühlen der Masse.²⁶⁰ Das Opaleszentglas bekommt seinen rötlichen opalisierenden Schimmer durch das schnelle Abkühlen der Masse. Das Herstellungsverfahren bietet somit ein breites Farbspektrum.²⁶¹ Die besondere Struktur des Glases wird umso wirkungsvoller, je dicker die Platten sind.²⁶² Die Struktur des Glases zeigt von glatt, über gewellt und geriffelt verschiedene Variationen, die entweder auf einer Seite oder auf beiden Seiten des Glases vorkommen. Auch in der Farbgebung gibt es Variationen. Während bei den meisten Platten die Farben der Länge nach verlaufen, sind bei einigen die Farben radial vermengt. Diese werden auch Muschel- oder Draperiegläser genannt.²⁶³ Die raue Oberfläche dieser Gläser verstärkt den schimmernden Effekt und lässt das Material lebendiger wirken.²⁶⁴ Das Opaleszentglas wurde in Zusammenarbeit durch gemeinsame Experimente von John La Farge, 1853 bis 1910, und Louis Comfort Tiffany, 1848 bis 1933, entwickelt.²⁶⁵ Hierbei handelt es sich um eine Verbindung mehrerer Schichten, durch die ein dreidimensionaler Effekt und ungewöhnlicher Farbreichtum entsteht.

Es löste das Antikglas ab, welches mit Emaille bemalt wurde.²⁶⁶ Weltweite Bekanntheit erreichten die Werke von Louis Comfort Tiffany mit der Weltausstellung in Chicago 1893.²⁶⁷

²⁵⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 22.

²⁵⁸ Vgl. Stahl, 1912. S. 32.

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 33.

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 40.

²⁶¹ Vgl. ebd. S. 39.

²⁶² Vgl. Faulwasser, 1897/1898. S. 125.

²⁶³ Vgl. Gaethke, 2008. S. 94.

²⁶⁴ Vgl. Faulwasser, 1897/1898. S. 126.

²⁶⁵ Vgl. Gaethke, 2008. S. 94.

²⁶⁶ Vgl. Joppien, Rüdiger: Tiffany. Meisterwerke des amerikanischen Jugendstils. Köln 1999. S. 50.

²⁶⁷ Vgl. Stahl, 1912. S. 123.

Vor allem in den europäischen Ländern wurde den neuen Dekorationen viel Anerkennung zuteil, da sie sich von den hier bekannten deutschen, böhmischen, englischen und italienischen Gläsern stark unterschieden. Tiffany sprach sich deutlich gegen die Glasmalerei aus und orientierte sich an den Glasmosaiken des 11. und 12. Jahrhunderts. Das Glasmosaik wurde ursprünglich ausschließlich für Kirchenfenster und Repräsentationsgebäude genutzt. Auf diesen Glasmosaiken baut die Kunstverglasung des 19. Jahrhunderts auf.²⁶⁸ Das Glasmosaik hatte die Mosaikarbeiten des Altertums als Vorbild.²⁶⁹ Da Tiffany mit den bisherigen Gläsern nicht zufrieden war, entwickelte er sein eigenes Glas, welches, im Gegensatz zu dem genutzten Glas, den Fokus auf Unregelmäßigkeiten und auffallende Elemente im Fluss legte und dies durch die Werke noch betonte.²⁷⁰ Diese Technik wandte er dann auch bei der Glasbläserei an, wodurch Vasen, Lampen, Becher und vieles mehr entstanden. Ursprünglich erhielt das Glas nur durch das Durchscheinen von Licht seine opalisierende Wirkung, daher auch der Name. Später wurden irisierende metallische Dämpfe für einen schillernden Glanz eingesetzt. Diese Technik war nicht neu, wurde jedoch in dieser Form das erste Mal von Tiffany angewendet.²⁷¹ Daraus entwickelten sich zwei verschiedene Ausführungen: das Glasmosaik welches sich nach dem Vorbild des Altertums aus quadratischen Plättchen zusammensetzt und das, bei dem die Glasplättchen nach der Darstellung geformt sind.²⁷²

Im Gegensatz zum Glasmosaik bildet bei der Kunstverglasung das Bleiornament das Muster. Ursprünglich wurden so sowohl einfarbiges Glas als auch bemaltes Glas gefasst. Die Bleifassung wird entweder nach der Zweckmäßigkeit oder nach der Ästhetik gestaltet. Meist steht jedoch die Zweckmäßigkeit an erster Stelle. Auf der Flächendekoration, die sich vor allem den Innenräumen anpasst, liegt nicht immer der Fokus. Nicht immer wird die Fassung aus Blei gefertigt, sondern teilweise aus Messing, Nickel, Quecksilber und anderen Metallen.²⁷³

²⁶⁸ Vgl. Stahl, 1912. S. 123.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S.124.

²⁷⁰ Vgl. Gensel, Walter: Tiffany-Gläser auf der Pariser Weltausstellung 1900, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 7, 1900/1901. S. 86-96. S. 90f.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 91.

²⁷² Vgl. ebd. S. 125.

²⁷³ Vgl. ebd. S. 132.

Auch die Dicke der Glasplatte ist ein wichtiger Faktor der dekorativen Wirkung. Je dicker die Glasplatte ist, desto weniger lichtdurchlässig ist das Glas. Diese Gläser wurden hauptsächlich im Interieur verwendet, zum Beispiel für Schranktüren, als rein dekoratives Element ohne den Aspekt der Lichtdurchflutung.²⁷⁴

Auf den Entwurf für die Kunstverglasung folgt eine 1:10-Skizze mit allen Details und den Farben. Daraufhin fertigt der Künstler einen Karton an, der in der Originalgröße ist. Die Darstellung sollte hierfür nicht zu detailreich sein, der Karton muss bereits die korrekten Angaben zur Breite des Bleis haben.²⁷⁵ Durch die Abgrenzung des Bleis zwischen den einzelnen Glasstücken kann gleichzeitig nicht zu kleine Darstellungen gewählt werden, da diese für detailreiche Motive nicht geeignet sind. Kleinere Details müssen somit trotzdem mit dem Pinsel dargestellt werden.²⁷⁶ Hieraus wird ein zweiter Karton, der Bleiriss, angefertigt. Dieser dient dem Kunstverglaser als Vorlage, nachdem er die Bleifassung anfertigt. Außerdem sucht er die Gläser nach den Farbvorlagen des Künstlers aus, wenn der Künstler dies nicht bereits in einer speziellen Einrichtung gemacht hat, in der Glasmuster nach Nummern ausgesucht werden können, und die Nummernskala dem Kunstverglaser übermittelt hat.²⁷⁷

Im 19. und 20. Jahrhundert war das Opaleszentglas das favorisierte Glas der Künstler, da es der Darstellung Individualität ermöglicht. Da dieses Glas nicht leicht zu kombinieren ist, wird die künstlerische Genialität bei der Auswahl vorausgesetzt.²⁷⁸

„Das eigentlich künstlerische liegt erst darin, wenn ein hervortretender Genius Form und Farben so ineinanderfügt und so zur Wirkung zwingt, daß in seinem Gebilde etwas entsteht, daß unsere Bewunderung fordert, nicht allein weil es schön ist, sondern aus einer Gesamtheit heraus, deren Grund wir nicht so recht festzustellen vermögen.“²⁷⁹

Bereits das Opaleszentglas selbst besticht durch seine Farbgebung und seine Lichtstrahlung. Die Auswahl dieses Glases weist eine weitere Besonderheit im Vergleich zu anderen Glassorten auf. Nach der Farbgebung des Glases wird ein Stück ausgewählt, damit es durch seine Schattierung und durch den Farbverlauf das Werk optimal ergänzt.²⁸⁰

²⁷⁴ Vgl. Faulwasser, 1897/1898. S. 127.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 133.

²⁷⁶ Vgl. Gaethke, 2008. S. 98.

²⁷⁷ Vgl. Stahl, 1912. S. 139.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 161.

²⁷⁹ Ebd. S. 161f.

²⁸⁰ Vgl. ebd. S. 163.

Diese Wirkung wird durch die Verbindung mit der Kunst noch deutlicher. Die Optik dieses Glases fördert außerdem die elanvolle Wirkung der Kunstverglasungen. Gleichzeitig hat es eine außergewöhnlich dekorative Wirkung. Die ornamentale Darstellung, floral oder figürlich, beliebte Motive dieser Zeit, bieten die optimale Vorlage für die Wirkung des Opaleszentglases.²⁸¹ Betrachtet man diese Eigenschaften, wird deutlich, dass das Opaleszentglas all die Ansprüche, die ein Jugendstilkünstler an die Kunst und das Kunsthandwerk hatte, erfüllt. Die dekorative Wirkung, die schwingvolle Farbgebung und die Kraft der Farben waren es wohl auch, die Christiansen faszinierten.

In Deutschland wurde das Opaleszentglas von Karl Engelbrecht eingeführt, welcher als einziger Kunstverglaser in Deutschland über eine Konzession verfügte. Er fertigte zusammen mit Christiansen allein bis 1898 fast 200 Kunstverglasungen. Diese wurden weltweit verkauft, so dass Christiansen bis 1900 zu den gefragtesten Künstlern für Kunstverglasungen zählte.²⁸² Eine Besonderheit von deutschen Kunstverglasungen war, dass neben dem dekorativen Aspekt auch die Helligkeit ein wichtiges Kriterium der Kunstverglasungen war. Daher wurden die Fenster meist so aufgeteilt, dass der mittlere Bereich aus Fensterglas bestand und nur der äußere Bereich mit Buntglas gestaltet war.²⁸³ Dies zeigt sich teilweise auch in Christiansens Kunstverglasungen. Große Detailformen und das optimale Nutzen des Glases bieten die Möglichkeit, den Lichteinfluss zu berücksichtigen. Christiansen wählte die Formen teilweise so, dass die Bleifassung dem Glasfluss angepasst war. Dies hatte eine besonders dekorative Wirkung, ebenso die Technik, Glasplatten doppelt zu verbleien, um so zum Beispiel ein verschleiertes Gesicht zu erzeugen.²⁸⁴

3.2 Christiansens Entwürfe für Kunstverglasungen

Das Zusammenwirken zwischen Christiansen und Engelbrecht begann bereits mit der Reise zur Weltausstellung in Chicago 1893. Wie bereits erwähnt stellte die Firma Tiffany hier ihr Opaleszentglas vor. Christiansen war, wie auch Engelbrecht, begeistert von den Werken Tiffanys.²⁸⁵

²⁸¹ Vgl. Stahl, 1912. S. 162.

²⁸² Vgl. Gaethke, 2008. S. 97.

²⁸³ Vgl. ebd. S. 100.

²⁸⁴ Vgl. Faulwasser, 1897/1898. S. 126.

²⁸⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 23.

Christiansen schrieb in seinem Reisbericht über Tiffany: „Abgesehen von der Firma Tiffany & Co., welche in ihren prachtvollen Bronzen, ihren großartigen Bleiverglasungen und Glasmalereien, ihrer Glasindustrie, ihren Juweliergegenständen usw. fast unerreicht dastehen, habe ich wenig gute Sachen auf der Ausstellung gefunden.“²⁸⁶ Allerdings experimentierte Karl Engelbrecht schon vor der Reise zu dieser Weltausstellung mit Antik- oder Cathedralglas, welches unterschiedliche Dicke oder Farbigkeit hatte und setzte dies anstelle von bemaltem Glas ein. Damit bewies er, dass er bereits das technische Können und die künstlerische Sensibilität hatte. In Chicago eignete er sich zusammen mit Christiansen die Technik des Opaleszentglases an. Hans Christiansen arbeitete neben Engelbrecht auch mit anderen Kunstverglasern zusammen wie den Gebrüdern Liebert in Dresden, Fritz Endner in Darmstadt, Heinrich Hahn in Frankfurt am Main oder Adolf Schell in Offenburg.²⁸⁷ Mit Engelbrecht arbeitete er intensiv an der Qualität des Opaleszentglases, welche sie noch verbesserten.²⁸⁸

3.2.1 Ausstellungen

Bereits 1896 zeigte eine Ausstellung im *Museum für Kunst und Gewerbe* in Hamburg die gemeinsamen Werke Christiansens und Engelbrechts. Die Ausstellung fand großen Zuspruch und wurde für die beispielhaften Werke der neuen Kunstrichtung gelobt. Zu den Befürwortern zählte auch der Museumsdirektor Justus Brinckmann, der Christiansens Originalität und sein Verständnis für die Technik hervorhob.²⁸⁹ 1898 fand die erste Kunst- und Gewerbeausstellung in Darmstadt statt. Hier zeigte Christiansen neben einigen Pastellen drei ausgeführte Kunstverglasungen aus der Zusammenarbeit mit Engelbrecht. Wahrscheinlich machte Christiansen auf dieser Ausstellung die Bekanntschaften mit den bereits genannten Kunstverglasern, aber auch mit weiteren Kunsthandwerkern, mit denen er im Laufe der Jahre noch zusammenarbeitete. Dazu zählten zum Beispiel die Fabrikanten Ludwig Alter, Möbelfabrikanten aus Darmstadt, die Firma *Hansa*, eine Tapetenfabrik aus Hamburg, und Paul Stotz, ein Beleuchtungskörperfabrikant aus Stuttgart.²⁹⁰

²⁸⁶ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicaco*. o.O. 1893. S. 11.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 23.

²⁸⁸ Vgl. Listl, 2022. S. 24.

²⁸⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 24.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S. 24.

Ebenfalls im Jahr 1898 zeigte eine Ausstellung im *Königlichen Kunstgewerbemuseum* Berlin die erste Christiansen-Ausstellung, die zugleich die erste Ausstellung Deutschlands war, die ausschließlich musivische Kunstverglasungen zeigte. Hier wurden, neben den Werken mit Engelbrecht, auch erstmals Kunstverglasungen aus der Zusammenarbeit mit den Gebrüdern Liebert und Adolf Schell ausgestellt.²⁹¹

Im darauffolgenden Jahr zeigte die zweite Christiansen-Ausstellung in Darmstadt weitere 20 ausgeführte Kunstverglasungen und bewies damit, dass Christiansen bereits einer der führenden Künstler für Kunstverglasungen war. Noch im gleichen Jahr richtete Friedrich Edner in Darmstadt eine Verkaufsausstellung hierzu aus. Eine zusammen mit Edner ausgeführte Kunstverglasung von Christiansen gewann auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Goldene Medaille. Gefertigt wurde das Fenster *Mann, Frau und Kind*²⁹² (**Abb. 1**) für das *Darmstädter Zimmer* der *Künstlerkolonie Darmstadt*.²⁹³ Dargestellt ist eine Landschaft mit drei Akten. Der Entwurf zeigt ein quadratisches, abgeflachtes Bogenfenster mit zwei Längssprossen und einer Quersprosse im unteren Bildbereich. Die drei Figuren sind jeweils in einem Fensterteil abgebildet. Im rechten Fenster steht ein männlicher Akt in Rückenansicht. In seiner rechten hält er einen großen, rosafarbenen Blumenkranz, dessen rote Bänder sich oberhalb des Kranzes, um den Akt schwingen und locker auf dem Boden aufliegen. Der linke Arm reicht in das mittlere Wort und hält einen noch größeren, ebenfalls rosafarbenen Kranz empor, der sich im oberen Bildteil befindet. Dieser wird wiederum auf der anderen Seite von dem linken Arm des weiblichen Akts gehalten. Der weibliche Akt ist in Frontansicht dargestellt, beide sind sich leicht diagonal zugewandt. In ihrem rechten Arm hält sie ebenfalls einen Kranz, dessen Bänder ebenso schwungvoll angeordnet sind. Von den beiden etwas kleineren Blumenkränzen geht jeweils ein Band zu dem großen Kranz in der Mitte und schafft so eine weitere Verbindung. Im mittleren Fenster ist unterhalb des Kranzes ein sitzender Rückenakt eines Jungen auf einer Stufe abgebildet. In seiner linken Hand hält er einen roten Apfel. Vor ihm liegt verschiedenes Obst angedeutet. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit dunkelgrünen Laubbäumen abgebildet. Zwei große Laubbäume befinden sich hinter dem männlichen und weiblichen Akt. Eine grüne Wiese, die in einer hellvioletten Hügellandschaft mit dunkelgrünen Büschen und Bäumen endet, nimmt den mittleren Bildbereich im Hintergrund ein.

²⁹¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 25.

²⁹² Vgl. Abb. 1: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Mann, Frau, Kind, 1900, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23,6x23,5cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19282.

²⁹³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 26.

Der blaue Himmel mit gelben Wolken deutet einen Sonnenuntergang oder Sonnenaufgang an. Der Bereich unterhalb der Quersprosse zeigt ein Fries mit braunen geschwungen, vertikal angeordneten Bändern, grünen Kreisen und blau-grünen Blattformen. Die Sprossen und der Rahmen sind schwarz. Mann und Frau bilden einen Rahmen um das Kind und die Landschaft, wodurch der Blick des Betrachters darauf gelenkt wird. Der Blick des Kindes in die Landschaft unterstützt dies zudem. Das Hochhalten der Kränze gibt der Szene eine festliche Wirkung. Damit ist die Jugend, dargestellt durch das Kind, feierlich hervorgehoben. Auch die Farbigkeit ist hier zu betrachten. Verschiedene Grün- und Rottöne dominieren das Fenster. Die Wahl der Komplementärfarben ist durch die Mischöne Rosa und Blaugrün harmonisch abgestimmt.

Auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 war Christiansen mit mehreren Kunstverglasungen vertreten. Zwei erhielten einen Preis: Den Grand Price erhielt er für die Kunstverglasung *Das Jahr*²⁹⁴ (**Abb. 2**). Da die Kunstverglasung verschollen ist, dienen zur Beschreibung ein *Entwurf*²⁹⁵ (**Abb. 3**) sowie eine Schwarzweißfotografie des Fensters.²⁹⁶ Die meisten Kunstverglasungen aus der Zeit um 1900 sind heute verschollen, da diese in den Jahren nach dem Jugendstil als Ramsch abgetan wurden. Einzig kirchliche Fenster wurden als erhaltenswert betrachtet.²⁹⁷ Ein hochrechteckiges Rundbogenfenster, geteilt in drei längliche Fenster und drei Oberlichter. Das mittlere längliche Fenster ist länger und verkürzt das darüber liegende Oberlicht. Die Rahmung ist schwarz, teilt die Kunstverglasung aber nicht ein. Dargestellt ist eine Frau in einem bodenlangen, rosafarbenen Kleid mit Flügelärmeln. Das Kleid ist durchscheinend, sie trägt nur ein Höschen darunter. Ihre Arme breitet sie seitlich aus und greift nach einer Blumengirlande, die am oberen halbrunden Abschluss des Fensters verläuft und nach unten geschwungen fällt. Ihr Kopf ist zu ihrer linken Seite geneigt, ihre Augen sind geschlossen. Die braunen Haare sind hochgebunden und rahmen das Gesicht. Im Hintergrund befindet sich ein großer Kreis mit einem gelben Kreis in der Mitte, direkt hinter dem Frauenkopf. Darum sind einzelne Kreise angeordnet. Diese sind skizziert. Von dem großen Kreis ausgehend sind strahlenförmige Linien gezeichnet.

²⁹⁴ Vgl. Abb. 2: Hans Christiansen, Kunstverglasung das Jahr, Ausführung Heinrich Hahn Frankfurt am Main, 1902, Opaleszentglas, Glasmosaik, ohne Maße.

²⁹⁵ Vgl. Abb. 3: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung das Jahr, 1902, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier, 27,2x15,2 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 25288.

²⁹⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 31.

²⁹⁷ Vgl. Gaethke, 2008. S. 98f.

Die Schwarzweißfotografie lässt dies deutlicher beschreiben, jedoch lässt sich nicht sagen, wie die Farbgebung umgesetzt wurde. Auf drei Treppenstufen steht die Frau, deren Kleid, wie im Entwurf, bodenlang ist und Flügelärmel hat. Die Unterschiede zum Entwurf sind die aufwendigere Frisur der Frau in der Ausführung sowie, dass die Frau etwas kleiner dargestellt ist. Gerahmt wird die Szene sowohl von der Blumengirlande als auch von zwei Säulen. Beide Elemente, Säulen und Girlande, sind in der Ausführung noch mit zahlreichen geschwungenen Bändern dekoriert. Der große Kreis im Hintergrund besteht aus einem kleinen Kreis mittig und fünf unterschiedlich breiten Ringen. In dem breitesten Ring, dem zweiten von außen, sind die Tierkreiszeichen dargestellt. Der Zodiak zeigt oben mittig das Sternzeichen Widder. Dieses und die zwei Zeichen links und rechts davon sind vollständig dargestellt. Die weiteren werden entweder von der Rahmung oder der Frau unterbrochen. Von dem Zodiak gehen strahlenförmige Linien aus. Außerdem befinden sich im Hintergrund bis auf Kniehöhe der Frau eine Art Balustrade und auf der Höhe der Oberschenkel eine horizontale Linie, die fliegende Schwäne verkörpert. Die allegorische Darstellung der Frau wird durch das Greifen der Blumengirlande verdeutlicht. Sie umschließt so den Tierkreis. Sowohl die Blumen als auch das im Fokus stehende Tierkreiszeichen Widder, dessen Beginn mit dem Frühling zusammenfällt, symbolisieren den Frühling. Auch die Schwäne können sich auf den Frühling beziehen, da sie häufig als Attribute für die Götter des Frühlings dargestellt werden.²⁹⁸

Ebenfalls einen Preis erhielt Christiansen für das Fenster *Lebensfreude*²⁹⁹ (**Abb. 4**).³⁰⁰ Bei dem Fenster handelt es sich um ein breitrechteckiges Format mit einem bogenförmigen Abschluss oben. Der Rahmen wird aus quadratischen Fliesen gebildet. Dargestellt sind zwei tanzende Frauen, die sich überkreuz und über den Rücken greifend an den Händen fassen. Kleidung und Aussehen sind identisch. Sie stehen sich diagonal gegenüber. Die rechte Frau ist dabei frontal dargestellt, die linke Frau in Rückenansicht. Ihre Köpfe sind einander zugewandt. Jeweils über die linke Schulter neigt sich ein Putto. Die Kleider sind in Falten geworfen. Diese sowie die Bänder der Kleider und die Haare unterstützen die Tanzbewegung und geben der Darstellung Dynamik. Im Hintergrund sind das Meer und eine Hügelandschaft dargestellt. Ein Rosenbogen mit Bändern rahmt die Szene. Die Darstellung erinnert an einen Frühlingsreigen und symbolisiert so die Jugend und den Neubeginn.

²⁹⁸ Vgl. Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011. S. 204.

²⁹⁹ Vgl. Abb. 4: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Lebensfreude, Ausführung Heinrich Hahn Frankfurt am Main, 1903/1904, Bleistift, Tuche, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 41,8x59,8cm.

³⁰⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 26.

3.3 Weitere Entwürfe und Ausführungen

Betrachtet man Christiansens Kunstverglasungen wird deutlich, dass er sich intensiv mit der Architektur des Fensters befasst hat. Die harmonische Einbindung des Fensters sowohl in den Innenraum als auch in die Außenarchitektur ist im Jugendstil essenziell.³⁰¹ Durch diese Forderung entstanden verschiedenste Variationen, von Blendrahmen über Verstreben und Sprossen, um die starre Form des Rechteckes aufzulockern. Kielbogen oder flache Bogen wurden von Christiansen an der oberen Fensterseite angebracht, um dies zu bewirken. Ebenso dienen die farbigen Verglasungen im Innenraum nicht nur dekorativen Zwecken, sondern bieten auch die Möglichkeit, unschöne Ausblicke zu kaschieren. Dies zeigte sich deutlich in der Umsetzung der *Villa In Rosen*, Christiansens Haus zur Ausstellung der Künstlerkolonie 1901.³⁰² Christiansens Fenster lassen sich durch die Darstellungen ihrer Zweckmäßigkeit zuordnen. Dies hilft auch, die Entwürfe richtig zuzuweisen.

3.3.1 Christiansens Frühwerke

Diese Merkmale zeigten sich bereits in Christiansens Frühwerken. 1896/97 schuf Christiansen zwei Entwürfe mit dem Titel *Café-Concert „Eldorado“ I und II*. Die Entwürfe waren, wie die Titel bereits sagen, für das Café-Concert „Eldorado“ in Paris, welches der Ursprungsort der damaligen Music-Hall-Stars war. Es ist nicht bekannt, ob einer der Entwürfe verwirklicht wurde.³⁰³ Beide Entwürfe sind für ein hochrechteckiges, schmales Fenster mit rechteckiger Sprossenunterteilung und schwarzer Rahmung. Der erste *Entwurf*³⁰⁴ (**Abb. 5**) ist zweigeteilt, das untere Drittel wird durch den Schriftzug ‚Eldorado‘ in Weiß auf violettfarbenem Hintergrund abgegrenzt. Es zeigt ein florales Muster aus grün-beigen Blättern und Zweigen, welches in hellen Blüten entlang des Schriftzugs abschließt. Der Hintergrund ist in einem dunklen Blau-grün. Oberhalb des Schriftzugs ist eine Vase mit roten Blumen abgebildet. In diesem Bereich ist der Hintergrund ebenfalls in einem dunklen Blau-grün gehalten. Darüber, im oberen Bildbereich, ist ein tanzendes Paar abgebildet. Der Mann trägt einen schwarzen Frack mit Zylinder, die Frau trägt ein rotes Kleid mit schwarzer Schärpe, schwarzen Stiefeln und einem roten Hut.

³⁰¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 29f.

³⁰² Vgl. ebd. S. 30.

³⁰³ Vgl. ebd. S. 196.

³⁰⁴ Vgl. Abb. 5: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Eldorado I, 1896/1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 40,5x16,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 187.

Seine rechte Hand hält ihre linke. Über ihnen ein Lampenkranz mit gelben Bändern, die sich in den Hintergrund schlängeln. Das Tanzpaar ist von gelbem Licht umgeben, das zum Bildrand hin zuerst in Rot übergeht. Der zweite *Entwurf*³⁰⁵ (**Abb. 6**) zeigt in der unteren Bildhälfte ein Frauenakt, leicht nach rechts gedreht, mit hochgehobenen Armen und langen, schwarzen und gelockten Haaren. Ihr Blick ist nach oben gerichtet. Um den Akt herum, von rechts unten ausgehend und nach oben hin breiter werdend, durchziehen geschwungene Formen das Bild. Der Farbverlauf dieser geschwungenen Formen geht von Violett über Dunkelrot, Rot, Orange zu Gelb. Im oberen Bildbereich steht in orangefarbenen Buchstaben auf gelbem Hintergrund diagonal ‚Eldorado‘ geschrieben. Dass der Zweck dem Motiv entspricht, ist deutlich. Auch kann angenommen werden, dass die Sprossen die Gesamtoptik der Fassade zusammen mit der Farbgebung auflockern.

Ein weiteres Beispiel für Christiansens Kunstverglasungen sind die Darstellungen der Nixen.³⁰⁶ In seiner frühen Schaffenszeit schuf Christiansen drei Entwürfe mit der Nixendarstellung in ähnlicher Ausführung. Die drei Entwürfe sind für ein hochrechteckiges, schmales Fenster mit Kielbogenabschluss konzipiert. Der erste Entwurf *Nixe mit blauen Flossen und violetter Haar*³⁰⁷ (**Abb. 7**) zeigt eine im Wasser schwebende Nixe in Vorderansicht. Mit den leicht angewinkelten Flossen, den ausgebreiteten Armen und dem zurückgeworfenen Kopf scheint sie in den blau-grünen, dunklen Wellen zu treiben. Kopf und Brust liegen auf der Wasseroberfläche. Strähnen des violetten Haars liegen geschwungen über Gesicht und Armen. Die Finger sind gespreizt und haben Schwimmhäute. Aus dem unteren Bildbereich wachsen rote Korallen und grüne Algen empor, die Algen schlängeln sich um die Beine der Nixe. Die Wellen werden durch weiße Schaumkronen verdeutlicht. Der obere Bildbereich, der etwa ein Fünftel des Bildes einnimmt, zeigt einen Himmelstreifen in Gelb, Orange und Rot. Der Entwurf hat einen dunkelbraunen Rahmen. Der zweite Entwurf *Nixe mit blauen Flossen und rotbraunem Haar*³⁰⁸ (**Abb. 8**) ist ähnlich aufgebaut. Auch hier zeigt der obere Bildbereich den gelb, orange und rot gefärbten Himmel. Die dunkelblaue Meeresoberfläche ist mit weißen Schaumkronen durchzogen, die die Wellen darstellen. Klarer abgegrenzt ist die Meerestiefe in Blau-grün.

³⁰⁵ Vgl. Abb. 6: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Eldorado II, 1896/1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 39x14,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 188.

³⁰⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 34.

³⁰⁷ Vgl. Abb. 7: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe mit blauen Flossen und violetter Haar, 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 38x10,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19271.

³⁰⁸ Vgl. Abb. 8: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe mit blauen Flossen und rotbraunem Haar, 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 38x11 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19272.

Die Nixe taucht in Seitenansicht und Profil empor, die langen rotbraunen Haare haben bereits die Wasseroberfläche erreicht und liegen geschwungen in den Wellen. Arme und Beine sind angewinkelt, die Finger sind wie im ersten Entwurf gespreizt und haben Schwimmhäute. Das Auftauchen wird durch den Blick nach oben noch verdeutlicht. Aus dem unteren Bildbereich schlängeln sich grüne Algen empor, die sich geschwungen um die Nixe legen. Der Entwurf zeigt nachträgliche Bleistiftkonturierungen und ist ebenfalls mit einem dunkelbraunen Rahmen versehen. Der dritte Entwurf *Nixe mit braunvioletten Flossen und rotbraunem Haar*³⁰⁹ (**Abb. 9**) verbindet Elemente der beiden ersten Entwürfe. Wie im zweiten Entwurf befindet sich die Nixe komplett unter Wasser und scheint empor zu schwimmen. Jedoch scheint sich die Nixe noch in der Meerestiefe zu befinden, eine Wasseroberfläche ist nicht zu sehen. Dies verdeutlicht auch die Farbgebung des Wassers, das im unteren Bildbereich grün, im mittleren Bildbereich blau-grün und im oberen Bildbereich dunkelblau ist. Die Nixe ist, wie auch im zweiten Entwurf, in Seitenansicht und Profil dargestellt. Der Oberkörper nimmt ebenfalls die gleiche Haltung ein. Die Beine mit den hier braunvioletten Flossen unterscheiden sich in der Darstellung nicht nur farblich. Das vom Betrachter aus gesehene vordere Bein ist angewinkelt, das hintere Bein gestreckt. Dies verstärkt die Bewegung des Auftauchens. Gleich dem ersten Entwurf sind im unteren Bildbereich rote Korallen und grüne Algen abgebildet, die sich nach oben um die Nixe schlängeln. Am unteren Bildrand befindet sich eine Signatur. Zudem ist eine Übertragungsquadratur bereits mit Bleistift eingezeichnet. Auch dieser Entwurf hat eine dunkelbraune Rahmung. Die Besonderheit aller drei Entwürfe ist die Farbgebung. Da nicht bekannt ist, für welchen Zweck die Entwürfe bestimmt waren, kann jedoch keine Aussage über die Einbindung in Raum oder Architektur gemacht werden.

Ein weiteres Beispiel für die Darstellungsweisen Christiansens ist ein Fenstervorsetzer, da er im Gegensatz zu den meisten Darstellungen Christiansens nicht die schwungvolle Seitenansicht zeigt, sondern eine frontal dargestellte Ganzkörperdarstellung. Dargestellt ist eine junge Dame mit Muff in einer Winterlandschaft.³¹⁰ Hier bediente sich Christiansen an einem von ihm häufig gewählten Motiv.

³⁰⁹ Vgl. Abb. 9: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe mit braunvioletten Flossen und rotbraunem Haar, um 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 37,5x8,9 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19273.

³¹⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 36.

Eine ähnliche motivische Darstellung wählte zum Beispiel auch bei dem Gemälde *Winter in Paris*³¹¹ (**Abb. 70**), auf welches im Kapitel Malerei näher eingegangen wird.

Trotz der allgemein sehr positiven Resonanz, die auch der Erfolg von Christiansens Kunstverglasungen zeigt, gab es auch Kritik an seinen Entwürfen. Ein Kritiker war Poppelreuter, ein Kunsthistoriker, der Christiansens figürliche Darstellungen nur teilweise als gut erachtet. Die floralen Darstellungen hingegen wurden von Poppelreuter sehr gelobt, da Christiansen hier seiner Meinung nach die optimale Mischung aus Naturalismus und Stilisierung aufweist.³¹² Ein Beispiel hierfür ist der Entwurf *Callapflanze*³¹³ (**Abb. 10**) von 1898/99. Auch hier handelt es sich um einen Entwurf für ein hochrechteckiges, schmales Fenster. In einen grünen Rahmen gefasst ist eine Landschaft dargestellt, im Vordergrund ist die Callapflanze. Im unteren Bild Drittel ist im Hintergrund eine gelbe Landschaft abgebildet, die in angedeuteten blau-grünen Büschen endet. Der Himmel ist blau. Die Blätter der Callapflanze sind auf dem gelben Hintergrund blau-grün und gehen auf dem blauen Hintergrund in ein gelb-grün über. Der Rahmen des Entwurfs ist dunkelbraun. Trotz der naturalistischen Darstellungsweise, vor allem durch die Farbgebung hervorgerufen, erscheinen die Farben durch die Absetzung vom Hintergrund, sehr intensiv. Auch die Stilisierung der Pflanze fügt sich harmonisch in die naturalistische Darstellung. Ein weiteres Beispiel ist die *Kunstverglasung mit Mohnblumenmotiv*³¹⁴ (**Abb. 11**), vermutlich ebenfalls von 1898/99. Hier existiert nur noch eine Abbildung in der *Deutschen Kunst und Dekoration* in Schwarzweiß. Dargestellt ist eine Klatschmohnpflanze vor einer Landschaft. Ein Rahmen, angeordnet ähnlich wie Mosaiksteine, wird an beiden Seiten von der Pflanze durchbrochen. Aus einem blühenden Zweig wachsen geschwungene Stängel mit fünf Blüten, zwei Knospen und einer Kapsel. Die Blätter der Pflanze, eine Blüte und die beiden Knospen ragen über den Rahmen hinaus. Ebenso wie bei der Kunstverglasung der Callapflanze ist die stilisierte Darstellung des Klatschmohns naturalistisch. Die Mohnpflanze ist eine populäre Darstellung des Jugendstils. Das Opiat, welches aus der Mohnblume gewonnen werden kann, wurde als Beruhigungsmittel bei Schlafstörungen verwendet.

³¹¹ Vgl. Abb. 70: Hans Christiansen, *Winter in Paris*, 1897, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 20626.

³¹² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 36.

³¹³ Vgl. Abb. 10: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Callapflanze, 1898/1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23x10 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19267.

³¹⁴ Vgl. Abb. 11: Hans Christiansen, Kunstverglasung mit Mohnblumenmotiv Kunstverglasung.

Aus diesem Grund wurde sie häufig als Symbol für die Traumwelt oder als Attribut von Morpheus, dem Gott des Traumes, verwendet.³¹⁵ Da über die Farbgebung keine Aussage getroffen werden kann, lässt sich über die Wirkung der Farben nur Vermutungen ausstellen. Es ist anzunehmen, dass durch den Lichteinfall die Intensivität der Farben eine Lebendigkeit und dadurch zusätzliche naturalistische Wirkung erzeugt würde.

Auch der Entwurf für eine Kunstverglasung *Rote Bäume*³¹⁶ (**Abb. 12**) zeigt dies sehr deutlich. Der Entwurf ist für ein zweiflügeliges, hochrechteckiges Fenster konzipiert. Ein schwarzer Rahmen gliedert dies längs in zwei Teile. Dargestellt ist eine Lichtung in einem Laubwald im Herbst. Durch den hügeligen Waldgrund im unteren Bildbereich schlängelt sich ein heller Weg. Der Waldboden ist grün-blau, wobei der linke Bereich eher grün, der Rechte eher blau gehalten ist. Vom Bildmittelgrund aus in den Hintergrund verdichten sich die Bäume, die lange, schmale und helle Stämme mit rotem Laub haben. Die Stämme im Hintergrund sind im mittleren Bereich orangefarben. Die Farbgebung der Baumstämme und des Waldbodens lassen auf einen Sonnenuntergang beziehungsweise –aufgang schließen. Diese Farbgebung, die durch die Herbstlandschaft und den Sonnenuntergang oder -aufgang bestimmt wird, ermöglicht eine naturalistische Darstellung und zugleich eine intensive Farbigkeit.

Die Kritik Poppelreuters mag dem geschuldet sein, dass sich Christiansen meist in seinen floralen Darstellungen auf ein Detail wie eine Pflanze mit Blüte, ein Gewächs oder einen Baum beschränkt. Dies zeigen die Beispiele deutlich. So wird nur das Wesentliche dargestellt. Hier zeigt sich deutlich der Einfluss der japanischen Kunst. Hingegen sind in den ornamentalen Kunstverglasungen deutlich Peter Behrens und Henry van der Velde als Einflüsse sichtbar. Allerdings sind Christiansens Darstellungen in ihrer Symmetrie mit geschwungenen Bändern oder Streublumen aufgelockert.³¹⁷ Die bereits genannte Farbkraft zeigt den stilistischen Einfluss der französischen Symbolisten, Cloisonnisten und Nabis, die die Natur in ihrem natürlichen Licht und in ihrer Farbigkeit darstellten. Jedoch ließen sich die Künstler von der subjektiven Wahrnehmung ihrer Empfindungen leiten.

³¹⁵ Vgl. Gaethke, 2008. S. 108f.

³¹⁶ Vgl. Abb. 12: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Rote Bäume, um 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 26,2x15,7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19247.

³¹⁷ Vgl. Gaethke, 2008. S. 36.

Somit hat die Farbe hier einen emotionalen Ausdruck und die Natur ist in überspitzten Farben dargestellt. Die Mehrfarbigkeit in Christiansens Kunstverglasungen ist eher dem Effekt des Opaleszentglases zuzuschreiben.³¹⁸

3.3.2 Christiansens Werke nach 1901

Betrachtet man Christiansens Gesamtwerk der Kunstverglasungen zeigt sich deutlich, dass die Hauptschaffensphase in den Jahren 1898 und 1899 war. Nach 1901, also nach der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* und dem Bau der *Villa In Rosen*, schuf Christiansen nur noch verhältnismäßig wenig Entwürfe für Kunstverglasungen. Insgesamt sind zehn Entwürfe nach 1901 bekannt.

Auch in seiner Spätphase, genauer ab 1905, entwarf Christiansen drei Nixendarstellungen für Kunstverglasungen. Diese sind, wie auch die drei Entwürfe seiner frühen Schaffensphase im Aufbau sehr ähnlich zueinander gestaltet. Der erste Entwurf *Nixe beim Leierspiel*³¹⁹ (**Abb. 13**) ist für ein hochrechteckiges Fenster, die Rahmung ist schwarz. Im Vordergrund reicht von links ein blau-grüner Felsvorsprung in Bild, auf dem eine Nixe in Seitenansicht sitzend dargestellt ist. In ihrem linken Arm hält sie eine Leier, mit der rechten Hand spielt sie darauf. Den Kopf hat sie in den Nacken gelegt, ihr langes, rotbraunes Haar fällt in Wellen um ihren Körper und am Felsen entlang. Im Bildhintergrund sind eine Flusslandschaft zwischen hohen, blau-grünen und violettfarbenen Felsen, eine rote Hügellandschaft und der blaue Himmel dargestellt. Der zweite Entwurf *Leier spielende Nixe und Fischer*³²⁰ (**Abb. 14**) greift ebenfalls die Darstellung der Nixe, auf der Leier spielend, auf. Ein breitrechteckiges Fenster, dessen Bildfläche fächerförmig angeordnet ist, wird durch geschwungene Verstreben unterteilt. Der Rahmen und die Verstreben sind schwarz. In der linken Bildhälfte sitzt im Vordergrund, zum Betrachter gewendet, eine Nixe mit langem, rotbraunem Haar und blauen Flossen. Wie in dem ersten Entwurf hält auch sie in ihrer linken Hand die Leier, auf der sie mit der Rechten spielt. Ihren Kopf neigt sie zur Leier. In der rechten Bildhälfte im Mittelgrund ist ein braunes Boot mit gelbem Segel abgebildet. In dem Boot sitzt ein grün gekleideter Fischer, den Blick zur Nixe gewendet. Die Nixe scheint auf einem beigen Felsen zu sitzen. Dieser ist jedoch nur farblich vom grün-gelben Meer abgetrennt. Das Beige des Felsen geht in das Grün über.

³¹⁸ Vgl. Gaethke, 2008. S. 37.

³¹⁹ Vgl. Abb. 13: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe beim Leierspiel, um 1905, Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,2x11 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19274.

³²⁰ Vgl. Abb. 14: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Leier spielende Nixe und Fischer, 1905, Bleistift und Aquarell auf Papier, 13,4x18 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19264.

Die Struktur des Felsens entspricht der Struktur des Meeres. Im Hintergrund erhebt sich eine blaue Hügellandschaft, der Himmel ist in Grün gefärbt. Grüne Algen fallen geschwungen ins Bild und wirken, als würden sie direkt an der Scheibe den Blick auf die Szene freigeben. Der dritte Entwurf *Nixe und Segler*³²¹ (**Abb. 15**) zeigt, wie der Titel schon sagt, das Motiv der Nixe und des Seglers. Der Entwurf ist für ein hochrechteckiges, zweiflügliges Fenster mit flachbogigen Oberlichtern gestaltet, dargestellt durch schwarze Rahmen. Die beiden unteren Fenster zeigen das Meer unter der Wasseroberfläche. In dem dunklen blau-grünen Wasser sind dunkelgrüne Fische und Algen in verschiedenen Brauntönen dargestellt. In der linken Bildhälfte taucht zwischen den Algen eine Nixe mit grüner Flosse auf. Ihr Oberkörper wird durch den Rahmen unterbrochen, oberhalb des Bauches ist die Nixe im linken Oberlicht abgebildet. Die langen dunkelbraunen Haare reichen wiederum in das linke Fenster. Ihr linker Arm endet in einer winkenden Haltung im rechten Oberlicht. Beide Oberlichter zeigen die Wasseroberfläche mit dem braunvioletten Segelboot im Hintergrund. Der darin sitzende Segler, in Violett gekleidet, ist im rechten Oberlicht abgebildet. Die Nixe winkt ihm zu. Das Boot ist in Richtung der Nixe ausgerichtet. Dies verursacht den Eindruck, dass es auf die Nixe zu segelt. Der Himmel ist gelb-grün gefärbt. Der einnehmende Unterwasserbereich, der etwa zwei Drittel des Fensters ausmacht, erinnert an die früheren Darstellungen Christiansens. Dies verstärkt die mystische Wirkung der Nixe, da der Segler nicht sehen kann, dass es sich um eine Nixe und nicht um eine Frau handelt. Die geschwungenen Algen unterstreichen die geheimnisvolle Darstellung des Meeres. Dass Christiansen dieses Motiv über Jahre hinweg häufig darstellte, mag wohl auch daran liegen, dass es die Formsprache des Jugendstils optimal umsetzte. Die geschwungenen, und durch das Wasser fließenden, Formen und Linien setzen dies optimal um.³²²

Von den zehn Entwürfen der Spätphase wählte Christiansen neben den Nixendarstellungen ausschließlich allegorische Motive. Neben den zwei bereits behandelten Kunstverglasungen für die Weltausstellung in St. Louis ist hier der Entwurf *Frauengestalt geöffnetes Buch emporhaltend*³²³ (**Abb. 16**) von etwa 1902 als Beispiel zu nennen. Der Entwurf ist für ein hochrechteckiges Fenster. Dieses ist in ein hochrechteckiges Fenster als Mittelfeld mit zwei abgetrennten schmalen Seiten und einem querrechteckigen Fenster darüber aufgeteilt.

³²¹ Vgl. Abb. 15: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe und Segler, um 1905, Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,3x14 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19252.

³²² Vgl. Gaethke, 2008. S. 109.

³²³ Vgl. Abb. 16: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Frauengestalt geöffnetes Buch emporhaltend, um 1902, Bleistift und Aquarell auf Papier, 30,2x20 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19248.

Ein Glasrahmen mit geschwungenen und linearen Streben zeigt ein violettfarbenedes Rankenmotiv. Eine Frau im Halbprofil hält in ihren Händen ein aufgeschlagenes Buch in den Himmel hoch. Das bodenlange Kleid fällt diagonal geschwungen um die Beine, so dass es scheint, als würde sich die Frau drehen. Im Entwurf ist die Frau ausschließlich mit Bleistift gezeichnet. Das Buch ist hingegen gelb koloriert. Die Frau steht auf einer Wiese mit weißen Blumen. Gerahmt wird sie von zwei Kugelbäumen links und rechts. Im Hintergrund ist ein großer Baum mit grünem Laub, dahinter eine Sandbank und kräftig blaues Wasser. Das Motiv lässt einigen Freiraum zur Interpretation. Das Buch steht zum einen für Wissen, Weisheit und Gelehrsamkeit. Als Attribut wird es Apoll, dem Gott der Künste, oder auch Minerva, der Göttin der Wissenschaft, beigegeben. Cesare Ripa, römischer Gelehrter, wählte das Buch als Attribut für Weisheit, Wahrheit, Philosophie und Macht.³²⁴ Demnach kann die Darstellung zum einen als Hilfe nach Inspiration der Künste oder auch der Philosophie gesehen werden. Mit dieser beschäftigte sich Christiansen bereits zu dieser Zeit intensiv. Christiansen ist wohl einer der bedeutendsten Künstler der Kunstverglasungen, nicht nur in Deutschland, sondern auch international. Dies belegen verschiedene Texte.³²⁵

4. Wanddekorationen

Auch in diesem Kapitel wird zunächst der geschichtliche Hintergrund betrachtet. Dem folgend wird auf die Entwürfe Christiansens eingegangen.

4.1 Die Geschichte der Tapete

Die beliebteste Wanddekoration des Jugendstils war die Tapete. Diese hatte im 19. Jahrhundert Hochkultur. Die Wortherkunft zeigt den Ursprung der Tapete: „Das Wort Tapete kommt vom griechischen tapes (Decke im Sinne von Zudecke, Wolldecke; gewebte und gewirkte Stoffe), vom lateinischen tapes, tapetis, tapetum (Teppich, Decke) und vom persischen tapeh.“³²⁶ Schon Nomaden des Orients nutzten den Teppich, sowohl als Wandbehang als auch zum Belegen des Bodens.³²⁷

³²⁴ Vgl. Kretschmer, 2011. S. 72ff.

³²⁵ Vgl. Listl, 2022. S. 24

³²⁶ Hutzenlaub, Hildegard: Historische Tapeten in Hessen von 1700 bis 1840. Frankfurt am Main, 2005. S. 8.

³²⁷ Vgl. ebd. S. 8f.

Die ersten Ledertapeten wurden bereits im 11. Jahrhundert im arabischen Spanien gefertigt.³²⁸ Die Ledertapeten verbreiteten sich in Europa erst ab dem 16. Jahrhundert in Italien, vor allem Sizilien und Venedig, und im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, Frankreich, England und Deutschland. Im 18. Jahrhundert wurden die Ledertapeten dann, zunächst gefolgt von Wandbehängen aus Textil und anderen Naturstoffen, von den Seiden- und Papiertapeten abgelöst. In der Gründerzeit waren sie noch einmal in Mode und wurden mit einer Papiermasse nachgeahmt. Ursprünglich wurden die Wandbehänge dazu genutzt, die einzelnen Gemächer voneinander abzutrennen und dienten in kälteren Regionen als Schutz vor den kalten Wänden. In Frankreich und Italien wurde das orientalische Gewebe mit Seide nachgeahmt, in Belgien mit Wolle.³²⁹

Die Teppich- und Tapetenweberei kam im 16. Jahrhundert über die Niederlande nach Frankreich und Deutschland. In Frankreich wurde unter Ludwig XIV. eine Teppichweberei an die Fabrik der Gebrüder Gobelin angebunden, wo die Gobelin-Wandteppiche entstanden. Auch in anderen Städten Europas entstanden überdimensionale Wandteppiche welche antike Sagen, historische Darstellungen und Geschichten der Bibel abbildeten. Gleichzeitig wurden Wandbespannungen gegen Ende des 15. Jahrhunderts immer beliebter und lösten die Wandteppiche ab. Hier werden nicht mehr Geschichten dargestellt, sondern Muster, in Italien zum Beispiel waren besonders die großblumigen Granatapfelmuster beliebt. Diese nahmen die gesamte Breite des Gewebes ein, welches aneinandergenäht und mittels eines Holzrahmens an der Wand befestigt wurde.³³⁰ Der Beruf des Tapetenmalers kam Anfang des 18. Jahrhunderts auf. Zu dieser Zeit begann man, die Wände mit Leinwänden zu bespannen. Neben der klassischen Bemalung kamen hier auch Schablonen oder Drucke zum Einsatz, welche deutlich kostengünstiger waren.³³¹ Bereits Ende des 17. Jahrhunderts zählten die Kattundrucktapeten zu den beliebten Wandbespannungen, welche sich jedoch durch das Verbot des Betriebes der Leinweber zunächst nicht verbreitete. Nach der Aufhebung des Verbots entstanden große Manufakturen, zum Beispiel in Augsburg und in Jouy bei Paris, die diese steigende Beliebtheit förderten. Besonderen Anklang fanden die Kattuntapete in Schlafzimmern und Alkoven. Hier wurde der gleiche Stoff meist auch für Möbel- und Kissenbezüge sowie Gardinen verwendet.³³²

³²⁸ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 8f.

³²⁹ Vgl. ebd. S. 9.

³³⁰ Vgl. ebd. S. 10.

³³¹ Vgl. ebd. S. 11.

³³² Vgl. ebd. S. 15.

Das Muster wurde durch einen Modelldruck in das Textil, Leinen oder Baumwolle, gefärbt, ein schnelleres Verfahren als die Produktion von Leinwandtapeten. Zudem war diese Technik der Ursprung für den Druck von Papiertapeten.³³³

Die Papiertapete entwickelte sich parallel zur Stofftapete und setzte sich Ende des 18. Jahrhunderts gegen diese durch.³³⁴ Die Verbesserung der Papierqualität, die geringeren Kosten und der geringere Zeit- und Personalaufwand ermöglichten, dass die Papiertapete sich schneller der Mode anpassen konnte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Landschaftsbilder als Tapete besonders beliebt, da sie im Vergleich zu einem Wandteppich erschwinglich waren.³³⁵

Ein Vorläufer der Papiertapete waren Fladerpapiere. Hier wurde die Maserung von Ahornbäumen nachgebildet. Diese Holzdrucke gehören zur Gattung der Buntpapiere.³³⁶ Wie der Name bereits verdeutlicht, handelt es sich bei den Buntpapieren um farbige oder gemusterte Blätter.³³⁷ Wie so häufig waren es auch hier England und Frankreich, die als Pioniere der Papiertapete galten und diesbezüglich ebenfalls in Konkurrenz standen. Meist sah man in England die ersten Erfolge, dicht gefolgt von Frankreich, die diese vervollkommneten und so an erster Stelle standen.³³⁸ Auch in Deutschland gab es bereits zuvor große Manufakturen in Augsburg und Nürnberg, die vor allem wegen ihrer Qualität sehr gefragt waren und deren Produkte bis nach Amerika exportiert wurden. Seit etwa 1750 wurden die Papiertapeten in allen europäischen Manufakturen als gemusterte Papierrollen hergestellt.³³⁹

4.1.1 Die Entwicklung der Tapete in England und Frankreich sowie deren Einfluss auf Deutschland

Wie bereits erwähnt, war England Vorreiter in vielen Entwicklungsstufen der Tapetenherstellung. Ende des 17. Jahrhunderts wurden in England erstmals Einzelbögen vor dem Bedrucken aneinander geklebt, was die Musterverteilung vereinfachte.³⁴⁰

³³³ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 15.

³³⁴ Vgl. Ebd. S. 17.

³³⁵ Vgl. Ebd. S. 18.

³³⁶ Vgl. Ebd. S. 18.

³³⁷ Vgl. ebd. S. 21.

³³⁸ Vgl. ebd. S. 22f.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 23.

³⁴⁰ Vgl. ebd. S. 25f.

In England erlangte die Papiertapete trotz der günstigen Produktion erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts Popularität, da die seit 1694 bestehende Papiersteuer auf gefärbtes oder bemaltes Papier stetig stieg. Ihren Höhepunkt erreichte sie Mitte des 18. Jahrhunderts, als sie zum Auffüllen der leeren Staatskassen nach dem Spanischen Erbfolgekrieg diente.³⁴¹ Trotzdem entwickelte sich die Papierproduktion stets weiter. Heraldische Motive zierten die Papiere des Bürgertums nach dem Vorbild der Dekorationen des Adels. Daraus lässt sich auch schließen, dass der Adel in England die Tapete vor dem französischen Adel annahm.³⁴²

Ab etwa 1830 wurde das Endlospapier eingeführt. Ein Bogen erreichte nun meistens 64x46 cm. Ein Brei aus Leinen und Wasser wurde mit einem rechteckigen Sieb geschwenkt, wodurch die Feuchtigkeit abgeschöpft wurde und sich der Brei gleichmäßig verteilte.³⁴³ Bis zu diesem Zeitpunkt kamen die qualitativ hochwertigsten Papiere aus Frankreich. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts erfand man in Frankreich weißes Velinpapier, welches an Pergament erinnerte.³⁴⁴ Die Papierkultur entwickelte sich in Frankreich jedoch bereits im 15. Jahrhundert, als sich Papierhändler im Universitätsviertel etablieren durften.³⁴⁵ Wegen der kleinen Räumlichkeiten fand der Handel auf der Straße statt. Das Interesse der städtischen Bevölkerung wuchs. Die Bourgeoisie hatte nun die Möglichkeit, die Moden des Adels nachzuahmen, da sie sich trotz ihres Wohlstandes nicht die Wandbehänge, wie sie in den Räumlichkeiten des Adels zu finden waren, leisten konnten.³⁴⁶ Einen Beleg hierfür zu finden, ist schwierig, da meist nur Fragmente erhalten sind. Es sind wenige Exemplare aus Südfrankreich erhalten, die auf 1490 datiert sind, welche zeigen, dass Dekore auf Papier gedruckt wurden. Andere zeigen, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Tapete als Wand- und gelegentlich auch als Deckenbekleidung genutzt wurde.³⁴⁷

Mit der Anwendung des Siebverfahrens in England wurden diese Tapeten importiert, da sie eine bessere Farbe, die Leimfarbe, aufwiesen. Diese war dicker, leuchtender und haltbarer.³⁴⁸

³⁴¹ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 26.

³⁴² Vgl. Teynac, Françoise; Nolot, Pierre; Vivien, Jean-Denis; Mick, Ernst W.: Die Tapete, Raumdekoration aus fünf Jahrhunderten, Geschichte, Material, Herstellung. München, 1982. S. 19.

³⁴³ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 26.

³⁴⁴ Vgl. ebd. S. 26.

³⁴⁵ Vgl. Teynac, 1982. S. 15f.

³⁴⁶ Vgl. ebd. S. 16f.

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 17.

³⁴⁸ Vgl. ebd. S. 45.

Das Siebdruckverfahren hatte den Vorteil, dass nur wenige technische Hilfsmittel benötigt wurden. Mit Hilfe mehrerer Siebschablonen, eine für jede Farbe, wurden ganze Bereiche der Tapete bedruckt.³⁴⁹

Einer der ersten, der in England ein Patent auf bedrucktes Papier anmeldete war William Baily. Er erfand die Technik, mit der Papiere mit verschiedenen Mustern und Farben bedruckt werden konnte.³⁵⁰ Etwa 20 Jahre später arbeitete auch Frankreich mit den englischen Techniken und entwickelte diese auf ein künstlerisch hohes Niveau, was die fortlaufenden Muster betraf.³⁵¹ England und Frankreich standen in permanenter Konkurrenz in der Entwicklung der Tapete. Sobald ein Land eine Idee umsetzte, entwickelte das andere diese weiter und beanspruchte sie für sich.³⁵²

In Deutschland hingegen entwickelte sich die Tapetenfabrikation sehr langsam. Dies lag mitunter an der wirtschaftlichen und politischen Situation in Deutschland. Die Kleinstaaten und ihre unterschiedlichen Zoll- und Zunftbestimmungen, der Einfluss des Siebenjährigen Krieges auf die Wirtschaft und die mangelnde Unterstützung der Fürsten erschwerten den Fabriken die Produktion.³⁵³ Jedoch gab es auch viele Entwicklungen, die positiven Einfluss auf die deutsche Tapete hatten. Die in Deutschland verwendete Holzschnitttechnik als erster Versuch der Vervielfältigung im 14. Jahrhundert, die Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert und das marmorierte Papier für Bücher ermöglichten die Entwicklung der Tapete.³⁵⁴ Die Holzschnitttechnik wurde kontinuierlich verbessert und so entstand in Augsburg das Brokatpapier, welches Brokatmotive imitierte und weltweit exportiert wurde. Neben Augsburg waren auch Nürnberg und Fürth wichtige Zentren für die Entwicklung und Herstellung der Buntpapiere.³⁵⁵

Ein weiterer Einfluss auf die Popularität der Tapeten war die im 18. Jahrhundert aufgekommene Mode chinesischer Produkte wie Malereien, Spiegel, Möbel, Dekorationen und Stoffe. Vor allem aber das chinesische Tapeziermaterial war wegen seiner Exklusivität besonders beliebt. Dies führte dazu, dass in jedem Palais und in jedem Schloss ein Chinazimmer eingerichtet wurde.³⁵⁶

³⁴⁹ Vgl. Olligs, Heinrich: Tapeten, Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Band III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung. Braunschweig, 1969b. S. 91.

³⁵⁰ Vgl. Teynac, 1982. S. 45.

³⁵¹ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 27.

³⁵² Vgl. Teynac, 1982. S. 19f.

³⁵³ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 36.

³⁵⁴ Vgl. Teynac, 1982. S. 45.

³⁵⁵ Vgl. ebd. S. 48.

³⁵⁶ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S.52.

Die chinesischen Dekorationen, hauptsächlich südchinesische Gärten mit Vögeln und Insekten, wurden an die europäischen Dekorationsgewohnheiten angepasst.³⁵⁷

Im 19. Jahrhundert war in ganz Europa das Mittelalter ein Vorbild für Kunst und Architektur. Architekten und Künstler griffen dekorative Elemente des Mittelalters auf, bevorzugt von deutschen, venezianischen, englischen und spanischen Monumenten des 14. Jahrhunderts.

Dies zeigt sich in England vor allem in der Arts and Crafts Bewegung. Ein Beispiel hierfür ist das *Red House*, in Auftrag gegeben von William Morris. Philip Webb erbaute das Haus 1860 in Bexleyheath bei London. Webb ahmte Stile des Barocks und der Gotik nach, wobei nicht nur die Optik, sondern auch die Funktionalität und die Verwendung von Naturprodukten des Mittelalters im Fokus standen. Innendekoration und Möbel entwarf Morris selbst.³⁵⁸ Dazu zählten auch die Wanddekorationen. Insgesamt zählte sein Werk 49 Wandtapeten und fünf Deckentapeten. Fast alle Kompositionen zeigen Früchte, Blumen, Kräuter, Blätter, geschwungene Ranken und wellenförmige Bänder. Morris' Darstellungen sind flächig und zweidimensional. Tonige Muster auf hellem Grund, symmetrische Motive und kaum Schattierung verstärken diese Flächigkeit. Dies stellte Morris bezüglich der Deckentapeten vor Herausforderungen, da er hier eine schlichere Optik bevorzugte.³⁵⁹ Damit wird Morris' Einfluss auf die dekorative Flächenkunst deutlich. Aber auch der Einfluss auf die Künstler in Deutschland ist unverkennbar, da jedes gute Tapetengeschäft die Tapeten von Morris ausstellte.³⁶⁰ Dass Morris, im Vergleich zu vielen anderen Künstlern, relativ wenige Entwürfe schuf, mag wohl an der Fertigung liegen: „Anfänglich wollte Morris, dem es darauf ankam, reinhandwerklich zu arbeiten, seine Tapeten selbst mit geätzten Zinkplatten und Lasurfarben drucken.“³⁶¹ Dabei bezog er sich vermutlich auf ein 100 Jahre altes Verfahren von J. B. Jackson, der als Pionier der Tapeten gilt, bei dem sich durch die Überlagerung der vier lasierenden Grundfarben bis zu zehn Zwischentöne erzeugen ließen. Jedoch hatte er mit dieser Technik nur wenig Erfolg, vermutlich auch wegen des großen Zeitaufwands, woraufhin er seine Tapeten mit der Firma Jeffrey & Co. produzierte. Dies war eine der wenigen Firmen, die dem handwerklichen Standards Morris' entsprach.³⁶²

³⁵⁷ Vgl. Hutzenlaub, 2005. S. 52.

³⁵⁸ Vgl. Teynac, 1982. S. 145.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 146.

³⁶⁰ Vgl. Olligs, Heinrich: Tapeten, Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Band II: Fortsetzung Tapeten-Geschichte. Braunschweig, 1969a. S. 108.

³⁶¹ Ebd. S. 109.

³⁶² Vgl. ebd. S. 109.

Ein weiteres Beispiel für den englischen Einfluss sind die Werke von Walter Crane. Ebenso wie Morris hat Crane seine Tapeten für die Firma Jeffrey & Co. entworfen.³⁶³

Auch Crane entwarf die Tapetenmuster flächig und symmetrisch, damit es leichter zu wiederholen war. Die Tapete *Wie reizend ist die Margarete*³⁶⁴ (**Abb. 17**) war von Morris Tapete *Daisy*³⁶⁵ (**Abb. 18**) beeinflusst und wurde weltweit ausgestellt.

Crane's Tapete zeigt abwechselnd Blüten und Knospen mit leichten, elegant geschwungenen Stängeln, die durch kreisförmig angeordnete Blätter zu einem Bund zusammengefügt sind sowie eine Girlande aus Blättern und Knospen, die mit Schleifen verziert ist. In der Mitte der Schleife befindet sich eine Margaretenblüte. Da nur eine Schwarzweißabbildung als Vorlage dient, kann zur Farbgebung keine Auskunft gegeben werden.

Die Tapete von Morris zeigt ebenso Blüten, die durch kreisförmige Blätter zu einem Bund zusammengeschlossen werden. Es handelt sich hier um unterschiedliche weiße, rot-orangefarbene und gelbe Blüten, die auch unterschiedliche Blätter je nach Blumenart haben. Die Arten sind in Reihen angeordnet, die Reihen sind zueinander versetzt. Der Hintergrund der Tapete ist hell. Vergleicht man die beiden Tapeten wird deutlich, dass Crane's Tapete deutlich dynamischer ist als ihr Vorbild. Zudem stimmte Crane's Deckentapete und Fries sehr harmonisch auf die Tapete ab. Die Zweitfassung dieser Tapete wurde auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 ausgestellt. Morris' Arts and Crafts Bewegung nahm somit auch Einfluss auf die amerikanische Kunst. Auf der Weltausstellung war dies vor allem bei den Werken von Tiffany zu sehen, deren Flächigkeit auf Morris Theorien zurückzuführen sind.³⁶⁶

Ende des 19. Jahrhunderts war es auch der japanische Einfluss, der sich in Europa ausbreitete und somit die Mode der Tapete beeinflusste. „[...] Japan lieferte auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis heute ein eigenartiges, handgearbeitetes Tapetenprodukt nach Europa, ausgeliefert von Londoner Importfirmen, das sogenannte ‚Japanleder‘.“³⁶⁷ Das Japanleder besteht aus einem dicken Papier aus Baumrinde, dessen Oberseite geprägt wird und die Rückseite mit Holzhämmern bearbeitet ist, so dass eine Reliefoptik entsteht. Lasurfarben oder Lackbronzen und ein Schlusslack bilden die finale Optik. Drei unterschiedliche Mustertypen, gestanzte, floral und Nachahmungen englischer Tapeten, zieren das Japanleder.³⁶⁸

³⁶³ Vgl. Olligs, 1969a. S. 112.

³⁶⁴ Vgl. Abb. 17: Walter Crane, Tapete *Wie reizend ist die Margarete*.

³⁶⁵ Vgl. Abb. 18: William Morris, Tapete *Daisy*, 1894, Textilien, ohne Maße, Morris-Gallery London.

³⁶⁶ Vgl. Olligs, 1969a. S. 152.

³⁶⁷ Ebd. S. 115.

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 115.

Der Einfluss des Japanleders zeigt sich um 1900 deutlich in den Tapeten der Firma H. Engelhard aus Mannheim.³⁶⁹ Die verschiedenen Einflüsse trugen zur Entwicklung des Jugendstils maßgeblich bei.

Welche Resonanz die Tapete des Jugendstils in Deutschland hatte, wird deutlich, betrachtet man den Aufsatz *Neue deutsche Künstler-Tapeten*, veröffentlicht in der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1901.

Der Autor betont die florierende Tapetenindustrie und den Einfluss der Künstler auf sie.³⁷⁰ Zudem verweist er auf das ausgezeichnete Verständnis der Tapetenfabrikanten für die Ziele des Jugendstils und der damit verbundenen Ausführung der Entwürfe der Künstler. Hierfür nennt er drei Fabrikanten und drei Künstler, die dies für ihn deutlich zeigen: H. Engelhard in Mannheim, Hansa, Iven & Co. in Hamburg-Altona und die Darmstädter Tapetenfabrik Fritz Hochstätter sowie Paul Brück, Otto Eckmann und Hans Christiansen. Kritik an Tapeten erklärt der Autor anhand der schweren Aufgabe, die hier zu bewältigen ist. Große dekorative Flächen werden permanent wahrgenommen und führen zu einer Reaktion der Sinne und der Nerven. So können sie die Psyche beeinflussen und haben damit nicht nur eine rein ästhetische Funktion.³⁷¹ „Im allgemeinen aber wird man wohl die Behauptung aufstellen können: Je ruhiger und satter der Ton der Tapeten zu den Formen und Farben der Möbel, Bilder, des Teppichs etc. gestimmt, desto weniger wird das Auge einer solchen Wand-Bekleidung überdrüssig werden.“³⁷² Die Firma Engelhard war in Deutschland eins der ersten Unternehmen, die die neue Tapetenkunst hervorbrachten. Das Interesse an ausländischen Produkten ermögliche das Verständnis für die neue Kunst, die modernen englischen Tapeten seien der Beweis, so der Autor. In Zusammenarbeit mit Otto Eckmann erzeugte die Firma Engelhard Tapeten mit großem Erfolg.³⁷³ 1898 erschienen die ersten Tapeten Eckmanns, *Flamingos*, *Margeriten*, *Kastanien*, *Löwenzahn* und *Alpenveilchen*. *Flamingos* war auf der Darmstädter Ausstellung zu sehen und überraschte, trotz lauter Kritik durch eine ruhige Wandwirkung, so der Autor.³⁷⁴

³⁶⁹ Vgl. Olligs, 1969a. S. 117.

³⁷⁰ Vgl. Ohne Verfasser: *Neue deutsche Künstler-Tapete*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8, 1901b. S. 321–338. S. 321.

³⁷¹ Vgl. ebd. S. 321ff.

³⁷² Ebd. S. 323.

³⁷³ Vgl. ebd. S. 323f.

³⁷⁴ Vgl. ebd. S. 326f.

Weiter schreibt er von dem Fortschritt von Eckmanns' Tapeten. Dies zeigt die Auswahl von 1899: *Crocus, Ahorn, Erbsen, Grasnelke* und *Tulpen* als Beispiele für preisgünstigere, *Kapuzinerkresse, Staubfäden, Tradeskantia* und *Narzissen* für die kostspieligeren Tapeten.³⁷⁵

Im Weiteren schreibt der Autor über die Darmstädter Tapetenfabrik Fritz Hochstätter. Diese war bereits erfolgreich mit der Gattung der Tapeten mit Lichteffekt und Seidenimitationen. Dies zeigt, so der Autor, dass eine hohe Qualität der Farben bestehe und die neue Technik des Schablonendrucks dies preisgünstig ermöglichte. Mit dieser neuen Technik entstanden Kollektionen von Paul Brück.³⁷⁶ Die Ausführungen der Tapeten Christiansens werden im Folgenden näher betrachtet.

4.2 Hans Christiansens Tapetenentwürfe

Bereits 1890 befasste sich Hans Christiansen mit Wanddekorationen. Zu dieser Zeit war er als Dekorationsmaler in Hamburg tätig und stand in Kontakt mit Justus Brinckmann. Dieser regte ihn zu seinem Werk *Neue Flachornamente* von 1892 an, welches 25 Tafeln beinhaltet und für Bordüren, Plafonds, Friese und Weiteres ausgerichtet war. Dargestellt sind heraldische Motive und Pflanzenformen, wie die Vorlagen *Wein, Mohn, Tulpen, Amoretten, Engel, Klee, Löwenzahn, Lilie, Ahorn, Distel* und *Vögel*, die für die Ausführung der Schablonenmalerei dienten. Betrachtet man diese, wird deutlich, dass sie noch stark an den Historismus angelehnt sind. Starre Formen, ausgeprägte Flächen, blasse Farben und die symmetrischen Anordnungen zeigen dies. Trotz der Kritik äußerte sich Schliepmann positiv, denn der Misserfolg läge allein an der frühen Veröffentlichung, vor der Stilneuerung aus England. Und weiter lobt er Christiansens Sinn für Flächenverteilung, denn nur so kann eine auffallende und gleichzeitig ruhige Wirkung erreicht werden.³⁷⁷ Ein Beispiel ist die Tafel *Ahorn*³⁷⁸ (**Abb. 19**). Diese ist in drei Bereiche aufgeteilt, in denen die Ahornblätter unterschiedlich dargestellt sind. Unterteilt werden die Bereiche mit zwei Bändern, die unterschiedliche Formen der doppelten Flügelfrucht zeigen. Im oberen Bereich ist diese horizontal aneinandergereiht mit geraden Linien verbunden, im unteren in dreieckiger Form angelegt, diagonal dazu verschnörkelte Linien. Die Farben der Bänder sind negiert.

³⁷⁵ Vgl. Ohne Verfasser, 1901b. S. 326f.

³⁷⁶ Vgl. ebd. S. 329.

³⁷⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 41.

³⁷⁸ Vgl. Abb. 19: Hans Christiansen, Vorlage Dekorationsmalerei Ahorn, 1892.

Im oberen Bereich sind drei symmetrische Ahornblätter in diagonaler Richtung angeordnet. Im Hintergrund wird dies durch eine Zick-Zack-Linie unterstützt. Die Blätter haben breite Blattränder, um die Rippen kleine Punkte. Im unteren Bildbereich sind zwei Ahornblätter rechts und links dargestellt. Diesen Blättern diagonal zugeordnet befinden sich in der Mitte drei doppelte Flügelfrüchte, übereinander angeordnet von groß nach klein. Sowohl die Blätter als auch die doppelten Flügelfrüchte sind einfarbig koloriert. Der Hintergrund ist mit kleinen Punkten versehen. Der mittlere Bildbereich ist etwas größer als der obere und untere, die die gleiche Größe haben. Ein großes Ahornblatt ist mittig angeordnet und entspricht der Darstellung der Ahornblätter des oberen Bildbereichs.

Links und rechts davon befinden sich symmetrisch angeordnete Verzierungen, die in ihrer Darstellung an den Barock angelehnt sind. Den unteren Abschluss bilden drei doppelte Flügelfrüchte. Die breiten Linien, die symmetrische und geometrische Anordnung und die Anlehnung an barocke Formen im mittleren Bildbereich verdeutlichen, dass Christiansen den Historismus noch nicht überwunden hat. Es verursacht eine starre Wirkung ohne Lebendigkeit.

Ein Jahr später besuchte Christiansen die Weltausstellung in Chicago, die den Stil seiner Tapeten stark beeinflusste. Er schrieb in seinem Reisebericht über die Tapeten Englands. „Was mich vom kunstgewerblichen in England noch besonders zum Studieren aufforderte, war eine schöne Ausstellung englischer Tapeten.“³⁷⁹ Namentlich erwähnte er die Firma Jeffrey & Co. und ihre Musterstücke, die die zierlichen Naturmotive in Form von Mohn, Wein, Vögeln oder Tulpen von Walter Crane zeigten, sowie die Firma Knowles & Co.. Außerdem war er beeindruckt von dem breiten Fries, das fast jedes Musterstück zeigte. In den Entwürfen Walter Cranes, und auch in weiteren Mustern, wurde der Name der dargestellten Pflanze angebracht, was Christiansen ebenfalls beeindruckte.³⁸⁰ Diese Eindrücke prägten Christiansens weiteres Schaffen deutlich.

1898 wurden fünf Tapetenentwürfe in der *Deutschen Kunst und Dekoration* veröffentlicht, die zwar noch den Einfluss des Historismus aufweisen, nun aber deutlich bewegter durch die geschwungene Linie wirken.³⁸¹

³⁷⁹ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicaco*. o.O. 1893. S.4.

³⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 4.

³⁸¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 42.

Ein Beispiel dieser Tapetenentwürfe verdeutlicht die Assoziation von Historismus und Jugendstil. Der *Tapetenentwurf mit Erdbeersträussen*³⁸² (**Abb. 20**) erinnert in der Umsetzung an die Muster der *neuen Flachornamente*. Die Tapete ist auch hier in Bereiche eingeteilt und weist eine starre Symmetrie auf. Der Hintergrund ist dunkelrot, das Muster ist hellrot. Ebenso die Darstellung der Blüten, Blätter und Früchte ist damit vergleichbar. Dagegen stehen geschwungene Bänder, die die einzelnen Sträube in horizontaler Richtung einbinden. Sowohl der Schwung der Bänder als auch die horizontale Ausrichtung sind jugendstilbehaftet und lockern die starre Anordnung auf.³⁸³

Noch deutlicher lässt sich der Jugendstil in dem *Tapetenentwurf mit Streublüten und diagonalen Schlängellinien*³⁸⁴ (**Abb. 21**) erkennen.

Frei stilisierte Blüten in unterschiedlicher Größe werden von Wellenlinien sowohl diagonal als auch vertikal umrahmt. Der Hintergrund ist in einem hellen Grün, das Motiv gelb. Die asymmetrische Anordnung und die unruhige Komposition erinnern deutlich an Jugendstilelemente. Auch hier ist es die Textilkunst, deren Einfluss deutlich spürbar ist. Dieser Entwurf scheint vor allem von japanischen Textilmustern inspiriert gewesen zu sein.³⁸⁵

Hans Christiansens erste Kollektion von Tapeten entstand in Zusammenarbeit mit der Firma Hansa, Iven & Co. im Jahr 1900. Christiansen zeigte mit dieser Kollektion, dass er den Historismus überwunden hat. Die Firma aus Altona-Ottensen inserierte 1900 eine Tapetenserie *Tapeten Made in Altona*, für die neben Christiansen auch Willi Dressler und Gustav Doren Musterhefte fertigten.³⁸⁶ Damit schloss die Firma an den Erfolg der Firma *Engelhardt* aus Mannheim in Zusammenarbeit mit Otto Eckmann an. Im Vorwort des Musterheftes schreibt Christiansen:

„Die Herausgabe moderner Tapetenmuster seitens der Firma Tapetenfabrik Hansa, Iven & Co., Altona-Ottensen wird, nachdem eine andere Fabrik mit den Eckmannschen Mustern so glücklich über das Eis gegangen ist, nicht mehr gross überraschen; so wird das Erscheinen auch als ganz selbstverständliche Folge der Kunstentwicklung unserer Tage angesehen werden.“³⁸⁷

³⁸² Vgl. Abb. 20: Hans Christiansen, Tapetenentwurf mit Erdbeersträußchen, ohne Jahreszahl, Papier.

³⁸³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 42.

³⁸⁴ Vgl. Abb. 21: Hans Christiansen, Tapetenentwurf mit Streublüten und diagonalen Schlängellinien, ohne Jahreszahl, Papier.

³⁸⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 43.

³⁸⁶ Vgl. ebd. S. 43f.

³⁸⁷ Archiv Museumsberg Flensburg: Professor Hans Christiansen Deutsche Tapeten und Friese, Christiansen-Tapeten Tapetenfabrik Hansa, Iven & Co., Altona-Ottensen. S.3.

Christiansens Musterheft *Deutsche Tapeten und Friese* beinhaltet 15 Tapetenmuster in unterschiedlichen Farbtönen. Die Tapeten betitelt Christiansens mit *Rosenhöhe, Himmelshöhe, Vergangenheit, Unschuldszauber, Sehnsucht, Felsenhang, Morgenwind, Erinnerung, Abendtraum, Frühlingshauch, Herbstlaub, Föhrenwald, Blütenkelch, Dämmerung* und *Tautropfen*.³⁸⁸ Christiansen selbst schreibt hier in seinem Vorwort über die Entwicklung der Tapete und ihrer Musterfindung. So schreibt er, dass sich in der Kunst der Individualismus mit dem neuen Stil immer mehr durchsetzt und dieser vom Publikum auch immer mehr Anerkennung erlangt.³⁸⁹ Christiansen äußerte sich hier außerdem wie folgt:

„Und starke persönliche Ausdrücke gebrauchen wir, um eine große starke Kunst zu haben. [...] Ob alles so gut ist, was wir heute im Trubel des Vorwärtstrebens und des Ringens nach Selbstständigkeit machen, dass es in späterer Zeit als ein Dokument heutiger Kunst angesehen werden kann, darüber können wir selbst nicht entscheiden; die Frage soll uns aber nicht hindern, in jugendlicher Frische, mit vollster Kraft und stärkstem Selbst-Bewusstsein unsere Farben und Formen in die Welt hinauszusenden [...]“³⁹⁰

Der Aufbau dieser 15 Tapetenmuster ist identisch. Sie sind in Feld, Fries und Sockel aufgeteilt, der Sockel ist schmaler als der Fries. Hier zeigt sich der Einfluss Cranes, genauer: sein Gedanke der Kompositionsbedingungen, der Flächigkeit des Feldes und die horizontalen, rhythmischen Formen des Frieses.³⁹¹ Alle Muster zeigen in verschiedensten Formen florale Elemente. Das Besondere dieser Tapetenmuster sind die Titel, die Christiansen teilweise sehr abstrakt wählte. Namen wie *Dämmerung, Abendtraum, Sehnsucht, Erinnerung, Himmelshöhe, Unschuldszauber, Frühlingshauch* oder *Morgenwind* bezeichnen nun nicht mehr direkt das Dargestellte. Die Titel drücken die subjektive Wahrnehmung Christiansens aus, die er in den Tapeten darstellte. In vielen dieser Muster wird das Feldmotiv in der Sockel- und Frieszone fortgeführt. Meist sind pflanzliche Phantasieformen in Verbindung mit Schlängellinien oder Spiralförmigkeiten dargestellt, nur wenige Muster zeigen Motive der heimischen Flora. Christiansens Tapetenserie ist so angeordnet, dass sowohl der Übergang des Feldes als auch des Sockels und des Fries am Rapport so kaschiert gestaltet ist, dass der Stoß nicht zu erkennen ist. Dies verursacht die Wirkung eines durchgehenden Musters.³⁹²

³⁸⁸ Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Professor Hans Christiansen *Deutsche Tapeten und Friese*, Christiansen-Tapeten Tapetenfabrik Hansa, Iven & Co., Altona-Ottensen.

³⁸⁹ Vgl. Ohne Verfasser, 1901b. S. 329f.

³⁹⁰ Archiv Museumsberg Flensburg: Professor Hans Christiansen *Deutsche Tapeten und Friese*, Christiansen-Tapeten Tapetenfabrik Hansa, Iven & Co., Altona-Ottensen. S. 4.

³⁹¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 44.

³⁹² Vgl. ebd. S. 44f.

In dem bereits erwähnten Artikel, erschienen in der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1901, schreibt ein unbekannter Autor über das Musterheft Christiansens. Der Autor nennt hier die guten technischen Anlagen, die reiche Auswahl an Rohmaterialien und die verbesserte Fabrikationsmethode des Ingrainpapiers, die das Muster und die Qualität deutlich verbessert.³⁹³

Im Folgenden sollen zwei Tapeten aus dem Musterheft exemplarisch behandelt werden. Das Tapetenmuster *Rosenhöhe*³⁹⁴ (**Abb. 22**) zeigt gelbe Rosen umrankt von grünen Blättern. Der Hintergrund ist braunlila gehalten. Die flächigen Blumen liegen in Aufsicht auf geschwungenen Wellenlinien, welche mit Blättern versehen sind. Die Rosen sind so angeordnet, dass sie die Zwischenräume optimal nutzen. Kaum erkennbar sind Sockel und Fries von dem Feld unterteilt. Während sich der Sockel einzig durch die horizontale Anordnung von dem Feld unterscheidet, ist der Fries ebenfalls horizontal ausgelegt und unterscheidet sich außerdem noch durch die Flächigkeit der Blumen, da hier verhältnismäßig mehr Rosen sind.

Weder ein Rahmen noch eine andere Farbgebung trennen das Feld von Fries und Sockel. Dieses Tapetenmuster zeigt deutlich den Einfluss von Otto Eckmann. Vergleicht man sie mit Eckmanns Tapete *Rose*³⁹⁵ (**Abb. 23**) wird deutlich, dass Christiansens Tapetenmuster stark an diese anlehnt. Eckmanns Tapete unterscheidet sich jedoch stilistisch. So steht bei ihm nicht, wie bei Christiansen, die Flächigkeit im Vordergrund, sondern die lineare Komposition. Die kleinere Darstellung der Rosen und die unruhige Kontur verstärken diese Flächigkeit. Und das ist wohl auch der deutliche Unterschied zu Christiansens Darstellung, die durch diese Flächigkeit viel ruhiger und harmonischer wirkt. Ein weiterer Unterschied, betrachtet man das Oeuvre der beiden Künstler, ist der Einfluss der japanischen Motive. Zwar ist dieser in Christiansens Werken deutlich in der Flächigkeit zu erkennen, jedoch beeinflussen sie Eckmann auch in seiner Wahl der Motive. Während Christiansen in seinen Tapetenmustern ausschließlich florale Motive zeigt, greift Eckmann die landschaftlichen Kompositionen und die Tierwelt nach dem japanischen Vorbild auf.³⁹⁶ Die Flächigkeit Christiansen ist nicht nur durch die größeren Muster, sondern auch durch ihre Dichte bedingt.

³⁹³ Vgl. Ohne Verfasser, 1901b. S. 331.

³⁹⁴ Vgl. Abb. 22: Hans Christiansen, Tapetenmuster Rosenhöhe, um 1900, Papier, 29,5x12,2 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.:19321-10.

³⁹⁵ Vgl. Abb. 23: Otto Eckmann, Tapetenmuster Rose, um 1900, Papier.

³⁹⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 45.

Hier lässt sich der Einfluss Morris' und der englischen Tapete deutlich erkennen. Diese wiederum ist von der Gotik beeinflusst. Morris hingegen bevorzugte ebenfalls, wie Eckmann, die Kleinteiligkeit der Muster.³⁹⁷

Ein weiteres Beispiel, welches die abstrakte Richtung von Christiansens Tapeten zeigt, ist die Tapete *Sehnsucht*³⁹⁸ (**Abb. 24**). Die Tapete ist ebenfalls in Mittelfeld, Sockel und Fries aufgeteilt. Das Mittelfeld zeigt unterschiedlich große längliche Blätter. Das Fries ist oben und unten mit wellenförmigen Linien gerahmt. Die Blätter sind um die Blüten angeordnet. Die Sockelleiste zeigt ebenso die wellenförmige Rahmung und die zu Blüten angeordneten Blätter. Die Anordnung variiert aufgrund der kleineren Fläche. Rote Farbtöne dominieren das Tapetenmuster. Sowohl die Linien als auch die Farben der Blätter sind in unterschiedlichen Rottönen gestaltet. Der Hintergrund ist in der Komplementärfarbe grün, was die Wirkung auflockert. Da es kein direktes Naturvorbild gibt, ist es eine abstrakte Darstellung, die jedoch trotzdem einen floralen Bezug hat. Alexander Koch äußerte sich positiv zu diesen Tapetenmustern. Besonders die Farbgebung und die Wahl des Papiere seien so vorteilhaft, dass auch die schwächeren Muster ein gutes Ergebnis erzielen.³⁹⁹

Die Farbgebung ist eine weitere Gemeinsamkeit der Tapetenmuster. Da die Tapete einen kompletten Raum durchzieht, gibt diese auch dem Raum die Art, wie er wahrgenommen wird. So waren sich die Künstler einig, dass das moderne Zimmer durch die Farbe zur Harmonie gelangt.⁴⁰⁰ Die Farbe der Tapete gibt den Grundton des Raumes, die Gegenstände werden diesem Grundton angepasst.⁴⁰¹ „Die obige Forderung der Farbenstimmung [...] führte allmählich dazu, daß Stimmungs- und Erlebnisgehalt eines Zimmers durch den sogenannten „Stimmungsimperativ“, aber auch durch die jeweilige Farbdominante festgelegt wurde.“⁴⁰² Daraus entwickelte sich ein Grundton, der einem Zimmer zugeordnet wurde, welcher eine allgemeine Üblichkeit erlangte. So war das Herrenzimmer meist grün, das Schlafzimmer blau, das Kinderzimmer weiß und das Damenzimmer rot oder violett.⁴⁰³ Die Farbenlehre dieser Zeit wird im Kapitel Die Mathildenhöhe Darmstadt näher betrachtet. Zwar kann man zeitlich gesehen bei den ersten Entwürfen nicht darauf schließen, jedoch zeigt sich dies in den Tapetenmustern immer deutlicher. Auch hier spielt der Name der Tapete wieder eine Rolle.

³⁹⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 44.

³⁹⁸ Vgl. Abb. 24: Hans Christiansen, Tapetenmuster *Sehnsucht*, um 1900, Papier, 29,5x12,2 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19321-9.

³⁹⁹ Vgl. Olligs, 1969a. S. 125f.

⁴⁰⁰ Vgl. Ohne Verfasser, 1901b. S. 45.

⁴⁰¹ Vgl. ebd. S. 45.

⁴⁰² Ebd. S. 46.

⁴⁰³ Vgl. ebd. S. 46.

Die ersten Entwürfe sind, wie bereits geschildert, allein nach dem Motiv benannt. Wird jedoch eine Stimmung beschrieben, kann diese auch mit der Stimmung des Raumes verbunden werden. Der Höhepunkt in Christiansens Tapetenkompositionen zeigt sich in den Tapeten seiner *Villa In Rosen*. Auf diese wird in dem Kapitel Die Mathildenhöhe Darmstadt näher eingegangen.

Über Christiansens späte Tapetenentwürfe ist nur wenig bekannt. Auch sind hierzu keine Entwürfe mehr vorhanden. In einem Artikel in der *Deutschen Tapeten-Zeitung* von 1933 finden sich Erläuterungen zu einer *Hans Christansen-Karte* der *Marburger Tapetenfabrik A. G.* aus demselben Jahr. Der Beschreibung des Artikels zufolge zeigt die Karte „[...] durchgehend [in] helle[n], ungemein zarte[n] Töne[n] mit punktiertem Vortrag der sanft verschwimmenden Motive.“⁴⁰⁴ So zeigen einige Muster florale Motive in abgetönten Farben, andere Muster sind komplett abstrakt. Durch die lockere Punktierung wird eine weiche, stoffähnliche Wirkung erzielt. Dies wird durch die Materialwahl, die Raufasertapete noch verstärkt, da das Material die Flächenwirkung noch verstärkt. Der Autor betont zudem, dass für diese Wirkung ebenso das Können der Firma verantwortlich ist und betont die qualitative Ausarbeitung.⁴⁰⁵ Christiansens Tapeten zeigen deutlich die Entwicklung weg vom Historismus hin zum Jugendstil. Außerdem zeigt sich auch bei seinen Tapetenentwürfen, dass er den Fokus auf die Farbigkeit legte. Geschwungene Linien geben den Entwürfen Lebendigkeit. Stimmung und Raumkonzept werden so vervollständigt.

⁴⁰⁴ Ohne Verfasser: Hans Christiansen als Tapetenkünstler. In: Deutsche Tapeten Zeitung, 1933, ohne Angaben, S. 342. [Aus den Archivunterlagen Flensburg] S. 342.

⁴⁰⁵ Vgl. Ohne Verfasser, 1933. S. 342.

5. Leder- und Textilarbeiten

In diesem Kapitel werden zunächst die Lederarbeiten und dann die Textilarbeiten Christiansen betrachtet. Auch hier wird der geschichtliche Kontext miteinbezogen.

5.1 Geschichte der Lederkunst

Einer der ältesten Werkstoffe ist das Leder, welches durch die Gerbung von Tierhaut entsteht. Es gibt unterschiedliche Gerbverfahren. Um die Eigenschaften des Leders, Luft- und Wasserdurchlässigkeit, Festigkeit und Geschmeidigkeit, zu konservieren, wird ein chemischer Umwandlungsprozess durchgeführt. Die frühesten bekannten Verfahren waren die Lohgerbung, die Alaungerbung und die Sämischgerbung. Mit der industriellen Ledererzeugung Ende des 19. Jahrhunderts kam ein neues Gerbverfahren, die Chromgerbung, auf. Dadurch konnte der Gerbvorgang beschleunigt werden. Je nach Verfahren und Tierart entstehen verschiedene Lederarten, die sich in Größe, Festigkeit, Stärke und Faserstruktur unterscheiden. Diese Faktoren bestimmen das natürliche Narbenbild, welches noch durch äußere Einwirkungen beeinflusst wird. Die Körperstelle des Tieres hat zudem auch Einfluss auf die Qualität des Leders.⁴⁰⁶ Die unterschiedlichen Gerbverfahren wirken sich auch auf die Farbgebung des Leders aus. Die Alaungerbung erzeugt weiße Farbe, die Sämischgerbung einen gelblichen Ton, die Lohgerbung die typisch bräunliche Färbung und die Chromgerbung Silbergrau. Weitere Farbtöne werden durch das Einfärben des Leders erzeugt, zunächst mit natürlichen Farbstoffen wie Safran, Grünspan, Cochenille, Kermesfarbstoff und Indigo, später mit synthetischen Farbstoffen.⁴⁰⁷ Der Einsatz von Metallfolien zum Bekleben des Leders gibt es seit dem 16. Jahrhundert.⁴⁰⁸

In Deutschland erlebte die Lederkunst einen Aufschwung mit der Gewerbefreiheit zwischen 1806 und 1819, wodurch sich einige Zentren unter anderem in München, Hamburg, Berlin und Leipzig bildeten. Im Jugendstil waren es zunächst vor allem die Bucheinbände, die von besonderem Interesse waren, da mit dem Buchschmuck die Forderung nach Einheitlichkeit bestand.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Vgl. Weiß, Gustav; Denninger, Edgar; Stratmann-Döhler, Rosemarie; Sträßer, Edith M. H.; Gall, Günter: Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder. Stuttgart, 1986. S. 299.

⁴⁰⁷ Vgl. Weiß, 1986. S. 299f.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. S. 300.

⁴⁰⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 98.

Eine der frühesten Vertreter dieser war die französische Gruppe *école de reliure-peinture*, bei der nicht die Technik selbst, sondern die Darstellung, die sich auf das Thema bezog, mehr Gewichtung gaben.⁴¹⁰

5.2 Hans Christiansens Lederentwürfe

Hans Christiansen war bereits in Frankreich ein geschätzter Künstler für Lederarbeiten. Ein Beispiel hierfür ist der 1897 entworfene *Buchleinband*⁴¹¹ (**Abb.25**) für den Roman *Leda ou la louange des bienheureuses ténèbres* von Pierre Louys.⁴¹² Der Buchleinband zeigt drei Schwäne auf dem Wasser. Der Schwan im Vordergrund berührt mit dem Schnabel die Wasseroberfläche. Die beiden Schwäne im Mittelgrund sind ihm zugewandt, ihre Köpfe sind in verschiedene Richtungen gedreht. Im Hintergrund ist dunkelgrünes Buschwerk abgebildet, welches sich, wie auch die Schwäne, im Wasser spiegelt. Wasser und Horizont sind in einem Ockerton gehalten. Die Grenzen zwischen Horizont, Landschaft und Wasser sind nicht erkennbar. Die flächige Darstellung zeigt deutlich den japanischen Einfluss. Die beiden Farben dunkelgrün und Ocker werden einzig von dem weiß der Schwäne unterbrochen. Dieser Buchleinband wurde wegen der Farbigkeit kritisiert, da dieser das Feingefühl fehle. Auch zeigt sich in diesem Werk Christiansens Interesse an der Darstellung selbst statt an der Wiedergabe des Inhaltes.

Der Roman beinhaltet die Liebesgeschichte zwischen Leda und dem in einen Schwan verwandelten Zeus aus der griechischen Mythologie.⁴¹³ Da hier aber eine idyllische Seelandschaft mit Schwänen und keine Frauengestalt oder Liebesszene abgebildet ist, lässt sich auf den ersten Blick keinen Zusammenhang erkennen. Lediglich die Schwäne bilden eine Verbindung zum Inhalt des Buches.

Die Großzahl von Christiansens Lederentwürfen fertigte die Firma *W. Collin* in Berlin. Diese Firma war vor allem für ihr Collin-Leder bekannt, welches patentiert war. Bei diesem Leder handelte es sich um eine Verbesserung des Leder-Beiz-Verfahrens. Die Besonderheit des Collin-Leders war die Farbgebung.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 100.

⁴¹¹ Vgl. Abb. 25: Hans Christiansen, Buchleinband *Léda ou la louange des bienheureuses ténèbres* par Pierre Louys, Ausführung René Wiener, 1897/1898, Leder, 31,5x24,5 cm, Kunst und Gewerbemuseum Hamburg, Inv.-Nr.: 1900.415.

⁴¹² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 100.

⁴¹³ Vgl. ebd. S. 100.

⁴¹⁴ Vgl. ebd. S. 101.

Durch das mehrfache Einfärben, statt des eher üblichen Bemalens, des Leders entstand eine impressionistische Farbgebung in einer Tupftechnik, die an Ölgemälde erinnerte. Zudem erfüllte es die Forderung der Materialechtheit, da das Material nicht übermalt wurde sondern durch das Beizen noch erkennbar ist.⁴¹⁵ Ein Beispiel hierfür ist die *Ledermappe mit fünf Frauenprofile*⁴¹⁶ (**Abb. 26**) von 1900. Die Mappe ist gesäumt, fünf Frauenköpfe im Profil sind hintereinander angeordnet und schauen nach rechts. Die Frauen haben den Mund geöffnet, drei Frauen haben geschlossene Augen, die zweite Frau von hinten und die vorderste Frau haben die Augen leicht geöffnet. Die langen geschwungenen Haare rahmen die Köpfe und nehmen den Hauptteil der Mappe ein. Ein Rahmen fasst das Dargestellte ein. Der Rahmen, die Konturen der Haare und die Linien der Köpfe scheinen eingeprägt zu sein. Auf der linken unteren Seite befindet sich eine Prägung, die nicht deutlich zu erkennen ist. Es ist naheliegend, dass es sich hier um Christiansens Signatur handelt. Da es von dieser Mappe nur eine Schwarzweißfotografie aus der *Deutschen Kunst und Dekoration* gibt kann über die Farbgebung keine Auskunft gegeben werden. Der, für das Collin-Leder typischer, impressionistischer Stil wird aber auch auf der Fotografie deutlich. Die Haare sind in helleren und dunkleren Farben dargestellt, die flächiger sind. Im Hintergrund zeigt sich dieser Stil noch deutlicher durch eine Tupfenwirkung. Die Frauen haben einen freundlichen und harmonischen Gesichtsausdruck, sie scheinen zu singen. Der Fokus dieser Darstellung liegt auf den Haaren der Frauenprofile. Dieses Sujet Christiansens taucht in seinem gesamten Genre auf und ist ein typisches Jugendstilelement.

Ein weiteres Beispiel für die Zusammenarbeit mit der Firma Collin, aber auch für eine ebenso beliebte Darstellung Christiansens, ist die Schreibmappe *Die sieben Schwäne*⁴¹⁷ (**Abb. 27**) von 1899. Auch diese Ledermappe ist eingesäumt. Das Motiv ist mit einer geschwungenen Linie gerahmt. Dargestellt sind sieben fliegende Schwäne, die alle eine Krone tragen. Im Hintergrund ist eine Landschaft zu sehen, im unteren rechten Bildteil ist ein großer Baum abgebildet. Geschwungene Linien bilden den Stamm. Ebenso wie von der Ledermappe mit fünf Frauenköpfen existiert auch von dieser Ledermappe nur eine Darstellung in der *Deutschen Kunst und Dekoration* in Schwarzweiß.

⁴¹⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 101.

⁴¹⁶ Vgl. Abb. 26: Hans Christiansen, Ledermappe mit fünf Frauenprofile, Ausführung W. Collin, 1900, Leder.

⁴¹⁷ Vgl. Abb. 27: Hans Christiansen, Schreibmappe Die sieben Schwäne, Ausführung W. Collin, um 1899, Leder.

Daher ist auch hier zur Farbgebung keine Beschreibung möglich. Trotzdem zeigt sich auch in dieser Abbildung deutlich der Stil des Leders der Firma Collin. Der Schwan zählt zu den beliebtesten Motiven des Jugendstils. Er symbolisiert Reinheit, Reife, Anmut und Erhabenheit.⁴¹⁸ Dies wird durch die Krone als Herrschaftszeichen und als Symbol von Ruhm und Ehre unterstützt.⁴¹⁹ Die Erhabenheit der Schwäne wird zudem durch den Flug noch verdeutlicht. Die Zusammenarbeit mit der Firma Collin zeigt aber auch, dass Christiansen diese nicht willkürlich entschied. Die besondere Verarbeitung des Leders hob sich von anderen Firmen ab und ermöglichte eine individuelle Umsetzung seiner Entwürfe.

Ab 1900 entwickelten sich Christiansens Lederarbeiten von der flächigen Darstellung weg hin zu ornamentalen Motiven. Diese Tendenz lässt sich auch bei der Keramik beobachten und war ein allgemeines Phänomen der Jahrhundertwende, das auch andere Künstler und Fabriken zeigten. Eine *Damenschnürstiefelette*⁴²⁰ (**Abb. 28**) Christiansens von 1900 ist beispielhaft für diese Entwicklung.⁴²¹ Der Schuh ist zweifarbig, auf einem hellen cognacfarbenen Kalbsleder sind in beigem Kalbsleder Ornamente gearbeitet. Die Ornamentik beginnt an der Vorderkappe und geht über den ganzen Schuh, sowohl hoch zur Zunge als auch zur Hinterkappe. Von der Vorderkappe hin zur Hinterkappe zieht sich das Ornament in geschwungenen Linien und hin zur Zunge in einem Streifen entlang der Schnürung. Von diesem Streifen gehen geschwungene Bögen, die an Wellen erinnern. Die geschwungenen Linien im Quartier erinnern an die Absetzungen eines Derbys, was dem Stil dieser Zeit entspricht.

Die Ornamentik des Schuhs zusammen mit dem kleinen Absatz, der Schaftlänge und der spitzzulaufende Vorderkappe lassen den Schuh leicht und elegant wirken. Umgesetzt wurde dieses Modell von Otto Herz & Co. in Frankfurt. Dieses Modell zeigt, dass Christiansen sich den abstrakt-linearen Ornamenten zugewandt hat und diese mit dieser Stiefelette modebewusst und extravagant umgesetzt hat. Auch die Farbkombination, die eher untypisch ist, zeigt dies.⁴²²

⁴¹⁸ Vgl. Kretschmer, 2011. S. 381f.

⁴¹⁹ Vgl. ebd. S. 241f.

⁴²⁰ Vgl. Abb. 28: Hans Christiansen (Entwurf), Jugendstilstiefel, Darmstadt um 1900, Leder, Schuhfabrik Otto Herz & Co., Frankfurt am Main (Hersteller), Deutsches Ledermuseum, Inv. Nr.: 10086 a und b.

⁴²¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 102.

⁴²² Vgl. ebd. S. 102.

5.3 Textilarbeiten Christiansens

Christiansen beschäftigte sich auch intensiv mit der Gestaltung von Dekorationsstoffen, Tischgarnituren und Modestoffen, von denen allerdings nur noch wenige Entwürfe erhalten sind. Ebenso wie die meisten Gattungen des Kunsthandwerks war auch die Textilkunst wenig populär.⁴²³ Zeitgenössische Kritiker schuldeten dies der mangelhaften Ausbildung und der schlechten handwerklichen Grundlagen der Musterzeichner sowie der geringen schulischen Bildung der Frauen. Dies hatte zur Folge, dass die Musterzeichner nur ausdruckslose Kopien von Staffeleibildern anfertigten. Gleichzeitig wurde die Stickerei als ein Mittel der ästhetischen Erziehung vor allem junger Frauen erachtet. Daher wurde die Mitarbeit von Künstlern erwünscht, um so die Qualität der Arbeiten zu steigern. Diese sollte zudem dadurch unterstützt werden, dass die Künstler ebenso das Handwerk lernten um dies auch in den Entwürfen umsetzen zu können. Alexander Koch rief 1900 einen Wettbewerb mit anschließender Ausstellung aus, um die Zusammenarbeit von Stickerinnen und Künstlern zu fördern. Voraussetzung für die Teilnahme war es, dass die Frauen ihre Entwürfe mit einem Künstler besprachen.⁴²⁴

Christiansens Entwürfe wurden größtenteils von Pauline Braun umgesetzt. Dazu zählten Spitzenarbeiten für Schulterkragen und Tischläufer sowie Applikationen für Spitzenkragen, Wandschirme und Kissen. Die Entwürfe Christiansens zeigten ausschließlich florale Motive. Die Kragenränder werden mit Blättern, Rosenblüten oder Sternblüten geziert. Die Tischläufer dagegen sind von dem Stilelement verschieden große Kreise geprägt. Dies ergänzt die geometrische, teilweise rechteckige Form eines Tischläufers, wodurch die geometrischen Formen gleichermaßen wahrgenommen werden.⁴²⁵

Ein Beispiel hierfür ist der *Tischläufer mit Pfauenaugenmotiv*⁴²⁶ (**Abb. 29**) von 1900. Die Bändchenspitze besteht aus zwei langen, konträr gesetzten Ovalen. Die Schnittstelle der beiden Ovale ist von vielen kleinen Kreisen eingefasst, die wiederum einen großen Kreis bilden. Beide Ovale zeigen das Pfauenauge, bestehend aus geschwungenen Linien und verschieden großen Kreisen. Das Pfauenauge ist mittig versetzt angeordnet, im linken Oval im oberen Bereich, im Rechten im unteren Bereich. Die diagonale Anordnung verstärkt die schwungvolle Wirkung.

⁴²³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 63.

⁴²⁴ Vgl. ebd. S. 64.

⁴²⁵ Vgl. ebd. S. 65.

⁴²⁶ Vgl. Abb. 29: Hans Christiansen, Tischläufer mit Pfauenaugenmotiv, Ausführung Pauline Braun, 1900, ohne Maße.

Ebenso wie der Schwan war auch der Pfau, und damit einhergehend das Pfauenauge, ein beliebtes Motiv des Jugendstils. Bereits im antiken Rom war der Pfau ein Symbol des Frühlings, da er im Frühjahr seine Federn erneuert.⁴²⁷ Die verschiedenen große Kreise und die diagonale, geometrische Anordnung zeigen Christiansens typischen Stil der Tischläufer.

Dass Christiansens Textilarbeiten Anerkennung fanden zeigte sich an der Kunststickerei Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1904 der Firma *Singer & Co.*. Die Ausstellung zeigte Stickereien, die mit den Nähmaschinen der Firma produziert wurden, nach den Entwürfen Christiansens. Die Ausstellung zeigte drei von Christiansen komplett eingerichtete Zimmer, genauer ein Schlafzimmer, ein Speisezimmer und ein Salon.⁴²⁸ In diesen Räumen wurden verschiedene Gegenstände mit Kunststickereien ausgestellt. Dazu zählten modische Artikel, Dekorationsstoffe, Fenstervorsetzer, Wandschirme, Decken oder auch Kissen. Ziel der Ausstellung war es, die Möglichkeiten einer Maschine zu zeigen, ohne mit dem Handwerk zu konkurrieren. Da diese Umsetzung von Kunst im Widerspruch zu den Anschauungen der Arts and Crafts Bewegung stand wurden die Vorteile der unterschiedlichen Techniken einer Nähmaschine und das präzise Arbeiten dieser besonders hervorgehoben. Dies wurde durch die Zusammenarbeit mit Christiansen noch untermauert.⁴²⁹ Betrachtet man Christiansens Entwürfe und Muster wird deutlich, dass er sich intensiv mit den technischen Bedingungen auseinandersetzte und diese optimal umsetzte. Durch die Flächigkeit seiner Entwürfe entstanden effektvolle Musterungen der Maschinenarbeiten.⁴³⁰

Ein weiterer Bereich seiner Textilarbeiten ist die Seidenweberei. Zusammen mit Paul Friedrich David eröffnete er die Seidenweberei der *Christiansen-Seide GmbH* in Darmstadt.

Die Existenz dieser Firma sowie daraus entstandene Werke sind einzig durch einen Brief⁴³¹ von Paul Friedrich David an Christiansen zu belegen. Leider gibt es keine weiteren Hinweise zur Firma oder zur Familie David noch einen Seidenstoff.⁴³² Einzig die Christiansen-Seide wurde im Rahmen der Ausstellung der Künstlerkolonie mehrfach erwähnt.⁴³³

⁴²⁷ Vgl. Kretschmer, 2011. S.318.

⁴²⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 66.

⁴²⁹ Vgl. ebd. S. 67.

⁴³⁰ Vgl. ebd. S. 68.

⁴³¹ Archiv Museumsberg Flensburg: Brief mit Logo Christiansen-Seide.

⁴³² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 68f.

⁴³³ Vgl. ebd. S. 69.

Eine weitere Firma, mit der Christiansen zusammenarbeitete, war die *Oberhessische Leinenindustrie* von Louis Marx und Josef Kleinberger in Frankfurt. Christiansen entwarf für die Firma Dekorations- und Modestoffe, Handtücher oder auch Tischzeug. Ab wann er für die *Oberhessische Leinenindustrie* als Entwerfer tätig war ist nicht geklärt. Genannt wird diese im Ausstellungskatalog der *Ein Dokument Deutscher Kunst*. Ein Exklusivvertrag zwischen Christiansen und der *Oberhessischen Leinenindustrie* ist allerdings erst ab 1904 bekannt. Auch von dieser Zusammenarbeit gibt es keine Musterstücke. Es ist davon auszugehen, dass diese vermutlich im Krieg zerstört oder geplündert wurden.⁴³⁴

In Vergleich zu den Frühwerken sind auch diese Arbeiten ab 1904 deutlich abstrakter. Die Naturformen sind zunächst geometrischer angeordnet und werden dann durch geometrische Ornamente komplett ersetzt. Zudem ist die Farbgebung auch deutlich zurückhaltender. Oliv, hellviolett, grau oder beige dominieren in den späten Arbeiten.⁴³⁵ Ein Beispiel hierfür ist das *Tafeltuch*⁴³⁶ (**Abb. 30**), entstanden um 1904. Das Tafeltuch ist quadratisch und die Anordnung der geometrischen Formen und Ornamente ist dementsprechend von der Mitte ausgehend. In dieser befindet sich ein Quadrat, welches etwa ein Viertel der Fläche einnimmt. Der Umriss des Quadrates ist gepunktet. In diesem Quadrat befinden sich wiederum vier kleinere Quadrate, zwischen diesen sind jeweils drei tropfenförmige Ornamente angebracht. Und auch in diesen kleineren Quadraten sind vier kleine, mit Linien verbundene Kreise, deren Fläche ausgefüllt ist. Um das Quadrat befinden sich auf jeder Seite drei ovale Ornamente. Auch diese werden jeweils mit zwei, in den vier Bereichen der Ecke mit jeweils sieben tropfenförmigen Ornamenten getrennt. Die ovalen Ornamente zeigen eine zwiebelartige Form, die in einem Herz endet. Darunter ist ein rotes Rechteck. Die Herzen zeigen jeweils in die Mitte des Tuches. Oberhalb des Herzes ist ein geschwungenes Ornament, unterhalb der Form ein ausgefülltes Dreieck. Diese beiden Formen vervollständigen die Form des Ovals.

Gerahmt wird dies mit einem großen Quadrat, das mit kleinen grauen und roten Rechtecken und runden Linien an eine Naht erinnert. In den vier Ecken befindet sich jeweils ein aus Dreiecken zusammengesetztes Quadrat mit geschwungenen Außenlinien. Die dominierende Farbe ist grau, mit den bereits beschriebenen roten Akzenten. Die Entwicklung zu geometrischen, ornamentalen Darstellungen zeigt sich in diesen Beispiel deutlich. Hier ist bereits der Einfluss des Art Déco zu sehen.

⁴³⁴ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 70.

⁴³⁵ Vgl. ebd. S. 70.

⁴³⁶ Vgl. Abb. 30: Hans Christiansen, Tafeltuch, um 1904, Baumwolle, 133x116 cm, Privatbesitz.

5.3.1 Wirkereien und die Scherrebeker Kunstwebschule

Mit dem Aufkommen der Papiertapete wurde die Bildwirkerei immer unpopulärer. Dies lässt sich mit der kostengünstigeren Produktion, vor allem mit der Einführung der Tapetendruckmaschinen, erklären. Dadurch wurde das Handwerk auch nicht mehr ausgeübt, da es zu wenige Aufträge brachte, um den Lebensunterhalt zu sichern. Mit dem Wiederaufkommen des Kunsthandwerks Ende des 19. Jahrhunderts wurde aber auch die Wirkerei wieder interessant.⁴³⁷

Die deutsche Kunstgewerbebewegung gründete eine Webschule, die *Scherrebeker Kunstwebschule*, die von 1896 bis 1903 die Entwürfe der angesehensten Künstler dieser Zeit verwirklichte. Die Initiative zur Gründung ging von Justus Brinckmann aus, der sich für die Erneuerung der Volkskunst einsetzte. Zusammen mit Jens Thiis, dem Direktor des norwegischen Kunstindustriemuseums in Trondheim, entstand die Idee, die norwegische Handweberei in Deutschland wieder zu etablieren. Brinckmanns Mitarbeiter, der Kunsthistoriker Friedrich Deneken, fand in seinem Schulfreund Pastor Johannes Jacobsen aus der Gemeinde Scherrebek einen Partner zur Realisierung dieser Idee. Dieser unterstützte den Plan um die Bindung der Scherrebeker, die noch bis 1871 dänisch waren, zu Deutschland zu stärken und den Landfrauen eine neue Erwerbsmöglichkeit zu schaffen.⁴³⁸ Jacobsen brachte für die Gründung der Webschule die finanziellen Mittel auf und war der erste Vorsitzende. Zunächst wurden Kissenbezüge mit geometrischen Mustern nach dem Vorbild der Volkskunst skandinavischer Länder gewebt. Diese eigneten sich auch zur Lehre der verschiedenen Farbstellungen. Auch dienten die norwegischen Wandbehänge von Frida Hansen und Gerhard Munthe als Vorbild, die auch Deneken anregten, das Interesse der Künstler für dieses Projekt zu gewinnen.⁴³⁹

„Die Künstlerkontakte zu Scherrebek vervielfältigten sich im Schneeballsystem, ein Künstler zog den anderen nach sich und auch die Webschule trat von sich aus an Künstler heran.“⁴⁴⁰ Für die Wandbehänge und Kissenbezüge hatte die Webschule die Rechte der Künstler zur Vervielfältigung erworben. Einige Wandbehänge waren Unikate. Die Scherrebeker Wandteppiche zeigten meist Tierdarstellungen, Landschaften oder Märchen.⁴⁴¹

⁴³⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 55.

⁴³⁸ Vgl. Bieske, Dorothee (Hrsg.): Scherrebek, Wandbehänge des Jugendstils. Heide, 2002. S. 10f.

⁴³⁹ Vgl. ebd. S. 11.

⁴⁴⁰ Bieske, 2002. S. 12.

⁴⁴¹ Vgl. ebd. S. 13.

Für die Kissenbezüge wurden von den Künstlern meist florale Motive gewählt. Sie sollten die Inhalte der Volkskunst in moderner Formsprache zeigen und den Raumschmuck ergänzen.⁴⁴² Alle Wandteppiche der Webschule zeigen vereinfachte Formen, keine Farbabstufungen und dadurch eine Flächigkeit ganz im Sinne des Jugendstils. Auch die Farbigkeit entspricht dem. Durch das Färben mit pflanzlichen Farben sind diese nicht grell, dennoch lebendig und hell. Vorbilder der Werke waren die japanische Kunst, die Arts and Crafts Bewegung und die Plakatkunst.⁴⁴³ Zu Beginn bezog die Webschule die Wolle aus Norwegen. Aufgrund des Flachsbaus und der Schafszucht war es bald möglich, die Wolle selbst zu produzieren. So wurde die Webschule schnell um eine Spinnerei und eine Färberei erweitert. Die Wolle galt als unverwüstlich und farbecht.⁴⁴⁴ Um zu einer ‚Erneuerung der Volkskunst‘ beitragen zu können, wurden Filialen gegründet.⁴⁴⁵ Auch in renommierten Kunsthandlungen wurde das Verkaufsprogramm um die Wandteppiche erweitert, ebenfalls auf internationaler Ebene.⁴⁴⁶ Das Bestreben eines einheitlichen Erscheinungsbildes der Webereien wurde durch die Künstler, trotz einiger Qualitätsunterschiede, umgesetzt. Künstler wie Eckmann, Christiansen, Vogeler oder Mohrbutter bestimmten dieses Erscheinungsbild.⁴⁴⁷ Wie viele Bereiche des Kunsthandwerks stand auch die Wirkerei der *Scherrebeker Webschule* unter der Kritik nicht die Kunst für das Volk zu sein, sondern Luxusartikel, die nur für ein gehobenes Publikum erschwinglich war. Dies zeigten auch die geringen Verkaufszahlen.⁴⁴⁸ Die Zusage als Aussteller auf der Weltausstellung Paris 1900 sah Jacobsen daher als Chance, ein größeres Käuferpublikum zu gewinnen.⁴⁴⁹ Die Weltausstellung war zudem für die Künstler einen Anlass, größere Stücke zu entwerfen. Es ist anzunehmen, dass diese Werke ohne die Weltausstellung in Paris nicht in die Angebotsliste der Webschule aufgenommen worden wären.⁴⁵⁰ Auch *Ein Dokument Deutscher Kunst* schürte die Hoffnung auf Verkaufserfolge, die aber ausblieben.⁴⁵¹

⁴⁴² Vgl. Bieske, 2002. S. 13.

⁴⁴³ Vgl. ebd. S. 14.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd. S. 15.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd. S. 16.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd. S. 17.

⁴⁴⁷ Vgl. Schlee, Ernst: Scherrebeker Bildteppiche. Neumünster, 1984. S. 70.

⁴⁴⁸ Vgl. Bieske, 2002. S. 18.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd. S. 19f.

⁴⁵⁰ Vgl. Schlee, 1984. S. 70.

⁴⁵¹ Vgl. Bieske, 2002. S. 21.

Aufgrund der finanziell kritischen Lage veranstaltete die Webschule 1902 eine Lotterie, um die finanzielle Situation zu stabilisieren und die Lagerbestände zu minimieren. Noch während des Verkaufs der Lose meldete die Webschule jedoch Konkurs an. Nach dem Ende erwarb die Weberin Marie Luebke die Rechte und webte auf Bestellung der Künstler weiter.⁴⁵²

5.3.2 Christiansens Tätigkeiten für die Scherrebeker Kunstwebschule

Dass Christiansen für die Kunstwebschule tätig war, ist mit dem engen Kontakt zum Hamburger *Volkskunstverein*, auch in seiner Pariser Zeit, und die Ausstellung der Wirkereien in der Galerie von Samuel Bing in Paris naheliegend. So war bereits 1898 in der *Hans-Christiansen-Ausstellung* im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin der Wandteppich *Schwanenpaar und Junge*⁴⁵³ (**Abb. 31**) zu sehen.⁴⁵⁴ Dargestellt ist ein See, auf dem sich ein Schwanenpaar mit seinen zwei Jungen befindet. Der Blick auf den See wird durch Blätter und kelchförmige Blüten im oberen und den seitlichen Bildbereichen eingeschränkt. Diese nehmen den Großteil der Bildfläche ein. Dadurch entsteht ein „Schlüssellochblick“ für den Betrachter. Dies wird durch das Ufer, eine Wiese, am unteren Bildrand verstärkt. Die Schwäne spiegeln sich im Wasser in geschwungenen Linien. Eines der Jungen steckt den Schnabel ins Wasser, wodurch sich um den Schnabel kleine Wellen bilden. Diese und die Spiegelung verursachen eine dynamische Wirkung. Da es nur eine Schwarzweißdarstellung des Wandteppichs gibt, ist es nicht möglich, die Farbgebung zu berücksichtigen. Der Wandteppich wurde von Katharina Steiner in Freiburg ausgeführt. Darauf deutet das Wappen Freiburgs unterhalb Christiansens Signatur in der oberen linken Ecke hin. Es ist anzunehmen, dass dies bereits eine Auftragsarbeit der *Scherrebeker Kunstwebschule* war.⁴⁵⁵

Vergleicht man den Entwurf des Wandteppichs *Meeresbrandung*⁴⁵⁶ (**Abb. 32**) mit weiteren Entwürfen Christiansens, werden deutliche Parallelen zu dem Entwurf einer Kunstverglasung deutlich.

⁴⁵² Vgl. Bieske, 2002. S. 21.

⁴⁵³ Vgl. Abb. 31: Hans Christiansen, Wandteppich Schwanenpaar und Junge, Ausführung Katharina Steiner Freiburg, 1898, Wolle und Hanf.

⁴⁵⁴ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 57.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd. 57.

⁴⁵⁶ Vgl. Abb. 32: Hans Christiansen, Entwurf Wandteppich Meeresbrandung, 1898/1899, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 25,5x10,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19245.

Besonders die Farbgebung des Wandteppichs und der Kunstverglasung sind hier hervorzuheben.⁴⁵⁷ Der Entwurf für die Kunstverglasung *Meeresbrandung*⁴⁵⁸ (**Abb. 33**) zeigt ein hochrechteckiges Fenster. Es ist zweiflügelig und hat zwei Oberlichter. Das gesamte Fenster hat eine dunkle Rahmung. Die vier Fenster sind jeweils blau gerahmt. Dargestellt sind hohe hellgelbe Gischtwellen, die an die im Hintergrund abgebildeten, Felsen in Rot, Grau und Grün schlagen. Das Wasser im Vordergrund ist blaugrün und hellblau und reflektiert die Wellen. Einige kleinere Felsen in Grau und Rot ragen aus dem Meer heraus. Die Farbgebung unterstützt die unruhige See und wirkt dennoch aufgrund der kühlen Farben harmonisch. Dies ist auch für die Farbgebung des Wandteppichs anzunehmen, da der Entwurf der Wirkerei vermutlich ursprünglich für eine Kunstverglasung gedacht war. Vor allem dieses Thema war durch das Opaleszentglas besonders wirkungsvoll.⁴⁵⁹

Es kann sicher gesagt werden, dass Christiansen seit seiner Berufung in die *Künstlerkolonie Darmstadt* in engem Kontakt mit der *Scherrebeker Kunstwebschule* stand und mehrere Wandbehänge der *Villa In Rosen* von der Webschule ausführen ließ.⁴⁶⁰ Hierauf wird im Kapitel *Die Mathildenhöhe Darmstadt* näher eingegangen. Bevor Christiansen Scherrebeke beauftragte, ließ er in seine Entwürfe in Freiburg ausführen.⁴⁶¹

Noch zu erwähnen ist die Veröffentlichung eines Entwurfs einer *Meeresdarstellung*⁴⁶² (**Abb. 34**) in der *Jugend*. Der Wandteppich wurde zusammen mit einem bretonischen Gedicht veröffentlicht, welches Christiansen vermutlich zufällig in Paris entdeckte.⁴⁶³ Das *Gedicht*⁴⁶⁴ vergleicht die Frau mit den Wellen, beide unehrlich und treulos, und trotzdem fühlt man sich zu ihnen hingezogen.

Betrachtet man den Inhalt des Gedichtes, kann angenommen werden, dass die unruhige Wirkung des Teppichs von Christiansens beabsichtigt war, da es die Emotionen des Gedichts widerspiegelt.

⁴⁵⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 57.

⁴⁵⁸ Vgl. Abb. 33: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Meeresbrandung, um 1899, Bleistift und Deckfarben auf Papier, 40,3x20,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19277.

⁴⁵⁹ Vgl. Rediefesen, Ellen: Hans Christiansen und die Scherrebeke Webschule. In: Kunst in Schleswig-Holstein, Heft 10, 1960. S. 24-34. S. 26.

⁴⁶⁰ Vgl. Bieske, 2002. S. 12.

⁴⁶¹ Vgl. Schlee, 1984. S. 74.

⁴⁶² Vgl. Abb. 34: Hans Christiansen, Meeres-Darstellung, Jugend 1899,4, Nr. 19, S.300.

⁴⁶³ Vgl. Rediefesen, 1906. S. 26.

⁴⁶⁴ „Schön und treulos sind die Frauen, | Schön und treulos sind die Wogen, | Wenn sie zehnmahl Dich belogen, | Haben Dich wohl zehnmahl wieder | Ihre süßen, falschen Lieder | Wundermächtig angezogen | Zu verderblichem Vertrauen.“ In: Jugend 1899, Jg.4, Heft 19, S. 300.

Großen Erfolg feierte der Klavierbehang *Frühlingsreigen*⁴⁶⁵ (**Abb. 35**), welcher 1900 auf der Weltausstellung in Paris und 1902 auf der Weltausstellung in Turin zu sehen war und zu den Höhepunkten des textilen Kunstgewerbes in Paris zählte.⁴⁶⁶ Dieser wurde zugleich auch als Gobelin gewirkt.⁴⁶⁷ Der Klavierbehang wurde in mehreren Zeitschriften lobend erwähnt und abgebildet. Darüber hinaus trug das Motiv dazu bei, dass die Darstellung eines Frühlingsreigen zum Symbol des Jugendstils wurde, da es das jugendliche Vorwärtsdrängen in absoluter Leichtigkeit des Tanzes zeigte.⁴⁶⁸ Es handelt sich hierbei um einen zweiteiligen Behang bestehend aus einem quadratischen großen und einem schmalen kleineren Behang. Der quadratische Klavierbehang zeigt drei junge Frauen einander zugewandt, die sich an den Händen halten und sich im Kreis drehen. Die Frauen haben braune lange Haare, geschmückt mit Blumenkränzen, und schulterfreie Kleider. Sie tanzen auf einer Blumenwiese, im Hintergrund schlängelt sich ein Bach um drei blühende Bäume. Außer dem hellblauen Bach ist die Darstellung in hellen und dunklen Brauntönen gehalten. Ein schmaler dunkelblauer Rahmen fasst die Szene ein, der wiederum von einem beige Rahmen umfasst wird. Dieser hat unten einen breiten Bereich, in welchem stilisierte Mohnblüten und -blättern in Braunrot dargestellt sind. Der Grund ist blau, unten schließt der Behang mit Fransen ab. Der kleinere Behang hat ebenfalls einen blauen Grund, auf dem ein Feld mit Mohnblüten- und Blättern dargestellt ist. Auch das Feld ist ebenfalls beige, die stilisierten Blumen braunrot. An den schmalen Seiten befindet sich jeweils ein dunkelblauer Streifen. Auch dieser Behang wird unten mit Fransen abgeschlossen. Die Bewegung steht hier im Vordergrund. Schwingende Röcke und Haare schaffen diese Wirkung. Temperamentvoll und primitiv scheint dieser Klavierbehang im Vergleich zu Otto Eckmanns *Frühlings-Einzug* aus demselben Jahr. Dieser orientiert sich stark an den Präraffaeliten durch eine klare Formensprache.⁴⁶⁹

Ein ebenso beliebtes Motiv im Jugendstil war der Kuss. Künstler wie Gustav Klimt, Eduard Munch, Franz von Stuck oder Fritz Erler behandelten das Motiv auf unterschiedliche Weise. Jedoch zeigen sie alle eine gewisse Erotik. Diese erotisch anmutenden Darstellungen unterscheidet sich jedoch völlig von der Darstellung *Der Kuss*⁴⁷⁰ (**Abb. 36**) von Christiansen.⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Vgl. Abb. 35: Hans Christiansen, *Frühlingsreigen*, zweiteilig, Ausführung Scherrebekers Kunstwebschule, 1900, Wolle und Hanf.

⁴⁶⁶ Vgl. Bieske, 2002. S. 13.

⁴⁶⁷ Vgl. Rediesfen, 1960. S. 27.

⁴⁶⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 60.

⁴⁶⁹ Vgl. Rediesfen, 1960. S. 28.

⁴⁷⁰ Vgl. Abb. 36: Hans Christiansen, *Der Kuss*, Ausführung Scherrebekers Kunstwebschule, nach 1901, Wolle und Hanf, 123x81 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 12600.

Der hochrechteckige Teppich mit Fransen an den Längsseiten zeigt einen männlichen und einen weiblichen Kopf, im Hintergrund eine Landschaft mit Büschen und blauem Himmel mit violetten Wolken. Der männliche Kopf küsst den weiblichen Kopf auf die Wange. Die langen hellen Haare des weiblichen Kopfes umspielen die Köpfe und bilden eine Verbindung zur Landschaft. Beide haben die Augen geschlossen und werden von beige Blüten mit dunkelgrüner Kontur gerahmt. Die Darstellung ist in einer geschwungenen Rahmung gefasst. Diese ist wiederum gerahmt von zwei grünen Stielen mit Blättern und schließt oben mit jeweils fünf Blüten an den oberen Ecken der Darstellung ab. Der Grund des Wandteppichs ist olivgrün. Die Neigung der Köpfe zueinander, der Wangenkuss, die umspielenden Blüten und die idyllische Landschaft im Hintergrund vermitteln eine Vertrautheit zwischen den dargestellten.

Was die Art der Darstellung betrifft, ist das Werk mit Peter Behrens' Holzschnitt *Der Kuss*⁴⁷² (**Abb. 37**) zu vergleichen.⁴⁷³ Dieser war kurz zuvor in der *Pan* veröffentlicht worden, daher ist der Einfluss dieses Werkes naheliegend.⁴⁷⁴ Auch hier sind zwei Köpfe dargestellt, jedoch im Profil. Die beiden küssen sich, ihre Augen sind geschlossen. Die Haare beider Köpfe unterscheiden sich lediglich in der Braunnuance. Oberhalb und unterhalb der Köpfe sind sie ineinander verschlungen. Der Grund ist grau. Eingefasst wird die Darstellung durch einen schwarzen Rahmen. Bis auf die Haarfarbe gibt es kaum Unterschiede zwischen den beiden Köpfen, so dass es nicht möglich ist, Geschlechter zuzuschreiben. Gerade diese vielseitige Interpretationsmöglichkeit schuf eine Faszination, die noch durch die Darstellung selbst verstärkt wird. Diese Darstellungsweise eines Kusses war zu dieser Zeit noch sehr selten.⁴⁷⁵

Die Darstellungen beider Künstler sind nicht erotisch behaftet, sondern zeigen eine innige Verbindung der sich Küssenden. Bei beiden Darstellungen sind vor allem die Haare von großer Bedeutung. Die geschwungenen Strähnen zeigen zum einen die Sinnlichkeit und das Locken, zum anderen fesseln sie das Paar symbolisch aneinander.⁴⁷⁶

⁴⁷¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 62.

⁴⁷² Vgl. Abb. 37: Peter Behrens, *Der Kuss*, 1898, Farbholzschnitt, 34,5 x 27,6 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

⁴⁷³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 62.

⁴⁷⁴ Vgl. Schlee, 1984. S. 95.

⁴⁷⁵ Vgl. Windsor, Alan: Peter Behrens, Architekt und Designer. Stuttgart, 1985. S. 17.

⁴⁷⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 62.

Auch in diesem Vergleich zeigt Christiansens Werk deutlich eine temperamentvollere und naturalistischere Darstellungsweise als Behrens. Es mag auch an Christiansens handwerklichem Ursprung liegen, dass es eher handwerklich als kunstgewerblich wirkt.⁴⁷⁷

Unter den Arbeiten der *Scherrebeker Kunstwebschule* haben Christiansens Wirkereien eine Sonderstellung. In Farbgebung, Stil und Motiv unterscheiden sie sich von den meisten Wirkereien anderer Künstler. Christiansen wählte zumeist figürliche Darstellungen statt Tier- oder Landschaftsszenen. Dies lässt sich auf den Einfluss des Art Nouveau zurückführen, zum Beispiel die Frauendarstellungen von Eugen Grasset und Paul Ranson. Aber auch die Wandbehänge des Emile Bernards und Aristide Maillols hatte Christiansen wahrscheinlich in Paris gesehen. Seine Arbeiten wirken jedoch im Vergleich zu diesen deutlich lebendiger, was durch die Flächenhaftigkeit und die Konturierung hervorgerufen wird. Eben diese Lebendigkeit unterscheidet Christiansens Werke von denen anderer Künstler und den Arbeiten der *Scherrebeker Kunstwebschule*.⁴⁷⁸ Dazu zählt auch die Farbgebung. Die außergewöhnlichen Farbkombinationen, wie Rosa-Violett, Blau-Grün oder Gelb-Weinrot, und die Akzentuierung durch eine leuchtende Farbe, wie Rot, Blau oder Grün, sind bezeichnend für Christiansens Arbeiten.⁴⁷⁹ Diese haben dadurch maßgeblich zum ‚Scherrebek-Stil‘ beigetragen. Die Entwürfe Christiansens verhalfen der Webschule über die traditionelle norwegische Volkskunst hinweg.⁴⁸⁰ Christiansens Entwürfe für Wandteppiche zeigen, neben den genannten Einflüssen, vor allem den Einfluss des Japonismus. Flächigkeit, Betonung der Höhe und die geschwungenen Linien verdeutlichen dies.⁴⁸¹ Auch hier ist sein besonderes Merkmal die Farbigkeit, die seine Entwürfe von anderen Künstlern abgrenzt und sicher auch zu seinem Erfolg in diesem Bereich führte.

⁴⁷⁷ Vgl. Rediesfen, 1960. S. 29.

⁴⁷⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 62.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd. S. 63.

⁴⁸⁰ Vgl. Bieske, 2002. S. 15.

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 15.

6. Möbel

6.1 Die Geschichte des Möbels

Wie bei den bisher behandelten Bereichen des Kunstgewerbes soll auch hier zunächst die Entwicklung der Möbel in Deutschland hin zum Jugendstil thematisiert werden. Die erste dekorative Entwicklungsstufe geht bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück und lässt sich als ornamentale Frührenaissance bezeichnen.⁴⁸² Darauf folgend waren es die architektonischen Stilmittel, die sich an den Möbeln zeigten. Das dekorative Element zu dieser Zeit war die italienische Säulenordnung. Mit dem aufkommenden Manierismus Ende des 16. Jahrhunderts hatte das Möbel seine Blütezeit erreicht. Sie sind in ihrer Form vereinfacht, hingegen die Plastizität gesteigert. Das Material wird edler und prunkvoller.⁴⁸³ Jedoch gab es deutliche Unterschiede in der Umsetzung der Möbel zwischen Nord- und Süddeutschland. Die Möbelkunst in Norddeutschland zeigt länger den gotischen Einfluss und ist im Vergleich konservativer. Die Ornamentik orientiert sich am Stil der niederländisch-französischen Kunst, was die Anlehnung an die Anordnung floraler Muster und Büsten zeigt.⁴⁸⁴ Ein Beispiel ist die Möbelkunst Schleswig-Holsteins. Das gestalterische Mittel war hier das Relief aus Schnitzereien statt der architektonischen Form. Das wohlhabende Bürgertum spiegelte sich in prachtvollen Schnitzereien wieder.⁴⁸⁵ Der konservative Stil Norddeutschlands war somit aber auch moderner, da er der Neugotik vorgriff. Der Manierismus Süddeutschlands war geprägt von der Gegenreformation. Der höfische Stil wollte sich von dem Bürgertum durch reichen Zierrat und exotischer Wirkung abgrenzen.⁴⁸⁶ Unterbrochen wurden diese Entwicklungen durch den Dreißigjährigen Krieg.⁴⁸⁷ Danach war es vor allem die französische Kunst, die Einfluss auf das Kunstgewerbe in Deutschland hatte.⁴⁸⁸ Auch nach dem Dreißigjährigen Krieg gab es kein einheitliches künstlerisches Schaffen in Deutschland. Daher fehlte es an Geradlinigkeit im Gegensatz zur französischen Kunst, die durch die Zentralisierung in Paris entstand.⁴⁸⁹ Ein weiterer Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Kunstgewerbe war, dass es in Frankreich spezielle Berufsfelder für diesen Bereich gab.

⁴⁸² Vgl. Feulner, Adolf: Kunstgeschichte des Möbels. Frankfurt am Main, 1980. S. 98.

⁴⁸³ Vgl. ebd. S. 99.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd. S. 107.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd. S. 113.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd. S. 117.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd. S. 118.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd. S. 147.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd. S. 195.

In Frankreich war es der Ebenist, in Deutschland der Handwerker. Der Ebenist war dem Bildhauer oder Maler gleichgestellt und erlangte so auch internationalen Ruhm.⁴⁹⁰ Der deutsche Handwerker arbeitete lediglich die Entwürfe des Künstlers aus. Hinzu kam außerdem noch, dass, wer kostbare Möbel haben wollte, diese in Frankreich kaufte.⁴⁹¹ Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist die Boulle-Technik. Benannt ist diese Technik nach dem französischen Ebenist André-Charles Boulle. Hier wird das Holz mit verschiedenen Materialien wie Messing, Perlmutter, Silber, Zinn, Elfenbein oder Schildpatt belegt. Die ersten Stücke dieser Technik sind bei Intarsien aus Italien aus dem 17. Jahrhundert bekannt.⁴⁹² In einem Aufsatz im *Kunstgewerbeblatt* von 1887 schrieb Richard Graul über die Boullemöbel, dass sie trotz ihres üppigen Dekors den ebenso prachtvoll ausgestatteten Raum zur Wirkung benötigen. Daher seien sie an den Raum, für den sie geschaffen wurden, gebunden. Dies zeigt die architektonische Komposition dieser Möbel, die, so Graul, der Höhepunkt der architektonischen Gesetzmäßigkeit war.⁴⁹³

In der Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte das englische Kunsthandwerk einen Aufschwung und wurde dadurch auch ein wichtiger Einfluss für deutsche Möbel. Die Forderung an die Kunst waren in England Natürlichkeit, Sachlichkeit und Einfachheit.⁴⁹⁴ Das wohl beste Beispiel für die Entwicklung der englischen Möbelkunst sind die Werke des Kunsttischlers Thomas Chippendale.⁴⁹⁵ Die Werke zeigen sowohl den Einfluss des Rokoko als auch die Entwicklung mit den Einflüssen gotischer und chinesischer Kunst.⁴⁹⁶ Etwa ein Jahrhundert später zeigen sich diese ersten Impulse in der aufkommenden Arts and Crafts Bewegung. Das Umdenken des Kunsthandwerks zeigte sich erstmals auf der Weltausstellung in London 1851. Ein Hauptgrund für diesen Umschwung war die Industrialisierung und die damit immer mehr aufkommende Produktion durch Maschinen.⁴⁹⁷

⁴⁹⁰ Vgl. Feulner, 1980. S. 196.

⁴⁹¹ Vgl. ebd. S. 197.

⁴⁹² Vgl. Weiß, 1986.S. 191.

⁴⁹³ Vgl. Graul, Richard: Kunstgewerbliche Streifzüge. In: *Kunstgewerbeblatt*, Heft 1, 1887. S. 1-7. S. 16.

⁴⁹⁴ Vgl. Feulner, 1980. S. 219.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd. S. 229.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd. S. 231.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd. S. 315.

Diese Reformbewegung bezog sich von Beginn an auf die Möbel: „Nahezu alle bedeutenden Möbelentwerfer, so Mackmurdo, Charles Francis Annesley Voysey, Ernest Gimson, William A. S. Benson, aber auch George Jack, Mackay Hugh Baillie Scott und Ernest Barnsley gehörten der Bewegung an, deren Erzeugnisse sich durch handwerkliche Materialgerechtigkeit, Einfachheit, Funktionalität und die Vorliebe für glatte Flächen auszeichnen.“⁴⁹⁸ Oskar Schwindrazheim war es, der diese Reform bereits in den 1890ern in Deutschland forderte, obwohl er zunächst keinen Anklang fand.⁴⁹⁹

Neben der Präsentation der Möbel, wie auch der anderen Bereiche des Kunstgewerbes, auf den Weltausstellungen wurden die Möbel in den Ende der 1880er Jahre aufkommenden Kunstzeitschriften publiziert.⁵⁰⁰ Zudem veranstalteten einige Städte Wohnungsausstellungen. Diese sollten dem Bürgertum nicht nur die Möbel präsentieren, sondern auch aufzeigen, dass neben den Fabrikproduktionen auch die herkömmlich hergestellten Möbel erschwinglich waren und zudem modern, geschmackvoll und von hoher Qualität.⁵⁰¹

6.1.1 Die Möbelkunst im Jugendstil

Die Möbelkunst im Jugendstil entwickelte sich etwa ab 1897.⁵⁰² Wie bereits erwähnt wurde im Jugendstil die Anlehnung an alte Stile abgelehnt. Dies galt ebenso für die Möbelkunst. Hier standen die Technik, die Materialgerechtigkeit und die praktische Benutzbarkeit im Vordergrund. Die Möbel selbst waren die Konstruktion des Stilprinzips und wurden durch das Ornament unterstützt, welches dies betonte.⁵⁰³ „Das Leben sollte von einer Kultur des Schönen, des Sinnlichen durchdrungen, von einer Formenwelt getragen werden, die zum Beispiel in der von der Natur inspirierten floralen Ornamentik, in schwungvoll gebogenen Linien einen charakteristischen Ausdruck findet.“⁵⁰⁴ Die Ornamentik und die Konstruktion sollten sich hier ergänzen, um die ganzheitliche Wirkung zu erzielen.⁵⁰⁵

⁴⁹⁸ Feulner, 1980. S. 327.

⁴⁹⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 74.

⁵⁰⁰ Vgl. Fänderich, Maren-Sophie: Möbelproduktion als Spiegel von Stil und Markt, Eine Studie zu den Bedingungen bürgerlicher Selbstpräsentation im Kaiserreich. Köln, 2019. S. 5.

⁵⁰¹ Vgl. ebd. S. 13.

⁵⁰² Vgl. Himmelheber, Georg: Klassizismus, Historismus, Jugendstil. München, 1983. S. 229.

⁵⁰³ Vgl. ebd. S. 231.

⁵⁰⁴ Feulner, 1980. S. 329.

⁵⁰⁵ Vgl. Bauer, Margrit; Marker, Peter; Ohm, Annaliese: Europäische Möbel von der Gotik bis zum Jugendstil. Frankfurt am Main, 1976. S. 161.

Ein besonderes Merkmal der Jugendstilmöbel ist die Wirkung der Schwerelosigkeit sowie die für den Jugendstil typische Flächigkeit, aus der sich die Ornamentik entwickelte.⁵⁰⁶ Diese Flächigkeit zeigte sich schon in der Gotik. In vielen Werken lässt sich der Einfluss der Gotik deutlich erkennen. Ein ebenso deutlicher Einfluss ist der Japonismus.⁵⁰⁷ Die *kurze Kurve* ist eines der prägnantesten Stilelemente des Jugendstilmöbels: „[E]ine flach gespannte Biegung voll innerer Energie, die plötzlich, fast unvermittelt, abbricht oder umknickt.“⁵⁰⁸ Dieses Extrem zeigt sich auch in anderer Form. Ein Beispiel hierfür ist die Rahmung, die entweder ganz breit oder sehr schmal ist. Dies betont den Schwung beziehungsweise die Bewegung, wie auch die Wahl des Ovals statt eines Kreises, um diesen Effekt zu unterstützen.⁵⁰⁹

Die Ablehnung bisher bekannter Stile, die Zweckmäßigkeit, der Verzicht auf Maschinen und mäßige Kosten sind die Forderungen des Jugendstils, also auch die Forderungen an das Möbel.⁵¹⁰ Jedoch waren diese Forderungen nicht immer komplett realisierbar. Vor allem die Forderung nach einem erschwinglichen Preis, um die Werke für jeden zugänglich zu machen, war ohne maschinelle Vervielfältigung nicht umsetzbar. Um dies zu realisieren, wurden Werkstätten gegründet.⁵¹¹

Seit der Antike änderte sich bis zur maschinelleren Produktion an der Art der Herstellung kaum etwas. Einzig die Werkzeuge zur Erleichterung der Herstellung wurden immer wieder erneuert. Das Material selbst, das Holz, stellte die Künstler über Jahrhunderte hinweg vor einige Herausforderungen. Neben äußeren Einflüssen wie Witterung, Luftfeuchtigkeit oder Holzwürmer ist es das Holz selbst, das arbeitet und dadurch Spannung erzeugt. Um die Auswirkungen dieser Einflüsse so gering wie möglich zu halten, wurde die Verarbeitung des Holzes über die Zeit optimiert. Dies beginnt bei dem richtigen Fällen, dem Aufteilen und Sägen der Stämme, der optimalen Lagerung und der Verarbeitung durch den Handwerker.⁵¹² Zudem wählt der Handwerker das Holz je nach Verwendung aus, da Härte, Körnigkeit, Dichte und Struktur sich je nach Holzart unterscheiden.⁵¹³

⁵⁰⁶ Vgl. Himmelheber, 1983. S. 233.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd. S. 234.

⁵⁰⁸ Himmelheber, 1983. S. 234.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd. S. 234.

⁵¹⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 75.

⁵¹¹ Vgl. ebd. S. 76.

⁵¹² Vgl. Weiß, 1986. S. 139.

⁵¹³ Vgl. ebd. S. 140f.

Die Materialgerechtigkeit, die einen Schwerpunkt der Jugendstilmöbel darstellte, war gleichzeitig auch eine Herausforderung für die Künstler, da der Bau eines Möbels die Verformung des Materials voraussetzt. Berücksichtigt wurde aber auch, dass das Holz in seiner Verarbeitung sehr flexibel ist. Dadurch zeigt sich in den Jugendstilmöbeln eine Materialechtheit. Das Holz ist durch seine Maserung das Schmuckelement, welche durch die Linienführung der Ornamentik des Jugendstils entgegenkommt.⁵¹⁴

Dies impliziert aber auch, dass der Jugendstilkünstler die Besonderheit und Qualität des Holzes, somit also die Holzarten, beherrschen muss. Aufgrund der Maserung waren die Harthölzer Buche, Eiche, Kirsche, Nussbaum, Palisander und Mahagoni das bevorzugte Material der Künstler.⁵¹⁵ Auch Naturhölzer wie Esche, Ulme, Ahorn, Kastanie, Pitchpine und Satinhölzer wurden hin und wieder verwendet.⁵¹⁶ Ebenso wichtig wie die Maserung war die Farbgebung der Möbel. Dies war ein wesentlicher Aspekt der Raumausstattung. Auch hier muss die Farbenlehre berücksichtigt werden, aber auch die Komposition mit weiteren Elementen des Raumes. So war Grün häufig in Schlafzimmern zu sehen, Hellbraun in Esszimmern oder Rot in Salons. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Einrichtung war die Forderung, dass sie die Persönlichkeit des Eigentümers widerspiegelt. Dies wiederum impliziert die Ablehnung der Massenproduktion, da diese nicht individuell genug ist.⁵¹⁷

6.2 Christiansens Möbelkunst

6.2.1 Christiansens Frühwerke

Die ersten Möbel Christiansens waren die seiner Atelierwohnung in Paris, in der er von 1895 bis 1897 lebte. Eine *Fotografie*⁵¹⁸ (**Abb. 38**) in Schwarzweiß zeigt ein Buffet und vier Stühle an einer Wand. Aufgrund der schlechten Bildqualität lässt sich die folgende Beschreibung nur ungenau treffen. Das Buffet besteht aus einem Ober- und einem Unterteil und steht auf Brettfüßen. Das Unterteil ist dreigeteilt mit drei Schränken. Der mittlere Schrank ist größer, die Schränke links und rechts sind kleiner, über ihnen befindet sich jeweils eine kleine Schublade. Die Türen der Schränke sind mit historischen Blättern geschmückt, die Schubladen sind mit Marqueterien versehen. Das Oberteil ist ebenfalls dreigeteilt.

⁵¹⁴ Vgl. Himmelheber, 1983. S. 232.

⁵¹⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 75.

⁵¹⁶ Vgl. ebd. S. 75f.

⁵¹⁷ Vgl. ebd. S. 76.

⁵¹⁸ Vgl. Abb. 38: Unbekannt, Fotografie Atelier Wohnung, 1896/1897.

Der Bereich direkt über dem Unterteil hat drei Fächer. Das mittlere Fach wiederum hat eine Schublade, welche durch die versetzte Wirkung zu den Schubladen des Unterteils eine Verbindung herstellt. An den beiden Außenseiten dieser Fächer ist jeweils eine gedrechselte Stütze, die an barocke Baluster erinnert. Über den Fächern befinden sich, wie auch im Unterteil, Türen, die verglast sind und mit Stoff hinterlegt. Der Mittelteil ist etwas höher und mit einer dekorativen Leiste abgeschlossen. Die Seitenteile schließen jeweils mit einem dekorativen Giebel ab. Der gesamte mittlere Teil nimmt im Vergleich zu den Seitenteilen mehr Fläche ein. Füße, Stützen, Giebel und die kubische Bauweise sind Elemente, die stark an den Historismus erinnern, ebenso wie die Stühle. Diese frühen Möbel zeigen, neben dem Historismus, noch deutlich den Einfluss der Volkskunst.⁵¹⁹ Schwindrazheim war ein bedeutender Vertreter dieser, da er die Bauernkunst als wichtigen Aspekt der Wiederbelebung des Kunstgewerbes sah. Seiner Meinung nach waren es Vorzüge wie die solide Konstruktion, die ausgefallene Anordnung der Dekoration, der Naturbezug und die Farbigkeit, die die Bauernkunst zum idealen Vorbild machten.⁵²⁰ Schwindrazheim beeinflusste Christiansens Frühwerk. Vor allem die Mythen und Legenden der Märchenwelt sind hier zu nennen. Er sah in diesen einen Spiegel des Charakters des Volkes.⁵²¹

Die entworfenen Möbel von 1897/98 lösen sich langsam von den frühen Einflüssen des Historismus und der Volkskunst. Der *Entwurf eines Schlafzimmers*⁵²² (**Abb. 39**) von 1897 zeigt die erste Loslösung der Dekoration, die bereits dem Jugendstil entspricht. Der Entwurf zeigt ein Bett, einen Nachttisch, eine Kommode und einen Stuhl, Kommode und Stuhl sowohl als Frontansicht als auch als Seitenansicht. Der Nachttisch ist zusätzlich in der Draufsicht abgebildet. Das Bett, links außen, hat ein hohes Kopfteil und ein niedrigeres Fußteil. An der Seite ist eine Art niedriges Geländer angebracht. Das Kopfteil und das Fußteil sind gleich gestaltet. Ein großes Mittelfeld zeigt symmetrisch angeordnete rote Blumen. Links und rechts davon befinden sich kleinere Felder mit ebenfalls symmetrisch angeordneten weißen Blumen. Oberhalb der kleinen Felder sind ovale Öffnungen mit Streben. Die Öffnungen erinnern an Muscheln. Die roten Blumen stellen vermutlich Mohnblumen dar. Die weißen Blumen könnten, der Anordnung nach, Orchideen zeigen. Die Front ist in einem hellen Braunton, das Seitenteil und die Kante des Kopf- und Fußteils sind in Grün abgebildet.

⁵¹⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 76.

⁵²⁰ Vgl. ebd. S. 77f.

⁵²¹ Vgl. ebd. S. 78.

⁵²² Vgl. Abb. 39: Hans Christiansen, Entwurf eines Schlafzimmers, 1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22,7x61 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 301.

Am Kopfteil, unterhalb der Bildflächen, befindet sich eine rote Polsterung. Das Bett steht auf Brettfüßen, ebenso wie der der Nachttisch, neben dem Bett dargestellt. Der hohe, rechteckige Nachttisch scheint im unteren Bereich ein Türchen zu haben, darüber befindet sich ein Fach, welches das Oberteil nur durch Streben mit dem Unterteil verbindet. Die Deckplatte ist überstehend. Die Oberfläche hat ein Quadrat, welches aus helleren und dunkleren roten Quadraten besteht. Die Unterseite der Tischplatte und die Innenseite des Fachs sind grün, der Nachttisch in hellem Braun. Der Entwurf der Kommode zeigt ebenso wie Bett und Nachttisch einheitliche Stilmerkmale, wie Brettfüße, Streben und Farbgebung. Sie ist in zwei Teile geteilt, der linke ist etwas breiter. Auf der linken Hälfte ist ein Bildfeld, auf dem eine Landschaft in Grün, Weiß und Rot angedeutet ist. Darüber befindet sich eine Schublade. Im rechten Bereich befinden sich unten zwei Schubladen, darüber ein offenes Fach mit Streben an der Seite. Auch hier ist das Fach innen grün. Alle drei Schubladen sind mit einer halbrunden Form, die oben parallel mit der Kante verläuft, dekoriert. Die Platte ist ebenso wie beim Nachttisch größer als der Korpus selbst. Auf der linken Seite ist in der gleichen Größe wie der Bereich der Kommode ein Spiegel eingefasst. Der Rahmen hat an der linken Seite eine halbrunde Ausbuchtung. Über dem Spiegel schließt der Rahmen halbrund ab. Auf der rechten Seite geht die Rahmung in die ovale Form mit Streben über, die sich auch am Kopf- und Fußteil des Bettes befindet. Diese schließt mit der Kommode rechtsbündig ab. Drei kleine Regale seitlich und oberhalb des Spiegels vervollständigen die Form des Rahmens. Links und rechts sind sie mit jeweils einem Kerzenleuchter versehen. Das Regal oberhalb ziert ein Pfau. Außerdem ist auf der rechten Seite der Kommode eine Tischlampe mit verschnörkeltem Bein und rotem Lampenschirm abgebildet. Der Stuhl hat vorne zwei gedrechselte Beine, hinten zwei schlichte Beine. Die vier Stuhlbeine sind mit unten angebrachten Querstreben verbunden. Unterhalb der Sitzfläche ist eine rechteckige Fläche, die Vordere ist mit einer ovalen, grünen Fläche mit einem hellbraunen Kleeblatt an der oberen Kante verziert. Auf der Sitzfläche befindet sich eine rote Polsterung. Die Stuhllehne hat abgerundete, leicht ausgewölbte Kanten. Im oberen Bereich ist wiederholt die ovale Öffnung mit Streben zu sehen, darunter zwei schmale Querstreben. Die floralen Motive, die ovalen Öffnungen und die geschwungenen Formen zeigen eine Auflockerung hin zum Jugendstil. Jedoch zeigen Elemente wie die Brettfüße auch noch den Einfluss des Historismus. Die Motive selbst sind noch traditionell behaftet.

Deutlich wird hier auch der Einfluss des belgischen Architekten und Möbeldesigners Gustave Serrurier-Bovy.⁵²³ Ein Beispiel hierfür ist ein *Buffet*⁵²⁴ (**Abb. 40**), welches die für Serrurier-Bovy typischen geschwungenen Formen, die naturalistische Darstellung, die Öffnungen mit Streben sowie die Metallbeschläge aufweist.

Noch deutlicher sieht man diese Entwicklung in Christiansens *Entwurf*⁵²⁵ (**Abb. 41**) und der *Ausführung des Kleider- und Wäscheschranks*⁵²⁶ (**Abb. 42**) von 1897/98. Der Entwurf zeigt sowohl die Frontansicht sowie die Seitenansicht von rechts. In der Frontansicht zeigt sich eine Zweiteilung des Schrankes, der linke Teil nimmt etwa zwei Drittel der Gesamtfläche des Schrankes ein. Unten befindet sich eine schmale Schublade. Ein Knauf in der Mitte ist mit floralen Ornamenten verziert. Darüber, den Hauptteil der linken Seite einnehmend, befindet sich eine Spiegelschranktür. Der Spiegel schließt nach oben halbrund ab und erinnert so an ein Rundbogenfenster. In den Zwickeln sind florale Ornamente zu sehen. Oberhalb der Schranktür befindet sich ein Fach mit einer horizontal angebrachten Tür. Die Tür ist ein Rechteck in Ajour-Technik, das oben in einer Wellenform abschließt. In der halbrunden Vertiefung ist ein Ornament aus geschwungenen Linien dargestellt. Die rechte Seite des Schrankes besteht aus vier Fächern und vier Schubladen. Unten befindet sich ein offenes Fach, welches oben, links und rechts von geschwungenen, schmalen Leisten verziert wird. Darüber sind vier Schubladen, zwei große, die die gesamte Breite der rechten Seite einnehmen. Zwei kleine Schubladen darüber teilen sich die Breite. Wiederum darüber ist ein weiteres offenes Fach, etwa halb so hoch wie das untere Fach, ebenso mit Zierrat. Zudem zeigt der Entwurf in diesem Fach einen roten Vorhang. Eine hochrechteckige Schranktür verdeckt das Fach darüber. Das Mittelfeld der Tür hat eine geschwungene Rahmung und eine Pflanze mit fünf Blüten abgebildet. Oben befindet sich eine u-förmige, geschwungene Dekoration. Die Brettfüße des Schrankes weisen die gleiche florale Ornamentik wie die des Schrankes auf. Im Aufriss des Entwurfs ist zu sehen, dass die Seitenwände des Schrankes eine geschwungene Form haben. Zudem haben die beiden offenen Fächer der rechten Schrankhälfte seitlich geschwungene Sägeformen in Ajour-Technik. Der Schrank ist grün lackiert. Die Ausführung des Schrankes entspricht zum größten Teil dem Entwurf, zeigt aber im Detail einige kleine Unterschiede.

⁵²³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 80.

⁵²⁴ Vgl. Abb. 40: Gustave Serrurier-Bovy, Speisezimmer, 1895, Privatbesitz.

⁵²⁵ Vgl. Abb. 41: Hans Christiansen, Entwurf Kleider- und Wäscheschranks, 1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 26,4x21,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV300.

⁵²⁶ Vgl. Abb. 42: Hans Christiansen, Kleider- und Wäscheschrank, 1897, Birke, Metall versilbert, Glas, 225x142x53,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19425.

In der linken Schrankseite ist die Schublade denen der rechten Schrankseite angepasst und hat keine ornamentale Dekoration. Die Ajour-Technik der Tür des oberen Fachs ist rot hinterlegt. In der linken Schrankhälfte hat das mittlere Fach keinen Vorhang, der Tür darüber fehlt das Blumenmotiv. Da keine Aufnahme direkt nach dem Bau des Schrankes existiert kann dies aber auch der Zeit geschuldet sein. Ebenso ist die weniger kräftige grüne Farbe der Lackierung des Holzes der Zeit zuzuschreiben, da eine Abnutzung deutlich zu sehen ist. In den Fächern, im oberen Bereich und am Sockel ist noch eine dunkelgrüne deckende Lackierung zu sehen. Die Türen und Schubladen dagegen sind nur noch leicht grün, die Maserung des Holzes ist dominanter. Jedoch ist anzumerken, dass bereits beim Bau des Schrankes eine unterschiedliche Lackierung und Textur vorgesehen sein konnte, die aus dem Entwurf nicht hervorgehen. Dieses Element ist auf den Anspruch, Farbigkeit und Beschaffenheit des Holzes zu zeigen, zurückzuführen. Christiansen legte in allen Bereichen den Fokus auf die Farbigkeit, so auch in seinen Möbelentwürfen. Dennoch zeigt sich hier, dass die Farbigkeit die Maserung nicht verdeckt, sondern mit ihr harmoniert.

6.2.2 Christiansens Möbel ab 1903

Um 1903 entwarf Christiansen ein *Direktionszimmer*⁵²⁷ (**Abb. 43 a-c**) für die Bierbrauerei Hildebrand in Pfungstadt. Die Einrichtung besteht aus einem Buffet, einem Schrank, einem Ecksofa, einem Glasschrank und einer Standuhr. Das Buffet steht auf einem vorstehenden, schlichten und rechteckigen Sockel mit Füßen. Das Unterteil ist wie eine Kommode konstruiert und besteht aus einem großen Fach mit zwei Schranktüren und zwei Schubladen nebeneinandergesetzt darüber. Die Schranktüren sind mit Schlüsselbeschlägen und Flachschnitzereien dekoriert. Im unteren Bereich sind vier gerade Linien übereinandergesetzt. Im oberen Bereich jeweils in der inneren Ecke der Schranktüren sind in einem Rechteck stilisierte Rosen mit Blättern und Kreisen im Hintergrund dargestellt. Das Unterteil wird mit einer Marmorplatte abgeschlossen.

⁵²⁷ Vgl. Abb. 43a: Hans Christiansens, Direktionszimmer der Brauerei Hildebrandt aus Pfungstadt, Buffet, um 1903, Eiche, Glas, Kupfer, Marmor, 158x130x53 cm, Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr.: Kg 71:5b F16883.

Abb. 43b: Hans Christiansens, Direktionszimmer der Brauerei Hildebrandt aus Pfungstadt, Schrank, Ecksofa, Standuhr, um 1903, Eiche, Glas, Kupfer, Marmor, Landesmuseum Darmstadt, Kg Inv.-Nr.: 71:5c,f,g, F16884.

Abb. 43c: Hans Christiansens, Direktionszimmer der Brauerei Hildebrandt aus Pfungstadt, Glasschrank, um 1903, Eiche, Glas, Kupfer, Marmor, 158,5x60x69 cm, Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr.: Kg 71:5a F 16881.

Konkav geschwungene Stützen an der Seite halten das obere querrrechteckige Fach, welches von drei gleichgroßen, verglasten Türen verschlossen wird. Die Glasscheiben sind von innen mit Vorhängen versehen. Ein schlichtes Gesims schließt das Buffet ab.

Der kubische, hochrechteckige Schrank hat den gleichen rechteckigen Sockel mit Füßen wie das Buffet. Eine Tür verschließt den Schrank. Diese ist ebenfalls mit Flachschnitzereien dekoriert. In der Mitte am oberen Rand der Tür ist ein Rechteck mit stilisierten Rosen von dem aus eine u-förmige, farbliche Abgrenzung bis zum unteren Bereich des Schrankes geht. Eine querrrechteckige Form zieht sich im unteren Drittel darüber und nimmt die komplette Breite des Schrankes ein. Durch die Art Zunge ist die Form dreigeteilt. Die Schnitzereien zeigen geschwungene Linien und florale Elemente.

Das Ecksofa steht auf drei schlanken Füßen und hat nach außen geschwungene, gepolsterte Armlehnen. Die Sitzfläche hat eine breite Polsterung. Das hohe Rückenteil ist der Höhe der Wandvertäfelung des Raumes angepasst und schließt mit einem Gesims, gleich wie das des Buffets, ab. Etwa zwei Drittel der Rückenlehne sind gepolstert. Das obere Drittel hat querrrechteckige, kastenförmige Elemente, die der Wandvertäfelung entsprechen.

Der große Glasschrank ist dreiteilig, der Mittelteil ist sowohl breiter als auch höher als die Seitenteile. Der Mittelteil ist ebenfalls dreiteilig, auch hier ist der mittlere Bereich breiter als der linke und rechte Bereich. Der Unterteil des Mittelstücks hat ein Fach mit drei Schranktüren, die mittlere hat die gleichen Flachschnitzereien wie das Buffet, die in den Seitentüren in kleinerer Form und ohne Blätter wiederholt wird. Darüber sind drei Schubladen in den gleichen Größen wie die Schranktüren angebracht. Das Oberteil hat drei verglaste Schranktüren mit einem Rundbogen und geometrischen Formen. Oberhalb des Rundbogens zeigt die Kunstverglasung Rosen. Der Mittelteil wird mit einem Gesims abgeschlossen. Die beiden Seitenteile sind identisch. Auch hier sind unten Fächer mit Schranktüren, die, wie das Buffet, vier gerade Linien und die stilisierten Rosen mit Blättern in Form von Flachschnitzereien zeigen. Darüber befindet sich eine Glastür, innen sind Aktenfächer zu erkennen. Oberhalb davon ist ein offenes Fach mit leicht abgerundeten Kanten oben. Ein schmales, geometrisch dekoriertes Gesims bildet den Abschluss. Flankiert werden die Seitenschränke mit Holmen, die mit Flachschnitzereien in Form von Pfeilen versehen sind. Sowohl das Mittelteil als auch die Seitenteile stehen auf flachen querrrechteckigen Füßen. Das Unterteil der Standuhr hat das gleiche Unterteil wie die Seitenschränke. Die Glastür darüber, zeigt den Pendel und zwei Gewichte zum Aufziehen der Uhr.

Der mittlere Bereich ist hochrechteckig. Darüber befindet sich der quadratische Uhrenkasten mit einem verglasten, runden Ziffernblatt. Die Standuhr ist oben geradlinig abgeschlossen.

Das Direktionszimmer ist ein Beispiel für den späten Möbelbau Christiansens. Deutlich wird, dass er manche Einflüsse des Historismus und der Gotik beibehalten hat, wie die Kompaktheit und Schlichtheit. Die Farbgebung der Möbel ist in Christiansens Spätwerken deutlich reduzierter, was dieses Beispiel veranschaulicht. Ein typisches Stilelement Christiansens, die Dekoration am oberen Rand, ist auch in diesen Möbeln noch vertreten.⁵²⁸

Ein Jahr später entfernte sich Christiansen endgültig vom Historismus, in dem er das letzte gebliebene Stilelement der Kompaktheit durch eine zierlichere Bauweise ersetzt. Dies zeigt das *Wohnzimmermobiliar*⁵²⁹ (**Abb. 44 a-b**), das im Handel aufgetaucht ist. Die Möbel zeigen den Einfluss des Wiener Klassizismus, der vor allem auch von Josef Maria Olbrich umgesetzt wurde.⁵³⁰ Das Mobiliar entstand etwa 1903-1905 und besteht aus einem Sofaumbau, einem kleinen Tisch, zwei Stühlen und einem Schrank.

Der Schrank ist dreiteilig, das breitere Mittelteil wird im unteren Bereich von den beiden schmalen Seitenteilen verbreitert. Diese schließen mit jeweils einem Regalboden ab. Die drei Teile werden durch eine runde Leiste mit Aluminiumbeschlag miteinander verbunden. Die Rückseite der beiden Seitenteile ist abgerundet und schließt mit dem Kreis ab. Unterhalb des Kreises befindet sich auf beiden Seiten ein kleiner Rosenkranz, darunter je eine schmale Tür. Das Mittelteil hat eine große Schranktür. Am unteren Rand der Tür befinden sich vier Perlmuttereinlagerungen. Dort, wo der Kreis enden würde, befindet sich eine kreisförmige Öffnung. Diese ist von einem Rosenkranz aus Aluminiumbeschlag eingefasst. Seine Schleife reicht bis zum unteren Rand des Kreises. Die Öffnung ist mit einer quadratischen Bleifassung verglast. Der Abschluss des Mittelteils hat links und rechts jeweils drei Perlmuttereinlagerungen. Der durchgehende Sockel hat ebenfalls drei Perlmuttereinlagerungen mittig.

Der quadratische Tisch hat vier Rundstabeine, deren gekreuzte, konvexe Streben verbunden sind. Die Streben haben eine schmale Aluminiumleiste als Zierrat.

⁵²⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 86.

⁵²⁹ Vgl. Abb. 44a: Hans Christiansen, Wohnzimmermobiliar, Ausführung vermutlich Ludwig Schäfer, 1903-05, Buche Palisander furniert, Perlmutter- und Aluminiumeinlagen, versilberte Messingplaketten, versilberte Messingschuhe, Privatbesitz.

Abb. 44b: Hans Christiansen, Wohnzimmermobiliar Vitrinenschrank, Ausführung vermutlich Ludwig Schäfer, 1903-05, Buche Palisander furniert, Aluminiummarqueterie, versilberte Messingplaketten, versilberte Messingschuhe, Privatbesitz.

⁵³⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 86.

Die Tischbeine sind unten ebenfalls mit Aluminium eingefasst. Die Tischplatte hat seitlich an den Ecken jeweils drei Perlmuttereinlagerungen, die auch auf der Tischplatte eingearbeitet sind.

Auch die Stühle haben Rundstabbeine, die Vorderbeine sind ebenso unten mit Aluminium eingefasst. Die hinteren Stuhlbeine sind leicht ausgestellt und bilden mit der Rückenlehne ein Trapez. Vier eckige Stäbe zieren die Rückenlehne und schließen mit einem gepolsterten Kopfteil ab. Ebenso befinden sich an der oberen Leiste links und rechts drei Perlmuttereinlagerungen. Diese dekorieren auch die Ecken unterhalb der Sitzfläche.

Der Sofaumbau besteht aus einem Sofa, welches gerahmt ist von zwei Schränken und einer Intarsie. Das Sofa hat eine hohe Rückenlehne. Diese und die Armlehnen sind gepolstert. Links und rechts unterhalb der Sitzfläche sind zwei kleine Rosenkränze aus Aluminium abgebildet. Sowohl an den Armlehnen als auch am unteren Rand des Sofas befinden sich ebenfalls Perlmuttereinlagerungen. Die Seitenteile haben ein eingefasstes Rechteck, das mit Stoff bezogen ist. Die beiden Schränke links und rechts haben den fast identischen Aufbau wie das Mittelteil des Schrankes. Der einzige Unterschied ist der fehlende Kreis. Oberhalb der Rückenlehne befindet sich die halbrunde Einfassung der Intarsie. Mittig am oberen und unteren Rand sind jeweils fünf Perlmuttereinlagerungen. Die Dekoration der Marketerie in der Lünette im Sofa-Umbau verweist auf das Motiv *Frau Musica*, eine beliebte Thematik dieser Zeit.⁵³¹ Die Intarsie zeigt eine junge Frau, eingebettet in eine Landschaft mit Ästen und Büschen, Laute spielend. Stilisierte Rosen bilden einen Rahmen um sie. Die Farbgebung der Intarsie ist grün und rosa. Christiansen wählte dieses Motiv ebenfalls für einen Wandteppich *Frau Musica*⁵³² (**Abb. 45**) von 1901. Die Bildkomposition ist die Gleiche wie bei der Intarsie. Eine sitzende Frau spielt Laute und wird von stilisierten Rosen gerahmt. Auch hier ist eine Landschaft der Hintergrund, jedoch sind es hier Bäume. Die Bäume sind ockerfarben, der Himmel blaugrau und der Boden rot und grün. Die Frau hat blonde lange Haare und trägt ein dunkelgrünes Kleid. Ihre Augen sind geschlossen, den Kopf neigt sie zur Seite. Die Rosen, sowie die Bänder, haben grüne Konturen und sind cremefarben gefüllt. Deutlich wird, dass Christiansen das Motiv des Wandteppichs als Vorlage für die Intarsie wählte. Die andere Farbgebung und die veränderte Landschaft fügen sich harmonisch in das Wohnzimmermobiliar. Dies könnte aber auch an den Möglichkeiten liegen, die eine Intarsie im Vergleich zur Wirkerei bot.

⁵³¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 86.

⁵³² Vgl. Abb. 45: Hans Christiansen, Wandteppich *Frau Musica*, Ausführung Scherrebekker Kunstwebschule, 1901, Wolle und Hanf, 79,5x172 cm, Museum für Kunst und Gewerbe.

So konnte die Darstellung hier auch feinere Linien darstellen und hatte auch farblich einen größeren Spielraum. Der Sofa-Umbau war eine Erfindung im Jugendstil, um die Möbel besser in die Raumkonzeption einbinden zu können.⁵³³ Der Bezug des Sofas und der Stühle wurde im Originalstil erneuert. Es handelt sich um einen hellen Seidenstoff.⁵³⁴ Eine Besonderheit ist die Verarbeitung des Holzes. Der Großteil der Möbel zeigt die Maserung des Holzes. Der Bereich unterhalb des Kreises hat im Mittelteil des Schrankes ein Fischgrätenmuster, welches in farblich abgesetzten Rechtecken abschließt. Die Tischplatte hat ein Schachbrettmuster. Im Vergleich zu den Frühwerken Christiansens ist die Farbe der Möbel nun deutlich reduziert, das Material Holz steht im Vordergrund. Auch die schlichte Farbe des Bezugs und die Aluminiumdekorationen unterstützen die Gesamtwirkung des Holzes.

Ein weiteres Beispiel sind die *Armlehnstühle*⁵³⁵ (**Abb. 46**) von 1909. Die Seitenteile und das Rückenteil sind rechteckig. Die hinteren Stuhlbeine laufen leicht konisch nach unten schmal zusammen. Die vorderen Teile dagegen werden nach unten breiter und enden mit einem trapezförmigen Schuhen in Silber. Die vorderen Stuhlbeine gehen in die Seitenteile weiter. Drei Längsstreben bilden den vorderen Teil der Seitenteile, der hintere Teil ist mit Stoff bezogen. Der Abschluss der Armlehnen ist ein breiterer Sockel. Die hinteren Stuhlbeine gehen in das Rückenteil weiter. Die Rückenlehne ist ebenfalls mit Stoff bezogen. Den Abschluss bildet ein breiter Holzsockel mit einer Intarsie. Die Intarsie ist rautenförmig, sich nach innen wiederholend verjüngend. Die Ecken und Linien sind aus Metall. Die Sitzfläche ist mit Stoff bezogen und hat ein schmales Sitzkissen. Bei dem abgebildeten Stoff handelt es sich nicht um den Originalbezug, sondern um eine dem Jugendstil getreue Nachbildung. Die Metallschuhe sind aus versilbertem Messing. Die Metalleinsätze der Intarsie sind aus Aluminium. Bei dem Holz handelt es sich um Mahagoni.⁵³⁶ Da der Originalbezug nicht bekannt ist, kann über die Farbgebung nichts gesagt werden. Das kubische Design ist geradlinig und zurückhaltend und zeigt somit den Einfluss des Art Déco.

Ein in dieser Schaffensperiode ebenso beliebtes Stilelement sind Architekturelemente, häufig in Metall ausgeführt. Ein Beispiel hierfür ist der *Goldene Salon*⁵³⁷ (**Abb. 47 a-g**) von 1910/11.

⁵³³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 86.

⁵³⁴ Vgl. ebd. S. 258.

⁵³⁵ Vgl. Abb. 46: Hans Christiansen, Armlehnstühle, 1909, Mahagoni, 90x68,5x60 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: E 02.

⁵³⁶ Vgl. Kirsch, 2022. S. 118.

⁵³⁷ Vgl. Abb. 47a: Hans Christiansen, Goldener Salon Sessel, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 99x70x52 cm, Privatbesitz.

Der Goldene Salon setzt sich zusammen aus einem Sofa, einer Kommode, einer Glasvitrine, einem Tisch, einem Blumenständer, einem Hocker, zwei Lehnstühlen und zwei Sesseln. Die Sessel und das Sofa sind in ihrem Grundaufbau gleich, lediglich die Breite der Sitzfläche ist unterschiedlich. Sie haben eine ovale Form, die nach vorne geöffnet ist. Die Füße sind rund gedreht, oberhalb der vorderen Füße befinden sich Holme, die an Kandelaber erinnern. Dekoriert sind diese mit Blattkelchen, Drehseilen und enden mit einem ovalen Knauf in Form von Pinienzapfen. Aus den Blattkelchen ranken Perlstäbe empor. Auch die Zarge hat florale Dekorationen. Vertikale Stäbe bilden die Lehne, welche mit abgerundeter Leiste abgeschlossen wird. Die Leiste hat Absetzungen in den Bereichen der Stäbe und eine florale Zierleiste. Zwischen den vertikalen Stäben sind im oberen Bereich und auf einer Linie Rosetten angebracht. Eingestellte und eingelegte Sitzkissen bilden die Polsterung.

Die Lehnstühle sind in ihrem Aufbau ähnlich. Die Stuhlbeine sind gleich gestaltet wie die Holme der Polstermöbel. Auf der Sitzfläche schließen sie vorne mit glänzend goldenen runden, nach oben verjüngenden Formen ab. Auch die zurückgesetzte Zarge ist gleich gestaltet. Die Holme der Rückenlehne sind rund gedreht und nehmen im oberen Bereich die Dekoration der Stuhlbeine auf. Abgeschlossen werden sie mit einem schmalen, leicht geschwungenen Lehnenbrett. Zwei vertikale Stäbe und die Holme werden auch hier mit Rosetten verbunden. Auch die Stühle haben ein Sitzkissen. Wiederum den gleichen Aufbau wie die Stühle hat der rechteckige Hocker.

Der runde Salontisch hat eine Etagerenplatte mit einer schlicht dekorierten Zarge. Die runden Tischbeine nehmen unterhalb der Etagerenplatte die Dekoration der Stuhlbeine auf. Der Bereich zwischen Etagerenplatte und Tischplatte ist kelchförmig und hat eine florale Ornamentik. Darüber befinden sich schmalere Ringe, die die Tischplatte halten. Eine mit floralen Schnitzereien versehene Profilleiste fasst die schwarz-braun gemusterte Marmorplatte ein.

Abb. 47b: Hans Christiansen, Goldener Salon Sofa, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 95x169x61 cm, Privatbesitz.

Abb. 47c: Hans Christiansen, Goldener Salon Lehnstuhl, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 98x46x43 cm, Privatbesitz.

Abb. 47d: Hans Christiansen, Goldener Salon Salontisch, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, Höhe 70 cm, Durchmesser 87 cm, Privatbesitz.

Abb. 47e: Hans Christiansen, Goldener Salon Blumenständer, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 150x48x48 cm, Privatbesitz.

Abb. 47f: Hans Christiansen, Goldener Salon Kommode, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 80x80x41 cm, Privatbesitz.

Abb. 47g: Hans Christiansen, Goldener Salon Glasvitrine, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 164x80x50 cm, Privatbesitz.

Der Blumenständer verbindet die dekorativen Elemente ebenfalls miteinander. Ein rechteckiger Sockel mit Schnitzereien und nach oben sich verjüngend und die ebenso rechteckige Marmortischplatte fassen die runden Beine und die Etagierenplatte ein. Diese hat ebenfalls eine Marmorplatte. Die runden und gedrehten Beine haben Kelchblätter und Perlenstäbe als dekorative Elemente. Mittig der Sockelplatte befindet sich eine Kugel aus der ein runder Stab mit der gleichen Dekoration zur Etagierenplatte ragt.

Die Kommode ist halbrund und hat vier hohe schmale Beine. Diese entsprechen den Stuhlbeinen, mit der Ausnahme, dass die Kugeln hier die Form von Pinienzapfen haben. An der Vorderseite befinden sich drei Schubladen, die mit dem gleichen floralen Motiv gerahmt sind wie die Zargen der Sitzmöbel. Die Fläche ist mit einem geometrischen Muster aus Perlmutter versehen. Links und rechts sind Türen, die die gleiche Rahmung wie die Schubladen haben. Die Flächen haben ein sich wiederholendes Muster aus zwei vertikalen Flammenleisten und einem Perlenband. Darüber befindet sich eine Ausziehplatte, die sich über die gesamte Fläche erstreckt. Eine schlichte Zarge und die etwas überstehende Marmorplatte schließen die Kommode ab.

Das letzte Möbelstück des Salons ist die Glasvitrine. Ebenso wie die Kommode steht sie auf vier hohen Beinen. Diese sind köcherförmig und haben einen Kugelfuß, Blattkelch und Scheibenelemente. Auf die Beine folgt ein Kommodenaufbau, das Unterteil der Vitrine. Seitlich gerahmt von markanten Eckholmen hat das Unterteil die gleiche Zarge wie die Sitzmöbel unten und eine Zarge mit Blumen oben. Mittig befinden sich drei schmale Schubladen, gemustert wie die Türen der Kommode, und einer schlichten Zierleiste. Die Zwischenräume werden von glänzenden, halbrunden Scheibenelementen geziert. Links und rechts neben den Schubladen befinden sich hochrechteckige Felder, die mit geometrisch angeordneten Fächerpalmetten dekoriert sind. Der Vitrinenbau erinnert an einen Baldachin und hat ebenfalls die Kandelaber wie das Sofa und die Sessel als Eckholme. Diese tragen die abschließende Marmorplatte. Eine weitere Marmorplatte bildet den Boden. Der achteckige Baldachin ist aus Glas und hat zwei Glasböden eingebaut. Zwischen dem Baldachin und der abschließenden Metallplatte befindet sich eine breite Profilleiste mit Ornamentik. Die gesamte Dekoration greift immer wieder Elemente aus dem Klassizismus auf. Auch das vergoldete Naturholz, welches das Hauptmaterial des Salons ist, erinnert an den Stil Louis-seize. Die dem gegenübergestellten geometrischen Formen sind dagegen ein typisches Stilelement der Möbel des Jugendstils. Die Möbelkomposition ist mit seiner Extravaganz ein Ausnahmebeispiel, zeigt jedoch am besten die Umsetzung des Stilelements Metall.

Der Klassizismus als prägendes Vorbild ist so formend, dass die Ansprüche des Jugendstils kaum noch realisiert sind. Bei näherem Betrachten wird deutlich, dass es keine Einheitlichkeit der Dekoration gibt. Jedes Möbelteil ist unterschiedlich dekoriert und lehnt sich stark an die *Louis-XVI.-Ornamentik* an.⁵³⁸

In Christiansens Spätphase zeigen sich einige dieser Stilmerkmale mehrfach. Vor allem die Marketerie, die Intarsie und die Schnitzerei waren ab 1903 beliebte Dekorationselemente Christiansens.⁵³⁹ Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde die Kunstform der Intarsie durch die Araber im 14. Jahrhunderts nach Europa gebracht. In Italien erschienen die ersten geometrischen Muster in Form von Vertiefungen im Massivholz. Ein Jahrhundert später wurden erstmals gefärbte Hölzer verwendet. Die Färbung wurde mit Hilfe von Quecksilber- oder Schwefelbeizung, Abkochen, aber auch durch Granatapfelsud hergestellt. Eine weitere Variante war das Brennen in Öl oder heißem Sand. Diese Methoden waren bis ins 18. Jahrhundert üblich.⁵⁴⁰ Ein Beispiel für Christiansens Intarsiekunst ist das Intarsiebild *Deutschland und Amerika*⁵⁴¹ (**Abb. 48**) von 1903/04 für die Weltausstellung St. Louis 1904. Es wurde im *Bureau des Deutschen Hauses* ausgestellt und erhielt den *Grande Price*.⁵⁴² Das Intarsiebild zeigt zwei Männer, die einander gegenüber stehen und sich die Hände reichen. Die Darstellung der Männer ist identisch. Beide haben dunkle Haare, die gleiche Frisur und tragen den gleichen Bart. Auch sind sie gleich groß und gleich gebaut. Beide halten in ihrer linken Hand einen Stab mit einem Kranz aus Eichenblättern und Bändern. Zudem hängt an jedem Stab eine Flagge, links die von Deutschland, rechts die vom Amerika. Die Flaggen nehmen jeweils den Bildrand komplett ein und fallen in geschwungenen Falten auf den Boden. Im Hintergrund steht auf einem Podest eine Frau in Engelsgestalt. Auf dem Podest steht in hellen Buchstaben ‚St. Louis 1904‘ geschrieben. Sie trägt ein langes Kleid mit aufwendig gestaltetem Oberteil und langen Trompetenärmeln und Bändern. Der Saum hat ein breites florales Muster. Die ausladenden Flügel, die detailreich gestaltet sind, reichen über den Bildrand hinaus. Ihre Haare trägt sie in zwei langen geflochtenen Zöpfen und einem aufwendigen Haarschmuck, der aus einem Band, großen Ohrringen und einer Tiara besteht. Den Kopf neigt sie nach hinten, so dass der Blick nach oben gerichtet ist. Ihre Augen sind geschlossen.

⁵³⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 87.

⁵³⁹ Vgl. ebd. S. 86.

⁵⁴⁰ Vgl. Weiß, 1986. S. 180.

⁵⁴¹ Vgl. Abb. 48: Hans Christiansen, Intarsiebild Deutschland und Amerika, Ausführung Firma G. Wölfel, 1903/1904, verschiedene Naturhölzer, Perlmutter, Messing, 105x96 cm, Museumsberg Flensburg Inv.-Nr.: 21972.

⁵⁴² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 81.

Der Kopf wird von einem Kreis umfasst, wie ein Heiligenschein. In ihrer rechten Hand hält sie eine Statuette, in der linken einen Palmwedel. Beide Gegenstände streckt sie nach oben. Oberhalb ihres Kopfes, auf Höhe der beiden Gegenstände, befindet sich ein Halbkreis aus Sternen. Aufgrund der Attribute handelt es sich vermutlich Darstellung eines Friedensengels. Ein dunkler, breiter Rahmen fasst die Intarsie ein. Die verschiedenen Brauntöne der Naturhölzer erzeugen den Hauptteil der Farbigkeit. Die Bänder der Fahnenstangen, die Sterne, der Kopfschmuck, der Heiligenschein, die Statuette, der Palmwedel und der Schriftzug sind aus Messing. Der Kopfschmuck ist zudem mit Perlmutt dekoriert. Die Sterne sind blau gefärbt.

Betrachtet man Christiansens Möbelkunst zeigen sich zwar deutliche Stileinflüsse, jedoch keine klaren Linien. Er greift in jeder Schaffensperiode sowohl auf den Einfluss des Historismus und Klassizismus aber auch auf die Funktionalität des modernen Möbelbaus zurück.⁵⁴³ Das wiederholte Zurückgreifen auf beide Stileinflüsse könnte darauf zurückzuführen sein, dass er in beiden Vorbildern seine Vorzüge sah und sich in seinem Schaffen so immer wieder auch beiden widmete. Auch der Wunsch nach Materialechtheit zeigt sich in Christiansens Möbeln deutlich. Trotz der Farbigkeit zeigt sich stets auch das Holz, sowohl die Art als auch die Maserung. In seiner späten Schaffensperiode wird die Farbgebung zurückhaltender, was das Material noch deutlicher hervorhebt.

7. Keramiken und Porzellan

Ein weiterer Schaffensbereich Christiansens ist die Keramik und das Porzellan. Auch hier soll zunächst der historische Hintergrund betrachtet werden. Folgend ist das Kapitel in Keramik und Porzellan unterteilt.

7.1 Die Geschichte der Keramiken

Die Keramik gehört zu den ersten Kunstgewerbegegenständen weltweit. Dies beweist die älteste bekannte Fundstätte, die Siedlung *Dolní Věstonice* in Mähren, in der gebrannte Tonplastiken gefunden wurden. Diese wurden mit Hilfe der Radiokarbonmethode auf 24.000 v. Chr. datiert.⁵⁴⁴

⁵⁴³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 87.

⁵⁴⁴ Vgl. Weiß, 1986. S. 97.

Auch in Japan sind solche Funde von 2000 v. Chr. bekannt.⁵⁴⁵ Ebenso verhält es sich mit den Tongefäßen. Hier sind die ältesten Gefäßteile in Japan gefunden worden. Diese sind auf 10.000 v. Chr. datiert. Im europäischen Raum sind die ältesten Gefäßscherben auf 6400 v. Chr. datiert und wurden in Zentralanatolien gefunden.⁵⁴⁶ Aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. sind die ersten glasierten Keramiken aus Ägypten bekannt.⁵⁴⁷

Tongesteine werden zur Herstellung von Keramiken verwendet und sind Produkte, die durch Verwitterung oder Zersetzung der Bestandteile der Erdkruste entstehen. Durch diesen Prozess enthalten sie verschiedene Tonminerale und Bestandteile. Die häufigste Mischung besteht aus Quarz, Glimmer, Feldspat, Aluminiumsilikat und sonstigen Mineralien. Zersetzt werden diese durch mechanische Einwirkung oder durch kohlenensäurehaltiges Wasser. Dadurch werden die Erdalkali- und Alkalianteile herausgelöst und durch die Bindung mit Wasser entstehen die Aluminiumsilikate. Diese wiederum haben als charakteristischen Bestandteil das Mineral Kaolinit.⁵⁴⁸ Durch diese Substanz wird der Ton im feuchten Zustand formbar. Die Plastizität wird durch Hitze wieder zerstört.⁵⁴⁹ Um den Ton in Form zu bringen, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Die ursprünglichste ist das Kneten und Modellieren. In dieser Form sind auch die ältesten Funde von gebrannten Tonfiguren gemacht worden.⁵⁵⁰ Bereits seit dem Altertum ist die Herstellung größerer Mengen gleicher Formen üblich. Damals wurden diese durch das Ausformen einer gebrannten Tonform hergestellt. Später wurde zum Ausformen Gips verwendet, eine bis heute übliche Methode. Um noch größere Mengen produzieren zu können, wurde das Schlickergussverfahren oder das Vollgussverfahren entwickelt. Auch hier werden Gipsformen eingesetzt, allerdings ist das Tongestein flüssiger.⁵⁵¹ Für die Herstellung von Tongefäßen wurde die Tonscheibe entwickelt.⁵⁵² Aus aufgeschmolzenem Glas wurde eine matte oder glänzende Schicht Glasur auf die Keramik aufgetragen, die durch unterschiedliche Temperaturen beim Brennen fixiert wurde. Auch hier gibt es unterschiedliche Methoden. Das Rohglasieren ist eine Technik, bei der ein Glasurschlamm aus Klebmitteln, der die Haftung erzielt aufgetragen wird.

⁵⁴⁵ Vgl. Weiß, 1986. S. 98.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd. S. 100.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd. S. 108.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd. S. 75.

⁵⁴⁹ Vgl. ebd. S. 76

⁵⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 81.

⁵⁵¹ Vgl. ebd. S. 84.

⁵⁵² Vgl. ebd. S. 86.

Die Frittenglasur wird bei niedriger Temperatur ausgebrannt und hat den Vorteil der geringeren Rissbildung. Außerdem ist es ungiftig.⁵⁵³ Um unterschiedliche Farben zu erzeugen, werden Unterglasurfarben verwendet.⁵⁵⁴

Ein weiterer Bereich der Keramik ist das Steingut, welches zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England entwickelt wurde. Die Einführung des Koalins von Cornwall in Fayencemassen begünstigte diese Entwicklung. Koalin besteht aus einer Mischung von plastischen Bindetonen, Quarzmehl und Feldspat, was zu einer gelblich-weißen bis weißen Färbung führt. Zudem war diese Mischung sehr stabil.⁵⁵⁵ Mit dem Aufkommen der Industrialisierung ging das Töpferhandwerk zurück. Erst Ende des 19. Jahrhunderts erlebte es wieder einen Aufschwung.⁵⁵⁶ Trotz dieser Entwicklung war es die Keramik, die die ersten großen Erfolge im Jugendstil erzielte. Dieser Aufschwung ist laut Ernst Zimmermann der japanischen Keramik zu verdanken, die 1862 auf der Londoner Weltausstellung zu sehen war. Nach dieser Weltausstellung entstanden in Paris einige Kunstsammlungen, die die japanische Keramik beinhalteten.⁵⁵⁷ Viele französische Künstler versuchten, die Glasureffekte der japanischen Keramiken nachzuahmen. Dafür favorisierten sie Steinzeug. In Deutschland war bis 1900 die Keramik mit bildhaften Motiven maßgebend. Eines der Hauptkriterien der deutschen Keramik bis 1900 war, dass es sich hier um ausgefallene Einzelstücke handele, also Luxusartikel, die im Widerspruch zur Philosophie des Jugendstils standen, die Kunst solle für jeden erschwinglich sein und den Alltag veredeln.⁵⁵⁸

7.2 Die Keramiken von Hans Christiansen

Christiansen schickte Entwürfe und Anfragen für eine Zusammenarbeit an verschiedene Firmen. Jedoch verzögerte sich diese Zusammenarbeit meist. Nicht viele Firmen wagten sich an das Steingut im neuen Stil.⁵⁵⁹ Ein Beispiel für diese Zusammenarbeit ist die Vase *Die Nacht*⁵⁶⁰ (**Abb. 49**) nach dem Entwurf von Christiansen von der Firma *Villeroy & Boch* von 1898. Die Vase ist wie ein konkaver Zylinder geformt, oben und unten geht die Vase trapezförmig zusammen.

⁵⁵³ Vgl. Weiß, 1986. S. 89.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd. S. 90.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd. S. 113.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd. S. 110.

⁵⁵⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 87.

⁵⁵⁸ Vgl. ebd. S. 88.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd. S. 88.

⁵⁶⁰ Vgl. Abb. 49: Hans Christiansen, Vase Die Nacht, Ausführung Villeroy & Boch, 1898, Keramik, Chromolith, 24x14 cm, Sammlung Kirsch, K 09.

Abgebildet ist eine Frau mit langen, glatten Haaren, die vordere Haarpartie ist frisiert. Die Frisur ist abstrakt und erinnert an florale Formen. Die weiße Rahmung der schwarzen Haare unterstützt den Eindruck. Die Frau blickt verträumt nach oben. Ihre Haut ist weiß und bildet somit einen Kontrast zu den Haaren. Von rechts wird sie von drei großen grünen Blättern gerahmt. Vom Vasenboden aus sind unterschiedlich lange, ebenfalls grüne Stiele mit Knospen und roten Mohnblüten bis zur Vasenöffnung abgebildet. Der Hintergrund ist am Vasenboden grün, darüber dunkelblau. Zwischen den Mohnblumen sind gelbe Sterne abgebildet. Dieses Motiv wurde von Christiansen mehrfach dargestellt und war bereits als *Mittelleiste*⁵⁶¹ (**Abb. 50**) in der *Jugend* veröffentlicht. Da es zu dieser Zeit auch vorkam, dass Firmen Abbildungen aus der *Jugend* ohne Wissen des jeweiligen Künstlers für ihre Dekorationen übernahmen, stand dies auch bei diesem Motiv zur Diskussion. Die Anfrage Christiansens und die Bekanntheit dieses Motives schließen das aber aus, was gleichzeitig der Beweis für die Zusammenarbeit zwischen Christiansen und *Villeroy & Boch* ist.⁵⁶²

Zu dieser Vase gibt es ein Gegenstück, betitelt mit *Der Tag*⁵⁶³ (**Abb.51**). Der Aufbau der Darstellung ist identisch, Unterschiede zeigen sich nur im Detail. Zum einen wählte Christiansen einen etwas helleren Blauton als Hintergrund. Zum anderen sind die abgebildeten Blumen hier Schwertlilien. Die Dornblätter aufgegangener Blüten sind weiß und hellblau, die Staubblätter gelb und die Hängeblätter rosa. Die Knospen sind gelb. Das Blattwerk hat wiederum den gleichen Grünton wie das der Vase *Die Nacht*. Auch die dargestellte Frau ist ähnlich abgebildet. Sie ist nach links gewandt, auch ihr Blick ist nach oben gerichtet. Ihre Haare sind hellbraun und mit großen Blüten oberhalb der Ohren geschmückt. Die Wahl der Schwertlilie deutet auf den Bezug zur Heimat hin, eine symbolische Bedeutung kann hier nicht angenommen werden. Die mehrfache Verwendung eines Motives, vor allem bei den erfolgreichen Entwürfen, ist typisch für Christiansen.⁵⁶⁴ Dies zeigt sich auch in einigen Entwürfen für Kunstverglasungen, die häufig auch für Druckgrafiken in Zeitschriften verwendet wurden.⁵⁶⁵

Ebenso wie das Steingut erlebte die Plastik etwa ab 1900 eine Erneuerung durch den Jugendstil.

⁵⁶¹ Vgl. Abb. 50: Hans Christiansen, *Mittelleiste Nacht*, 1897, 24x7,5 cm.

⁵⁶² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 90.

⁵⁶³ Vgl. Abb. 51: Hans Christiansen, *Vase Der Tag*, Ausführung *Villeroy & Boch*, 1898, Keramik, Chromolith, 24x14 cm, Sammlung Kirsch, K 08.

⁵⁶⁴ Vgl. Fuhr, Michael: *Entwickler von Porzellan und Keramik*. In: *Sammlung Kirsch* (Hrsg.): *Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch*. Mannheim 2022. S. 98-115. S. 109.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd. S. 126.

Christiansen wurde, wie viele Künstler, von dieser neuen Kunstform ebenso angeregt. Hierzu zählt die *Tänzerin*⁵⁶⁶ (**Abb. 52**) von 1898/99, ebenfalls eine Zusammenarbeit mit *Villeroy & Bosch*. Dargestellt ist eine Frau in einer anmutigen, leicht vorgebeugten Haltung. Ihr rechter Arm liegt angewinkelt auf der Hüfte, den linken hält sie vor der Brust. Der Kopf ist nach links geneigt. Es scheint, als würde sie zu einer Drehung ansetzen. Unterstützt wird dies durch den Faltenwurf des bodenlangen Kleides. Ihre Augen sind geschlossen, die Haare locker hochgesteckt. Interessant ist die Farbgebung. Kopf und Oberkörper sind weiß. Unterhalb der Brust geht das Weiß zunächst in ein helles Grün über, zu dem sich ab der Hüfte ein Braun mischt. Etwa ab Höhe der Knie dominiert Braun. Auch die Farbgebung unterstützt die schwungvolle Bewegung. Die vorgebeugte Haltung zusammen mit dem Faltenwurf bilden eine S-Linie. Die Datierung erschießt sich durch die Darstellung des Monogramms sowie den deutlich erkennbaren französischen Einfluss. Dieser zeigt sich in der modischen Darstellung der Kleidung, ein tief dekolletiertes Empirekleid, und der modernen Frisur, die zu einem Knoten zurückgesteckt ist. Zudem kann die Darstellung des Frauentypus von Fix Masseau als Einfluss gesehen werden. Der bekannte Keramiker und Bildhauer war maßgebend für diese Darstellungen.⁵⁶⁷ Besonders innovativ an dieser Plastik war ihre Farbgebung. Der Farbkontrast zwischen der weißlichen Haut und dem dunkelbraunen Saum wird durch den transparenten Türkiston verbunden, indem er beide Töne durchscheinen lässt.⁵⁶⁸

Die Künstlerkolonie Darmstadt arbeitete ab 1900 mit der *Wächtersbacher Steingutfabrik* zusammen. Die Zusammenarbeit mit Christiansen brachte aufsehenerregende Keramiken hervor, die sich deutlich von den Arbeiten anderer Künstler unterscheiden. Mit der *Wächtersberger Steingutfabrik* hatten die Künstler eine schriftliche Vereinbarung, welche klar regelte, wie jeder einzelne Entwurf umgesetzt wurde. Klar definiert von Seiten der Fabrik war, dass der Entwurf immer geistiges Eigentum des Künstlers blieb und jede Reproduktion vom Künstler erlaubt werden musste. In diesem Fall erhielt der Künstler eine Provision für jedes verkaufte Stück. Die Künstler hatten aber auch die Möglichkeit den Entwurf samt Urheberrecht für einen einmaligen Preis zu verkaufen.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Vgl. Abb. 52: Hans Christiansen, Die Tänzerin, Ausführung Villeroy & Boch, um 1898, Feinsteinzeug, Höhe 33,3 cm, Privatbesitz.

⁵⁶⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 90.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd. S. 91.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd. S. 91.

In dieser Zusammenarbeit entwarf Christiansen hauptsächlich Vasen, die als Luxusgegenstände galten, aber auch einige Gebrauchsgegenstände wie Töpfe, Servierplatten, Unterplatten und Tintenfässer, die entweder eine abstrakte oder eine gegenständliche Dekoration hatten.⁵⁷⁰ Mit den abstrakten Motiven waren primär die Vasen für die *Villa In Rosen* dekoriert. Stilisiertes Blatt- und Blütendekor zierten die Gebrauchsgegenstände. All diese Gegenstände sind in drei, maximal vier Lokalfarben gehalten. Christiansen wählte hier meist Blau, Grün und Rot. Zusammen mit der eleganten und schwungvollen Linienführung zeigen die Objekte Frische, Leuchtkraft und Originalität. Die abstrakten Vasen deuten die Blüten und Blätter nur noch an. Die Farbgebung liegt im Fokus, was schon eine expressionistische Darstellung andeutet. Deutlich wird, betrachtet man die Vasen, der Einfluss der französischen Schule (zu nennen sind hier Th. Decks, A. Dammouse, Haviland-Anteuil (Braquemant)).⁵⁷¹ Ein Beispiel hierfür ist die 1901 entstandene Vase⁵⁷² (**Abb. 53**) ohne Titel. Die längliche Vase hat die Form eines konkaven Zylinders auf einem Fuß. Der obere Vasenrand ist trapezförmig nach außen gestaltet. Ein helles Grün nimmt den Hauptteil des unteren Bereichs ein. Daraus bilden sich lange geschwungene Linien, die an Algen erinnern. Im unteren und mittleren Bereich sind blaue Tupfen zwischen dem Grün. Im oberen Bereich sind es rote Tupfen. Der Hintergrund ist weiß. Zu dieser Vase existiert ein *Entwurf*⁵⁷³ (**Abb. 54**), der deutlich zeigt, wie genau die *Wächtersbacher Steingutfabrik* die Entwürfe Christiansens umgesetzt hat. Aufgrund der Jahreszahl besteht die Möglichkeit, dass diese Vase für die Ausstellung der Künstlerkolonie entstanden ist. Die organische Form und der aquarellartige Farbverlauf wurden technisch von der *Wächtersbacher Manufaktur* makellos umgesetzt.⁵⁷⁴ Eine Vase von Albert Louis Dammaus soll hier als Vergleichswerk und zur Verdeutlichung des Einflusses der französischen Schule behandelt werden. Die bauchige Vase⁵⁷⁵ (**Abb. 55**) ist niedrig und hat einen nach oben gerade verlaufenden Rand. In der unteren Hälfte hat die Vase mit einem Spachtel aufgesetzte grüne Algen. Im Hintergrund ist die Vase blau, was in der oberen Hälfte in ein Beige übergeht. Das Beige ist mit braunen Elementen durchzogen.

⁵⁷⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 91.

⁵⁷¹ Vgl. ebd. S. 92.

⁵⁷² Vgl. Abb. 53: Hans Christiansen, Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, Ausführung *Wächtersbacher Steingutfabrik*, 1901, Steingut mit weißer Unterglasur, handbemalt, Höhe 33,5 cm, Durchmesser 10,5 cm, *Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt*.

⁵⁷³ Vgl. Abb. 54: Hans Christiansen, Entwurf für eine Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, 1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,5x12 cm, *Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt*.

⁵⁷⁴ Vgl. Fuhr, 2022. S. 99.

⁵⁷⁵ Vgl. Abb. 55: Albert Louis Dammaus, Vase, 1907, Glaspaste, Höhe 7cm, Durchmesser 6,2 cm.

Außerdem ist im oberen Bereich mindestens eine Muschel aufgesetzt. Am Vasenrand geht das Beige in das Braun über. Die obere Hälfte der Vase stellt hier den Strand dar. Betrachtet man die organischen Formen, die hier auch plastisch eingearbeitet sind, und den ebenso aquarellartigen Farbverlauf zeigt sich deutlich der Einfluss auf Christiansens Werk.

1901/02 steigert Christiansen die abstrakte Darstellungsform, indem die angedeuteten Blüten- und Blätterformen durch Tupfen beziehungsweise Punkte ersetzt werden. Ein Beispiel hierfür ist die *Prunkvase*⁵⁷⁶ (**Abb. 56**) um 1901. Die Vase hat die Form einer Halbkugel, der obere Vasenrand sitzt wie ein Ring auf der Halbkugel. Auch diese Vase zeigt die drei Farben Blau, Rot und Grün. Der untere Bereich ist dunkelblau, der obere Bereich in einem satten Rot mit dunkelblauen Tupfen. Der Grünton ist hell, gegen die zwei kräftigen Farbtöne ein Pastellton. Die zwei grünen Bänder grenzen Blau und Rot voneinander ab. Es existiert ein weiteres Exemplar dieser Vase mit einer Aventuringlasur, bei der sich ein Goldstaub über die Breite zieht.⁵⁷⁷ Die Vase zeigt den Einfluss japanischer Lackarbeiten der Keramik. Ein Beispiel hierfür sind die Arbeiten des Künstlers Nonomura Ninsei.⁵⁷⁸ Sein *Teekrug*⁵⁷⁹ (**Abb. 57**) von 1660 hat einen braunen Sockel, der Hauptteil des Kruges ist blaugrau und wird von zwei weißen Streifen durchbrochen. Der Deckel ist ebenfalls weiß. Vergleicht man die zwei Keramiken, wird deutlich, dass Christiansen diese Art der Glasur übernahm.

Ebenso zeigt sich ein Einfluss der Werke des japanischen Künstlers Ogata Kenzan. Ein Beispiel sind eine Serie von *Steinguttellern*⁵⁸⁰ (**Abb. 58**), die zu einem Teil, etwa zwei Drittel der Teller, aus einer unifarbenen Fläche bestehen und in dem anderen Drittel verschiedene florale und geometrische Muster zeigen. Seine Steingutteller sind zwar in ihrer Darstellung weniger abstrakt, jedoch zeigen sie nur einen Ausschnitt, der in Ornamenten dargestellt ist, durch die ein abstrakter Eindruck entsteht.⁵⁸¹

Betrachtet man Christiansens Entwürfe, wird deutlich, dass er in seiner Gestaltung nichts zufällig oder im Entstehungsprozess darstellte. Jede Form hat er bereits detailliert und sehr präzise in seinen Entwürfen festgehalten.

⁵⁷⁶ Vgl. Abb. 56: Hans Christiansen, Prunkvase I, Ausführung Wächtersbacher Steingutfabrik, um 1901, Steingut, Reservagetechnik, 22x16,5 cm, Durchmesser 32,5 cm.

⁵⁷⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 265.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd. S. 92f.

⁵⁷⁹ Vgl. Abb. 57: Nonomura Ninsei, Teekrug, 1660.

⁵⁸⁰ Vgl. Abb. 58: Ogata Kenzan, Steingutteller, ohne Jahreszahl, Steingut, Durchmesser 11,5 cm.

⁵⁸¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 93.

Christiansens Farbgebung der Keramik, wie bereits erwähnt die bevorzugten Grundfarben Blau, Rot und Grün, kombinierte er meist so, dass entweder kalte Farbkombinationen oder Komplementärfarben aufeinander abgestimmt wurden.⁵⁸² Was in seinen Werken häufig frei gezeichnet und improvisiert wirken kann, ist bis ins kleinste Detail durchdacht. Dadurch entstand in seinen Keramiken ein harmonischer Farbklang.

7.3 Die Porzellanentwürfe Hans Christiansens

Auch das Porzellan ist eine Form des Steinzeugs, das sich einzig durch die weiße Farbe und die Stoßfestigkeit vom Steingut unterscheidet. Unterschieden wird zwischen Weich- und Hartporzellan. Weichporzellan wurde wahrscheinlich bereits im 7. Jahrhundert in China hergestellt und wird bei niedrigeren Temperaturen gebrannt als Hartporzellan.⁵⁸³ Johann Friedrich Böttger erfand das Hartporzellan 1798 in Deutschland. Das stark gesinterte und weiße Tonzeug ist in einem sehr dünnen Zustand opak-transparent.⁵⁸⁴ Um die reine weiße Farbe zu erhalten, werden geschlammter Koalin, feingemahlener Quarz und Feldspat sowie eisenfreie Rohstoffe verwendet.⁵⁸⁵

Christiansen befasste sich bereits seit der Weltausstellung in Chicago 1893 mit dem Porzellan. Im selben Jahr hielt er einen Vortrag vor dem Kunstgewerbevereins Hamburg, in dem er sich auch auf das Porzellan der Weltausstellung bezog. Er verglich hier die Ausstellung der Berliner Porzellanmanufaktur mit der der Delfter Manufaktur. An beiden Ausstellungswerken kritisierte er die zu viel verwendete Farbe, die bei den Berliner Werken das Material komplett verdeckte und bei den Werken der Delfter Porzellanmanufaktur durch die Wahl von Lasurfarben geringfügig besser gelöst war, da hier das Material noch etwas zu erkennen war. Auch das französische und englische Porzellan thematisierte er. So beschrieb er die Werke beider Länder als innovativer, da sie dem Material viel mehr entsprechen und sie zwar noch dem Rokoko behaftet sind, aber schon stilisierte Pflanzenformen zeigten. Zudem zeigten die Ausstellungstücke den japanischen Einfluss und wiesen teilweise naturalistische Elemente auf.⁵⁸⁶ Dies zeigt, dass bereits zu dieser Zeit auch die Materialgerechtigkeit ein wichtiger Aspekt für Christiansen war.

⁵⁸² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 95.

⁵⁸³ Vgl. Weiß, 1986. S. 120f.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd. S. 127.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd. S. 128.

⁵⁸⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 95.

Ebenso sah er die Verwendung von Naturmotiven, wie es die Manufakturen in Frankreich und England bereits zeigten, als unumgänglich für die Dekoration des deutschen Porzellans. Zu diesem Zeitpunkt befasste sich Christiansen nur in der Theorie mit dem Porzellan. Erst um 1900 arbeitete er selbst mit diesem Material. Seine Porzellanarbeiten und die Entwürfe hierzu zeigen, dass er seine genannten Kriterien jedoch selbst zunächst nicht umsetzte.⁵⁸⁷ Deutlich wird dies, betrachtet man die *Dessertteller*, die im Rahmen der Ausstellung der Künstlerkolonie 1901 entstanden. Auf diese wird im Kapitel Die Mathildenhöhe Darmstadt näher eingegangen.

Eines der wohl bekanntesten Werke Christiansen ist das *Rosen-Service*⁵⁸⁸ (**Abb.59**), welches ein Jahr nach der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* für das Esszimmer entstand. Das Service besteht aus Tellern, Desserttellern, Suppentellern, Servierschüsseln, einer Terrine, einer Sauciere sowie verschiedenen Gläsern. Auf weißem Porzellan ist das Rosenmotiv symmetrisch zum Rand angeordnet. Zwei goldfarbene dünne Linien zieren den Rand und fassen das Rosenmotiv ein. Die Terrine, die Sauciere und eine der Servierschalen haben eckig geformte Griffe, die ebenfalls zwei dünne goldfarbene Linien zeigen. Die kelchförmigen Gläser haben einen Goldrand und sind, ebenso wie das Service, mit dem symmetrisch angeordneten Rosenmotiv in Gold verziert. Sowohl auf den Gläsern als auch auf dem Service ist jeweils Christiansens Emblem zu sehen. Das Rosenmotiv taucht in der *Villa In Rosen* mehrfach in verschiedenster Form auf. Daher ist anzunehmen, dass dieses Service schon vor der Ausstellung entworfen wurde, aber nicht rechtzeitig fertiggestellt war. Es wurde außerdem in zwei Farbvarianten produziert, in Blaugrau und in Gold.⁵⁸⁹ Mit diesem Service erfüllt Christiansen seine Hauptkriterien von 1893. Das Material wird nicht verdeckt, sondern durch das Dekor gerahmt. Zudem erfüllen die linearen Rosen den Naturbezug. Die im Vergleich zurückhaltende grafische Darstellung wird von der grafischen Form unterstützt.

Das *Hamburger Service*⁵⁹⁰ (**Abb. 60 a-c**) von 1930 hat ebenso die Rose als Hauptmotiv.

⁵⁸⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 96.

⁵⁸⁸ Vgl. Abb. 59: Hans Christiansen, Rosen-Service, ausgeführt von Krautheim & Adelberg, um 1903, Porzellan, handbemalt, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 25403.

⁵⁸⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 97.

⁵⁹⁰ Vgl. Abb. 60a: Hans Christiansen, Hamburger Service Untersetzer, 1930, Keramik, versilbert, Durchmesser 8,7 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 06.

Abb. 60b: Hans Christiansen, Hamburger Service Schälchen, 1930, Keramik, versilbert, ohne Maße, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 03.

Es zeigt in der Mitte einer runden Keramikplatte die Rose in Rosa mit roten Konturen. Die Rose wird von einem hellblauen Quadrat eingefasst. Eine beige Linie bildet den Rahmen der runden Keramikplatte. Diese wiederum wird von Metall eingefasst. Je nach Zweck des Geschirrs ist das Metall unterschiedlich geformt. Trotz des ebenso zurückhaltenden grafischen Designs greift Christiansen hier wiederum auf drei Farben und somit eine stärkere Farbgebung zurück.

Einer der bekanntesten Keramiker, betitelt als Erfinder des Wächtersbacher Jugendstils, war Christian Neureuther. Neureuthers Motive und Farbgebung waren deutlich von Christiansens Entwürfen beeinflusst. Auch das Rosenmotiv wurde von Neureuther teilweise nur minimal verändert übernommen.⁵⁹¹ Ein Beispiel ist die *Kuchenplatte*⁵⁹² (**Abb. 61**) von 1940, von der zwei unterschiedliche Ausführungen bekannt sind. Auch hier handelt es sich um eine runde Keramikplatte, die in Metall eingefasst ist. Die Grundfarbe der Keramikplatte ist blau. Vier rote Rosen mit weißen Konturen werden von einem weißen Kreis eingefasst, dessen Muster an einen Steinboden erinnert. Denn die Rosen sind in ein weißes geschwungenes Quadrat und mit einem weißen Kreis ineinander verschlungen abgebildet. Kleine Ausbuchtungen erinnern an Dornen. Betrachtet man das Rosenmotiv genauer, wird deutlich, dass es sich hierbei nicht um die geschwungene, Dreiecke bildende Linie von Christiansen handelt, sondern um vieleckige Elemente. Es ist bekannt, dass Neureuther das Rosenmotiv mehrfach kopierte und das Urheberrecht nicht streng einhielt.⁵⁹³

8. Malerei

Der Jugendstilmalerei wird im Vergleich zum Kunsthandwerk zumeist wenig Beachtung geschenkt. Dies kann damit begründet werden, dass auch die Künstler selbst sich nicht ausschließlich auf die Malerei fokussierten, sondern ebenfalls in anderen Bereichen tätig waren.⁵⁹⁴

Abb. 60c: Hans Christiansen, Hamburger Service Gebäckschale, 1930, Keramik, versilbert, Höhe 22 cm, Durchmesser 10 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 02.

⁵⁹¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 94.

⁵⁹² Vgl. Abb. 61: Christian Neureuther, Kuchenplatte, 1940, Durchmesser 29 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 04.

⁵⁹³ Vgl. Fuhr, 2022. S. 110f.

⁵⁹⁴ Vgl. Tobien, Felicitas: Jugendstil Malerei. Kirchdorf a. Inn, 1994. S. 7.

In der Jugendstilmalerei galt es, sowohl den Historismus als auch den Impressionismus zu überwinden und die künstlerische Phantasie einzusetzen.⁵⁹⁵ Erotische Motive wurden immer beliebter. Zudem war es auch in der Malerei die Linie, die als Ausdrucksmittel diente.⁵⁹⁶ Ebenso ein beliebtes Motiv der Jugendstilmalerei war die Sünde, die im Kontrast zur Schönheit stand und sich gegenseitig hervorhoben. Die erzieherische Funktion der Farbe, wie bereits beschrieben, wurde in der Malerei symbolistisch umgesetzt. Blau oder Grün standen für emotionale Kälte, Rot dagegen für Sinnlichkeit, Gelb symbolisierte die Reinheit und Weiß zeigte für die Sinne nicht fassbare Darstellungen.⁵⁹⁷

Die Jugendstilmalerei in Deutschland entwickelte sich zunächst aus dem Historismus und folglich war es der Einfluss aus den Niederlanden und England vor der Entwicklung Frankreichs, die den Impressionismus zu überwinden suchte. Künstlerische Metropolen wie Darmstadt, Berlin und Worpswede sowie München galten als die wichtigsten Zentren. In München waren es vor allem die Werke von Franz von Stuck, die allegorische, mythologische und erotische Darstellungen zeigten und den Symbolismus mit dem Jugendstil verbanden.⁵⁹⁸ Aber auch die Werke von Carl Strahtmann, die dekorative Figurenkompositionen und märchenhafte Landschaften thematisierten, zeigten eine Verbindung von Jugendstil und Symbolismus. Ein weiteres Merkmal seiner Werke war die Verknüpfung zum Kunstgewerbe, indem er Edelsteinimitationen auf seine Gemälde klebte oder nähte, um so die dekorative Wirkung zu intensivieren.⁵⁹⁹

„Strahtmanns Vorliebe für geheimnisvolle Stimmung, für Mystizismus, Synästhesie und exotische Fremdartigkeit sowie für die Ausweitung einer Bildidee in Mehrfeldbilder, die Einbeziehung des Rahmens in das Bild oder das sinnerweiternde Zusammenspiel synästhetischer Reize deckt sich mit der internationalen Kunstrichtung des Symbolismus.“⁶⁰⁰

Das Erfassen der immateriellen Empfindungen ist das Stilelement des Symbolismus. Bereits zuvor wählten vereinzelte Künstler die Symbolik, um ihren Werken eine emotionale Ebene zu geben. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts schlossen sich dieser Bewegung immer mehr Künstler an, so dass sich der Symbolismus in ganz Europa bis nach Russland ausbreitete. Dies erklärt sich vor allem mit der allgemeinen Stimmung zum Ende dieses Jahrhunderts. Grund hierfür war die Industrialisierung.

⁵⁹⁵ Vgl. Tobien, 1994. S. 7f.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd. S. 8.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd. S. 9.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd. S. 22.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd. S. 23.

⁶⁰⁰ Sterner, Gabriele: Malerei und Grafik. München, 1981. S. 66f.

Sie versprach ein paradiesisches Leben, welches nicht eintraf. Dies führte zu einer melancholischen Stimmung und gleichzeitig zu einer Flucht in eine mystische, fantasievolle Welt. Ein wichtiger Einfluss waren zudem die Arbeiten Sigmund Freuds, der zu dieser Zeit die symbolische Verschlüsselung des Traums erforschte und hierfür das Unterbewusste und dessen Gefühlsebene voraussetzte.⁶⁰¹ Betrachtet man zum Beispiel Franz von Stucks Titel seiner Werke, zeigen diese die Vielfalt seiner Themen. Gleichzeitig vereinen sie die Stimmung, Stucks Stil und den Symbolismus. Mystischer Dunkelgrund und leuchtende Farben oder Frauenakte in verführerischen Posen gehören zu den typischen Stilmitteln Stucks.⁶⁰² Und auch andere Motive, wie mythologische, heraldische oder biblische Themen, werden immer erotisch dargestellt. Leidenschaft, Liebe oder Sünde stellt er aber auch immer Entsagung, Sehnsucht oder Tod gegenüber. Sie gehören zu den zentralen Themen seines Werks. Daher zeigen die historischen Darstellungen aber auch nicht das Geschehene, vielmehr ist die durch das Geschehene ausgelöste Emotion das Motiv.⁶⁰³

8.1 Einfluss Englands und Frankreichs

Der Einfluss Englands zeigte sich vor allem durch die 1848 in London gegründete Künstlergruppe der Präraffaeliten. Diese hatten das Ziel, die Erneuerung der Kunst zu bewirken.⁶⁰⁴ Bildthemen der Literatur sowie mittelalterlicher Sagen aus der Bibel und aus den Stücken von Shakespeare gehörten zu den beliebten Motiven und verbanden die Vergangenheit mit zeitgenössischen Elementen.⁶⁰⁵ So wurden häufig Tabuthemen der Viktorianischen Zeit in altertümlicher und allegorischer Bekleidung dargestellt.⁶⁰⁶ Die mittelalterlichen Darstellungen und die märchenhaften, detaillierten Landschaften erinnerten auch an Werke der Romantik. Einen direkten Einfluss auf oder Zusammenhang mit diesen ist jedoch auszuschließen, da die Wahl der Bildthemen, die häufig auch sozialkritisch sind, nicht den Darstellungen der Romantiker entsprachen.⁶⁰⁷ Aufgrund der Betonung von ornamentalen Details galten die Präraffaeliten als Vorreiter des Jugendstils.

⁶⁰¹ Vgl. Lengerke, Christa von: Museum der Malerei, Vom Impressionismus zum Jugendstil von Manet bis Klimt. Zürich, 1987. S. 24.

⁶⁰² Vgl. Rauch, Alexander; Heilmann, Eva: Franz von Stuck. Passau, 1993. S. 7.

⁶⁰³ Vgl. ebd. S. 8.

⁶⁰⁴ Vgl. Lengerke, 1987. S. 22.

⁶⁰⁵ Vgl. Wolf, 2008. S.22.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd. S. 22f.

⁶⁰⁷ Vgl. Lengerke, 1987. S. 22.

Zudem zeigten sie Parallelen zum Symbolismus, da auch die Symbolisten Bildthemen wählten, die nicht den moralischen Normen entsprachen. Die Frau war sowohl die *femme fatale* aber auch dargestellt als Madonna, Salome oder Eva, als biblische Figur.⁶⁰⁸ Die Präraffaeliten prägten durch ihre Kunst auch den Ästhetizismus, der sich dem Schönen verschrieben hatte.⁶⁰⁹ Außerdem folgten sie der Überzeugung, das Kunsthandwerk zu erneuern. Dies war maßgeblich für die Entwicklung des *modern style*.⁶¹⁰

In Frankreich entwickelte sich die Jugendstilmalerei aus dem Impressionismus. Werke bekannter Künstler des Impressionismus wie Edouard Manet, Edgar Degas oder Auguste Renoir entsprechen nur in mancher Hinsicht den Bestrebungen des Impressionismus. „Die Impressionisten [...] setzten die Tendenzen des Realismus fort und korrigierten sie zugleich, indem sie ihr Interesse nicht nur auf die »greifbare« Gegenständlichkeit richteten, sondern auch auf das, was sich im spontanen Sehakt niederschlägt.“⁶¹¹ Dieser Seheindruck ins Bild wird durch den lockeren, freien Duktus und die kräftigen, hellen Farbtöne ohne vorbereitende Konturen erzeugt. Dies widersprach den Regeln der Akademie, dem Vorrang der Linie über die Farbe. Die Motive waren meist in einer ungewohnten Perspektive dargestellt, was auf den Einfluss von japanischen Holzschnitten zurückzuführen ist.⁶¹² Das spiegelt sich auch in den Werken Paul Cezanne wieder, dessen Gemälde durch ihre harmonische Geschlossenheit und Farbkonsonanten als Höhepunkt der europäischen Kunst galten.⁶¹³ Hierfür entwickelte er eine Methode der Modulation, bei dem die Farben nicht gemischt werden, sondern der Farbauftrag durch reine, chromatisch gestufte Farben stattfindet.⁶¹⁴ „Sein Blick auf die Natur impliziert immer die Beobachtung des eigenen Sehens, Bild und Natur stehen in konstruktiver Parallele.“⁶¹⁵ Mit dieser Technik weicht er vom Konzept des Impressionismus ab, da seine Werke sich aus Bausteinen einer momentanen Ordnung zusammensetzen und nicht die sich verändernde Impression zeigt.⁶¹⁶ Für diesen Bauplan wählte Cezanne nicht die traditionelle Fluchtpunktperspektive, sondern unterschiedliche Blickwinkel, die sich zu Wahrnehmungsausschnitten zusammensetzten. Das heißt, dass sich die Ordnung erst bildet, statt vorgegeben zu sein.

⁶⁰⁸ Vgl. Wolf, 2008. S. 23.

⁶⁰⁹ Vgl. Ellridge, Arthur: Gauguin und die Nabis. Frechen, 2001. S. 69.

⁶¹⁰ Vgl. Lengerke, 1987. S. 24.

⁶¹¹ Wolf, 2008. S. 20.

⁶¹² Vgl. ebd. S. 20.

⁶¹³ Vgl. ebd. S. 81.

⁶¹⁴ Vgl. ebd. S. 81f.

⁶¹⁵ Ebd. S. 82.

⁶¹⁶ Vgl. ebd. S. 82.

Das Kunstwerk soll somit nicht das Dargestellte erzählen, es soll das Moment der Erschaffung aufzeigen.⁶¹⁷ „Deshalb ein Farbauftrag, der den Pinselstrich, auch den zögernden, den wieder zurückgenommenen, vor Augen führt, zusammen mit den weißen Stellen der Leinwand, wo sich das Ungemalte ins Gemalte mengt.“⁶¹⁸

Aus dem Impressionismus entwickelte sich, vor allem durch Georges Seurat und Paul Signac, der Pointillismus. Die bereits im Impressionismus begonnene Farbzerlegung wurde im Pointillismus vertieft, indem die Farbpartikel auf die Komplementärfarben getrennt wurden, welche das menschliche Auge wieder zu einem Gesamteindruck zusammensetzt. Die Farbpartikel wurden in Punkten in rasterartiger Geschlossenheit gesetzt, diese Technik verhindert aber auch die emotionale Spontanität des Künstlers.⁶¹⁹

Künstler wie van Gogh, Cezanne, Munch oder Gauguin galten als Wegbereiter der modernen Kunst.⁶²⁰ Etwa zur gleichen Zeit wie der Pointillismus entwickelte sich um Paul Gauguin und Emile Bernard die Künstlergruppe Pont-Aven, mit einem flächen- und linienbetonten Stil: „Schwingende, kraftvoll farbige Konturen, die sich zu rhythmischem Eigenleben verselbstständigen, umrunden in die Fläche gepresste, intensiv farbige Motive. Auf illusionistische Bildräumlichkeit ist völlig verzichtet, modellierendes Licht und Schatten spielen kaum noch eine Rolle.“⁶²¹ Gauguin und Bernard trafen sich 1888 in Pont-Aven. Bernard reiste im Sommer gemeinsam mit Louis Anquetin von Saint Briac nach Pont-Aven, im Gepäck einige Studien seines Aufenthalts in Saint Briac. Diese zeigten reduzierte Farben eingefasst von schwarzen Linien, die an Kunstverglasungen erinnerten. Die wenigen Farben waren kräftig und wirkten willkürlich. Dies beeindruckte Gauguin sehr.⁶²²

In Gauguins Werken wird die Form von der Linie geprägt. Das Emotionale, das Zentrum der Psyche wird durch die unrealistische Farbgebung verbildlicht. Bereits in seinen Anfängen befasste sich Gauguin mit der Psyche und der Freud'schen Theorie der Unterdrückung der Affekte. Die Farbgebung in seinen Werken weg von der Natur stellte eine Mystifikation der gezeigten Szene dar.⁶²³ Ein weiteres Stilmittel Gauguins war die vereinfachte Darstellung der Formen, ohne die kleinteilige Ausarbeitung von Details. Diese Flächigkeit wird zudem durch die geringen Schatten unterstützt.⁶²⁴

⁶¹⁷ Vgl. Wolf, 2008. S. 83.

⁶¹⁸ Ebd. S. 83.

⁶¹⁹ Vgl. ebd. S. 21.

⁶²⁰ Vgl. ebd. S. 8f.

⁶²¹ Ebd. S. 22.

⁶²² Vgl. Cahn, Isabelle: Gauguin und die Schule von Pont-Aven. München, 1998. S. 12.

⁶²³ Vgl. ebd. S. 90.

⁶²⁴ Vgl. ebd. S. 91.

Ein wichtiger Einfluss hierfür, aber auch für die *Schule von Pont-Aven* und den *Nabis*, war die Kunst Japans.⁶²⁵ Besonders beliebt waren Kimonos und Fächer sowie die Farbholzschnitte, die als Inspiration für viele Künstler galten. Die japanischen Farbholzschnitte zeigten ungewöhnliche Bildausschnitte, vereinfachte Formen und eine einzigartige Farbigkeit, was entscheidend zu Gauguins Stil und dem der *Schule von Pont-Aven* beitrug.⁶²⁶ Es ist jedoch zu beachten, dass die Schule von Pont-Aven keinem vorgeschriebenen Stil folgte.

Um Bernard bildete sich die Künstlergruppe *Nabis*, die ihren Ausgangspunkt in der Entwicklung von Pont-Aven hatten. Ihr Stil zeigte eine flächige, dekorative Farbigkeit und fehlende räumliche Perspektive.⁶²⁷ Der Mitbegründer Paul Serusier gab der Gruppe im Jahr 1889 ihren Namen, welcher *die Propheten* bedeutet.⁶²⁸ Serusier begegnete wiederum Gauguin in Pont-Aven und war von seinen Werken so begeistert, dass er seinen Mitschülern davon mehrfach berichtete, die sich ihm anschlossen. Bereits in diesen Anfängen der *Nabis* zeigten sich unterschiedliche Auslegungen der Stilmittel der *Schule von Pont-Aven*.⁶²⁹ Eine gewisse Teilung der Nabiskünstler, eine religiöse, symbolische Richtung und eine dynamisch lebendige Darstellungsweise entwickelte sich.⁶³⁰ Im Gegensatz zu der *Schule von Pont-Aven* stand nicht der Symbolismus in Vordergrund ihrer Werke, sondern das Dekorative. Das abstrakte künstlerische System der Werke aus Kolorit und Naturbezogenheit schafft den dekorativen Charakter.⁶³¹ Zudem zeigt sich, wie bereits erwähnt, in den Werken der Künstlergruppe auch deutlich der Einfluss des japanischen Holzschnittes.⁶³² Die Beliebtheit der japanischen Holzschnitte wurde durch die Weltausstellung 1867 ausgelöst. Das optisch Neue, die Form, Farbigkeit und Komposition, hatte großen Einfluss auf den Geist dieser Zeit.⁶³³ Daher kann die Künstlergruppe als Aufbruch zum französischen Jugendstil gesehen werden. Wie auch für die *Schule von Pont-Aven* galt für die *Nabis* die Maxime, dass es keinen vorgeschriebenen Stil gibt und sich jeder Künstler frei entfalten kann. Dies war vermutlich auch der Grund, warum die *Nabis* über Jahre fortbestehen konnten.⁶³⁴

⁶²⁵ Vgl. Cahn, 1998. S. 91f.

⁶²⁶ Vgl. ebd. S. 92.

⁶²⁷ Vgl. Wolf, 2008. S. 22.

⁶²⁸ Vgl. Lengerke, 1987. S. 27.

⁶²⁹ Vgl. Kostenewitsch, Albert: Bonnard und die Nabis. Bournemouth, 1996. S. 17.

⁶³⁰ Vgl. ebd. S. 24.

⁶³¹ Vgl. ebd. S. 27.

⁶³² Vgl. Ellridge, 2001. S. 127.

⁶³³ Vgl. ebd. S. 128.

⁶³⁴ Vgl. Kostenewitsch, 1996. S. 14.

Die Künstlergruppen, sowohl aus England als auch aus Frankreich, entwickelten sich aus einem Aufstand gegen die festgefahrenen Traditionen der Kunstakademien.⁶³⁵ Auch in Deutschland schlossen sich Künstler gegen die traditionellen Kunstvereinigungen zusammen. In München entstand 1892 eine Vereinigung gegen die *Münchner Künstlergenossenschaft*. Ein Jahr später fand die erste Ausstellung der Gruppe unter dem Namen *Secession* statt, die der Gruppe auch ihren Namen gab.⁶³⁶ Zu den Gründungsmitgliedern zählte unter anderem Franz von Stuck. Die *Secession* hatte, wie auch die Künstlergruppen aus England und Frankreich, kein vorgeschriebenes Programm. So sind auch hier Tendenzen zum Jugendstil zu erkennen, auch in Stucks Werken. Bereits in seinem Frühwerk zeigt sich die Hinwendung zum Symbolismus und weg von Naturalismus oder Realismus. Lediglich der Einfluss des Impressionismus ist in seinem Frühwerk noch teilweise zu sehen. Schnell entwickelt Stuck einen Stil, der gegenständlich, linienbetont und farbkraftig ist. Um die Wirkung seiner Werke zu verstärken, entwarf Stuck auch die Rahmen, wie die häufig gewählte Ädikula-Form bei biblischen oder antiken Themen. Somit ist der Rahmen eine Erweiterung des Bildes.⁶³⁷ Ein weiteres Stilmittel in vielen Werken Stucks ist das gestreckte Hochformat, das dem Betrachter ermöglicht, das Bild wie ein Voyeur durch einen Türspalt zu sehen.⁶³⁸ Im Folgenden wird der Einfluss auf Christiansens Werke thematisiert.

8.2 Hans Christiansens Gemälde

8.2.1 Christiansens Frühwerke

Im Vergleich zu Christiansens kunstgewerblichen Entwürfen schuf er nur wenige Gemälde. Besonders während seiner Zeit als Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt war Christiansen fast ausschließlich kunstgewerblich tätig.⁶³⁹ Es war aber auch nicht sein Wunsch, rein malerisch tätig zu sein. In einem Aufsatz in der *Deutschen Kunst und Dekoration* schrieb Schliepmann einen Lebensbericht von Christiansen, in dem er betonte, dass Christiansen nie nur der Malerei nachgehen wollte.

⁶³⁵ Vgl. Wolf, 2008. S. 23.

⁶³⁶ Vgl. Rauch, 1993. S. 18.

⁶³⁷ Vgl. ebd. S. 19.

⁶³⁸ Vgl. ebd. S. 20.

⁶³⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 161.

Die Studienreise nach Antwerpen und seine Zeit in Paris dienten zum Studium der Techniken sowie der Quellen.⁶⁴⁰ Um frei schaffen und studieren zu können, hatte Christiansen seinen Betrieb aufgegeben und ging auf Wanderschaft, zuerst nach Antwerpen. Von seiner Zeit dort gibt es leider keine Zeugnisse, jedoch findet man in den Aufzeichnungen seiner Mutter Hinweise auf zahlreiche Werke dieser Zeit.⁶⁴¹

8.2.2 Werke aus der Pariser Zeit

1895 reiste Christiansen nach Paris und studierte an der *Académie Julian*. Hier hatte er vor allem Kontakt zu der Gruppe *Nabis*, die sein Schaffen nachhaltig beeinflusste. Zunächst gelang es Christiansen jedoch nicht, sich von den Einflüssen der Akademie zu lösen. So entstanden in dieser Zeit unter anderem *Stilleben*, die deutlich an die Barockmalerei der Niederlande erinnern. Wie für die Akademie üblich stand hier das handwerkliche Können im Vordergrund.⁶⁴² Ein Beispiel hierfür ist das *Stilleben Früchte und Blumen*⁶⁴³ (**Abb. 62**) von 1897. Auf einer Tischplatte befindet sich im Mittelgrund eine Obstschale, gefüllt mit Pfirsichen und einer Zuckermelone. Im Vordergrund, auf der Tischplatte, liegen rot-gelbe Pfirsiche, dunkelrote, beinahe schwarze Kirschen und ein Melonenschnitt, dessen Fruchtfleisch weiß und rot ist, um die Obstschale. Im rechten Bildvordergrund befindet sich zwischen den Früchten eine rosafarbene Pfingstrose. Im Hintergrund ist ein Strauß rosa-weißer Pfingstrosen dargestellt. Der Hintergrund ist schwarz. Im Kontrast zu den Farben der Früchte und Flora steht die blaugrüne Tischplatte. Der pastose Farbauftrag und die Farbigkeit durch die Wahl der Komplementärfarben erzeugen eine, für ein *Stilleben* eher untypische, Lebendigkeit. Interessant ist die Wahl der Gegenstände. Nicht die heimische Flora, wie für Christiansen typisch, oder der Heimatbezug der Früchte sind hier dargestellt. Die Pfingstrose, als Pflanze der asiatischen Kunst, der Pfirsich als Sinnbild der Paradiesfrucht und dessen Ursprung ebenfalls in China ist, ebenso wie die Herkunft der Zuckermelone zeigen den japanischen Kunst. Die Farbigkeit und der Duktus zeigen den Einfluss des Impressionismus.

⁶⁴⁰ Vgl. Schliepmann, Hans: Hans Christiansen. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 2, 1898. S. 289-300. S. 324.

⁶⁴¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 161.

⁶⁴² Vgl. ebd. S. 161.

⁶⁴³ Vgl. Abb. 62: Hans Christiansen, *Stilleben mit Kürbis, Rosen, und Früchten*, 1897, Öl auf Leinwand, 79,5x98,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv. Nr.: KV 1010.

In seiner Pariser Zeit schuf Christiansen hauptsächlich Landschaftsdarstellungen. Über den Verbleib der meisten Originale ist nichts bekannt, es sind jedoch Schwarzweißreproduktionen in der *Deutschen Kunst und Dekoration* veröffentlicht worden.⁶⁴⁴ Abgebildet sind meist Abendstimmungen, dunkle Landschaften stehen im Kontrast zu hellen Wasserflächen. Hier zeigt sich deutlich der Einfluss der französischen Malerei.⁶⁴⁵ Besonders der Einfluss der *Schule von Pont-Aven* wird in dieser Kontrastierung sichtbar. Ein Beispiel hierfür ist die Landschaftsstudie *Häuserreihe am Fluss*⁶⁴⁶ (**Abb. 63**) von 1898. Der Betrachter sieht frontal auf den Fluss, der den Vordergrund des Bildes einnimmt. In der oberen Bildhälfte verjüngt sich der Fluss. Auf der linken Seite des Flusses befinden sich Häuser und Bäume entlang des Flussbettes. Am rechten Flussbett befinden sich Bäume und ein Steg. Die Häuser und Bäume spiegeln sich durch dunkle Schatten auf der Wasseroberfläche. Im Kontrast dazu steht die helle Wasseroberfläche im Bildvordergrund. Leichte Schattierungen, die von der Spiegelung des Himmels gebildet werden, bringen hier Bewegung in das Wasser. Da es sich um eine Schwarzweißabbildung handelt, kann zur Farbgebung keine nähere Angabe gemacht werden. Jedoch ist anzunehmen, dass aufgrund der Kontrastierung die Farbgebung dies unterstützt. Aber nicht nur der Kontrast von Hell und Dunkel, sondern auch der von Land und Wasser, von Bewegung und Starrheit betonen die Divergenz des Bildes, was auch den Einfluss der *Schule von Pont-Aven* verweist. Das Gemälde *Die Felsen in Huelgoat*⁶⁴⁷ (**Abb. 64**) von 1891 von Paul Sérusier soll als Vergleichswerk diesen Einfluss aufzeigen. Dargestellt ist eine felsige Hügellandschaft. In der unteren Bildhälfte ist der rötliche Boden durch kleineren graubraune Felsbrocken unterbrochen. Am rechten Bildrand sind zwei Frauen mit Körben auf den Köpfen dargestellt, die sich einander zuwenden. Die linke Frau trägt ein dunkelblaues Kleid mit violetter Schürze, die Frau rechts ein graublaues Kleid mit ockerfarbener Schürze. Große, graue und braune Felsen und Vegetation trennen die Szene in der oberen Bildhälfte vom Hintergrund. Dieser zeigt die auslaufende Landschaft und den wolkendurchzogenen Himmel. Vor dem braunen großen Felsen im linken Bildbereich sind ein Baum mit hellgrünem Gezweig und ein rosafarbener Busch in Pastelltönen abgebildet. Hinter den grauen Felsen sind ein kahler Baum mit geschwungenen Zweigen und eine blaugüne Tanne dargestellt. Auch Sérusier zeigt in seinem Gemälde verschiedene Kontraste. Zum einen stehen

⁶⁴⁴ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 164.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd. S. 164f.

⁶⁴⁶ Vgl. Abb. 63: Hans Christiansen, Häuserreihe am Fluss, um 1898, ohne Angaben.

⁶⁴⁷ Vgl. Abb. 64: Paul Sérusier, Die Felsen in Huelgoat 1891, Öl auf Leinwand, 81x65cm, Staatsgalerie Stuttgart.

die kühlen Farben der Felsen und der Vegetation im Kontrast zu den warmen Farben des Bodens und der Wolken. Zum anderen sind die kompakten Felsen ein Kontrast zu der Leichtigkeit der Pflanzen.

Ein wichtiges Hilfsmittel dieser Zeit, vor allem für die Portrait-Malerei, war die Fotografie. Dies beweisen auch die zahlreichen erhaltenen Fotovorlagen. Dies ermöglichte die modellfreie Malerei.⁶⁴⁸

Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde *Andromeda*⁶⁴⁹ (**Abb. 65**), für das eine *Fotografie*⁶⁵⁰ (**Abb. 66**) eines Aktes, sitzend auf einem Koffer mit Büchern untern den Füßen, diente. Die abgebildete Frau sitzt nicht nur in der Haltung, sondern entspricht auch in der Mimik dem Gemälde. Christiansen skizziert nachträglich das Seeungeheuer in der Fotografie.

Christiansen befasste sich in diesem Gemälde mit dem mythologischen Thema *Andromeda*. Dargestellt ist ein weiblicher Akt, auf Felsen am Ufer sitzend. Über ihren Schoß schlängelt sich ein, aus dem Hintergrund kommendes Meeresungeheuer, eine Riesenschlange mit drachenähnlichem Kopf. Da einzig eine Schwarzweißfotografie das Gemälde zeigt, sind einige Details kaum oder gar nicht zu erkennen. Zudem lässt sich keine Aussage über die Farbgebung machen. „Die Häufigkeit dieser Darstellungen zeugt von dem neuaufkommenden Interesse der Kunst der Jahrhundertwende an einer bildnerischen Bewältigung erotischer Konflikte.“⁶⁵¹ Hierfür wählte Christiansen ein salonfähiges Thema. Das Gemälde zeigt verschiedene Einflüsse. Außerdem schuf Christiansen ein Titelblatt für die Jugend, welches das Thema aufgreift. Dies wird im nächsten Kapitel behandelt.

Es lassen sich deutliche Parallelen zu Franz von Stucks *Die Sünde*⁶⁵² (**Abb. 67**) von 1893 erkennen. Dargestellt ist eine Frau, um deren Körper sich eine dunkle Schlange windet. Der Hintergrund ist, abgesehen von einem orangefarbenen Streifen in der linken oberen Bildecke, ebenfalls dunkel. Dadurch wird der helle Akt betont. Die Bildkomposition ähnelt damit deutlich der von Christiansens Bild, da sich auch hier die Schlange um den Akt windet. Franz von Stucks Malweise zeigt nicht, wie im Naturalismus, einen Moment, sondern alle Bewegungen in einer Körpergeste, die in ihrer Weise dem Thema entspricht.⁶⁵³

⁶⁴⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 161.

⁶⁴⁹ Vgl. Abb. 65: Hans Christiansen, *Andromeda*, um 1896, Öl auf Leinwand, Fotografie Museumsberg Flensburg.

⁶⁵⁰ Vgl. Abb. 66: Hans Christiansen, *Fotografie Studie für das Gemälde Andromeda*, um 1896, ohne Maße.

⁶⁵¹ Zimmermann-Degen, 1985. S. 159ff.

⁶⁵² Vgl. Abb. 67: Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893, Neue Pinakothek München.

⁶⁵³ Vgl. Rauch, 1993. S. 9.

„Stuck malt nicht Adam und Eva, sondern die „Versuchung“, nicht Eva und die Schlange, sondern „Die Sünde“.“⁶⁵⁴ Mit diesem Gemälde zeigte Stuck Eva als femme fatale, die die Schlange kontrolliert.⁶⁵⁵ Mit der Verbindung der Gegensätze, Eva, die hier nicht der Sünde verfällt sondern sie bestimmt, verleihen dem statischen Bild eine Dynamik.⁶⁵⁶

Von besonderer Beliebtheit, und damit auch von großem Einfluss, waren Sigmund Freuds Lehren *Studien über Hysterie* und *Die Traumdeutung*. Die Einblicke in die Psychologie des Menschen schufen einen neuen Blickwinkel, wodurch die Darstellungen Stucks beeinflusst wurden. Das Werk *Studien über Hysterie* entstand 1895 in Zusammenarbeit mit Josef Breuer. Als eines der ersten Werke zur Psychoanalyse behandeln Breuer und Freud die Entwicklung und den Verlauf einer Hysterie, untermauert durch fünf exemplarische Krankheitsgeschichten. Zudem beschreibt Freud in diesem Werk sein erstes psychotherapeutisches Konzept.⁶⁵⁷ Fünf Jahre später, 1900, veröffentlichte Freud *Die Traumdeutung*. Neben dem aktuellen Forschungsstand zur Traumdeutung thematisiert Freud in diesem Werk die Methode der Traumdeutung sowie die Inhalte der Träume. Auch hier verwendet Freud Beispiele zur Untermauerung seiner Thesen. Zudem erörtert er die Ursprünge der Träume, wie Kindheitserinnerungen oder aktuelle Erlebnisse. Außerdem zeigt er die Deutungsmittel und die Verbindung zur Psyche auf. Die Traumdeutung ermöglicht es, das Unbewusste in die Therapie einzubinden.⁶⁵⁸

Auch Carl Strathmann bediente sich dieses Motivs in seinem Gemälde *Salambo*⁶⁵⁹ (**Abb. 68**). Dargestellt ist ein weiblicher Akt in einer Parklandschaft bei Nacht, der eine Schlange zu beschwören scheint. Die dunkelhaarige Frau in der linken Bildhälfte trägt einen üppigen Kopfschmuck, eine Art Kleid aus Schmuck sowie einen durchsichtigen Überwurf mit einer Schleppe. Ihre Arme streckt sie vom Körper nach unten weg, ihr Blick ist zur Seite gerichtet, jedoch sind ihre Augen geschlossen. In der rechten Bildhälfte richtet sich eine Schlange vor ihr auf und fixiert sie mit ihrem Blick. Auch Strathmann bedient sich der Darstellungsweise der femme fatale.⁶⁶⁰

⁶⁵⁴ Rauch, 1993. S. 9.

⁶⁵⁵ Vgl. ebd. S. 9.

⁶⁵⁶ Vgl. ebd. S. 20.

⁶⁵⁷ Vgl. Breuer, Josef; Freud, Sigmund; Mentzos, Stavros: *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main, 2011. S. 27ff.

⁶⁵⁸ Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Hamburg, 2010. S. 15ff.

⁶⁵⁹ Vgl. Abb. 68: Carl Strathmann, *Salambo – Die Schlangenbraut*, 1907, Öl auf Leinwand, 195,5 cm x 199 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik / Gemälde, Inv. Nr.: GM-2018/7.

⁶⁶⁰ Vgl. Sterner, 1981. S. 67.

Jedoch reduzierte er die Darstellung nicht auf das Wesentliche, sondern bettete sie in Flora und Synästhesien ein, was die bereits beschriebene geheimnisvolle Stimmung bewirkt.⁶⁶¹

Ein Beispiel für die Portraits aus seiner Zeit in Paris ist die *Portraitstudie Claire Guggenheim*⁶⁶² (**Abb. 69**) von 1897, die Christiansen anlässlich seiner Verlobung malte.⁶⁶³ Claire Christiansen sitzt auf einem Stuhl, mit ihrem linken Arm stützt sie sich auf der Rückenlehne ab und mit ihrem rechten Unterarm lehnt sie auf ihrem rechten Oberschenkel. Dadurch ist ihre Haltung nach vorne gebeugt, ihr Kopf im Dreiviertelprofil abgebildet. Ihre Haare sind zu einem lockeren Dutt zusammengebunden. Sie trägt ein weißes, bodenlanges Kleid mit Rüschen und Puffärmeln und einer orangefarbenen, langen Schärpe. Der Hintergrund ist dunkelgrün. Während ihre Arme, ihr Kopf und Dekolletée weich modelliert sind, und somit der klassischen Malweise entsprechen, sind sowohl das Kleid als auch der Hintergrund mit einem gröberen Pinselduktus gemalt und zeigen den Einfluss des Impressionismus. Betont wird dies zusätzlich durch den Lichteinfall. Ihre Haut ist durch diese Malweise am hellsten. Kleid und Hintergrund zeigen außerdem einen geringeren Kontrast von Licht und Schatten. Die impressionistische Malweise wird der klassischen Malweise gegenübergestellt, eine Malweise, die Christiansen immer wieder aufgreift.⁶⁶⁴

Im selben Jahr schuf Christiansen *Winter in Paris*⁶⁶⁵ (**Abb. 70**). Das Gemälde zeigt eine Frau im Profil im Vordergrund. Zu sehen ist ihr Oberkörper. Ihr Blick ist nach links gerichtet, sie hat einen neutralen Gesichtsausdruck. Die modische junge Dame trägt einen Mantel in Rot mit einem weißen Pelzkragen und einen weißen Schal. Ihre dunklen Haare sind gewellt und kommen unter dem roten Hut mit weißen Applikationen hervor. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt. Im Hintergrund sind rahmend zwei kahle Bäume mit schneebedeckten Zweigen und einige dunkel gekleidete Silhouetten dargestellt. Die vorderste Person ist am deutlichsten zu erkennen. Hierbei handelt es sich um einen Mann mit Bart und Zylinder. Der Himmel ist in verschiedenen Blautönen dargestellt. Ihre Vorwärtshaltung und die Personen im Hintergrund geben dem Gemälde eine Dynamik. Es scheint, als wäre es eine Momentaufnahme vorbeigehender Personen.

⁶⁶¹ Vgl. Sterner, 1981. S. 67.

⁶⁶² Vgl. Abb. 69: Hans Christiansen, Portraitstudie Claire Guggenheim, 1897, Öl auf Leinwand, 115x75 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 23742.

⁶⁶³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 162.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd. S. 164.

⁶⁶⁵ Vgl. Abb. 70: Hans Christiansen, Winter in Paris, 1897, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 20626.

Der grobe Pinselduktus unterstützt dies noch. Im Tagebuch schrieb Christiansen selbst dazu, dass er schon damals expressionistisch arbeitete, somit mit diesem Gemäldestil der Zeit voraus war.⁶⁶⁶ Der Zeit entsprechend zeigt sich hier aber auch der Einfluss des Cloisonnismus, was sich an der reduzierten Darstellung der Flächigkeit und der Farbigkeit zeigt.⁶⁶⁷ Aber auch der Einfluss des japanischen Holzschnittes sowie der Künstlergruppe Nabis, insbesondere von Bonnard, zeigen sich deutlich.⁶⁶⁸ Hier ist noch zu erwähnen, dass es sich um ein beliebtes Motiv Christiansens handelte, da er es sowohl in seinem Skizzenbuch behandelte als auch eine Kunstverglasung anfertigte.

8.2.3 Christiansens Gemälde ab 1905

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts löste sich Christiansen von dieser Malweise. Die neuen Kunsttheorien, die in dieser Zeit in Frankreich und Deutschland aufkamen, führten bei Christiansen zunächst zu einer Richtungslosigkeit. In dieser Zeit entstanden einige Werke, die den Wechsel verdeutlichen und vielleicht gerade deswegen zu den Höhepunkten seines malerischen Schaffens zählen. Hierzu gehören die Strandbilder der bretonischen Küste, von Capri und Venedig.⁶⁶⁹ 1907 entstand das Gemälde *Damen und Herren am Strand von Yport / Normandie*⁶⁷⁰ (**Abb. 71**). Vier Personen sitzen, für den Betrachter in Rückenansicht, am weißen Strand. In der linken Bildhälfte sitzen zwei weibliche Personen unter einem rot-gelb gestreiften Sonnenschirm. Die Damen tragen weiße Kleider und helle Hüte. Eine männliche Person in einem weißen Anzug trägt einen hellen Hut mit schwarzem Hutband und sitzt neben den Damen, die drei Personen sitzen auf hochgestellten Liegestühlen. Etwas entfernter, den drei leicht zugewandt, sitzt eine männliche Person in einem schwarzen Anzug, ebenfalls mit einem hellen Hut mit schwarzem Hutband, auf einem Hocker. Die vier Personen blicken auf das hellblaue Wasser. Der pastose und grobe Pinselduktus erinnert an Werke des Impressionismus.

⁶⁶⁶ Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen*, Wiesbaden. Wiesbaden 1916. 6.12.1916.

⁶⁶⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 165.

⁶⁶⁸ Vgl. Beil, Ralf: Die Gemälde. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): *Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch*. Mannheim 2022. S. 160-183. S. 165f.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd. S. 165.

⁶⁷⁰ Vgl. Abb. 71: Hans Christiansen, *Damen und Herren am Strand von Yport / Normandie*, 1907, Öl auf Karton, 17,3x26,7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 23855.

Ein Gegensatz dazu bildet das 1908 entstandene Familienporträt *Meine Fehler/sind meine Tugenden*⁶⁷¹ (**Abb. 72**). „[E]in Portrait, in dem er sein ganzes Können und all seine Erfahrung als Künstler zusammenfassen wollte, und für das er alle seine Experimente der letzten Zeit beiseiteschob.“⁶⁷² In einem Oktagon ist ein Tondo eingefasst. Den Mittelpunkt des Bildes bildet Claire Christiansen. Sie sitzt in der Mitte ihrer Familie, ihren rechten Arm hält sie ähnlich einer Balletthaltung nach oben. Ihre Augen sind geschlossen. Sie trägt ein silber glänzendes Kleid mit einer roten Fransenstola über den Schultern. In den hochgesteckten Haaren hat sie ein goldenes Stirnband mit seitlich angebrachten roten Rosen. Den Blickfang bildet eine goldene Brosche mit Schmucksteinen am Brustansatz. An ihre linke Schulter lehnt sich die älteste Tochter Herta. Sie legt die linke Hand auf die Schulter ihrer Mutter, ihr Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Frontal, zwischen den Beinen der Mutter, steht die jüngste Tochter Frega, die ihren rechten Ellenbogen auf dem Knie abstützt und mit der linken Hand die Hand ihrer Mutter hält. Ihren Kopf legt sie auf den Unterarm der Mutter. Auf der rechten Seite der Mutter steht ihr Sohn Olaf im Halbprofil zu ihr gewandt. Sein Blick ist nach oben zur Mutter gerichtet. Er trägt einen hellbraunen Anzug mit einem weißen Matrosenkragen. Die beiden Töchter tragen weiße Kleider mit Spitzenrändern und grünen Schärpen in der Taille, mit großen Schleifen. Links hinter Claire Christiansen steht Hans Christiansen im dunkeln Anzug. Seinen rechten Arm stützt er in der Hüfte ab, der linke liegt auf einer Brüstung und umfängt die Familie. Sein Kopf ist im Halbprofil zu sehen, der Blick düster auf den Betrachter gerichtet. Auf der Brüstung liegt eine Spitzendecke mit Quadraten, die abwechselnd ein Blumen- und ein Schwanenmotiv zeigen. Im Hintergrund, auf der Brüstung, steht hinter dem Künstler ein Blumenstrauß mit roten Rosen. Links und rechts wird die Szene von einem dunklen Vorhang gerahmt. Der Hintergrund ist in Schwarz gehalten.

Die Wichtigkeit dieses Werkes für Christiansen wird deutlich, betrachtet man die Vielzahl an Entwürfen und Skizzen für das Gemälde. Insgesamt sind vier Skizzen und Entwürfe und vier Fotografien für das Gemälde bekannt.

⁶⁷¹ Vgl. Abb. 72: Hans Christiansen, Familienporträt *Meine Fehler/sind meine Tugenden*, 1908, Öl auf Leinwand, Durchmesser 148 cm, Museum für angewandte Kunst Köln.

⁶⁷² Zimmermann-Degen, 1985. S. 169.

Die erste *Skizze*⁶⁷³ (**Abb. 73**) zeigt einen Tondo, eingefasst von einer Ädikula, in dessen Seitennischen zwei Akte angedeutet sind. Die darauf entstandene *Ölstudie*⁶⁷⁴ (**Abb. 74**) zeigt nur noch den Tondo. Die Familienmitglieder sind hier noch deutlich legerer. Die drei Kinder schmiegen sich an die Mutter an. Der Künstler wirkt durch seine stehende Position, die leicht nach außen gedrehten Haltung und den grünen Hintergrund etwas distanziert zur Familie. Die dritte *Studie*⁶⁷⁵ (**Abb. 75**) ist dieser sehr ähnlich. Ein Unterschied ist der hochgehaltene rechte Arm Claire Christiansens, der eine Verbindung zwischen der Gruppe und dem Künstler schafft. Außerdem lenkt es den Fokus mehr auf die Mutter als auf Christiansen selbst. Eine weitere Studie zeigt ein Selbstbildnis Christiansens. Das Portrait zeigt die Familie und ihre Rollenverteilung aus der Sicht Hans Christiansens, aber auch seine philosophischen Ansichten werden in diesem Werk wiedergespiegelt. Die gute Mutter-Sohn-Beziehung zeigt Christiansen durch die Haltung des Sohnes zu seiner Mutter im Gegensatz zu seinen Schwestern. Diese sind ihrer Mutter zwar nah, blicken jedoch Richtung Betrachter, während sein Blick auf die Mutter gerichtet ist.⁶⁷⁶ Durch die Position der Mutter in der Mitte des Bildes ist sie auch der Mittelpunkt der Familie. Der Vater hinter der Mutter legt seinen Arm schützend um die Familie. Auch sein ernster Blick zum Betrachter verdeutlicht die Beschützerrolle des Vaters. Betrachtet man das Gemälde, wird deutlich, dass Christiansen die Familie idealisiert dargestellt hat. Die teuren Stoffe, die schöne Kleidung und die besonders hervorgehobene Schönheit Claire Christiansens verdeutlichen dies.⁶⁷⁷ Die Fotografien dienten auch hier als Hilfsmittel und zeigen die Personen in ihren Positionen. Die Komplementärfarben Rot und Grün sowie Weiß und Schwarz bestimmen das Gemälde formal.⁶⁷⁸

Das philosophische Denken Christiansens zeigt sich in diesem Gemälde, betrachtet man seine Idee des Kosmos-Prinzip. Nach diesem ist die Aufgabe des Männlichen die Selbsterhaltung, die des Weiblichen die Arterhaltung. Dies zeigt sich, indem das Männliche stark ist, das Weibliche schön.⁶⁷⁹ Und eben dies verdeutlicht Christiansen auch in seinem Familienportrait. Das Gemälde weist auch deutliche Parallelen zum Symbolismus auf.

⁶⁷³ Vgl. Abb. 73: Hans Christiansen, Skizze für ein Familienporträt, 1908, Bleistift auf Papier, 15,5x24 cm, Privatbesitz.

⁶⁷⁴ Vgl. Abb. 74: Hans Christiansen, Studie für ein Familienporträt, 1908, Bleistift auf Papier, 15,5x24 cm, Privatbesitz.

⁶⁷⁵ Vgl. Abb. 75: Hans Christiansen, Studie für ein Familienporträt (II), 1908, Bleistift auf Papier, 15,5x24 cm, Privatbesitz.

⁶⁷⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 169.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd. S. 170.

⁶⁷⁸ Vgl. Beil, 2022. S. 163.

⁶⁷⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 171.

Dies wird deutlich, wenn man die Werke Franz von Stucks betrachtet. Ein deutlicher Einfluss scheint hier auch das *Familienportrait*⁶⁸⁰ (**Abb. 76**) von Franz von Lenbach, welches 1905 entstanden ist. Das Gemälde zeigt die Familie, bestehend aus Mutter, Vater und den beiden Töchtern. Die Mutter steht hinter ihren Töchtern, die sie in den Armen hält. Sie trägt einen weißen Pelzkragen, ihre dunklen Haare sind hochgesteckt. Den Kopf neigt sie zu ihrer jüngeren Tochter, die sie in ihrem linken Arm hält. Die jüngere Tochter trägt ein weißes leichtes Kleid, sie kniet erhöht. Im Vordergrund sitzt die ältere Tochter. Sie trägt ein rotes Kleid mit weißem Pelzkragen. Der Vater lehnt sich vom linken Bildrand zur Familie. Er trägt einen dunkelbraunen Mantel und ein weißes Hemd. Die ältere Tochter steht aufgrund ihrer Position und Kleidung im Fokus des Betrachters. Die Familie selbst blickt intensiv zum Betrachter. Die Haltung des Vaters und Künstlers hat die Wirkung, als wäre er nach dem Betätigen des Selbstaüßers dazu gestanden.⁶⁸¹ Das Gemälde impliziert also subtil die Fotovorlage. Der Ausdruck der Personen und ihre Konstellation zeigen den Einfluss des Symbolismus. Jedoch könnte der intensive Blick auch ein Hinweis auf die Fotovorlage sein.⁶⁸²

1910 entstanden an der nordbretonischen Küste einige Meereslandschaften in Freilichtmalerei, die eine besonders intensive Farbigkeit zeigen.⁶⁸³ Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde *Küste gegenüber der Insel Bréhat/Bretagne*⁶⁸⁴ (**Abb. 77**). Dargestellt ist eine Küstenlandschaft mit Felsen in der rechten Bildhälfte und dem Meer in der linken Bildhälfte. Am unteren Bildrand ist der Strand abgebildet. Die Felsenlandschaft ist in einem Rotbraun gehalten, darauf fallendes Licht färbt die Bereiche in hellem Violett und hellem Blau. Der Strand ist orangegelb, die Felsbrocken vor der Felslandschaft sind in dunklem Blaugrau abgebildet. Das Meer ist blauviolett, um die Felsen sind weiße Schaumkronen. Der helle blaugrüne Himmel erhebt sich am Horizont über die Landschaft. Die von Christiansen gewählten Komplementärfarben bilden einen Kontrast und steigern so die Intensivität der Farben. Außerdem wird dies noch durch den pastosen und groben Pinselduktus unterstützt.

⁶⁸⁰ Vgl. Abb. 76: Franz von Lenbach, Franz von Lenbach mit Frau und Töchtern, 1903, Öl auf Leinwand, ohne Maße, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau.

⁶⁸¹ Vgl. Bauer, Ingeborg: Der Goldene Schnitt. Teil II: Kunst und Architektur - Das Bauhaus, seine Vorläufer, seine Strömungen. Norderstedt, 2020. S. 13f.

⁶⁸² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 171.

⁶⁸³ Vgl. ebd. S. 172.

⁶⁸⁴ Vgl. Abb. 77: Hans Christiansen, Küste gegenüber der Insel Bréhat/Bretagne, 1911, Öl auf Karton, 34x40 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 32.

Christiansen zeigt hier vermehrt impressionistische Stilmittel, die zusammen mit der Farbigkeit die Lichtverhältnisse am Atlantik außergewöhnlich wiedergeben.⁶⁸⁵

Aus den Aufschrieben Christiansens wird ersichtlich, dass er sich 1893, auf der Weltausstellung in Chicago, mit der Freilichtmalerei befasste. Die Kunstaussstellung zeigte die Werke fast jeden Landes, das auf der Weltausstellung vertreten war.

„Ein großes Feld hat sich die Freilichtmalerei in allen Staaten erobert. Von vielen, sehr schönen, frei studierten mit großem Fleiß der Natur abgelauchten Bildern dieser Art abgesehen, war eine Menge da, welche bisher von der Kunstaussstellung entfernt zu halten verdient hatten, sie sind nur imstande, die Stimmung des verständigen Publikums für die in gewisser Weise berechnete und zeitgemäße „Freilichtmalerei“ zu trüben.“⁶⁸⁶

Ein Beispiel für die Stilpluralität Christiansens zeigt sich sehr deutlich in den kurz aufeinander entstandenen Werken *Wäscherin an der bretonischen Küste I*⁶⁸⁷ (**Abb. 78**) von 1908 und *Wäscherin an der bretonischen Küste II*⁶⁸⁸ (**Abb. 79**) von 1910. Das erste Gemälde zeigt drei Wäscherinnen im Vordergrund, zwei im Halbprofil und eine in Rückenansicht. Die Frauen tragen jeweils Rock, Bluse und Schürze in hellen Braun- und Grüntönen. Die Wäscherin in Rückenansicht trägt eine weiße Kopfbedeckung. Die Wäscherinnen werden durch einen Wassersteifen getrennt, in dem sie weiße Wäschestücke schwenken. Neben der Wäscherin auf der gegenüberliegenden Wasserseite sind Wäschekörbe abgebildet. Im Hintergrund ist eine Küstenlandschaft mit grüner Wiese und Felsen und Meer dargestellt. Das Wasser ist in einem kräftigen Blautönen und steht somit im Kontrast zu den sonst gedeckten, hellen Farben. Deutlich ist der Einfluss des Impressionismus aufgrund der Farbgebung sowie der schemenhaften Darstellung. *Wäscherin am Meer II* zeigt die gleiche Szene, die Art der Darstellung unterscheidet sich jedoch stark. Im Vordergrund sitzen zwei schemenhaft abgebildete Wäscherinnen umgeben von braungrünen Felsen. Lichtreflexe auf den Felsen sind in Gelb und Rot dargestellt. Das kräftig blaue Meer wird von rosafarbenen, gelben und grünen groben Pinselstrichen akzentuiert. Die helle Küstenlandschaft reflektiert die Sonne, was sich auch in der hell- und dunkelgrünen Landschaft widerspiegelt. Auch hier zeigt sich aufgrund der Flächigkeit und der Farbigkeit deutlich der Einfluss der Nabis.

⁶⁸⁵ Vgl. Listl, 2022. S. 47.

⁶⁸⁶ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicaco*. o.O. 1893.S. 14.

⁶⁸⁷ Vgl. Abb. 78: Hans Christiansen, *Wäscherin an der bretonischen Küste I*, um 1917, Aquarell auf Papier, 50x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: 17.

⁶⁸⁸ Vgl. Abb. 79: Hans Christiansen, *Wäscherin an der bretonischen Küste II*, um 1910, Öl auf Leinwand, 51x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A65.

Von 1912 bis 1916 widmete sich Christiansen wieder intensiver der Portraitmalerei. Gesichtsausdruck und Naturstimmung sollten einen harmonischen Einklang bilden.⁶⁸⁹ Dies führte zu einer farblichen und kompositorischen Übereinstimmung. Ebenso wie im Kunstgewerbe setzte Christiansen die Farben dekorativ und flächig um. Zu den beliebtesten Farbkombinationen zählten Rot-Grün-Gelb, Rot-Grün oder Rot-Grün-Weiß.⁶⁹⁰ Damit zeigt Christiansen in seinen Gemälden wieder die stilistischen Merkmale der Pariser Zeit.⁶⁹¹ Das Portrait *Claire Christiansen*⁶⁹² (**Abb. 80**) aus dem Jahr 1914 ist ein Beispiel hierfür. Das Hüftbild zeigt Christiansens Frau vor einem Fenster. Ihr Körper ist leicht nach rechts gedreht, ihr Kopf ist im Halbprofil abgebildet. Ihr dunkles Haar ist mit einem roten Band zur Seite gebunden, das mit einer roten Rose geschmückt ist und in Locken über die Schulter fällt. Sie trägt ein rotes Kleid mit einem weißen Spitzenkragen, der V-förmig bis zum Gürtel verläuft. Über der Brust trägt sie eine goldene Brosche mit roten und grünen Schmucksteinen. Über ihrer linken Schulter trägt sie eine grüne Stola, die den in der Hüfte gestützten Arm bedeckt. Im oberen rechten Bildfeld ist eine dunkelrote Vase mit ebenso dunkelroten Blumen abgebildet. Durch das Fenster dringt gelbes Sonnenlicht. Claire Christiansen ist hier als junge Frau dargestellt, also eine idealistische Darstellung seiner Frau. Die Farben Rot, Gelb und Grün stehen im Vordergrund. Somit ist es ein typisches Beispiel für die Portraits dieser Zeit.

Ein weiteres Beispiel ist das Gemälde *Herta Christiansen mit Rosenhut und rotem Gewand*⁶⁹³ (**Abb. 81**), welches Christiansen um 1915 schuf. Herta Christiansen sitzt im Halbprofil auf einem grünen Sofa. Ihre Beine liegen auf dem Sofa, ihr rechter Arm liegt auf der Sofalehne. Ihr linker Arm liegt auf ihren Beinen, die Finger, auf die sie schaut, streckt sie nach oben. Sie trägt ein helles Kleid mit einem grünen Gürtel. Über ihren Schultern trägt sie ein Tuch mit roten und durchsichtigen Elementen. Auf dem Kopf trägt sie einen großen Hut mit einem schwarzen Hutband und drei roten Rosenblüten. Sie trägt ihr blondes Haar in Locken. Über der Rückenlehne hängt ein rot-grünes Tuch das Blüten andeutet. Im Hintergrund ist eine Wand im gleichen Farbschema abgebildet. In der linken Bildecke ist im Hintergrund eine Figur angedeutet. Die dominierenden Farben sind die Komplementärfarben Rot und Grün. Diese Farbkombination steht im Gegensatz zur impressionistischen Malweise.

⁶⁸⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 172f.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd. S. 173.

⁶⁹¹ Vgl. Listl, 2022. S. 51.

⁶⁹² Vgl. Abb. 80: Hans Christiansen, Claire Christiansen, 1914, Öl auf Leinwand, 71x57 cm, Privatbesitz.

⁶⁹³ Vgl. Abb. 81: Hans Christiansen, Herta Christiansen mit Rosenhut und rotem Gewand, um 1915, Öl auf Leinwand, 48x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 19.

Der untypische Bildausschnitt und die fehlende räumliche Perspektive schließen auf den Einfluss der Nabis. Trotz des Weltkrieges zeigt Christiansen seine Tochter in einer gutbürgerlichen, gepflegten Erscheinung. Dies entsprach seinen philosophischen Vorstellungen und seinen Ansichten zur Mode.⁶⁹⁴

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wandte sich Christiansen vollständig der Malerei und der Philosophie zu. Am 08. Mai 1919 schrieb er in seinem Tagebuch: „Seit 2 Tagen male ich wieder. Es macht mir Freude. Ich will nicht mehr viel malen, wenig und gut. Quantität machte ich stets zuviel. Ich malte ein gutes Porträt von Herrn Schroeder in neuer Technik an einem Tag. Das macht mir kein lebender Maler nach!“⁶⁹⁵ Deutlich wird, wie wichtig die Malerei für Christiansen zu dieser Zeit war. Besonders nennenswert ist die individuelle Form der Monotypie, die er hier bereits andeutet. Die Technik entwickelte er gemeinsam mit seinem Sohn.⁶⁹⁶ Dass sie dieses Verfahren entwickelt haben, war dem Krieg und dem dadurch entstandenen Materialmangel geschuldet.⁶⁹⁷ Auch hierzu äußerte sich Christiansen in seinem Tagebuch: „Ich habe seit 6 Wochen sehr fleißig gearbeitet, habe in Öl experimentiert und endlich, dem mangelnden Material Ölfarben und Leinwand entsprechend eine Technik entdeckt, die ebenso billig ist als einfach, ebenso neu, als streng persönlich, weil sie direkt aus meiner Glasmalereiperiode heraus entstanden zu sein scheint.“⁶⁹⁸ Eine genaue Verfahrensanweisung hierzu ist nicht überliefert worden. Es ist anzunehmen, dass es sich um eine Technik handelt, die die Malerei mit der Monotypie verband, indem Christiansen selbst die Ölfarben anrührte und verdünnte. Diese trug er auf Pergamin auf, was er anschließend auf die Leinwand oder den Malkarton drückte. Dies bildete den Hintergrund des Gemäldes, auf welchem er mit Farbstiften und Pinsel das Darzustellende abbildete.⁶⁹⁹ Häufig wurden die verdünnten Ölfarben auch mit dem Handballenaufgetragen.

⁶⁹⁴ Vgl. Beil, 2022. S. 170f.

⁶⁹⁵ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen*, Wiesbaden. Wiesbaden 1919. 08.05.1919.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd. 08.05.1919.

⁶⁹⁷ Vgl. Bornemann-Quecke, Sandra: Zwischen Kunst und Leben: Das graphische Werk. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch. Mannheim, 2022. S. 58-97. S. 90.

⁶⁹⁸ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen*, Wiesbaden. Wiesbaden 1916. 17.08.1917.

⁶⁹⁹ Vgl. Fuhr, Michael: »Meine Zeit wird schon kommen ...« Hans Christiansen und das Problem seiner kunsthistorischen Bewertung, In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive, Ostfildern, 2014. S.8-31. S. 24f.

Die Konturen wurden dann mit einem Stift oder einem Pinsel in die verlaufende Farbe eingearbeitet. Die so entstandene Textur sorgte für eine angedeutete abstrakte Qualität.⁷⁰⁰ Das Monotypie-Verfahren orientierte sich am Stil des Art Déco.⁷⁰¹ Es ermöglichte Christiansen, zu einem der namhaftesten Vertretern der Art Déco Malerei und der bekanntesten Porträtisten zu zählen.⁷⁰²

Ein Beispiel hierfür ist das Portrait *Max Liebermann*⁷⁰³ (**Abb. 82**) von 1919. Dargestellt ist Max Liebermann sitzend im Halbprofil, den Kopf zum Betrachter gerichtet. Mit offenem, leicht skeptischem Blick schaut er den Betrachter an. Er trägt einen roten Anzug mit weißem Hemd und blauer Krawatte. Neben der Monotypie-Technik verwendete Christiansen hier noch ein weiteres Stilmittel. Mit einer Wisch- und Spritztechnik mit farblöslichem Terpentin entstehen im beigen Hintergrund blaue und grüne Strukturen sowie hellrote Elemente auf dem Anzug. So entsteht eine Unruhe, von der einzig das Gesicht und die Halspartie ausgenommen sind. Dadurch strahlt Max Liebermann eine gewisse Gelassenheit aus.⁷⁰⁴

Der Art Déco entwickelte sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts aus dem Jugendstil. Als Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung setzte sich die Stilrichtung nach dem Ersten Weltkrieg durch. Besonders deutlich zeigt sich dies in der neuen Rolle der Frau.⁷⁰⁵ Zu den Darstellungsformen des Art Déco zählten die geometrischen Formen, der architektonische Charakter der Werke und der Einfluss der Medien.⁷⁰⁶ Die neue Filmindustrie hatte großen Einfluss auf die Künstler des Art Déco.⁷⁰⁷ „Sie lieferte als Kontrastprogramm zu den unterkühlten, abstrakten Formen ganz konkret Assoziatives. Ägyptischer Prunk, assyrisches Gold oder chinesische Schnörkel stammten aus dem Abenteuer- und Kostümfilm.“⁷⁰⁸

Der Einfluss des Art Déco zeigte sich in Christiansens Werken vor allem in den Kostümierungen, den Portraits sowie in seinen Blumendarstellungen. Nach dem Krieg befasste sich Christiansen bevorzugt mit den Blumen, die er auf dem Markt entdeckte.⁷⁰⁹

⁷⁰⁰ Vgl. Bornemann-Quecke, 2022. S. 90f.

⁷⁰¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 21.

⁷⁰² Vgl. ebd. S. 173.

⁷⁰³ Vgl. Abb. 82: Hans Christiansen, Portrait Max Liebermann, 1919, Öl auf Papier auf Karton montiert, 89x67 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 50.

⁷⁰⁴ Vgl. Beil, 2022. S. 176.

⁷⁰⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 2014. S. 170.

⁷⁰⁶ Vgl. Bangert, Albrecht: Jugendstil Art Déco 3. Schmuck und Metallarbeiten. München, 1981. S. 124.

⁷⁰⁷ Vgl. ebd. S. 124f.

⁷⁰⁸ Ebd. S. 125.

⁷⁰⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 2014. S. 170.

Ein Beispiel für diese Porträts ist das *Frauenbrustbild*⁷¹⁰ (**Abb. 83**) von etwa 1920-25. Eine nach rechts gewandte Frau scheint am Betrachter vorbeizuschauen. Die Figur wird dem Betrachter allerdings durch den Beschnitt des linken Bildrandes nähergebracht.

Sie trägt ein violettes Kleid mit tiefem V-Ausschnitt und eine Haube in der gleichen Farbe. Im Kontrast dazu stehen ihr orangerotes Gesicht und der gelborangefarbene Hintergrund. Die intensiven Farben und der grobe Pinselduktus verstärken den Kontrast. Da nur ein Ausschnitt der Frau zu sehen ist, lassen sich die Kleider nur schwer deuten. Jedoch ist die Haube kein modisches Kleidungsstück der Gesellschaft dieser Zeit. Daher könnte dies ein Hinweis auf eine Kostümierung sein. Einen wiederum anderen Stil zeigt Christiansen in dem nach 1925 entstandenen Werk *Frau mit roter Kappe*⁷¹¹ (**Abb. 84**). Dargestellt ist eine Frau im Halbprofil. Sie trägt eine blaugraue Jacke, die an eine Uniform erinnert, mit einem roten Tuch und einer roten Kappe. Mit ihrem rechten Arm lehnt sie sich an, ihren linken Arm stützt sie locker in der Hüfte. Mit einem distanzierten Blick schaut sie zum Betrachter. Die Lippen sind ebenfalls rot geschminkt. Alles an ihr ist kantig dargestellt, das Gesicht ist sechseckig gestaltet. Der grobe, lineare Pinselduktus unterstützt die Wirkung zusätzlich. Das Gemälde zeigt neben dem Einfluss des Art Déco auch deutliche Züge der Neuen Sachlichkeit sowie des Kubismus. Auch zeigt sich hier die Nähe zu dem Film *Metropolis* von 1927, was eine Datierung nach 1927 vermuten lässt.⁷¹²

Ab 1933 entstanden, aufgrund von Christiansens Mal- und Ausstellungsverbotes, nur noch wenige bekannte Werke. Da er das Malverbot missachtete, sind noch wenige Werke aus seiner Spätphase bekannt. Ein Beispiel hierfür ist das 1935 entstandene Gemälde *Stilleben mit Blumen und Kürbissen*⁷¹³ (**Abb. 85**). Das Stilleben zeigt im Mittelpunkt eine braune Vase auf einem Tisch mit einem ausladenden Blumenstrauß aus roten und rosafarbenen Rosen, kleineren rosafarbenen Blüten, gelben Blüten und dunkelgrünen Blättern. Auf dem Tisch um die Vase sind gelb-grüne Kürbisse in verschiedenen Größen und grünes Blattwerk abgebildet. Auch hier ist die Darstellung sehr schemenhaft mit einem dynamischen Pinselduktus. Christiansen wendet hier sein Monotypie-Verfahren mit Terpentin-spritzern an, was dem Gemälde zusätzlich einen unruhigen Charakter gibt.

⁷¹⁰ Vgl. Abb. 83: Hans Christiansen, Frauenbrustbild, 1920-1925, Öl auf Papier, 22,5x18,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19384.

⁷¹¹ Vgl. Abb. 84: Hans Christiansen, Frau mit rotem Hut, um 1925, Ölkreide auf Karton, 61x49 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 05.

⁷¹² Vgl. Beil, 2022. S. 180f.

⁷¹³ Vgl. Abb. 85: Hans Christiansen, Stilleben mit Blumen und Kürbissen, um 1930, Öl auf Karton, 50x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A43.

Vergleicht man dieses Gemälde mit dem *Stilleben* von 1897 wird eine Entwicklung deutlich. Die geänderte Perspektive, der freiere Pinselduktus, die fehlende Räumlichkeit und hellere Farbgebung verdeutlichen die Festigung der genannten Einflüsse, vor allem des Impressionismus und der Nabis. Zudem wählte Christiansen hier heimische Früchte und Pflanzen. Dies wiederum verweist auf seine Verbindung zum Volkskunstverein.

Eins seiner letzten bekannten Gemälde ist *Im Garten*⁷¹⁴ (**Abb. 86**) von 1941. Es zeigt eine Gartenansicht von Emil Beutinger, mit dem er eng befreundet war. Dargestellt ist ein heller Treppenabsatz mit einem Blumenbogen. Im Hintergrund ist eine Landschaft in verschiedenen Grüntönen skizziert. Auch die Blüten sind nur angedeutet und einzig an der farblichen Absetzung in Rosa ersichtlich. Der blaue Himmel ist mit Wolken durchzogen. Neben dem unruhigen Pinselduktus verwendete er auch hier sein Monotypie-Verfahren. Dies steht im Gegensatz zu der harmonischen und dadurch ruhigen Farbgebung des Gemäldes und gibt dem Garten Lebendigkeit.

Die Jugendstilmalerei zeigt viele Unterschiede und wirkt dadurch, oberflächlich betrachtet, desorientiert. Jedoch gibt es deutliche, im Jugendstil typische, Merkmale wie Flächigkeit, vereinfachte Formen, Silhouettenwirkung oder reduzierte Farben.⁷¹⁵ Der Einfluss der französischen Künstlergruppen und der Präraffaeliten zeigt sich in seinen Werken dadurch deutlich. Diese zeigen sich auch häufig in Christiansens Werken, jedoch nicht kontinuierlich. Philosophie, Farbigkeit und die Pose waren das Hauptaugenmerk Christiansens.⁷¹⁶ Er arbeitete aber auch mit Gegensätzen, wie Farbkontraste oder auch Mischtechniken. Wie im Kunstgewerbe zeigt sich dadurch auch in den Gemälden immer eine Lebendigkeit. Das Monotypie-Verfahren kann hier als Beispiel gesehen werden, das gleichzeitig den Wunsch nach Veränderungen des Stils zeigt, aber auch eine Lebendigkeit suggeriert.

⁷¹⁴ Vgl. Abb. 86: Hans Christiansen, *Im Garten*, 1941, Mischtechnik auf Karton, 48,5x35,5 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A37.

⁷¹⁵ Vgl. Wolf, 2008. S. 24.

⁷¹⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 173.

9. Grafiken und Buchillustrationen

9.1 Plakate

9.1.1 Entwicklung der Plakatkunst

Der Ursprung der Plakatkunst des 19. Jahrhunderts lag in Frankreich. Zunächst war das Plakat ein Mittel der Industrie, um den Überfluss an Waren verkaufen zu können, aber auch um den Konsum zu fördern und in Kunden unbekannte Wünsche zu erwecken und zu erfüllen.⁷¹⁷

Das europäische Kunstplakat entwickelte sich in Frankreich, in England fand diese Art der Reklame zunächst nur wenig Anklang. Durch Frankreich erlebte das Plakat auch in Amerika einen Aufschwung.⁷¹⁸ Dies ist damit zu begründen, dass Paris als Kunstmetropole galt. Die Entwicklung zur Kunstmetropole begann 1853 mit der Stadtsanierung von Georges-Eugene Haussmann. Diese wurde von Napoleon III. verordnet, welcher auch das Amt des Präfekten schuf, um so das Durchgreifen der Exekutive zu garantieren. In Paris gab es insgesamt 80 Departments, als Präfekt des Seine-Departments war Haussmann auch gleichzeitig Oberbürgermeister der Stadt.⁷¹⁹ Die wirtschaftlich-soziale Umbruchstimmung durch die Sanierung und die zahlreichen Vergnügungsorte in Paris, wie Theater, Cabarets oder Konzerthäuser, waren optimale Voraussetzungen für die Plakatkunst. Schon bald nach Beginn der Sanierung dekorierten Plakate die Bretterwände der Sanierungen.⁷²⁰ So wurde „[d]as Plakat [...] auf den Pariser Boulevards geboren, in den sechziger und siebziger Jahren wuchs es hier heran.“⁷²¹ Die zunehmende Popularität breitete sich zunächst auf England und Amerika, dann auch auf Deutschland aus.⁷²²

Auch ist davon auszugehen, dass die Erfindung der Lithografie von Alois Senefelder im Jahre 1798/99 ein wichtiger Einfluss auf diese Entwicklung nahm. Dieses verhältnismäßig einfache und auch günstige Verfahren ermöglichte eine deutlich schnellere Produktion, was der Kurzlebigkeit des Plakates entsprach.⁷²³

⁷¹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Spielmann, Heinz; Sailer, Anton; Krause, Ingrid (Red.): Internationale Plakate 1871-1971, Haus der Kunst München 1972, München, 1972. o.S.

⁷¹⁸ Vgl. Speilamm, 1972. o.S.

⁷¹⁹ Vgl. Schott, Dieter: Europäische Urbanisierung (1000-2000) Eine Umwelthistorische Einführung, Köln; Weimar; Wien, 2014. S. 258f.

⁷²⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 140.

⁷²¹ Schmid, Max: Ueber Deutsche Plakat-Kunst, In: , In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 1, 1897/1898. S. 57-67. S. 58.

⁷²² Vgl. ebd. S. 58.

⁷²³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 144.

Bei diesem Flachdruckverfahren wird der Entwurf direkt, oder mithilfe des Umdruckverfahrens, auf den Lithografiestein, eine geschliffene Solnhofener Steinplatte⁷²⁴, übertragen. Jede Farbe wird auf einen separaten Stein übertragen. Die Farbe war entweder fetthaltige Lithotusche oder Lithokreide.⁷²⁵ Ein Plakatbogen wird darauf in vorgegebener Reihenfolge auf die Steine abgedruckt.⁷²⁶

Die Plakatkunst hatte in Deutschland zunächst einige Hürden zu überwinden. Viele Künstler versuchten, weiterhin die ‚Traditionen‘ beizubehalten und benutzten entweder die alten Techniken oder die Entwürfe waren so aufwendig, dass die Lithographien sehr teuer waren.⁷²⁷ Des Weiteren gab es einige Institutionen, zum Beispiel die Kirche, die sich gegen diese Art der Straßenbilder aussprachen. So wurden in Deutschland zunächst nur Plakate für den Innenraum geschaffen.⁷²⁸ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wandelte sich diese Einstellung zu Gunsten der aufkommenden ‚Volksmoral‘.⁷²⁹ So diente „[d]as Plakat [...] plötzlich als eines der geeignetsten Instrumente, das Publikum an den Anblick moderner Kunst zu gewöhnen [...]“⁷³⁰. Dieses Publikum war nun das Volk, statt bisher die obere Bildungsschicht, wodurch Kunst kein Luxus mehr war.⁷³¹ Auch der Ausstellungskatalog der ersten Plakatausstellung in Deutschland von Justus Brinckmann 1896 betont ebenfalls, dass Kunst für jeden zugänglich sein sollte, nicht nur für jene, die Zeit und Geld für den Besuch einer Ausstellung haben. Genau deswegen sollte Kunst auf der Straße gezeigt werden.⁷³²

9.1.2 Hans Christiansens Plakate

Wie viele Künstler zu Beginn der Plakatkunst griff auch Christiansen in seinen frühen Plakaten von 1890 bis 1895 auf die bewährten Motive des Historismus zurück. Vor allem der Einfluss des *Volkskunstvereins Hamburg* zeigt sich in dieser Schaffensperiode deutlich.

⁷²⁴ Vgl. Spielmann, 1972. o. S.

⁷²⁵ Vgl. ebd. o.S.

⁷²⁶ Vgl. Schmid, 1897/1898. S. 60f.

⁷²⁷ Vgl. Schmid, 1897/1898. S. 61.

⁷²⁸ Vgl. ebd. S. 63.

⁷²⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 144.

⁷³⁰ Ebd. S. 144.

⁷³¹ Schmid, 1897/1898. S. 57.

⁷³² Vgl. Schoch, Rainer: Plakate und kleine Gebrauchsgraphik. In: Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976, Kunst und Dekoration 1851-1914. Band 2. Darmstadt, 1977. Zit. n.: Kat. Ausst. Plakat-Ausstellung, 1896. S. 91f., S. 160f.

„Die größte Anzahl der bekannten Plakatentwürfe und -ausführungen sind für Festlichkeiten dieses Vereins entstanden, wie für Stiftungsfeste, Wettbewerbe und Ehrungen.“⁷³³ Aber auch Plakate für ein Turnfest, das Rathausrestaurant und für Carl Griese entstanden in dieser Zeit. Ganz in historischer Manier sind Motive wie Putti, allegorische Frauenmotive, Festons, Embleme und Herolde im Stil der Gotik, Renaissance oder des Rokoko dargestellt.⁷³⁴

Als Beispiel für die Frühwerke der Plakatkunst dient der Entwurf für ein Werbeplakat⁷³⁵ (**Abb. 87**) für Christiansens Geschäft von 1890. Das im Querformat gehaltene Plakat zeigt im Mittelfeld die in Antiqua-Buchstaben geschriebene Inschrift ‚H. Christiansen; Maler; Hamburg St. Georg; Hammerbrook-str. 15; Anstrich, Schrift, Decoration, Plakate, Diplome‘. In gotischer Manier sind auch hier die Initialen der Wörter verschnörkelt. Außerdem ist im Mittelfeld ein eingerissenes Blatt dargestellt, die linke obere Ecke ist umgeschlagen. Kleine Sonnen beziehungsweise Sterne verzieren das Blatt, welches von einem Blumen- und Blattdekor umrahmt ist. Das Blumendekor oberhalb des Mittelfeldes zeigt Mohnblumen. Unterhalb sind Tulpen und auf der rechten Seite Lilien dargestellt. Die linke Seite zeigt keine Blumen. Im oberen Bereich ist eine Muse mit Pinsel und Farbpalette dargestellt. In der Mitte befindet sich ein Harnisch, darunter ein in drei Felder geteiltes Wappen. Das obere Feld dieses Wappens zeigt einen Besen sowie drei versetzte Wappen. Das linke Feld zeigt ein Herz, aus dem ein Schneeglöckchen wächst. Eine Wildrose ziert das rechte Feld. Das Blumendekor dieses Entwurfs wird auch in Christiansens Jugendstilrepertoire immer wieder dargestellt. Die linke Seite des Plakatentwurfs nimmt deutlich Bezug auf den *Volkskunstverein*. Der Ritterhelm und das Herz mit den Schneeglöckchen sind Bestandteile des Wappens des Vereins. Der Gründer des Volkskunstvereins Oskar Schwindrazheim sah in dem Herz „[...] ein aus einem Herzen aufsprössendes Schneeglöckchen, anspielend an den Gedanken, daß nur aus der lebendigen Teilnahme des Herzens ein wahrer Kunstfrühling entspringen kann.“⁷³⁶ Deutlich wird, betrachtet man diesen Entwurf, dass Christiansen noch dem Historismus verhaftet war, sich allerdings auch schon mit der neuen Kunst befasste und die Ideologie dieser förderte.

⁷³³ Zimmermann-Degen, 1985. S. 146.

⁷³⁴ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 146.

⁷³⁵ Vgl. Abb. 87: Hans Christiansen, Entwurf für ein Werbeplakat, um 1890, Feder, Tusche und Deckfarben auf Papier, 14.1x19.5 cm, Museumsberg Flensburg.

⁷³⁶ Zit. nach: Zimmermann-Degen, 1985. S. 147.

Die Überwindung des Historismus wurde durch Christiansens Besuch der Weltausstellung in Chicago 1893 deutlich beschleunigt. Dies kann sicher auch damit begründet werden, dass er hier zum ersten Mal auch die moderne außereuropäische Plakatkunst sah. „Es ist bekannt, wie ausgeprägt in Amerika das Reklamewesen dasteht. Jeder muß, wenn er in Amerika Geschäfte machen will, Reklame machen.“⁷³⁷, so Christiansen. Tiermotive und florale Muster wurden auf diesen Plakaten dargestellt.

Aber auch das japanische Kunsthandwerk sowie die Holzschnitte, welches das japanische Volksleben und die Natur mit einer gewissen Lebendigkeit zeigten, beeindruckten Christiansen sehr. In seinem Bericht zur Weltausstellung verglich er die amerikanische und die japanische Plakatkunst und stellte fest, dass sich die amerikanischen Plakatünstler eine Dekorationsart angeeignet haben, die der japanischen ähnlich ist.⁷³⁸ Außerdem nannte er in diesem Bericht Künstler wie Will Bradley und Walter Crane, deren Einfluss sich auch zunehmend in seinen Werken zeigt. In Christiansens Werken gewannen die Kriterien der modernen Plakatkunst, wie Konturierung, Flächigkeit, dekorative Hintergründe mit Ornamenten und Farbigkeit, nach dem Besuch der Weltausstellung immer mehr Bedeutung.⁷³⁹

Ein Beispiel hierfür ist das 1894 entstandene Plakat *Souvenir of the World's Fair at Sagebiel's*⁷⁴⁰ (**Abb. 88**) für den *Kunstgewerbeverein Hamburg*. Eine schwarze Frau mit Strohhut, hochgestelltem Kragen mit Locharbeit und Kreolen im Ohr ist auf diesem Plakat abgebildet. Der Blick der Frau ist frontal auf den Betrachter gerichtet, den sie anlächelt. Der Hut ist mit einem Rosenzweig mit zwei weißen Rosen geschmückt. Über dem Kopf steht ‚Souvenir of the „World's-Fair“ at Sagebiel's from the Fest-Comitee 1894‘, davon gesehen links steht ‚8tes Stiftungsfest des Kunstgewerbevereins 27 Februar 1894‘. Der Text unterhalb der Frau beinhaltet die Jahreszahl, die Signatur Christiansens und den Vers ‚So schwarz, wie dieses schöne Kind, Gottlob nicht alle Mädchen sind‘ sowie links ‚Lichtdruck von Carl Griese‘. Die Darstellung des Kopfes im Großformat ruft eine moderne Wirkung hervor. Ebenso modern ist die für diese Zeit untypische Darstellung der Frau, da diese den Kleidungsstil einer europäischen oder nordamerikanischen Frau hat.

⁷³⁷ Zit. nach: Zimmermann-Degen, 1985. S. 147.

⁷³⁸ Vgl. Bieske, 2014. Zit.n.: Griese, Carl: Erinnerungen. Aus dem Leben eines Hamburger Lithographen und Verlegers. 2013. S. 146ff., S. 44.

⁷³⁹ Vgl. Zimmermann- Degen, 1985. S. 147.

⁷⁴⁰ Vgl. Abb. 88: Hans Christiansen, Plakat für das 8. Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins (27. Februar 1893) nach dem Besuch der Weltausstellung in Chicago 1893, 1893, 41x37.5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

„Die Konfrontation unterschiedlicher Kulturattribute, welche der Erwartungshaltung des Betrachters nicht entspricht, hat die erhöhte Wirkung des Plakats zur Folge, wobei die verwendeten psychologischen Mittel denen vieler heutiger Plakatentwürfe vergleichbar sind.“⁷⁴¹ Auch die lineare Gestaltung der Antiqua-Schrift entspricht der modernen Plakatkunst. Christiansen reiste 1895 über Antwerpen nach Paris. „Christiansen war demnach vor allem daran gelegen, sich in Paris in ‚künstlerischen Techniken‘ zu schulen.

Sein Ziel war es, sich als Universalkünstler zu vervollkommen, wie es für die ästhetizistische Jugendstilepoche charakteristisch ist.“⁷⁴² Die beherrschende Kunstmetropole zeigte die verschiedensten Kunstrichtungen in Galerien, Museen oder auch auf Kunst- und Weltausstellungen. Auch die Galerie L’art Nouveau von Siegfried Bing zählte dazu und eröffnete im selben Jahr. Gezeigt wurden hier unter anderem die Glasarbeiten von Louis Comfort Tiffany aber auch Kunsthandwerk, Werke der Künstlergruppe Nabis und japanische Kunst. Aus Christiansens Skizzenbuch ist zu entnehmen, dass er mehrmals diese Galerie besuchte.⁷⁴³ Paris war für Christiansen die Stadt, in der künstlerisch alles möglich war, so auch die Plakatkunst. „Künstler wie Jules Chéret, Alfons Mucha und Henri de Toulouse-Lautrec, deren Werke Christiansen in Paris studierte, entdeckten die Plakatkunst als Möglichkeit, die Kunst »auf die Straße« zu bringen.“⁷⁴⁴ Chéret galt als „[...] »Vater des modernen Plakats« [...]“⁷⁴⁵, der durch die Ausbildung in London einen „[...] auf wenige Farben beschränkte[n], [durch] eine flotte, einprägsame Darstellung und einen flächigen Charakter [...]“⁷⁴⁶ geprägten Stil entwickelte und nach Paris brachte. Toulouse-Lautrec entwickelte dies bis zum Höhepunkt weiter.⁷⁴⁷

Christiansen wies in Paris eine enorme Entwurfstätigkeit auf. Entwürfe für Plakate, Postkarten, Keramiken, Kunstverglasungen, Verpackungen oder auch für Buch- und Zeitschriftenschmuck schuf er in dieser Zeit für die verschiedensten Auftraggeber.⁷⁴⁸

⁷⁴¹ Zimmermann-Degen, 1985. S. 150.

⁷⁴² Kanowski, Claudia: »...in’s richtige Fahrwasser gebracht...«, *Hans Christiansen in Paris*. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): *Hans Christiansen, Die Retrospektive*. Ostfildern, 2014. S.64-112. S. 65.

⁷⁴³ Vgl. ebd.. S. 68.

⁷⁴⁴ Ebd. S. 65.

⁷⁴⁵ Vgl. Spielmann, Heinz; Sailer, Anton; Krause, Ingrid (Red.): *Internationale Plakate 1871-1971*. Haus der Kunst München 1972, München, 1972. o.S.

⁷⁴⁶ Ebd. o.S.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd. o.S.

⁷⁴⁸ Vgl. Kanowski, 2014. S. 66.

Hierfür diente sein Skizzenbuch als Vorlage, welches Bleistiftskizzen und handschriftliche Notizen beinhaltet. Eindrücke von Gemälden oder allgemeine Gedanken zu Fragen des Geschmacks notierte er hier.⁷⁴⁹ Plakate, zum Beispiel von Toulouse-Lautrec, ägyptische Motive, ornamentale Wasser- und Pflanzenmotive, Landschaften, Tänzerinnen, Cafés oder auch Portraitzeichnungen stellen die Skizzen dar.⁷⁵⁰

Ein Beispiel für einen in Paris entstandenen Plakatentwurf⁷⁵¹ (**Abb. 89**) ist für die Hof-Pianoforte-Fabrik von Ernst Kaps in Dresden von 1897. Gefertigt wurde dieser Entwurf von Christiansen für das Preisausschreiben der Fabrik. In diesem Preisausschreiben wurde ein farbiges Plakat gefordert, dass für den Saal und das Schaufenster ausgearbeitet sein sollte.⁷⁵² Ein Klavierspieler in einem Nadelstreifenfrack sitzt spielend an einem schwarzen Flügel. Über den Klavierspieler gelehnt steht ein weiblicher Genius mit roten Haaren und goldenen Flügeln. Mit der rechten Hand auf der Schulter und der linken Hand in Richtung Flügel gestreckt scheint sie, gleich einer Muse, in das Spiel eingreifen zu wollen. Die Szene ist auf einer Blumenwiese dargestellt, im Hintergrund der Sonnengang über dem Wasser und oberhalb des Flügels fliegen einige Schwäne vor einem grünen Hintergrund von rechts nach links. Im unteren Bildrand ist ‚Piano Kaps‘ in goldenen Buchstaben geschrieben. Ein Blick in Christiansens Skizzenbuch zeigt, dass er mehrere verschiedene Ideen skizziert hatte aus denen dieser Entwurf entstanden ist. Da er den Preis nicht gewonnen hat, wurde dieser Entwurf nicht ausgeführt.⁷⁵³

Christiansens Plakatkunst war, wie die vieler anderer Künstler aus Paris auch, von Jules Chérets geprägt. Hier muss besonders das Motiv der modischen Frau erwähnt werden. Christiansens Werbeplakate zeigten deutlich diesen Einfluss. Sie zeigen meist Frauen als Dreiviertelfigur, Akt oder Portrait.⁷⁵⁴ In Christiansens Skizzenbuch sind Zeichnungen und Notizen zu Chéret und auch in der Galerie Bing hatte er dessen Arbeiten gesehen.⁷⁵⁵ Ein Beispiel für den Einfluss Chérets ist das Plakat *Bonbons Marguerite*⁷⁵⁶ (**Abb. 90**) von 1898. Eine sitzende Frau trägt ein weißes schulterfreies Kleid und einen Strohhut mit Blumenschmuck.

⁷⁴⁹ Vgl. Kanowski, 2014. S. 67.

⁷⁵⁰ Vgl. ebd. S. 67f.

⁷⁵¹ Vgl. Abb. 89: Hans Christiansen, Plakatentwurf für die Pianoforte-Fabrik Ernst Kaps Dresden, 1897, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier, 21x15 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV252.

⁷⁵² Vgl. Zimmermann-Degen. 1985. S. 150.

⁷⁵³ Vgl. ebd. S. 151.

⁷⁵⁴ Vgl. ebd. S. 152.

⁷⁵⁵ Vgl. Kanowski, 2014. S. 73f.

⁷⁵⁶ Vgl. Abb. 90: Hans Christiansen, Plakat Bonbons Marguerite, um 1898, 10,3x7.1 cm.

Umrahmt ist die Frau von Margeritenzweigen. Eine von diesen hält sie in ihrer linken Hand, mit der rechten Hand hat sie soeben ein Blütenblatt von der Blume gezupft. Im unteren Bildrand steht ‚Bonbons Marguerite‘ geschrieben. Die Margeriten beziehen sich auf den beworbenen Süßwarenhändler, genauer auf den Namen des Geschäfts. Unterstrichen wird der Liebreiz der jungen Frau von dem Zupfen des Blütenblattes, welches ein Orakel symbolisiert, das beim letzten Blatt entscheidet, was der Angebetete für einen fühlt oder nicht.

Im Skizzenbuch sind ebenso Skizzen und Notizen zu Toulouse-Lautrec und Steinlen zu finden. Zwar hatte Christiansen kein Interesse an der Welt des Theaters, was zu den Hauptmotiven der beiden Künstler zählt, dennoch sind Teilaspekte der Arbeiten abgebildet. Ein Beispiel sind die Skizzen zu dem Plakat *Divan Japonais*⁷⁵⁷ (**Abb. 91**) von Toulouse-Lautrec.⁷⁵⁸ Christiansens Augenmerk lag mehr darauf, dass Frauen „[...] in erster Linie gefallen und den Betrachter entzücken durch ihre wohlgestalteten Körper und ihre ebenmäßigen Gesichtszüge mit den fraulichen, manchmal sinnlich-vollen Lippen und den träumerisch-geschlossenen Augen, aber auch durch ihre geschmackvoll extravagante, modisch-dekorative, ja plakative Aufmachung“⁷⁵⁹. Besonders deutlich zeigt sich dies im Plakat *L'art Décoratif*⁷⁶⁰ (**Abb. 92**) von 1898. Dargestellt ist eine Frau mit braunen Haaren in Rückenansicht, im Profil wendet sie sich nach links. Sie trägt ein blaues, langes Kleid in Blusenoptik. In ihrer linken Hand hält sie eine Farbpalette, in der rechten einen Pinsel. Am unteren Bildrand steht in grüner Schrift ‚N° mensuel 2 Fr Un an 20 Fr 37, Rue Pergolèse-Paris‘. Über dem Schriftzug sind drei s-förmige Stiele, die in ornamenthaften Blättern enden. Auf Kopfhöhe der Frau und oberhalb der Blätter sind vier rote Mohnblüten dargestellt. Darüber steht in blauer Schrift ‚L'art Decoratif‘. Ebenso wie die Stiele hat auch die Frau eine s-förmige Körperhaltung. Sie strahlt dadurch eine Eleganz und Schwung aus. Die Mohnblüten sind großflächig dargestellt und heben durch das Rot und die grüne Konturierung den Frauenkopf hervor. Die Malerin wird so in ihr Werk miteinbezogen, sie werden zu einer Einheit.⁷⁶¹ Der Schriftzug im unteren Bildrand wirkt wie die Wurzeln der Stiele. Der Einfluss von Toulouse-Lautrecs Plakat *Divan Japonais* von 1893 ist hier deutlich.

⁷⁵⁷ Vgl. Abb. 91: Henri de Toulouse-Lautrec, Plakat *Divan Japonais*, 1892, Farblithographie, 78x59 cm, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

⁷⁵⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 152.

⁷⁵⁹ Ebd. S. 152.

⁷⁶⁰ Vgl. Abb. 92: Hans Christiansen, Plakat für die Zeitschrift *L'Art Décoratif*, 1898, Farblithographie, 60x44 cm, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld.

⁷⁶¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 152.

Lautrecs Plakat zeigt eine rothaarige Frau mit einem Hut mit Federn, einem langen schwarzen Kleid und einem Fächer in ihrer rechten Hand. Im rechten Bildrand ist ein blonder Mann in einem grauen Anzug, grauen Handschuhen und schwarzem Zylinder dargestellt. Er hält in seiner linken Hand einen Gehstock. Der Blick der beiden Personen geht in Richtung der Bühne eines Theaters, die sich im Hintergrund des Plakates befindet. Auf der Bühne ist eine elegant gekleidete Frau angedeutet. Im Bildmittelgrund ist der Orchestergraben abgebildet, aus dem einige Instrumente sowie eine Hand ragen. Am oberen Bildrand ist ‚Divan Japonais 75 rue Des Martyrs‘ geschrieben, am unteren Bildrand ‚Ed Fournier directeur‘. Toulouse-Lautrec machte hier die französische Tänzerin Jane Avril zur Protagonistin.

Die geschwungene Körperhaltung, das Profil ihres ebenmäßigen Gesichts und die Kleidung zeigt sie in vollendeter Eleganz. Ihr Begleiter ist der französische Schriftsteller Edouard Dujardin. Von einer Loge aus verfolgen sie die Darbietung. Auch wenn die Darstellerin nur angedeutet ist, so lässt sich anhand der Haltung, der Figur und der langen Handschuhe vermuten, dass es sich hier um Yvette Guilbert handelt.⁷⁶² Die Protagonistin hat Christiansens Plakat deutlich beeinflusst. Die Profilansicht des Kopfes, die geschwungene Körperhaltung und die Hände weisen die gleiche Eleganz auf. Aber nicht nur Toulouse-Lautrecs Einfluss, sondern auch der der japanischen Kunst ist zu sehen. Wie schon beschrieben war auch die japanische Kunst in der Galerie Bing ausgestellt. „Die Anregungen, die Hans Christiansen in Paris, insbesondere auch bei Siegfried Bing, aufnahm, führten dazu, dass sich die japanischen Tendenzen in seinem Werk festigten.“⁷⁶³ Großformatige Blumenmotive, konturbetonte und rhythmische Flächigkeit, wenige Hauptmotive und ornamentale Hintergründe sind die Merkmale der japanischen Kunst.⁷⁶⁴ Und diese Merkmale sind auch in Christiansens Plakat dargestellt. Auch die Mohnblume ist sowohl in der Art der Darstellung als auch als Motiv selbst japanisch beeinflusst. Zudem zeigt sie, dass Christiansen sich ebenfalls mit der Symbolik befasste, da aus der Mohnblume ein Opiat gewonnen wird und sie somit den Schlaf oder den Tod symbolisiert.⁷⁶⁵

Diese Beispiele für Christiansens Plakatentwürfe zeigen deutlich, dass sich seine Bildkomposition in dieser Zeit stetig weiterentwickelte. Eine Hauptperson wird durch verschiedene Stilmittel wie ein lineares Rahmengebilde, die Farbgebung und die Ausschmückung dieser in den Fokus gesetzt.

⁷⁶² Vgl. Adriani, Götz: Toulouse-Lautrec und das Paris um 1900. Köln, 1978. S. 108.

⁷⁶³ Kanowski, 2014. S. 68.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd. S. 68.

⁷⁶⁵ Vgl. ebd. S. 69f.

Dadurch scheint der Betrachter diese Hauptperson durch eine Fensteransicht zu sehen. Die Hauptperson wird durch das, was sie macht, trägt oder hält zur Werbung. Der Hintergrund wird durch die schemenhafte Darstellung zur Dekoration. Nachdem sich Christiansen 1902 von der Künstlerkolonie trennte, nahm er wieder Aufträge an. Hierfür plante er 1903 ein Atelier in seinem Haus, umso an die Pariser Zeit anschließen zu können.⁷⁶⁶ „Dank seiner Kontakte zu Mäzenen und Firmen ging die Arbeit in der neuen »Selbstständigkeit« erst einmal erfolgreich weiter.“⁷⁶⁷

Einige dieser Aufträge kamen aus Frankfurt, da hier der Jugendstil kaum ausgeprägt war und die Firmen deshalb Künstler aus anderen Städten beauftragten.⁷⁶⁸ Ein Beispiel für die Plakate dieser Zeit ist das Plakat Thee Ronnefeldt⁷⁶⁹ (**Abb. 93**) für eine Teefabrik von 1904. Dargestellt ist ein grüner, s-förmig geschwungener Drache mit gelber Bauchseite sowie rotem Maul und Auge. Der Kopf wird im Hintergrund von einem blauen Kreis gerahmt. Weitere Kreisornamente befinden sich im unteren Bildbereich und erinnern an Blumen. Unterhalb des Drachenkopfes steht ‚Thee Ronnefeldt‘ geschrieben, am unteren Bildrand ‚Frankfurt A/M‘. Die Schrift bildet durch die Geradlinigkeit einen Gegensatz zu den geschwungenen und runden Formen und schafft so ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen den beiden Stilelementen. Der Protagonist ist hier der Drache und ist damit auch die Werbung. Das Motiv bezieht sich auf China, das Herkunftsland des Tees.⁷⁷⁰ Diese Stilisierung erzeugt eine Eindringlichkeit, die eine große Wirkung auf den Betrachter hat.⁷⁷¹

Auch der Plakatentwurf für die *Bock Brauerei AG*⁷⁷² (**Abb. 94**) von 1908 ist ein Beispiel für diese Zeit. In einer dynamischen Bewegung von rechts nach links ist eine Frau mit braunen Haaren dargestellt. Sie hält auf Brusthöhe mehrere Bierkrüge in ihren Händen. Die Dynamik wird durch das wehende Haar unterstützt. Ein springender, brauner Ziegenbock im Hintergrund ist ihrer Bewegung ein Stück voraus. Dies hebt die Dynamik der Frau noch stärker hervor. Der Hintergrund ist in der oberen Bildhälfte rot, in der unteren grün gehalten.

⁷⁶⁶ Vgl. Kanowski, 2014. S. 124.

⁷⁶⁷ Ebd. S. 124.

⁷⁶⁸ Vgl. Bott, Gerhard: Unbekannte Dokumente des Jugendstils, Hans Christiansen zeichnete für Frankfurter Geschäftsleute, In: Frankfurt Lebendige Stadt, Vierteljahreshefte für Kultur, Wirtschaft und Verkehr, 3/64. 1964. S. 46-51. S. 46.

⁷⁶⁹ Vgl. Abb. 93: Hans Christiansen, Plakat für eine Teereklame „Thee Ronnefeldt“, 1904, Farblithographie, 70x50 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

⁷⁷⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 157.

⁷⁷¹ Vgl. Bott, 1964. S. 50.

⁷⁷² Vgl. Abb. 94: Hans Christiansen, Plakatentwurf Bock-Brauerei AG, um 1908, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 14.3x20.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 255.

In weißer Schrift steht in der unteren Bildhälfte ‚Bock Brauerei AG‘ geschrieben. Dieser Entwurf ist ein Beispiel für eine andere Richtung in Christiansens Spätphase. Nicht das Schöne und Dekorative steht hier im Vordergrund, sondern eine bisher nicht erreichte Dynamik. Aber auch hier ist die Protagonistin die Werbung, denn die Dynamik der Frau symbolisiert die schnelle Versorgung mit Bier.

1911 entschied sich Christiansen dazu, Darmstadt zu verlassen und nach Wiesbaden zu gehen. Dies lag unter anderem daran, dass die Aufträge hauptsächlich aus anderen Städten kamen.⁷⁷³ In dieser Zeit lag Christiansens Fokus hauptsächlich auf der Malerei und der Philosophie, daher ist nicht viel über das graphische Schaffen bekannt. Sein Tagebuch, in dem er ebenfalls kaum etwas über seine graphische Arbeit schrieb, lässt darauf schließen, dass diese zu dieser Zeit keine große Bedeutung hatte. Am 20. September 1918 erwähnte Christiansen Werbezettel, die er in Bezug auf das drohende Kriegsende drucken ließ, um das Volk zum Durchhalten aufzufordern. Diese waren jedoch anonym.⁷⁷⁴ Außerdem erwähnt er hier die Kriegsplakate seines Sohnes, die dazu dienten, die Finanzierung des Krieges zu bewerben.⁷⁷⁵ Das Plakat gewann allerdings in den Nachkriegsjahren wieder an Beliebtheit. Nun beeinflussten auch Elemente des Expressionismus und des Kubismus, aber auch der Malerei das Plakat. Kunstausstellungen, Reisen, Theater und Zigaretten waren die häufigsten Werbemotive.⁷⁷⁶

Ein Beispiel für Christiansens Graphiken dieser Zeit war das Plakat für die Wiesbadener Weinausstellung im Jahr 1926. Er fertigte zwei Entwürfe mit verschiedenen Ideen. Der erste Entwurf *Elegantes Paar*⁷⁷⁷ (**Abb. 95**) zeigt ein solches in der rechten Bildhälfte spazierend. Ein weißes Kleid und ein pinkfarbenes Cape kleiden die Frau, der Mann trägt einen braunen Anzug mit weißem Hemd und passendem Hut. In der linken Bildhälfte, durch eine Säule in den Vordergrund gerückt, steht ein Mann im Profil, welcher einen Frack trägt. Im Hintergrund sind die Sonne mit türkisblauem Himmel sowie orangefarbene Ranken dargestellt. Während die Plakate der Darmstädter Zeit meist nur drei Farben aufweisen, zeigt dieser Entwurf eine deutlich größere Farbigkeit. Aber auch hier sind diese geschickt eingesetzt. Die kräftigen Farben setzen Akzente, die den Blick des Betrachters lenken, zum Beispiel das Türkisblau am Frack. Außerdem wählte Christiansen Komplementärfarben, so dass sie noch kräftiger wirken.

⁷⁷³ Vgl. Christiansen, 1977. S. 246.

⁷⁷⁴ Vgl. Christiansen, 1916. S. 50.

⁷⁷⁵ Vgl. ebd. S. 50.

⁷⁷⁶ Vgl. ebd. S. 104.

⁷⁷⁷ Vgl. Abb. 95: Hans Christiansen, Plakatentwurf für die Weinbauausstellung Wiesbaden: Elegantes Paar, Aquarell auf Papier, 23.5x17.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19409-1.

Der zweite Entwurf *Elegantes Paar, spaziergehend*⁷⁷⁸ (**Abb. 96**) zeigt dasselbe Paar vor dem gleichen Hintergrund. Christiansen änderte lediglich die linke Bildhälfte, die hier im Vordergrund ein Säulenkapitell zeigt. Darauf stehen eine dunkle Weinflasche und ein grünes Weinglas.

Umspielt werden diese von orangefarbenen Weinranken. Zudem entschied sich Christiansen in diesem Entwurf für einen violetten statt dem türkisblauen Hintergrund. Beide Entwürfe zeigen eine kräftige Farbgebung, die für die Entwürfe dieser Zeit typisch ist.

Ein beliebtes Motiv dieser Zeit war die Darstellung des Tanzes. Für ein Tanzszenenplakat fertigte Christiansen eine Serie mit sieben Entwürfen, welche den Titel *Vom Alter gelöst* trägt. Die Entwürfe zeigen das gleiche Grundmotiv in unterschiedlichen Ausführungen. Dargestellt ist ein Tanzpaar, der Mann trägt ein enganliegendes Trikot, die Frau ein knielanges Kleid. In der Haltung mit weit gespreizten Beinen fängt er die Frau aus einer schwungvollen Rückwärtsbewegung mit einem Arm. Im ersten Entwurf⁷⁷⁹ (**Abb. 97**) fängt er sie mit seinem rechten Arm, seine linke Hand hält ihre linke. Sein Blick ist auf seine Tanzpartnerin gerichtet. Die Szene ist mit dezenten Farben koloriert. Der Mann trägt ein graues Trikot, die Frau ein rosafarbenes Kleid. Beide haben braunes Haar. Am oberen Bildrand steht ‚Vom Alter gelöst‘ geschrieben. Bei diesem Entwurf handelt es sich um eine Bleistiftskizze.

Der zweite Entwurf⁷⁸⁰ (**Abb. 98**) ist deutlich besser ausgearbeitet. Das Paar ist im Vergleich zum ersten Entwurf spiegelverkehrt dargestellt. Sein Trikot ist nun schwarz-grau gemustert, ihr Kleid ist in einem kräftigeren Rosa koloriert. Beide haben nun rotes Haar. Sein Blick sowie sein rechter Arm sind in Tanzrichtung gerichtet. Dadurch erhält die Szene mehr Dynamik. Christiansen arbeitete in diesem Entwurf auch den Hintergrund aus. In der unteren Bildhälfte ist eine Dachkulisse in einer Landschaft abgebildet. Das Paar wird von schwebenden Putti mit roten Wangen in Kreisform gerahmt. Diese sind von blau angedeuteten Wolken umgeben. Ein geometrischer Rahmen, der an einen Torbogen erinnert, fasst die Szene ein. Allgemein zeigt dieser Entwurf eine deutlich kräftigere Farbgebung. Durch die geometrische Darstellung des Tanzpaares erinnert der Entwurf entfernt an kubistische Darstellungen.

⁷⁷⁸ Vgl. Abb. 96: Hans Christiansen, Plakatentwurf für die Weinbauausstellung Wiesbaden: *Elegantes Paar, spaziergehend*, Aquarell und Bleistift auf Papier, 23.7x17 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19409-3.

⁷⁷⁹ Vgl. Abb. 97: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenenplakat: *Vom Alter erlöst*, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 29.5x23 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-1.

⁷⁸⁰ Vgl. Abb. 98: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenenplakat: *Vom Alter erlöst*, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23.3x18.3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-2.

Der dritte Entwurf⁷⁸¹ (**Abb. 99**) zeigt Elemente aus den beiden Entwürfen. Die Ausrichtung und Haltung des Tanzpaares entspricht der des zweiten Entwurfes. Auch ihre Haarfarbe ist diesem gleich. Die Farbe des Kleides entspricht eher dem ersten Entwurf.

Das Trikot des Mannes ist in diesem Entwurf schwarz mit weißen Ärmeln und einem tiefen Ausschnitt. Der Hintergrund ist mit Bleistift skizziert und zeigt ein Haus, Gebüsch und Wolken. Zudem hat Christiansen diesen Entwurf mit einer Quadrierung versehen, was darauf hinweist, dass dieser Entwurf zur Übertragung auf etwas größeres gedient haben könnte.

Der vierte Entwurf⁷⁸² (**Abb. 100**) unterscheidet sich nur im Detail von dem dritten. Die Frau trägt nun statt dem Kleid einen rosafarbenen Rock, beide haben wieder rote Haare. Auch die Haltung des Mannes ist leicht verändert. Er macht nun einen Ausfallschritt in Tanzrichtung. Im Hintergrund muss die Landschaft zu Gunsten einer Schattierung des Mannes und Linien weichen. Gerahmt wird die Tanzszene durch ein Rechteck, über dem der Schriftzug ‚Vom Alter gelöst‘ steht. Sowohl der Ausfallschritt als auch die Gestaltung des Hintergrunds erzeugen noch mehr Dynamik.

Auch der fünfte Entwurf⁷⁸³ (**Abb. 101**) greift Elemente aus den vorherigen Entwürfen auf. Das Paar hat hier die Tanzrichtung des ersten Entwurfes und die Haltung des zweiten. Auch der Hintergrund und die Rahmung entsprechen dem zweiten Entwurf, sind hier aber deutlicher ausgearbeitet. Der Hintergrund wird hier noch mit zwei türkisblauen Bäumen, jeweils einer pro Seite, ergänzt. Ebenfalls neu sind die Farben der Kleidung. Der Mann trägt nun ein Harlekintrikot in rot-weiß und ein weißes Kopftuch. Der Rock der Frau ist nun rot, dazu trägt sie weiße Kniestrümpfe. Am unteren Bildrand steht ‚Wer die Jugend, hat die Zukunft/ Wer das Alter, hat Vergangenheit‘ geschrieben.

Eine Weiterentwicklung zu diesem Entwurf scheint der sechste Entwurf⁷⁸⁴ (**Abb. 102**) zu sein. Die Tanzrichtung ist wieder spiegelverkehrt, im Vergleich zum ersten Entwurf, die Kleidung des Paares noch detaillierter. Das Harlekintrikot hat ein rot-schwarzes Rautenmuster und einen weißen Stehkragen. Das Kopftuch ist schwarz. Die Frau trägt nun ein weißes Corsagenkleid.

⁷⁸¹ Vgl. Abb. 99: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 19x14 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-3.

⁷⁸² Abb. 100: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22.4x16.4 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-4.

⁷⁸³ Vgl. Abb. 101: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22.7x18.8 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-5.

⁷⁸⁴ Vgl. Abb. 102: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23.3x17.7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-6.

Der Saum des Kleides und der Gürtel sind schwarz. Auch der Hintergrund ist detaillierter ausgearbeitet. Dies zeigt sich vor allem am Baum auf der rechten Seite. Der siebte Entwurf⁷⁸⁵ (**Abb. 103**) ist eine Bleistiftzeichnung und zeigt vor allem Elemente des ersten Entwurfs. Der einzige Unterschied zum ersten Entwurf ist das Trikot des Mannes, welches dem des vierten Entwurfes ähnelt.

Alle Entwürfe entstanden zwischen 1920 und 1925. Da zu diesem Motiv viele Entwürfe erhalten sind, lässt sich hier sehr gut die Wegfindung eines Motives erkennen. Interessant ist auch der Titel. Er könnte eine Wunschvorstellung Christiansens widerspiegeln, der seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges körperlich abbaute. Dies beschrieb er auch in seinem Tagebuch. Dies war vor allem auf die schlechte Lebensmittelversorgung im Krieg zurückzuführen.⁷⁸⁶ Die Beweglichkeit und Dynamik des jungen Paares widerspricht dem Titel der Serie. Dies ist ein Indiz dafür, dass es sich hier um eine Wunschvorstellung handelt. Es ist anzunehmen, dass Christiansen sich wieder die Sorglosigkeit und Beweglichkeit des jungen Paares wünscht. Außerdem verdeutlichen die Entwürfe die Experimentierfreude und die Bemühungen Christiansens für einen Auftrag.⁷⁸⁷ Die Entwürfe bilden eine Diskrepanz zwischen dem öffentlichen Leben und der Privatheit. Die Tanzszene erinnert an die Revuen dieser Zeit, die unterschiedlichen Entwürfe verdeutlichen die Schnelligkeit der Großstadt sowie den Konsum und den Luxus. Die Intimität des Tanzpaares wiederum lassen den Betrachter die Szene als stiller Beobachter wahrnehmen.⁷⁸⁸

9.2 Hans Christiansens Buchillustrationen

Ähnlich wie die Plakatkunst entwickelte sich auch die Buchillustration. Vor allem der Einfluss der Arts and Crafts Bewegung war hier deutlich, aber auch andere Aspekte beeinflussten die Entwicklung der deutschen Buchillustrationen. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich diese zu einer Darstellung mit zeichnerischer Fülle und formaler Kargheit. Die spätklassizistischen Umrisskupfer und die Entwürfe der Romantiker, meist seitenfüllend und in ihrer Komposition vom Text abgegrenzt, orientierten sich an italienischen und altdeutschen Vorbildern. Text und Bild bildeten hier meist keine gestaltende Einheit.

⁷⁸⁵ Vgl. Abb. 103: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszeneplakat: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift auf Papier, 27x21 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-7.

⁷⁸⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 2014. S. 164.

⁷⁸⁷ Vgl. Fuhr, 2014. S. 27.

⁷⁸⁸ Vgl. Bornemann-Quecke, 2022. S. 96.

Ab 1840 erschienen erstmals Bücher, die diese Art der Illustration lockerten.⁷⁸⁹ Ein weiterer Einfluss auf die Entwicklung der Buchillustrationen hatte der englische Maler und Illustrator Walter Crane.

„Durch sorgfältige Platzierung und Größenabstimmung von Illustrationen und Vignetten erreicht Crane eine gewisse Einheit der aufgeschlagenen Doppelseite, wenn auch auf die Typographie noch wenig Wert gelegt wurde. Sein linearer Zeichenstil, der bewußt auf die Technik des Holzstichs Rücksicht nimmt, trägt zu dieser Wirkung entscheidend bei.“⁷⁹⁰

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte Crane zu den führenden Theoretikern der Buchillustrationen. So gab es seiner Theorie nach zwei Arten von Illustrationen. Entweder diene das Bild zur Dekoration oder es weise eine Thematik auf.⁷⁹¹

Auch die deutschen Buchillustrationen wurden von Kritik nicht verschont. Ein Beispiel hierfür ist die Kritik von Wilhelm von Bode, Kunsthistoriker und Generaldirektor der Berliner Galerien. Er bezeichnete diese als stillos, wofür er die weiteren Reproduktionstechniken verantwortlich machte, die meist fehlerhaft ausgeführt wurden. Den Grund hierfür sah von Bode in der mangelnden Ausbildung der Handwerker und Künstler. Deutlich wird dies besonders im internationalen Vergleich. Beispiele hierfür sind Zeitschriften wie *The Studio*, *Revue Banche* und *Les Vingts*. Diese widmeten sich intensiv der Buchillustration, die technisch viel präziser ausgearbeitet waren.⁷⁹² In Deutschland wurden um die Jahrhundertwende zahlreiche Buch- und Zeitschriftenverlage gegründet, um, ebenso wie die internationale Konkurrenz, eine anspruchsvollere Gestaltung zu erzielen und die deutsche Kunst zu fördern. Außerdem war es ein Ziel der Verlage, die künstlerische Erziehung des Volkes zu unterstützen.⁷⁹³ Dafür gaben die Redaktionen, Kunstwissenschaftler sowie technische Fachleute den Künstlern das Gestaltungsprinzip vor. Dieses beinhaltete Vorgaben wie ein bestehendes Gleichgewicht zwischen Schrift und Bild oder einer Schriftart, die mit den Schmuckelementen harmonieren sollte.⁷⁹⁴

⁷⁸⁹ Vgl. Unverfehrt, Gerd: Das Buch als Bild. Typen des illustrierten Buchs in Deutschland 1840-1880. In: Lammers, Joseph; Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus, Deutsche Buchkunst 1895-1930. Münster, 1981. S. 9-17. S. 9.

⁷⁹⁰ Döring, Jürgen: Beispiele englischer Buchkunst. In: Lammers, Joseph; Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus, Deutsche Buchkunst 1895-1930. Münster, 1981. S. 18-33. S. 19.

⁷⁹¹ Vgl. ebd. S. 19.

⁷⁹² Vgl. ebd. S. 104.

⁷⁹³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 104.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd. S. 105.

„Da jede Blattseite einen eigenen Charakter besitzt und in sich ruht, sollte sie nicht durch zu große Absätze zerrissen werden. Sind solche Zäsuren jedoch nicht zu umgehen, so hat die ausschmückende Tätigkeit des Künstlers einzusetzen, um diese mit Hilfe von *Füllstücken* wie *Kopfleisten*, *Schlußstücken*, *Querleisten*, *Rahmengebilden*, *Initialen* u.a. zu überbrücken.“⁷⁹⁵

Es sind Zeitschriften wie *der Pan*, *der Simplizissimus*, *die Jugend* oder *die Insel*, die diesen Gestaltungsprinzipien entsprachen. Das Verhältnis zwischen Bild und Text, der Druck und das Papier waren wichtige Elemente der Zeitschriften und sollten die künstlerischen Ideen betonen. Gleichzeitig war es eine Chance, vor allem für junge Künstler, ihre Entwürfe zu publizieren. Besonders die englische Zeitschrift *The Studio* beeinflusste die deutschen Magazine deutlich.⁷⁹⁶ *The Studio* galt als Informationsweitergabe der Ideen und Ziele der Arts and Crafts Bewegung und wurde 1893 gegründet.⁷⁹⁷ Den größten Einfluss hatte die Zeitschrift auf den *Pan* und die *Insel*, deren Ziel es war die gleiche hochwertige Gestaltung wie die der englischen Vorbilder zu erzielen. Die 1986 gegründete Zeitschrift *Jugend* war deutlich preisgünstiger, hatte aber auch nicht das gleiche gestalterische Niveau. Dadurch hatte die Zeitschrift allerdings einen größeren Lesekreis.⁷⁹⁸

„In ihrer Satire blieb sie moderat, in ihren künstlerischen Beiträgen verständlich. Die Humoreske stand ihr näher als der Ernst. Bedeutende künstlerische Leistungen mischten sich in ihr mit trivialen Anzeigen ebenso wie Patriotismus mit politischer Kritik. Großen Raum nahm daneben eine für die breite Öffentlichkeit erstaunlich freizügige Erotik ein.“⁷⁹⁹

Auch die bunten Titelblätter waren für die Leserschaft sehr ansprechend. Diese wirkten wie kleine Plakate, die die Zeitschrift schmückten.⁸⁰⁰ Christiansen gelang der Durchbruch mit seinen Buchschmuckentwürfen für diese Zeitschrift. Allerdings legten die Gründer der Zeitschrift in der ersten Ausgabe ein bestimmtes Programm ab, daher waren die Themen heterogen. Außerdem schrieben sie:

„[...] hohe, höhere und höchste Kunst, Ornament, Dekoration, Mode, Sport, Politik, Musik und Literatur sollen heute ernst, morgen humoristisch oder satirisch vorgetragen werden, wie es die Situation und der Stoff gerade erheischen. Hiezu sollen alle graphischen Künste, soll der <stilvolle Stich>, die ernste Skizze, die Caricatur, die Photographie mobil gemacht werden.“⁸⁰¹

⁷⁹⁵ Zimmermann-Degen, 1985. S. 105.

⁷⁹⁶ Vgl. Koszinowski, Ingrid: Zeitschriften des Jugendstils. In: Lammers, Joseph; Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus, Deutsche Buchkunst 1895-1930. Münster, 1981. S. 34-43. S. 34.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd. S. 34.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd. S. 35.

⁷⁹⁹ Spielmann, Heinz: Jugend, 1896-1940 Zeitschrift einer Epoche, Aspekte einer Wochenzeitschrift «Für Kunst und Leben». Dortmund, 1988. S. 8.

⁸⁰⁰ Vgl. ebd. S. 14.

⁸⁰¹ Ostini, Fritz Frh. v.: Präambel zur Gründung der Zeitschrift. In: Jugend, Jahrgang 1, 1896, Heft 1, S.2. S.2.

Bereits eineinhalb Jahre nach der Gründung der Zeitschrift war Christiansen einer der künstlerischen Hauptvertreter. Er arbeitete von 1896 bis 1899 für die *Jugend*, die in dieser Zeit etwa 50 Arbeiten von Christiansen publizierte. Hier müssen auch die zahlreichen späteren oder unveröffentlichten Entwürfe dazugezählt werden. Mit dem Wechsel nach Darmstadt wurde die Zusammenarbeit beendet, jedoch sind die genauen Gründe nicht bekannt. Anzunehmen ist, dass sich die *Deutsche Kunst und Dekoration* und die *Jugend* als Konkurrenten sahen. In Darmstadt arbeitete Christiansen für die *Deutsche Kunst und Dekoration*. Abgesehen davon besteht die Möglichkeit, dass Christiansen mit der Arbeit in der Künstlerkolonie keine Zeit für weitere Tätigkeiten hatte.

Christiansen entwarf verschiedensten Buchschmuck wie Kopf- und Schlusstücke, Gedicht- und Textumrahmungen, dekorative Entwürfe, Textillustrationen sowie Rand- und Mittelleisten. Diese lassen sich in allseitig gerahmte Darstellungen, dreiseitig begrenzte Darstellungen und rahmenlose Vignetten unterteilen. Für seine Frühwerke sind die geschlossenen Bildfelder charakteristisch. 1897/98 entwarf er ausschließlich die dreiseitig gerahmten Darstellungen, die Vignetten erst ab 1898. Daraus lässt sich eine Entwicklung ablesen, die zeigt, dass Christiansen eine Verbindung zwischen Text und Bild immer mehr realisierte.⁸⁰²

Die allseitig gerahmten Darstellungen wiesen seitlich meist parallellaufende Linien oder Variationen auf und hatten ein rechteckiges Format. Die Anordnung auf einer Seite variierte stark. So konnte die Darstellung eine Rand- oder Mittelleiste, zu Beginn oder am Ende einer Seite oder am inhaltlichen Anfang oder Ende eines Textes abgebildet sein. Auch wenn sie dem eigentlichen Ziel, der Verbindung von Text und Bild, nicht entsprachen, so gehören sie doch aufgrund ihrer Komposition und Farbgebung zu den gelungensten Beispielen. Dies zeigen die dekorativen Entwürfe *Vier Elemente*⁸⁰³ (**Abb. 104-107**) von 1898. Dargestellt ist jeweils ein Element in insgesamt 4 Bildfeldern im Hochformat. Feuer wird mittels eines Vulkans dargestellt, aus welchem leuchtend rote, geschwungene Bänder austreten.

⁸⁰² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 107.

⁸⁰³ Vgl. Abb. 104: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Feuer, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV215.

Abb. 105: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Luft, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV214.

Abb. 106: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Erde, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV217.

Abb. 107: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Wasser, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV216.

Eine Küstenlandschaft mit fliegenden, dunkelgelben Schwänen symbolisiert das Element Luft. Das Element Erde wird durch eine grüne Landschaft mit Bäumen, zwei roten Blumen und einem roten Horizont verbildlicht.

Ein graublauer See mit vier Seerosen in der unteren Bildfläche, umrahmt von einer dunkelgrünen Landschaft, stellen das Element Wasser dar. Die charakteristischen Farben der Elemente nehmen in ihrer jeweiligen Darstellung die größte Fläche ein. Jede Abbildung wird von fünf parallelen Linien gerahmt. Flächigkeit und Linienführung erzeugen eine reine Darstellung. Weiße Konturen und fehlende Schattierungen heben die Flächigkeit noch hervor, bei den Elementen Wasser und Erde wird dies noch durch den hohen Horizont zusätzlich verstärkt.

Im selben Jahr entstand eine der bekanntesten Buchillustrationen Christiansens *L'Heure du berger*⁸⁰⁴ (**Abb. 108**). Ein Akt in Rückenansicht pflückt in einer Parklandschaft Mohnblüten. In der unteren Bildhälfte sind emporwachsende, violette Mohnblumen abgebildet, dahinter sind ein s-förmiger Weg und im Hintergrund Bäume dargestellt. Die Frau trägt ihr braunes Haar hochgesteckt mit großen Mohnblüten. Eine Fotografie⁸⁰⁵ (**Abb. 109**), aufgenommen in Christiansens Atelier, diente als Vorlage für diese Buchillustration. Auch in dieser Darstellung sind Linienführung und Farbgebung besonders beachtenswert. Die Flächen sind einheitlich konturiert, Bäume und Wiese in unterschiedlichen Grüntönen und die Violettöne der Mohnblumen scheinen den hellen, fast schon weißen Körper der Frau zu umhüllen. Die Mohnblumen werden durch orangefarbene Flämmchen hervorgehoben. Der Himmel im Hintergrund ist ebenfalls orange. Die großen Mohnblüten und die Flächigkeit der Abbildung zeigen deutliche Einflüsse der japanischen Kunst, aber auch der Plakatkunst von Grasset und Crane durch die S-Linie als raumvermittelnde Komponente.⁸⁰⁶ Der Kontrast zwischen der hellen Haut des Aktes und der sonst farbigen Fläche verdeutlicht diese Stilisierung und verursacht eine unnahbare Wirkung des Aktes.⁸⁰⁷ Entstanden ist die Lithographie für ein Mappenwerk der Herausgeber Henri Piazza und Charles Masson, in dem es das Deckblatt zu dem gleichnamigen Gedicht von Paul Verlaine war.⁸⁰⁸

⁸⁰⁴ Vgl. Abb. 108: Hans Christiansen, *L'Heure du Berger* (Schäferstunde), 1898, Farblithographie, 34.6x22.1 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. P50.

⁸⁰⁵ Vgl. Abb. 109: Fotografiavorlage für den Buchschmuck *L'Heure du Berger*, Museumsberg Flensburg.

⁸⁰⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 108.

⁸⁰⁷ Vgl. Bornemann-Quecke, 2022. S. 76.

⁸⁰⁸ Vgl. ebd. S. 75.

Das Motiv verwendete Christiansen in ähnlicher Weise in zwei Entwürfen für Kunstverglasungen. Der erste Entwurf *Sitzender Mädchenakt zwischen Mohnblüten*⁸⁰⁹ (**Abb. 110**) zeigt den gleichen Akt in Rückenansicht hier sitzend.

Auch sie ist umgeben von den gleichen Mohnblüten, von denen sie eine mit ihrer rechten Hand pflückt. Den Unterschied bildet der Hintergrund. Statt eines Weges ist hier ein Bach, der durch eine dunkelgrüne Hügellandschaft fließt.

Im hinteren Bildbereich wird er von zwei kahlen Bäumen gesäumt. Der Himmel ist gelbgrün. Der zweite Entwurf *Drei junge Frauen in Parklandschaft mit See*⁸¹⁰ (**Abb. 111**) zeigt ebenfalls einige Elemente der Grafik. Hier ist deutlich zu erkennen, dass es sich um einen Entwurf für eine Kunstverglasung handelt, da die Rahmung abgebildet ist. Die vierteilige Rahmung ist braun und bildet Rundbögen, der zweite und dritte Bereich bilden ein Doppelfenster. Zu sehen ist eine Parklandschaft mit Baumsilhouetten in hellerem und dunklerem Grün sowie der gelbe Horizont. In den drei Fensterfeldern von links sind im Vordergrund dieselben Mohnblüten abgebildet. Im rechten Fensterfeld ist eine Seenlandschaft mit Schwänen abgebildet, die sich in den hinteren Bildbereich der beiden mittleren Felder zieht. Im Hintergrund geht die rote Sonne unter, die sich, wie die Bäume und Schwäne, im Wasser spiegelt. In den beiden mittleren Fensterfeldern sind zwei Frauen in leichten Sommerkleidern mit entblößten Brüsten zu sehen. Die Frau rechts sitzt dem Betrachter zugewandt und betrachtet etwas auf ihrer rechten Hand. Ihre Kleidung ist nur angedeutet, sie hat hellbraunes Haar. Die Frau links von ihr entspricht der Aktdarstellung der Buchillustration. Auch sie pflückt eine Mohnblüte. Die einzigen Unterschiede sind die helleren Blüten im Haar und das bodenlange rosafarbene Kleid, welches ab der Taille beginnt. Im linken Fensterfeld sitzt eine Frau auf einer Bank. Mit ihrem rechten Arm stützt sie sich auf der Rückenlehne ab. Auch ihre Brüste sind entblößt, ab der Taille trägt sie ein hellblaues Kleid. Ihren Kopf neigt sie vom Betrachter weg, die rotbraunen Haare trägt sie hochgesteckt. Dass Christiansen dieses Motiv mehrfach umsetzte, zeigt, dass er sich intensiv damit auseinandergesetzt hat. Zudem sah er das Motiv passend für verschiedene Kunsthandwerke.

⁸⁰⁹ Vgl. Abb. 110: Hans Christiansen, Entwurf Sitzender Mädchenakt zwischen Mohnblüten, Entwurf für eine Kunstverglasung, 1898, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 17x18,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19261.

⁸¹⁰ Vgl. Abb. 111: Hans Christiansen, Drei junge Frauen in Parklandschaft mit See, Entwurf für eine Kunstverglasung, 1898, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 28,3x36,4 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19279.

Florale Mittelfelder wie *Iris*⁸¹¹ (**Abb. 112**) von 1897 und Kopfleisten wie *Schneeglöckchen*⁸¹² (**Abb. 113**) von 1898 zeigen eine Auflockerung der gerahmten Bildfelder. In beiden Beispielen wachsen die Blumen teilweise über den Rahmen hinaus und unterbrechen diesen so. Dadurch wird eine Verbindung von Bild und Text möglich, da der Text an diesen Stellen eingerückt ist beziehungsweise Leerstellen hat.

Die perspektivlose Darstellung, ohne Konturierung, erinnert an die Klarheit eines Holzschnittes. Diese Form der Abbildung ist eine der häufigsten Darstellungsweisen dieser Kompositionen. Bereits in Christiansens Frühwerken findet man Darstellungen von Schneeglöckchen. Dies zeigt die Verbindung zur heimischen Flora. In *Beiträge zu einer Volkskunst* beschrieb Oskar Schwindrazheim das Schneeglöckchen als Dekor der Vertrautheit, weswegen es den internationalen Blumenornamenten vorgezogen werden sollte.⁸¹³

Wie bereits erwähnt entstanden die rahmenlosen Vignetten hauptsächlich in den Jahren 1898 bis 1900. Dies zeigt die Weiterentwicklung Christiansens in dieser Gattung. Die Vignetten zeigen Tier- und Blumendarstellungen, abstrakte Ornamente oder figürliche Darstellungen. Die Tier- und Blumendarstellungen werden in Kopf-, Mittel-, Rand- und Fußleisten ausgeführt und gliedern sich durch ihre Farbgebung und Komposition harmonisch in den Text ein. Mohn, Tulpen, Begonien, Rhododendron, Callas oder auch Anemonen sind hier in leuchtenden Farben abgebildet. Meist sind sie in zwei, im Kontrast stehenden, Farben und großflächig, aber reduziert dargestellt. Die Schlussleiste *Tulpen*⁸¹⁴ (**Abb. 114**) in der Zeitschrift *Jugend* von 1899 ist ein Beispiel für diese Darstellungsweise. Sieben rote Tulpenblüten, mit hellgrünen Stielen und Blättern, in abwechselnder Größe, zeigen jeweils eine unterschiedliche Blatt- und Blütenform, so dass keine Monotonie herrscht.

Ornamentale Buchillustrationen Christiansens sind ein weniger dargestellter Typus. Ein Beispiel hierfür ist das *Wellenornament*⁸¹⁵ (**Abb. 115**) in der *Deutschen Kunst und Dekoration* von 1898. Dies ist im Vergleich zu den anderen Darstellungsweisen eher dezent, da in diesem Beispiel verschiedene, breiter werdende schwarze Linien, die unregelmäßig auseinander- und zusammenlaufen, verarbeitet sind.

⁸¹¹ Vgl. Abb. 112: Hans Christiansen, *Iris*, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*.

⁸¹² Vgl. Abb. 113: Hans Christiansen, Zierleiste *Schneeglöckchen*, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*.

⁸¹³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. Zit. n.: Schwindrazheim, Oskar: *Beiträge zu einer Volkskunst*, Zeitschrift des Volkskunst-Vereins Hamburg. Heft 1. o.S., S. 109.

⁸¹⁴ Vgl. Abb. 114: Hans Christiansen, *Tulpen*, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*.

⁸¹⁵ Vgl. Abb. 115: Hans Christiansen: Buchverzierung: *Wellenornament*, 1898, 2.3x6.7 cm.

Auch die figürliche Darstellung ist ein eher seltenes Motiv. 1898 erschien in der *Jugend* die Kopfleiste *Frauenkopf mit Mohnblüte*⁸¹⁶ (**Abb. 116**), die eine Frau im Dreiviertelprofil zeigt. Ihre dunklen Haare sind hochgesteckt, der rechte Arm ist zur Seite ausgestreckt. In der Hand hält sie eine langstielige, rote Mohnblume. Der s-förmige Stiel der Blume lässt die Blüte hinter ihrem Kopf enden. Im Hintergrund geht eine rote Sonne in graublauen Wolken unter. Während das Gesicht klar ausgearbeitet ist, sind Arm und Hand nur noch durch eine geschwungene Linie angedeutet.

Christiansens Weiterentwicklung zu den beliebten Formen dieser Zeit, hin zur Verbindung von Bild und Text, ist deutlich zu erkennen. Die heimische Flora, Tier- und Landschaftsdarstellungen oder figürliche Darstellungen, aber auch abstrakte Ornamente, sind die von Christiansen gewählten Motive.

Es ist anzumerken, dass Christiansen meist keine inhaltliche Verbindung zwischen Bild und Text wählte. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Redakteure der Zeitschriften Bild und Text zusammenstellten und eine inhaltlich falsche Zuordnung zu Fehlinterpretationen führen konnten. Die Zuordnung durch die Redakteure führte aber auch zu Datierungsproblemen, da so die Entwürfe nicht immer direkt nach der Einreichung abgebildet, sondern teilweise erst Jahre später veröffentlicht wurden.⁸¹⁷

9.2.1 Titelblätter

Christiansen schuf auch zahlreiche Titelblätter für die Zeitschriften *Jugend*, *Deutsche Kunst und Dekoration* und das *Kunstgewerbeblatt*. Welche Voraussetzungen für die Titelblätter galten wird aus diesem Preisausschreiben für die Titelblätter der Zeitschrift *Jugend* deutlich:

„Die Entwürfe sollen einfarbig oder in mehreren Tönen, jedoch so ausgeführt sein, daß sie auf autotypischen oder zinkographischem Wege mit 2, höchstens 3 Platten reproduziert werden können. [...] Ausgeschlossen ist jede Anlehnung an einen bestimmten alten Stil. Dem Inhalte nach sollen sich die Zeichnungen im weitesten Sinne irgendwie auf den Begriff „Jugend“, wie ihn unser Prospekt darstellt, beziehen. Es können also z.B. die Bilder Bezug haben auf: Frühling, Liebe, Kindheit, Brautzeit, Mutterglück, Spiel, Mummenschanz, Sport, Schönheit, Poesie, Musik usw. [...].“⁸¹⁸

Zur Reproduktion der Titelblätter wurde auch hier die Technik der Farblithografie verwendet. Dieses Druckverfahren wurde für die Titelblätter weiterentwickelt.

⁸¹⁶ Vgl. Abb. 116: Hans Christiansen, Zeichnung ohne Titel, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*.

⁸¹⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 123.

⁸¹⁸ Ohne Verfasser: Preisausschreiben. In: *Jugend*. Jahrgang 1. Heft 1, 1896. S. 36. S. 36.

Die schweren Steinplatten wurden durch Zinkplatten ersetzt und auch das Druckverfahren selbst wurde beschleunigt. Das lithografische Schnellpressen bis hin zum Offsetdruck ermöglichte eine kostengünstigere und schnellere Produktion.⁸¹⁹

Das Titelblatt des 30. Heftes des ersten Jahrgangs zeigt eine Arbeit Christiansens. Der Entwurf war die Kreidezeichnung *Hirtenknabe beim Flötenspiel*⁸²⁰ (**Abb. 117**) und zeigte einen, im Profil abgebildeten, Jungen ohne Kleidung auf einem Felsvorsprung sitzend. Er trägt einen Blumenkranz im Haar und spielt Flöte. Auf dem Felsvorsprung, hinter dem Rücken des Jungens, steht ein Hund frontal zum Betrachter. Eine Küstenlandschaft mit einem roten Himmel ist im Hintergrund abgebildet. Der obere Bildrand ist abgetrennt.

Auf einem gelb-blauen Hintergrund, einer angedeuteten Sonne, steht hier in weißer Schrift mit roter Umrandung ‚Jugend‘ geschrieben. Rechts, links und unten wird die Szene von einer grünen Leiste mit weißen Blüten und Linien gerahmt. Der Felsen wird von dieser Rahmung nicht berücksichtigt. Sowohl der Felsvorsprung mit Jungen und Hund als auch die Landschaft sind nicht koloriert, dafür aber sehr detailgetreu ausgearbeitet und schattiert. Dies entspricht eher dem traditionellen Stil, wird aber durch die ornamentale Rahmung und die Farbgebung aufgelockert und erzielt so eine plakative Wirkung.⁸²¹

Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte die *Jugend* vier Titelblätter Christiansens. Ein Beispiel hierfür ist das Titelblatt *Seejungfrau von Riesenschlange getragen*⁸²² (**Abb. 118**). Im Vordergrund taucht eine braun-rote Schlange mit einer Flosse unterhalb des Kopfes aus dem Wasser. Auf der Schlange, genauer hinter ihrem Kopf, sitzt eine Frau mit roten Haaren, sie hat Flossen, wie eine Meerjungfrau. Ihr Kopf ist nach hinten geneigt und ihre Arme sind nach oben ausgestreckt. Das Wasser im Hintergrund hat starken Wellengang, welcher durch die gelb-blaue Farbgebung noch intensiviert wird. Der Horizont ist vom Sonnenuntergang gelb und rot gefärbt. Am oberen Bildrand steht in floralen Ornamenten, die an Algen erinnern, ‚Jugend‘ geschrieben. Die Schlange als Symbol ist ambivalent. Das Häuten einer Schlange im Frühjahr kann als Symbolik des sich selbst erneuernden Lebens gesehen werden.

⁸¹⁹ Vgl. Spielmann, 1988. S. 19.

⁸²⁰ Vgl. Abb. 117: Hans Christiansen, Titelblatt *Hirtenknabe beim Flötenspiel*, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*, 27x20 cm.

⁸²¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 124.

⁸²² Vgl. Abb. 118: Hans Christiansen, Titelblatt *Seejungfrau von Riesenschlange getragen*, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*, 27x20 cm.

Die Schlange wird aber gleichzeitig als Ungeheuer mit dem Bösen in Verbindung gebracht. In der Symbolik werden ihr ebenso die unterschiedlichsten Attribute zugeschrieben wie Klugheit, Keuschheit, Irrglauben und Wollust. Da die Nixe auf ihr reitet, scheint sie die Schlange unter ihrer Kontrolle zu haben. Somit herrscht sie über das Tier und hat sowohl Tugenden als auch Sünden im Griff. Da die Zeitschrift Schwierigkeiten hatte, die Farben Christiansens umzusetzen, wählten die Redakteure eine leichtere Farbgebung, die mehr den Vorstellungen der *Jugend* entsprach.⁸²³ Betrachtet man die Darstellungsweise der Schaumkrone, der Wolken und der Flossen, wird der Einfluss des ostasiatischen Holzschnittes deutlich. Hokusai's *Fuji, gesehen durch die Wogen von Kanagawa*⁸²⁴ (**Abb. 119**) von 1829 hat Christiansens Werk unverkennbar beeinflusst. Der Holzschnitt erschien in der Folge *36 Ansichten des Fuji*. Aufgrund des großen Erfolgs wurde die Folge auf 46 Bilder ausgeweitet. In den großen Wellen im Vordergrund befinden sich zwei Schiffe mit schemenhaft angedeuteten Personen. Der schneebedeckte Vulkan Fuji ist im Hintergrund dargestellt. Die Lebendigkeit des Werkes, durch die mächtigen Linien der Wellen und die Formen des Schaumkammes, wurde durch die scharfsinnige Präzision Hokusai's ermöglicht, so der Kunsthistoriker Fritz Burger.⁸²⁵

Das Titelblatt *Andromeda*⁸²⁶ (**Abb. 120**) erschien 1898 in der *Jugend*. An diesem Beispiel erkennt man, dass Christiansen den Rat der Zeitschrift berücksichtigte und eine leichtere Farbgebung wählte. Das Titelblatt zeigt einen Akt in Rückenansicht, um den sich eine, aus dem unteren rechten Eck kommende, Riesenschlange mit drachenähnlichem Kopf schlängelt. Die Frau stützt sich mit dem linken Arm auf der Riesenschlange ab, den rechten Arm streckt sie zur Seite aus. Ihre Haut ist weiß, das dunkelrote Haar trägt sie hochgesteckt und ihre Augen sind geschlossen. Die Riesenschlange hat einen dunkelroten Rücken und Kopf. Der Bauch und die Augen sind grün, ihr Blick ist auf die Frau gerichtet. Der leuchtend rote Hintergrund wird von gelben geschwungenen Linien der ebenso gelben Rahmung durchdrungen. Diese Linien bilden am oberen Bildrand das Wort ‚Jugend‘. Es wirkt, als würde der Drachenkopf Feuer spucken. Die flächenhafte Wirkung wird dadurch unterstützt, dass die Farben keine Abstufungen haben.

⁸²³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 125.

⁸²⁴ Vgl. Abb. 119: Katsushika Hokusai, Die große Welle vor Kanagawa, 1830-1831, Farbholzschnitt, 25x37 cm, Metropolitan Museum of Art New York.

⁸²⁵ Vgl. Hokusai: Japanische Holzschnitte und Zeichnungen. Zürich 1948. Zit. n.: Burger, Fritz: Die Probleme der Malerei der Gegenwart, 1920, S. 95. S. 7f.

⁸²⁶ Vgl. Abb. 120: Hans Christiansen, Titelblatt Andromeda, ohne Datierung, Farbdruck in der *Jugend*, 27x20 cm.

Das Gestaltungsprinzip der Schrift entsprach den Vorgaben der Zeitschrift, da sie eine geschlossene Einheit mit dem Bild darstellte und trotzdem lesbar blieb. Ebenfalls interessant ist der Name des Titelblatts. Christiansen bezieht sich hier auf die Mythologie. Andromedas Mutter hielt ihre Tochter für schöner als die Nereiden. Poseidon schickte zur Bestrafung dieses Übermuts eine Flut mit dem Seeungeheuer Ketos. Zur Rettung des Volkes, so wurde es von dem Orakel prophezeit, wurde Andromeda an einen Felsen am Meer gekettet, als Opfer für das Seeungeheuer. Perseus jedoch besiegte das Ungeheuer und nahm Andromeda zur Frau. Da ihr Onkel bereits um ihre Hand angehalten hatte forderte er sein Recht mit Waffengewalt ein. Mit Hilfe des Kopfes der Medusa besiegte Perseus seinen Gegner, indem er ihn versteinert.⁸²⁷ Die Mythologie wurde von Christiansen freier interpretiert und seiner Zeit entsprechend ausgelegt. Christiansens Andromeda agiert mit der Schlange, anstatt ihr Opfer zu sein.

Mit den Armen scheint sie die Schlange zu leiten und mit ihren geschlossenen Augen wirkt es, als würde sie es genießen. Die Sünde gleichzeitig verurteilen und begehren, so interpretierte es der Kunsthistoriker Hans Hofstätter.⁸²⁸ Diese Interpretation entsprach der Philosophie dieser Zeit. Hier muss vor allem der österreichische Philosoph Otto Weininger erwähnt werden. Sein Werk *Geschlecht und Charakter* von 1903 thematisierte den Antifeminismus und Antisemitismus. Und eben dies waren die Hauptthemen dieser Zeit. Das grundlegende Thema seiner Arbeit war das Geschlecht.⁸²⁹ Wie bereits im ersten Kapitel beschrieben, verkörperte das Weibliche die Sünde, das Sexuelle und die Verführung. Christiansens Andromeda entspricht diesem Frauenbild, da sie nicht die Opferrolle einnimmt, sondern die Verführerin zu sein scheint. Bereits das Titelblatt *Seejungfrau von Riesenschlange getragen* deutet diese Darstellungsweise an, allerdings weniger konkret sowohl in der Darstellungsweise als auch inhaltlich, da es sich hier um Fabelwesen handelt.

Die Titelblätter für die Darmstädter Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* aus den Jahren 1899 bis 1901 thematisierten meist figürliche Darstellungen. Insgesamt drei dieser Titelblätter beziehen sich auf die Künstlerkolonie, ihre Gründung und die Ausstellung.

⁸²⁷ Vgl. Roscher, H.W.: Andromeda. In: Roscher, Wilhelm (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,1, Leipzig 1896. S. 346- 347. S. 346f.

⁸²⁸ Vgl. Hofstätter, Hans: Die Entstehung des Neuen Stils in der französischen Malerei um 1890. 1955. S. 193., S. 164.

⁸²⁹ Vgl. Luft, 1984. S. 71.

Ein Beispiel hierfür ist der Entwurf für das Titelblatt eines Sonderheftes der *Deutschen Kunst und Dekoration* von 1900. *Mädchen mit Herz und Schneeglöckchen in Rundmedaillon*⁸³⁰ (**Abb. 121**) zeigt das Profil einer Frau in einem Kreis. Sie hält in ihrer linken Hand ein Herz, aus dem Schneeglöckchen wachsen. Geschwungene Linien, ausgehend vom Herz, durchziehen den Hintergrund. Oberhalb und rechts unterhalb des Kreises sind einzelne Blüten und Seifenblasen abgebildet. Im oberen Bildfeld steht links ‚Sonderheft der Künstlerkolonie Darmstadt‘ geschrieben, im unteren Bildfeld ‚Deutsche Kunst und Dekoration Verlag Alex. Koch – Darmstadt‘. Christiansens fortwährende Verbundenheit zum Volkskunstvereins Hamburg, trotz der Auflösung des Vereins im selben Jahr, und dessen Gründer Oskar Schwindrazheim zeigte er auch in diesem Werk durch das Herz mit den herauswachsenden Schneeglöckchen.⁸³¹ Den Kreis als Stilelement wählte Christiansen häufig vor allem für die figürliche Darstellung.

Durch den Kreis werden die dargestellten Figuren hervorgehoben und räumlich abgegrenzt. Der Ursprung dieses Stilmittels liegt in der ostasiatischen Kunst. Viele Künstler, besonders Alfons Mucha, griffen darauf zurück. Dieser wiederum beeinflusste dadurch Christiansen.⁸³² Dieser Einfluss zeigt sich in der Darstellungsweise des Kreises. Die Verbindung des Kreises mit dem Blatt durch Blüten oder Blätter, die einheitliche Hintergrundfarbe oder die Unterteilung des Kreises durch eine unterschiedliche Ornamentik zeigen dies deutlich.

Ein Beispiel Muchas ist die Zigarettenwerbung *JOB*⁸³³ (**Abb. 122**) von 1898. Eine sitzende Frau schwebt im Vordergrund. Sie hat lange schwarze Haare, die teilweise hochgesteckt sind und mit roten Blumen geschmückt sind. Außerdem trägt sie ein rosafarbenes langes Kleid mit einer Brosche. In ihrer rechten Hand hält sie eine Zigarette, in der linken ein Papier mit der Aufschrift ‚JOB‘. Gerahmt wird sie im Hintergrund von einem Kreis in Grün und Braun, der braune Teil geht in die Rahmung des Plakates über. Der Hintergrund ist gelb gemustert und erinnert an eine Tapete. Im oberen Bildrand steht nochmals in groß ‚JOB‘. Obwohl Mucha nicht in Christiansens Skizzenbuch zu finden ist, wird dessen Einfluss, besonders bei diesem Plakat.⁸³⁴ Aber auch andere Plakate zeigen den Einfluss deutlich.

⁸³⁰ Vgl. Abb. 121: Hans Christiansen, Titelblattentwurf für die *Deutsche Kunst und Dekoration* Mädchen mit Herz und Schneeglöckchen in Rundmedaillon, 1900, Bleistift und Deckfarben auf Papier, 31x22.6 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV204.

⁸³¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 127.

⁸³² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 147.

⁸³³ Vgl. Abb. 122: Alfons Mucha, Plakat für die Zigarettenpapiermarke JOB, 1898, Farblithographie, 148x99 cm, Bröhan-Museum Berlin.

⁸³⁴ Vgl. Kanowski, 2014. S. 75.

Ein Beispiel hierfür ist der Vergleich des Titelblattentwurfs Christiansens, *Frauenkopf mit Lilienschmuck*⁸³⁵ (**Abb. 123**) von 1899, mit Muchas Kalenderblatt *Sarah Bernhardt*⁸³⁶ (**Abb. 124**) von 1897 für *La Plume*. „Ebenfalls vor einer Kreisform bildete Mucha den [Profil]kopf der blumenbekrönten Schauspielerin ab. Diese Anordnung blieb in den nächsten Jahren ein gerne wiederholtes Kompositionsschema.“⁸³⁷ Beide Werke zeigen Frauenköpfe vor einem Kreis, einmal im Profil, einmal frontal. Sie tragen beide weiße Lilien in den Haaren, die den Kreis durchbrechen. Aber auch der Einfluss von Muchas Wandbildruck *Zodiaque*⁸³⁸ (**Abb. 125**) von 1896 zeigt sich hier in Form des Profilkopfes.

Betrachtet man die Plakate hinsichtlich der Formsprache wird die Wandlung von Christiansens grafischen Werken deutlich. Auch hier sind die verschiedenen Einflüsse klar erkennbar. Vor allem der Einfluss des Japonismus zeigt sich im Verzicht auf Schatten oder Lichtreflexe.⁸³⁹ Auch die Einflüsse aus Frankreich zeigen sich in vielen Darstellungen durch die typischen Darstellungsformen französischer Künstler. Wie bereits erwähnt ist in Christiansens grafischem Werk die Farbgebung eines der wichtigsten Darstellungsformen. In seiner Spätphase löst er sich zwar von den verschiedenen Einflüssen leicht, jedoch sind diese immer noch sichtbar.

10. Schmuck und Metallarbeiten

Der Jugendstilschmuck entwickelte sich in Frankreich, was hier zunächst betrachtet werden soll. Da die Materialien einen besonderen Aspekt bilden, werden auch auf diese im Folgenden näher eingegangen. Ebenso ist die Mode ein wichtiger Faktor. Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Massenproduktion, die sich aufgrund der Industrialisierung entwickelte. Zuletzt werden Christiansens Schmuckentwürfe näher betrachtet.

⁸³⁵ Vgl. Abb. 123: Hans Christiansen, Titelblattentwurf für die Jugend Frauenkopf mit Lilienschmuck, um 1899, Bleistift und Wasserfarben, 29x20.5 cm, Museumsberg Flensburg.

⁸³⁶ Vgl. Abb. 124: Alfons Mucha, Kalenderblatt für La Plume Sarah Bernhardt, 1897, Farblithographie, Kunstgewerbemuseum Zürich.

⁸³⁷ Winter, Annegret: Ein „Style Mucha“? Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900. Weimar 1995. S.44.

⁸³⁸ Vgl. Abb. 125: Alfons Mucha, Zodiaque, 1896, Lithographie, 65.7x48.2 cm, Muchovo Muzeum Prag.

⁸³⁹ Vgl. Degen, 1977. S. 31.

10.1 Entwicklung des Jugendstilschmucks in Frankreich

Der Schmuck im Jugendstil war eine beliebte Darstellungsform, gute und böse Träume zu zeigen, welche die Künstler fantasievoll umsetzten. Der Schmuck zeigt aber auch die Realisierung der Vorstellung des Künstlers und deren handwerkliche Fähigkeiten.⁸⁴⁰ Einer der bekanntesten Schmuckkünstler dieser Zeit war Lalique, dessen Schau auf der Weltausstellung in Paris 1900 das Publikum magisch anzog. Es waren die Phantasieobjekte des zu dieser Zeit neuen Schmuckkünstlers, die die Besucher anlockten. Die ausgestellten Schmuckstücke waren aus gegossenem Gold, Fensteremail und grünem Chrysopras.⁸⁴¹ Auch Schmucksteine oder Elfenbein, oftmals glyptisch bearbeitet, zierten seine Schmuckstücke. Dabei zeigten die Darstellungen meist Flora und Fauna, häufig in Verbindung mit einer weiblichen Halb- oder Ganzfigur im Mittelpunkt.

Mehrfach stellte er auch vegetabile oder animalische Mischgeschöpfe dar.⁸⁴² „Die Traumwesen, die Gegenstand seines Schmucks sind, gehören entweder dem verführerisch-dämonischen oder dem seelenvollen Typus an: häufig erscheinen sie in Tiergestalt oder sind Inkarnation einer bestimmten Blume, beispielsweise der Orchidee.“⁸⁴³

Ein Beispiel für ein solches Traumwesen ist das Schmuckstück *Libelle*⁸⁴⁴ (**Abb. 126**), welches Lalique auch auf der Weltausstellung zeigte. Der Hinterleib der Libelle ist in 21 Segmente unterteilt, die abwechselnd aus dunkelblauer Emaille und grünem Chrysopras bestehen und in Gold gefasst sind. Der hintere Teil der Brust hat fächerartige Elemente, die wie Schuppen angeordnet sind. Zwei goldene runde Elemente befinden sich auf dem Rücken. Zwei Beine in Gold, die eher an Krallen erinnern, sind seitlich zwischen der Brust und dem Hinterleib angebracht und zeigen Richtung Kopf. Der vordere Teil der Brust besteht aus einem weiblichen Oberkörper, der aus dem hinteren Brustbereich wie aus einem Maul herauskommt. Anstelle der Arme der weiblichen Figur wachsen ihr Flügel aus den Schultern. Sie bestehen aus einem feinen goldenen Gitterwerk mit einer Musterung an den Außenbereichen. Diese bestehen ebenfalls aus dunkelblauer Emaille und grünem Chrysopras. Die Flügel haben außerdem Scharniere und sind somit beweglich. Der Oberkörper und der Kopf der weiblichen Figur sind aus grünem Chrysopras.

⁸⁴⁰ Vgl. Bangert, 1981. S. 7.

⁸⁴¹ Vgl. ebd. S. 10.

⁸⁴² Vgl. Canz, Sigrid: Symbolische Bildvorstellung im Juwelierschmuck um 1900. Kochel am See, 1976. S. 4.

⁸⁴³ Ebd. S. 4f.

⁸⁴⁴ Vgl. Abb. 126: René Lalique, Libellenbrosche, um 1898, Schmuck, ohne Maße, Gulbenkian-Museum Lissabon.

Sie trägt einen goldenen Helm, auf dem die Augen der Libelle aus dunkelblauer Emaille, versehen mit Silberfolienstücken, angebracht sind.⁸⁴⁵ Die dargestellten Gegensätze des Schmuckstückes verkörpern den Geschmack des Publikums der Jahrhundertwende.⁸⁴⁶

Über 1500 Entwurfszeichnungen sind von Lalique erhalten.⁸⁴⁷ Bei den meisten Entwürfen wählte er ein Pergamentpapier in DIN-A4-Format, auf dem die Schmuckstücke in Originalgröße abgebildet sind. Es handelt sich um spiegelbildliche Verdopplungen, die mit Zirkel und Lineal konstruiert wurden. Dieses Entwurfsverfahren steht in Verbindung zu den Entwürfen der Steinmetze der Gotik, deren florale Muster geometrisch angeordnet waren.

Das Pergament ermöglichte die Vervielfältigung durch Pausen, so dass eine genaue Kopie an Glasspezialisten, Emailleure oder Goldgießer gegeben werden konnte.⁸⁴⁸

Auf der Pariser Weltausstellung erwarb unter anderem auch das Hamburger *Museum für Kunst und Gewerbe* einige von Laliques Werke. Dazu zählten ein Brustschmuck mit zwei Seeungeheuern aus Gold und das Halsband *Schwalben im Schilf*.⁸⁴⁹ So konnten die Schmuckstücke auch in Deutschland gesehen werden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der französischen Schmuckdarstellung dieser Zeit war das Schmuckhaus *Maison Vever Frères* in Paris. Es bot komplette Künstlerkollektionen an, die dem Jugendstil verschrieben waren. Figürliche Kompositionen oder florale Arrangements entsprachen diesen Vorgaben.⁸⁵⁰ Die Brüder Henri und Paul Vever übernahmen 1881 die Werkstatt ihres Vaters, die sie unter diesem Namen weiterführten. Um ihre Kenntnisse auszubauen, erlernten sie die Schmiedekunst in Moskau und Konstantinopel. Da sie ihre Entwürfe meist nur mit ihrem Nachnamen unterschrieben, ist eine Zuschreibung in der Regel schwierig.⁸⁵¹ Ihre Schmuckstücke zeigten meist Edelsteine und Brillanten.⁸⁵² Für die Kollektionen des Schmuckhauses verpflichteten die Brüder auch bekannte Pariser Jugendstilkünstler wie Eugene Grasset und Alfons Mucha.⁸⁵³ Grassets Entwürfe waren in der Materialwahl meist schlicht und mit Emaille gefertigt.⁸⁵⁴

⁸⁴⁵ Materialbeschreibungen: vgl. Bangert, 1981. S. 10.

⁸⁴⁶ Vgl. ebd. S. 12.

⁸⁴⁷ Vgl. Bangert, 1981. S. 18.

⁸⁴⁸ Vgl. Bangert, 1981. S. 20.

⁸⁴⁹ Vgl. ebd. S. 21.

⁸⁵⁰ Vgl. ebd. S. 25f.

⁸⁵¹ Vgl. Canz, 1976. S.6.

⁸⁵² Vgl. ebd. S. 7.

⁸⁵³ Vgl. Bangert, 1981. S. 28f.

⁸⁵⁴ Vgl. Canz, 1976. S. 7.

Mucha entwarf im Gegensatz zu Lalique hauptsächlich Schmuckstücke als farbige Miniaturen, ähnlich seinen Plakaten, von stilisierten Mädchen, die von schwungvollen Haarsträhnen gerahmt sind. Auch bei den Schmuckstücken diente ihm die Schauspielerin Sarah Bernhardt als Vorbild. Einzig die Schmuckstücke für Sarah Bernhardts Auftritte entsprachen nicht diesem Prinzip. Diese erinnerten an Vorbilder der griechischen Antike.⁸⁵⁵ Die Schauspielerin war aber nicht nur eine Muse für Mucha. Ihre Berühmtheit sorgte dafür, dass ihre getragenen Schmuckstücke zu beliebten Accessoires wurden. So wurden Kopien in günstiger Ausführung als Massenware hergestellt.⁸⁵⁶ Mucha entwarf nicht nur für die Gebrüder Vever, sondern arbeitete auch mit Georges Fouquet. Dieser stammte aus einer namenhaften Juwelierfamilie. Pflanzen- und Tiermotive waren die bevorzugten Stilelemente Fouquets, aber auch abstrakte Motive und selten figürliche Darstellungen zierte seinen Schmuck und zeigen eine symbolische Thematik.⁸⁵⁷

10.2 Einfluss und Materialien

Im Vergleich zu den anderen Bereichen des Kunsthandwerks hatte die Schmuckkunst um 1900 nicht die Aufgabe das Volk künstlerisch zu erziehen, sondern den Menschen im Fortschritt der Industrialisierung die mythische Identität der Zeit davor zu erhalten. Die japanische, naturverbundene Kunst diente hier ebenfalls als Vorbild.⁸⁵⁸

„Gebundene Lilien, fliegende Reiher mit exotischem Gefieder, winzige Insekten und unscheinbare Blütenranken wurden bei den Japanern zu lebendigen Kunstwerken. Unmerklich liegt den naturalistischen Abbildern ein ordnendes Prinzip zugrunde: Sie schließen sich in das Feld eines Kreises, eines Quadrats oder Dreiecks ein — ein Stilisierungsprinzip, das der naturgetreuen Art der Darstellung keinen Abbruch tut, es eher sogar hervorhebt.“⁸⁵⁹

Ein weiteres Stilmerkmal der japanischen Kunst ist das spontane Erfassen eines Momentes, eine Lebendigkeit, die die Schmuckkünstler des Jugendstils beeinflusste.⁸⁶⁰

⁸⁵⁵ Vgl. Bangert, 1981. S. 30f.

⁸⁵⁶ Vgl. Farneti Cera, Deanna; Becker, Vivienne: Glanzstücke, Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart. München, 1991. S. 20.

⁸⁵⁷ Vgl. Canz, 1976. S. 8.

⁸⁵⁸ Vgl. Bangert, 1981. S. 32.

⁸⁵⁹ Ebd. S. 33.

⁸⁶⁰ Vgl. Canz, 1976. S. 20.

Stilistisch zeigen die Schmuckstücke nun dunkle Nachtöne, von Dunkelblau, Violett, Türkis bis zu gedecktem Grün, florale Muster oder auch Früchte aus Barockperlen. Im Gegensatz zu den bisherigen Schmuckstücken sind Diamanten hier sparsam, als einzeln glänzende Dekoration eingesetzt.⁸⁶¹ Dies bewirkt eine Lebendigkeit der dargestellten Motive.⁸⁶² Der Fokus des Jugendstilschmucks liegt auf der Emailtechnik, die in der Zusammensetzung die gleichen Grundsubstanzen in ähnlichem Mischverhältnis aufweisen wie auch in der Kunstverglasung.⁸⁶³ Ebenso bedeutend ist die Grubenemailtechnik, bei der man in die Vertiefungen des Metalls das Email direkt einschmilzt. Die Vertiefungen werden entweder von Hand herausgestichelt oder chemisch aus Kupferplatten geätzt wie bei einem Kupferstich. Für diese Technik eignen sich vor allem Gold, Silber und Kupfer, wobei Kupfer und Silber oxidieren können.

Das Email wirkt hier entweder farblich auf das Metall ein oder das Metall auf das Email.⁸⁶⁴ Die A-jour-Technik hingegen ermöglichte es, durchsichtige Schmuckstücke zu gestalten, indem das Email wie bei der Kunstverglasung in ein Metallgitter gegossen wird. Für den durchscheinenden Effekt oder den Glanz werden Glimmerplättchen eingearbeitet oder zum Beispiel Kupferfolie unterlegt, die später geätzt wird.⁸⁶⁵ Diese Technik verwenden Glasmacher auch als Effekt bei Kunstvasen. Die Ähnlichkeit von Email zu Glas zeigt sich, vergleicht man die Oberflächen. Auch Email kann man im Relief aufgießen. Diese Technik ließ sich Lalique patentieren.⁸⁶⁶

Ein ebenfalls beliebtes Material für die Herstellung von Schmuck im Jugendstil war das Tierhorn, meist von Tieren aus Südamerika oder Indien.⁸⁶⁷ Da Horn ein Naturmaterial ist, entsprach es den Vorstellungen des Jugendstils. Die Beliebtheit dieser Schmuckstücke zeigt sich in der anhaltenden Präsenz dieser in Antiquitätengeschäften, aber auch an der anhaltenden Horn-Mode über den Jugendstil hinaus.⁸⁶⁸ In den Nachkriegsjahren führte der Rohstoffmangel dazu, dass auf nicht edle Metalle zurückgegriffen werden musste.⁸⁶⁹

⁸⁶¹ Vgl. Bangert, 1981. S. 37.

⁸⁶² Vgl. Canz, 1976. S. 50.

⁸⁶³ Vgl. Bangert, 1981. S. 38.

⁸⁶⁴ Vgl. Bangert, 1981. S. 41.

⁸⁶⁵ Vgl. ebd. S. 42ff.

⁸⁶⁶ Vgl. ebd. S. 44.

⁸⁶⁷ Vgl. ebd. S. 51.

⁸⁶⁸ Vgl. ebd. S. 53.

⁸⁶⁹ Vgl. ebd. S. 98ff.

10.3 Mode

Die Entwicklung der Schmuckkunst in Deutschland wurde ferner auch durch die Einführung des Reformkleides beeinflusst. Bereits einige Jahre vor der Jahrhundertwende wurde eine Reform der Frauenkleidung gefordert, ein korsettfreies Kleid. Speziell hierfür gegründete Vereine schrieben Wettbewerbe dazu aus. Zu den Gewinnern dieser Wettbewerbe zählten unter anderem Peter Behrens und Henry van der Velde. Auch Schmuck wurde zu dem korsettfreien Reformkleid entworfen.⁸⁷⁰ Zu Beginn der Entwicklung des Reformkleides stand es noch in der Kritik, dass es zwar funktionell sei, jedoch optisch nicht ansprechend. Dies wird in dem Artikel *Der Stil der modernen Kleidung* in der *Deutschen Kunst und Dekoration* thematisiert.

Die Autorin Margarete Brun-Minden beschreibt in ihrem Artikel zwar den Fortschritt der Frauenkleidung, vor allem durch die Frauenbewegung und den Sport, jedoch nur in Bezug auf die Bequemlichkeit und die Gesundheit. Der spezifische weibliche Charakter der Kleidung sei dadurch allerdings verloren gegangen.⁸⁷¹ Brun-Minden betont daher in ihrem Artikel die Notwendigkeit von stilvoller Kleidung, sowohl mit ihrer Bestimmung als auch in ihrem Zweck zu harmonisieren. Das heißt, die Kleidung soll sowohl den Körper schützen und ihn gleichzeitig nicht einzuschränken. Daher war schon das Korsett gegen den Stil des Kleidungsstückes. Das Kleid gehöre zur Gesamterscheinung des Menschen und sollte ihn daher in seiner natürlichen Figur zeigen, statt diese zu verändern oder zu verschleiern.⁸⁷² Des Weiteren beschreibt sie die gesundheitlichen Schäden, die ein Korsett verursachen kann, wie der Einfluss auf die Atmung, die Muskulatur und die Körperform. Dies bezeugen die Studien der Universität Harvard, auf die die Autorin ebenso eingeht.⁸⁷³ Somit spricht sie sich in ihrem Artikel klar gegen das Korsett und für das Reformkleid aus, jedoch muss auch dieses noch verbessert werden. In einer Fortsetzung des Artikels geht Brun-Minden auf die Wahl des Stoffes ein, durch welchen die genannten Kriterien erfüllt werden.⁸⁷⁴

⁸⁷⁰ Vgl. ebd. S. 54.

⁸⁷¹ Vgl. Bruns, Margarete: *Der Stil der modernen Kleidung*, In: *Deutsche Kunst und Dekoration*: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8, 1901. S. 374-388. S. 374.

⁸⁷² Vgl. ebd. S. 375f.

⁸⁷³ Vgl. ebd. S. 382.

⁸⁷⁴ Vgl. Bruns, Margarete: *Der Stil der modernen Kleidung*, [2], In: *Deutsche Kunst und Dekoration*: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8, 1901. S. 458-478. S. 468f.

Ebenfalls in der *Deutschen Kunst und Dekoration* erschien ein Jahr später ein Artikel von Henry van der Velde, welcher das Kunstprinzip der Frauenkleidung bespricht. Van de Velde behandelt in diesem zunächst die Krefelder Ausstellung zu Frauentoiletten, die den Weg zur Gestaltung von Frauenkleidung von Künstlern statt von Schneidern ebnete.⁸⁷⁵ In seinem Artikel kritisiert er eben diese und deren Willkür, der die Frauenkleidung und damit auch die Frau selbst unterworfen ist.⁸⁷⁶ Aus diesem Grund sah er drei Stufen der Frauenkleidung, die zu Hause individuell, in der Öffentlichkeit angepasst und zu besonderen Anlässen, wie der Frack des Mannes, vorgeschrieben sein sollte. In diesem Zusammenhang schreibt er über das Reformkleid, welches seinen Vorschlägen entsprach.

Jedoch war Van de Velde, wie auch Brun-Minden, der Meinung, dass das Reformkleid zunächst die Schönheit nicht berücksichtige, die psychologisch gesehen aber sehr wichtig sei.⁸⁷⁷ Auch er sieht die Lösung dafür in den Stoffen, die durch eine lebendige Wirkung schön werden.⁸⁷⁸

„Dieser Wunsch, Kleider mit tiefen, weichen und bewegten Falten zu schaffen, wo Licht und Schatten den berechtigten Kampf des Lebens, das der Materie gehört, auskämpfen, das ist der Kernpunkt unserer Bewegung, die wir angeregt haben, während die, welche ihr parallel läuft, und mit welcher wir nicht verwechselt zu werden wünschen, ihre Berechtigung nur in dem Kampf gegen das Korsett sucht!“⁸⁷⁹

Noch im selben Jahr fanden zwei Ausstellungen zum Reformkleid in Wiesbaden und Berlin statt, die ausschließlich korsettfreie Kleidung zeigten. Zwei Typen von Reformkleidern waren hier besonders präsent.⁸⁸⁰ Der eine Typus zeigt ein mit einer Bluse verbundenes Kleid, welches mit einem Gürtel gerafft wird und der zweite Typus entspricht dem Stil des Empirekleides. Beide Stile erfüllten die beschriebenen Ansprüche, es fehlt ihnen aber noch an Anmut, Grazie und Leichtigkeit.⁸⁸¹

⁸⁷⁵ Vgl. Van de Velde, Henry: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 10, 1902. S. 363-286. S. 364.

⁸⁷⁶ Vgl. ebd. S. 365.

⁸⁷⁷ Vgl. Van de Velde, 1902. S. 366.

⁸⁷⁸ Vgl. ebd. S. 370.

⁸⁷⁹ Ebd. S. 370.

⁸⁸⁰ Vgl. Ollendorf, Oskar: Ausstellungen für Frauen-Kleidung zu Wiesbaden und Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 11, 1902/1903. S. 165-165. S. 165.

⁸⁸¹ Vgl. ebd. S. 168.

Auch Christiansen befasste sich intensiv mit der Mode und entwarf auch selbst ein *Reformkleid*⁸⁸² (**Abb. 127**). Der Entwurf zeigt eine Frau im Halbprofil, den hinteren Arm nach vorne gestreckt, den vorderen angewinkelt. Das Kleid ist bodenlang mit einer Schleppe. Das kurze Oberteil beginnt unterhalb der Brust und endet mit einem Gürtel. Die dunklere Färbung im Entwurf und die feinen schwarzen Linien deuten auf eine Strukturierung des Stoffes hin. Der Gürtel hat eine große Schnalle. Lange Puffärmel, die an den Unterarmen enger werden und am Bund einen Schlitz auf der Innenseite haben, vervollständigen das Kleid. Durch den Schnitt gehen die Ärmel trapezförmig auseinander. Der lange faltige Unterteil des Kleides beginnt direkt unterhalb des Gürtels locker zu fallen. Das Kleid ist in einem dunkleren Rot gehalten. Das Modell trägt die Haare zusammengebunden, eine vertikale Spange mit einer seitlich angebrachten roten Rose dient als Kopfschmuck. Der Entwurf zeigt in der oberen rechten Ecke eine Bleistiftskizze eines Frauenkopfes im Profil, eine genauere Zeichnung der Frisur.

Im unteren Bereich steht mit Bleistift ‚Empfangskleid‘ mit Signatur und am unteren Bildrand die Unterschrift Christiansens geschrieben. Es handelt sich hierbei um einen Entwurf im Stil eines Empirekleides. Das strukturierte Oberteil, die große Schnalle, die Form der Ärmel und der locker fallende Rock mit Schleppe zeigen die ersten Versuche eines eleganten Kleides. Jedoch fehlt es dem Entwurf an Leichtigkeit und Anmut, da der Entwurf einen voluminösen und fast schon schweren Eindruck erweckt.

Christiansen versuchte auch später, in seiner Wiesbadener Zeit, sich in der Modebranche zu etablieren. „Seine noch während des Ersten Weltkrieges unternommenen Versuche, als Modedesigner bei großen Modehäusern in Berlin Fuß zu fassen, scheiterten vornehmlich an seinen weltverbesserischen, fast fanatischen Bekenntnissen, von deren Tolerierung er seine Ausstellung jeweils abhängig machte.“⁸⁸³ In seinem Tagebuch beschreibt er ausführlich seine Tätigkeiten in diesem Bereich. Deutlich wird hier, dass Christiansens Ansichten zur Mode auf seiner Weltanschauung basieren. Aufgrund eines Erlasses des Generalkommandos zur Frauenmode äußerte er sich deutlich dazu. So kritisiert er diesen Erlass stark, da eine konsequente Umsetzung die Erhaltung des Deutschen gefährden würde.⁸⁸⁴

⁸⁸² Vgl. Abb. 127: Hans Christiansen, Entwurf für ein „Empfangskleid“, um 1900, Bleistift und Aquarell auf Papier, 31x14,3 cm, Museumsberg Flensburg.

⁸⁸³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 20.

⁸⁸⁴ Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen, Wiesbaden*. Wiesbaden 1916. 23.3.16.

„Für die Erhaltung unseres Wesens trägt das Weib gerade so gut seinen Teil bei wie der Mann, doch sind die Aufgaben der beiden Geschlechter für diese Erhaltung ebenso grundverschieden, wie gegenseitig sich ergänzende. Das liegt natürlich durchaus am „Kosmos-Prinzip“. Einzelnen und kollektiv liegt dem Mann als solchen die Selbsterhaltung, dem Weibe als solchem die Arterhaltung unseres Wesens ob.“⁸⁸⁵

Für diese Erhaltung ist es wichtig, den Schönheitsdrang zu erfüllen, so Christiansen.⁸⁸⁶ Er hatte auch die Möglichkeiten, seine Ansichten zu veröffentlichen. Im Jahr 1916 veröffentlichte er im Badeblatt einen Artikel mit dem Titel *Wiesbaden als Modestadt*. Hierfür wurde er angefragt und schreibt ihm mit der Bedingung, seinen philosophischen Standpunkt einbringen zu dürfen.⁸⁸⁷ Christiansen schreibt über seinen Artikel selbst: „Redakteur Müller hat seinen Artikel über die Mode erhalten; er wird Mitte Mai gedruckt werden und hoffentlich Aufsehen erregen. So gründlich wird wohl noch kaum jemand über Mode und ihre Berechtigung nachgedacht haben!“⁸⁸⁸ Zudem verfasste er 1916 auch ein Buch mit dem Titel *Das Ewig Weibliche zieht uns an! Wesenergründendes als Beitrag zur deutschen Modebewegung*. Auch hier thematisiert er die Mode in Verbindung mit seinem philosophischen Werk und aktuellen politischen Geschehnissen.

„Wie wir jedoch allmählich eingesehen haben, daß mit der Zunahme unseres nationalen Bewußtseins auch die unserer nationalen Modebestrebungen aufs engste verknüpft ist, so werden wir auch mehr und mehr einsehen müssen, daß auch Mode (ebenso übrigens wie jedes andere Gebiet, sei es Kunst, Politik, ja selbst Religion) und Weltanschauung miteinander ganz eng zusammenhängen.“⁸⁸⁹

Im Vorwort schreibt Christiansen, dass es sich ursprünglich um einen Vortrag auf der Frankfurter Modewoche handelte, dieser jedoch für den Zweck zu lang war. Daher entschied er sich für die Veröffentlichung des Buches.⁸⁹⁰ Allerdings arbeitete er im selben Jahr an der Frankfurter Modewoche kreativ mit, zu welcher er vom *Deutschen Modebund* eingeladen worden war. Hierfür erarbeitete er Modeentwürfe für die Festspiele.⁸⁹¹

⁸⁸⁵ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, 1916.. 23.3.16.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd. 23.3.16.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd. 26.3.16.

⁸⁸⁸ Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen, Wiesbaden*. Wiesbaden 1916. S. 3.5.16.

⁸⁸⁹ Christiansen, Hans: *Das Ewig Weibliche zieht uns hinan!*. Wiesbaden, 1916. S. 11.

⁸⁹⁰ Vgl. ebd. S. 9.

⁸⁹¹ Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, 1916. 11.02.1916., 01.07.1916.

Diese Entwürfe stellte er Anfang 1917 aus. Zudem kaufte ihm der Oberbürgermeister einige der Entwürfe für das *Wiesbadener Kunstgewerbemuseum* ab.⁸⁹² Aus seinem Tagebuch wird ersichtlich, dass er außerdem im Januar 1917 zusammen mit Louis Marx das erste Mal über ein Projekt mit der Berliner Modefirma *Gerson* sprach. Jedoch erhielt er bereits einen Monat später von diesen eine Absage.⁸⁹³

10.4 Jugendstilschmuck in Deutschland

Durch die verschiedenen Einflüsse entwickelten sich in Deutschland zwei unterschiedliche Strömungen der Schmuckkunst. Eine Strömung zeigt die deutsch-nationalen Einflüsse wie das Sonnenemblem, Völkerwanderungsreminiszenzen, die andere florale, fantasiereiche Muster, oder nüchterne und sachliche Elemente, die den Fokus auf die Funktion legen. Für die Entwicklung des Jugendstilschmucks in Deutschland standen vor allem folgende Zentren im Vordergrund, die fürstlich gefördert wurden.

Zum einen waren es Darmstadt und Weimar und zum anderen München und Berlin. In Pforzheim wurden die Zeichnungen meist industriell umgesetzt. Hier hatte die Herstellung von Schmuck eine lange Tradition und im Jugendstil erlangten Firmen wie F. Zerrenner, Christian W. und Theodor Fahrner internationales Ansehen.⁸⁹⁴ Insgesamt stellten in Pforzheim über 40 Firmen Jugendstilschmuck her.⁸⁹⁵

Der Kunstindustrielle Theodor Fahrner arbeitete mit den Künstlern der *Künstlerkolonie Darmstadt* zusammen. Hochwertige Produkte finanzierte er durch seine Massenproduktionen, wie Doublewaren, Silberwaren oder Ringe.⁸⁹⁶ Eine Form der Massenproduktion, den Stahlschmuck, zeigte Fahrner bereits auf der Weltausstellung 1900, auf der auch Laliques Werke zu sehen waren. Trotz der Material- und somit auch Kostenunterschiede, zeigten beide Künstler, dass der künstlerische Entwurf und die Harmonie der Materialien im Fokus standen.⁸⁹⁷

⁸⁹² Vgl. Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, 1916. 01.01.1917, 22.02.1917.

⁸⁹³ Vgl. ebd. 04.01.1917, 22.02.1917.

⁸⁹⁴ Vgl. Bangert, 1981. S. 55f.

⁸⁹⁵ Vgl. ebd. S. 56ff.

⁸⁹⁶ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 96.

⁸⁹⁷ Vgl. ebd. S. 98.

Wie die Zusammenarbeit mit der *Künstlerkolonie Darmstadt* entstand, ist nicht überliefert. Möglich wäre, dass die Künstler auf Fahrner zukamen, aber auch, dass einer der ersten Künstler, mit denen Fahrner zusammenarbeitete, Max J. Gradl, ihn auf die Darmstädter Künstlerkolonie aufmerksam machte.⁸⁹⁸ Fahrners Prinzipien zur Herstellung von Kunst waren es, den Künstlern den gestalterischen Freiraum zu geben und die Entwürfe handwerklich auf dem gleichen hohen Niveau umzusetzen. Seine Exemplare verkaufte er in ganz Europa in Schmuckgeschäften und Kunstgewerbehäusern. Denn auch wenn Fahrners Schmuck industriell erzeugt wurde, war er dennoch kein Billigproduzent. Die Zusammenarbeit mit der Darmstädter Künstlerkolonie kam aufgrund der sachlichen Entwürfe der Künstler einer industriellen Produktion entgegen. Nachdem Fahrner 1919 starb, wurde die Firma unter Gustav Braendle erfolgreich weitergeführt. Braendle erweiterte den Verkauf nach Lateinamerika und in die USA.⁸⁹⁹

10.4.1 Massenproduktion

Dass der Jugendstilschmuck nicht nur als Luxusartikel hergestellt wurde, sondern auch zum Sortiment der Kaufhäuser gehörte, wurde durch den Einsatz des automatischen Stanzens ermöglicht.⁹⁰⁰

Besonders in England war es der sogenannte ‚Money Jewelry‘, der eine Emanzipation vom Luxus erreichen sollte.⁹⁰¹ Ganz im Sinne der Arts and Crafts Bewegung stand auch beim Schmuckdesign ein vereinfachter Formschatz im Fokus. Auch die Herstellung entsprach dieser Bewegung, da keine Maschinen, sondern das Handwerk zur Ausführung diente.⁹⁰² Auch die meisten Pforzheimer Firmen stellten günstigere serienmäßig produzierte Schmuckstücke her, die auch für das Volk erschwinglich waren. Dies führte zu einer Umstrukturierung der Herstellungsprozesse, da eine immer günstiger werdende Produktion zur Arbeitsteilung führte.⁹⁰³

⁸⁹⁸ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 96ff.

⁸⁹⁹ Vgl. ebd. S. 98.

⁹⁰⁰ Vgl. Bangert, 1981. S. 61ff.

⁹⁰¹ Vgl. ebd. S. 65ff.

⁹⁰² Vgl. ebd. S. 68.

⁹⁰³ Vgl. Rücklin, Rudolf: Pforzheimer Schmuck modernen Stiles, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 4, 1899. S.465-473. S. 469.

So hatte jeder Mitarbeiter eine bestimmte Tätigkeit, deren technische Spezialität er beherrschte. Dies hatte aber auch zur Folge, dass, sobald eine bestimmte Technik nicht mehr benötigt wurde, auch diese Fertigkeit augenblicklich nicht mehr weitergegeben wurde und so in Vergessenheit geriet.⁹⁰⁴ Auch wurden einige der Massenproduktionen für mangelnden Geschmack und fehlende Kunst kritisiert.⁹⁰⁵ Diese Kritik entsprach jedoch nicht der allgemeinen Anerkennung des Modeschmucks. Schmuck wandelte sich zu einem Symbol der Weiblichkeit, das Tragen zeigte, dass man sich mit dieser Zeit identifizierte. Die Massenproduktion ermöglichte nun, dass Schmuck nicht mehr als finanzielles Statussymbol getragen wurde, weil er für die unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten erschwinglich war.⁹⁰⁶ „Art nouveau weist nicht nur auf die Vermittlung von Kultur, Lebensgefühl und Kunst durch die Schmuckkunst im 20. Jahrhundert voraus, sondern spiegelt auch Veränderungen der Stellung der Frau in der Gesellschaft und ihre sich wandelnden Einstellungen zur eigenen Weiblichkeit wider.“⁹⁰⁷

10.5 Materialien

Ein beliebtes Metall des Jugendstils, neben Gold und Silber, war die Metalllegierung Bronze.⁹⁰⁸ Die Pariser Firma *Hebrard* hatte das Gussverfahren mit verlorenen Wachsformen perfektioniert.⁹⁰⁹ Bei diesem Verfahren wird das Gipsvorbild positiv in Wachs geformt. Dazu wird das Gipsmodell des Künstlers mit einer Lackschicht und einer Tonmasse umschlossen, welche wiederum mit Gips ummantelt wird. Die Tonmasse wird dann entfernt und der entstandene Hohlraum mit einer Gelatinemasse gefüllt. Diese Masse ist ein detailgetreuer Negativabdruck. Mehrere dünn aufgetragene Wachsschichten in das Negativ ergeben wiederum eine exakte Kopie des Gipsmodells. Eingebaute Röhren ermöglichen das Eingießen der Bronze.⁹¹⁰ Im letzten Schritt wird das Wachsmodell mit einer feuerfesten Masse umschlossen.⁹¹¹ Nach dem Gießen werden die Röhren abgesägt und gefeilt.⁹¹²

⁹⁰⁴ Vgl. Rücklin, 1899. S. 469.

⁹⁰⁵ Vgl. Ohne Verfasser: Moderner deutscher Schmuck, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 6, 1900. S. 518-525. S. 520.

⁹⁰⁶ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 24.

⁹⁰⁷ Ebd. S. 24.

⁹⁰⁸ Vgl. Bangert, 1981. S. 71.

⁹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 72.

⁹¹⁰ Vgl. ebd. S. 73f.

⁹¹¹ Vgl. ebd. S. 75.

Eine kostengünstige Variante der Herstellung ist der Serienguss aus Bronze mit einer anschließenden Vergoldung.⁹¹³ Da der Serienguss jedoch nicht sehr detailgetreu ist, arbeiteten Spezialhandwerker die Güsse nach.⁹¹⁴

Der handgefertigte Jugendstilschmuck hatte in Deutschland zu Beginn noch wenige Anhänger. Dies belegt ein Aufsatz in der *Deutschen Kunst und Dekoration* von 1899/1900. Hans Schliepmann schreibt in seinem Aufsatz *Moderner Schmuck*, dass nun erst die Damen den Wert eines Schmuckstückes kennengelernt haben, nämlich „[...] seinen selbstständigen künstlerischen Reiz und die individuelle Note [...]“⁹¹⁵. Diese Entwicklung schrieb er der Firma *J.H. Werner*, dem Hofjuwelier in Berlin zu. Hier sind es vor allem die Werke von Hugo Schaper, die Schliepmann als „[...] liebevolle Arbeit [mit] durchgebildete[m] Geschmack“⁹¹⁶ beschreibt. Die geschwungene Linie als prägendes Element des Jugendstils sind prädestiniert für die Goldschmiedearbeit.⁹¹⁷ Ebenso reizvoll sind die individuell geformten Edelsteine und eingesetzten Perlen sowie verschiedene Abtönungen des Goldes und die fantasievollen Darstellungen.⁹¹⁸

„Diese Freude am Symbolischen, die ja zu jeder Zeit lebendiger Ornamentik hervortritt und deren Wiedererwachen als ein glückliches Zeichen unserer Zeit angesehen werden darf, tritt bei O. M. Werner sehr lebhaft hervor.“⁹¹⁹ Schliepmann sieht hier durchaus noch Verbesserungspotenzial, lobte gleichzeitig aber auch die Handarbeit.⁹²⁰ Denn genau dies sieht er als einzigen Weg der Goldschmiedekunst. Nicht das verwendete Material soll im Vordergrund stehen, sondern die Kunstform selbst.⁹²¹ Der Artikel verdeutlicht, dass die Goldschmiedekunst zu Beginn noch einige Hürden zu überwinden hatte. Schliepmann formulierte jedoch auch klar, dass die Kunstform selbst das Handwerk vorantreibe.

⁹¹² Vgl. Bangert, 1981. S. 79.

⁹¹³ Vgl. ebd. S. 81.

⁹¹⁴ Vgl. ebd. S. 82.

⁹¹⁵ Schliepmann, Hans: *Moderner Schmuck*, In: *Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 5, 1899/1900. S. 61-70. S. 61.

⁹¹⁶ Ebd. S. 62.

⁹¹⁷ Vgl. ebd. S. 62.

⁹¹⁸ Vgl. ebd. S. 63.

⁹¹⁹ Schliepmann, 1899/1900. S. 69.

⁹²⁰ Vgl. ebd. S. 69.

⁹²¹ Vgl. ebd. S. 70.

10.6 Schmuck ab 1910 – Übergang zum Art Déco

Etwa ab 1910 waren es nicht mehr die naturalistischen Formen und illusionistischen Darstellungen des Jugendstils, die den Geschmack trafen. Klare Formen und gewagte Farben, die Form der Provokation war nun das moderne Aussehen. Die Nachkriegszeit war geprägt von Bars, Tanzlokalen und dem Film. Dieses Kontrastprogramm zum Jugendstil prägte den Art Déco. Jedoch hatten beide Stilrichtungen auch Gemeinsamkeiten, die größte ist wohl der Sinn nach Schönheit, der besonders in der Nachkriegszeit von Bedeutung war.⁹²² Geometrische Formen und klare Farben wurden abstrakt kombiniert.⁹²³ Der Art Déco wurde aber auch von dem alten Ägypten und den Azteken beeinflusst. Der Ägypten-Kult wurde durch die Ausgrabung des Grabes von Tutenchamun im Jahr 1922 ausgelöst. Das luxuriöse Leben des Königs, welches durch die Ausgrabung sichtbar wurde, sollte der Nachkriegszeit etwas Glanz verleihen.⁹²⁴ Dies galt besonders für die Schmuckindustrie, die ägyptische Motive im Modeschmuck umsetzte. Trotz der Tatsache, dass es sich um Modeschmuck handelte, war dieser handwerklich gut ausgearbeitet. Keine Stilrichtung wurde so stark von Schlagzeilen und Filmen beeinflusst wie der Art Déco. Aber auch Sport und Maschinen der Gegenwart dienten als Inspiration.⁹²⁵

10.7 Schmuckentwürfe Hans Christiansens

Von Hans Christiansen waren bisher weniger Schmuckentwürfe, sondern eher Metallarbeiten wie Dosen, Zigarettenetuis oder Handspiegel bekannt. Die Pforzheimer Firma L. Kuppenheim hatte Dosen und ähnliches ausgestellt, welche das Emaildekor nach Christiansen zeigten.⁹²⁶ In dem Artikel ‚Moderner deutscher Schmuck auf der Welt-Ausstellung‘ der *Deutschen Kunst und Dekoration* von 1900 werden die Schmuckgegenstände dieser Zusammenarbeit lobend erwähnt:

⁹²² Vgl. Schliepmann, 1899/1900. S. 100.

⁹²³ Vgl. ebd. S. 101ff.

⁹²⁴ Vgl. ebd. S. 107f.

⁹²⁵ Vgl. ebd. S. 108.

⁹²⁶ Vgl. Rücklin, 1899. S. 472.

„[...] Hand-Spiegel, Cigaretten-Etuis, Feuerzeuge, dann durch geschmackvolle Verwendung von Perlenschalen, die in bewegter Linie in getriebener Arbeit eingefasst werden, deren Rhythmen sich der Form der Perlenschalen anpassen.“⁹²⁷ Dies zeigt, dass sich Christiansen bereits in seiner frühen Schaffensphase mit den Materialien auseinandersetzte, jedoch mit dem Fokus auf Gebrauchsgegenständen. Der Entwurf für ein Reformkleid verdeutlicht aber auch, dass er sich sehr wohl auch in dieser Zeit mit der Mode befasste. Zudem arbeitete die Künstlerkolonie mit Fahrner zusammen. Im Jahr 2020 erhielt der *Museumsberg Flensburg* eine Vielzahl an Schmuckentwürfen Hans Christiansens, die zuvor nicht bekannt waren. Die Entwürfe zeigen Broschen, Ohringe, Ketten und Armketten. Im Folgenden sollen einige Entwürfe exemplarisch behandelt werden.

Zunächst wird der Entwurf einer *Brosche*⁹²⁸ (**Abb. 128**) betrachtet. Mittig ist ein rosafarbener, hochrechteckiger Schmuckstein mit einem Treppenschliff, der diagonal angeordnet ist. An den schmalen Seiten ist der Schmuckstein mit einer halbrunden Form in Silber mit kleineren, weißen Schmucksteinen eingefasst. Davon gehen versetzt vier Bögen in Gold diagonal in Richtung der langen Seiten des rosafarbenen Steins. Die Bögen sind wie ein Fächer angeordnet. In den Zwischenräumen sind abwechselnd kleine weiße und gelbe Schmucksteine angebracht. Die freien Hälften der langen Seiten des rosafarbenen Schmucksteins werden von einer schmalen Zierleiste in Silber mit kleinen weißen Schmucksteinen eingefasst. Die eckige Form wird durch die geschwungenen Bögen aufgelockert. Die diagonale Anordnung bewirkt eine Lebendigkeit, die durch die goldenen Unterbrechungen noch verstärkt werden. Bei dieser Brosche spielt somit die Farbgebung eine wichtige Rolle. Jedoch ist nicht das Metall im Fokus, sondern die Schmucksteine bilden den Hauptteil der Brosche.

Ganz in Silber gehalten ist ein Entwurf für eine *Halskette*⁹²⁹ (**Abb. 129**). Der Entwurf zeigt eine feine Silberkette, im Kontrast dazu ein großer Anhänger. Das Mittelteil hat drei versetzte Kreise, die mit geschwungenen, breiten Elementen verbunden sind. Die Form wird von den beiden äußeren Kreisen beeinflusst, ist also nach außen geöffnet. An den beiden Außenseiten schließen die geschwungenen Elemente in rechteckigen Elementen mit abgerundeten Ecken ab.

⁹²⁷ Ohne Verfasser, 1900. S. 520.

⁹²⁸ Vgl. Abb. 128: Hans Christiansen, Entwurf für eine Brosche, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28160 (8).

⁹²⁹ Vgl. Abb. 129: Hans Christiansen, Entwurf für eine Halskette, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28158 (1).

Der obere Bereich wird mit einem geschwungenen Bogen abgeschlossen, mittig sind drei Schmucksteine angebracht. Zwei schwarze Schmucksteine rahmen einen etwas größeren weißen Schmuckstein. Die Steine haben einen Treppenschliff. Außerdem sind alle Elemente mit kleinen weißen Schmucksteinen ausgefüllt. Vom Mittelteil aus befinden sich mittig fünf Hängeelemente, die von links nach rechts kürzer werden. Die beiden äußeren und das Element in der Mitte sind, bis auf den Längenausgleich, konform gestaltet. Das linke Element hat wiederholend drei Kreise und einen hochrechteckigen Schmuckstein. Es endet mit einem ovalen Element. Das mittlere Element besteht aus drei Kreisen, einem Schmuckstein, gefolgt von vier Kreisen und einem ovalen Element. Und das Element rechts hat zweimalig drei Kreise mit einem Schmuckstein und endet ebenfalls mit einem ovalen Element. Zwischen den drei Elementen sind zwei Hängeelemente in Form von Zierleisten. Diese sind durchgehend besetzt mit kleinen weißen Schmucksteinen. Am unteren Ende sind die Zierleisten schräg angewinkelt. Auch die Hängeelemente sind silbern. Der Mittelteil erinnert mit der breiten Form an eine Schnalle, die eine royale Anmut aufweist. Die Hängeelemente bilden einen Gegensatz dazu. Sie suggerieren eine Leichtigkeit und Lebendigkeit.

Ein weiteres Beispiel ist ein Entwurf für *Ohrringe*⁹³⁰ (**Abb. 130**). Abgebildet ist ein Ohrring, eine Bleistiftlinie deutet ein linkes Ohr an. Das Ohrloch ist von einer Kugel bedeckt. Hierbei handelt es sich vermutlich um eine Perle. Ein Halbkreis, wie eine Sichel, legt sich um die Perle und läuft abschließend mit dem Ohr spitz aus. Das Ende an der Perle ist eckig. Der Entwurf deutet weiße, kleine Schmucksteine an, mit denen die Sichel durchgehend besetzt ist. Um die Sichel herum ist ein weiterer Halbkreis, bestehend aus Schmucksteinen, der mit der Sichel beginnt und auf gleicher Höhe unterhalb der Perle endet. Daran ist ein Hängeelement angebracht. Dieses besteht aus einem größeren runden Schmuckstein, einem hochrechteckigen Schmuckstein, einem kleineren runden Schmuckstein und endet in einer tropfenförmigen Perle. Der Entwurf ist auch hier in Silber und Weiß gehalten. Die Sichelform gibt dem Ohrring eine orientalische Optik. Die Perlen erzeugen Anmut und Eleganz.

Zuletzt soll an dieser Stelle ein Entwurf für ein *Armband*⁹³¹ (**Abb. 131**) betrachtet werden. Der Blickfang sind fünf unterschiedlich große blaue Schmucksteine mit einem Ovalschliff.

⁹³⁰ Vgl. Abb. 130: Hans Christiansen, Entwurf für einen Ohrring, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28159 (2).

⁹³¹ Vgl. Abb. 131: Hans Christiansen, Entwurf für ein Armband, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28162 (2).

Jeder dieser Schmucksteine ist in kleine weiße Ziersteine eingefasst. Jeweils an einer Seite befindet sich eine Applikation. Die beiden äußeren Schmucksteine haben je einen größeren weißen Zierstein mit Brillantschliff angesetzt. Die beiden Schmucksteine zur Mitte hin haben einen größeren weißen Schmuckstein mit jeweils einem Blatt beigefügt. Der Schmuckstein in der Mitte hat als Applikation zwei Blätter, zwischen deren Spitzen ein kleiner weißer Zierstein angebracht ist. Die Glieder, die die Elemente miteinander verbinden, sind geschwungene Formen, die abwechselnd nach unten und oben gebogen sind. Die nach unten gebogenen Glieder, also das erste, das dritte und das fünfte Gliedelement von links gesehen, bestehen aus einer Zierleiste mit rechteckigen Schmucksteinen und darüber drei Reihen mit kleinen, runden Ziersteinen. Das zweite und vierte Gliedelement ist nach oben gebogen und hat ebenfalls eine Zierleiste mit rechteckigen Schmucksteinen am oberen Rand und darunter zwei Reihen mit kleinen runden Schmucksteinen. Die Gliederelemente sind silbern und weiß. Die Glieder bilden durch ihre Anordnung eine Wellenform und geben dem Armband eine Lebendigkeit. Dies wird durch die dunkelblauen Steine unterstützt. Ihre Farbgebung symbolisiert das Element Wasser. Gleichzeitig bilden die floralen Motive einen vegetabilen Kontrast. Die Schmucksteine erinnern an Blüten, was mit den Blättern noch verstärkt wird. Die kleinen Elemente erzielen zudem eine filigrane Leichtigkeit.

Da sich Christiansen über Jahre mit der Mode beschäftigte, ist eine Datierung anhand seiner Schaffensbereiche kaum möglich. Daher sollen folgend Einflüsse und Vergleichswerke betrachtet werden, um eine genauere Datierung zu ermöglichen.

Die Zusammenarbeit der *Künstlerkolonie Darmstadt* mit Fahrner verweist auf eine Schaffensperiode der Künstlerkolonie bereits zur Gründung. In der Literatur werden im Zusammenhang mit Schmuckentwürfen vor allem Behrens, Olbrich und Huber genannt.

Patriz Huber bevorzugte lange Zeit eine eher gröbere Art der Ornamentierung. Dies zeigt sich zum Beispiel in Broschen oder Anhängern. Dunkel oxidiertes Silber im Kontrast mit grünen und gelben Halbedelsteinen in einem schlichten, fast schon ländlichen Stil prägten diese Schmuckstücke.⁹³² Eine Abbildung⁹³³ (**Abb. 132**) in der Ausgabe 1903/04 der *Deutschen Kunst und Dekoration* zeigt drei Halsketten nach dem Entwurf von Huber.

⁹³² Vgl. Fahrner, Theodor: Schmuck- und Leder-Arbeiten von Patriz Huber, In: Deutsche Kunst und Dekoration, 1903/1904, Heft 13, S. 39-42. S. 39.

⁹³³ Vgl. Abb. 132: Patriz Huber, Kolliers, ausgeführt von Th. Fahrner Pforzheim, Fotografie, ohne Jahreszahl.

Der Halsschmuck links zeigt einen Anhänger an einer Kette mit filigranen Gliedern. Ein nach unten zulaufendes Dreieck wird durch eine vertikale Linie halbiert. Die beiden oberen Ecken werden jeweils von einem Schmuckstein geziert, das Metall um die Steine ist in geschwungenen Linien geformt. Eine Rundung umschließt die untere Hälfte des Dreiecks. Der Kreis ist nicht geschlossen, sondern endet links und rechts von der vertikalen Linie des Dreiecks in einer Spirale. Ein tropfenförmiger Schmuckstein an diesem Kreis bildet den Abschluss des Anhängers. Der Halsschmuck rechts hat die gleiche Kette mit einem Anhänger. Dieser hat ebenfalls ein Dreieck, welches nach unten zeigt, auf dem sich ein kleineres Dreieck befindet. Die Ecken sind abgerundet. Oberhalb dieses Dreiecks befindet sich ein kleineres Dreieck, dessen Spitze nach oben zeigt. Dieses fasst einen Schmuckstein ein. Zwei Flügel rahmen dieses Dreieck. Insgesamt drei tropfenförmige Schmucksteine hängen unterhalb der Flügel und des unteren Dreiecks. Die in der Mitte abgebildete Halskette hat bereits in die Kette eingearbeitete Ornamente, abwechselnd in Trapez- und Rautenform. Zwischen den Ornamenten befinden sich Perlen, an den Ornamenten hängen Schmucksteine. An der Raute in der Mitte der Kette befindet sich ein Anhänger. Auch dieser besteht aus einem abgerundeten Dreieck, welches nach oben gerichtet ist. Geschwungene Bänder schwingen sich um die Seiten. Mittig hängt ein heller, tropfenförmiger Schmuckstein. Da es sich um eine Schwarzweißabbildung handelt, kann keine Aussage über Farbgebung oder Material gemacht werden. Dem Untertext ist zu entnehmen, dass Fahrner die Haltketten ausgeführt hat.⁹³⁴ Die Ketten erinnern an heraldische Motive. Dies steht im Kontrast zu den filigranen Elementen. Huber verwendete für seine Schmuckstücke grundsätzlich Silber, welches teilweise mit Gold oder Emaille veredelt beziehungsweise sulfiert war. Zudem waren seine Stilmittel die geometrischen Formen, mit denen er die Schmuckgestaltung dieser Zeit deutlich beeinflusste.⁹³⁵

Die *Gürtelschließe*⁹³⁶ (**Abb. 133**) von Joseph Maria Olbrich entstand noch in Wien 1898 und dient als Beispiel für dessen Schmuckentwürfe. Die breitrechteckige Schnalle besteht aus zwei, sich vertikal spiegelnden Elemente. Breite, unregelmäßig geformte Linien bilden ein Viereck, die obere und untere Seite besteht jeweils aus zwei Linien. Nach außen hin schließt das Viereck mit einem floralen Muster ab.

⁹³⁴ Vgl. Fahrner, 1903/1904. S. 40.

⁹³⁵ Vgl. Institut Mathildenhöhe, 2015. S. 18.

⁹³⁶ Vgl. Abb. 133: Joseph Maria Olbrich, Gürtelschließe, Ausführung Josef Siess Söhne, 1898, Silber vergoldet, Chrysolite, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

Dieses besteht aus acht an- und übereinander liegenden Blüten, die, wie die Schnalle, golden sind. Oben und unten sind jeweils drei aneinander liegende, grüne Schmucksteine in einer goldenen Fassung angebracht. Wie auch Huber wählte Olbrich üppige Linien. Da die insgesamt zwölf Schmucksteine den einzigen farbigen Kontrast bilden, wirkt die Schnalle trotz der breiten Linien doch elegant.

Auch Peter Behrens Entwürfe zeigen diesen Stil. Eine *Schwarzweißfotografie*⁹³⁷ (**Abb. 134**) zeigt eine Gürtelschließe, eine Brosche und eine Halskette. Die Gürtelschließe ist breitrechteckig und spiegelt sich ebenfalls vertikal. Ein Band, das über das Rechteck hinausgeht, bildet die Mitte der Schnalle. Zu den Seiten geht jeweils ein liegendes, abgerundetes Dreieck, die Spitze ragt über das Rechteck hinaus und wird mit einem kleinen Rechteck eingefasst. Innerhalb des Dreiecks ist ein Kreis dargestellt. Vertiefungen um den Kreis ziehen sich wie Wellen darum, die äußere verläuft entlang der Innenseite des Dreiecks. Die Ecken der Schnalle sind ausgestellt und werden mit Vierecken geziert. Die Brosche ist ebenfalls breitrechteckig. Am oberen Rand ist eine Erhöhung, die in geschwungener Form zu beiden Seiten ausläuft. Unterhalb der Erhöhung scheint durch eine kleine Öffnung ein Tuch durchgezogen zu sein, das in Falten nach unten breiter wird und hinten geschlagen ist. Aus den Falten im Hintergrund, also am Rechteck, bilden sich links und rechts zwei symmetrische Dreiecke. In diese sind zwei kleine Kreise gefasst, die mit Schmucksteinen geziert sind. Ein ovaler Schmuckstein ist der Fokus der Halskette. Eingefasst ist der Schmuckstein in Metall mit Vertiefungen, das nach unten spitz zuläuft. Darüber liegen zwei Bänder, die nach außen breiter werden und geschwungen sind. Eine Öse, mittig angebracht, scheint die Bänder zu fixieren. Dadurch erhält der Anhänger eine Rautenform. Von den seitlichen Enden geht jeweils die Kette zu einem Zwischenteil, welches eine weitere Kette damit verbindet. Die weitere Kette ist wiederum mit der oberen Öse verbunden. Zu den Entwürfen Behrens zählen auch Modelle, die reproduzierbar waren. Diese waren sachlich konzipiert, um deutlich zu machen, dass es sich um industriellen Schmuck handelt. Damit wollte man sich aber auch von den französischen Vorbildern abgrenzen.⁹³⁸ Die Schmuckarbeiten der Künstlerkolonie hatten zudem großen Einfluss auf Künstler wie Georg Kleemann, Franz Boeres oder Christian Ferdinand Morawe.⁹³⁹

⁹³⁷ Vgl. Abb. 134: Peter Behrens, Gürtel-Schliesse, Brosche, Halskette, Ausführung M. H. Wilkens & Söhne Hamburg, ohne Jahreszahl.

⁹³⁸ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 96.

⁹³⁹ Vgl. ebd. S. 96.

Betrachtet man die Beispielwerke wird deutlich, dass geometrische Formen, breite Ornamente und geschwungene Linien, in Form von Vertiefungen Einfluss nahmen. Das Metall steht im Vordergrund der Entwürfe, Schmucksteine bilden schlichten Zierrat. Christiansens Schmuckstücke sind filigraner und mit deutlich mehr Schmucksteinen versehen. Daher ist es wahrscheinlich, dass die Entwürfe Christiansens nicht zur Zeit der Gründung der *Künstlerkolonie Darmstadt* entstanden sind.

Vergleicht man Christiansens Entwürfe mit Schmuckstücken um 1930, werden Parallelen deutlich. Ein Beispiel hierfür ist eine *Brosche*⁹⁴⁰ (**Abb. 135**), die in den 30er Jahren entstand, der Hersteller sowie der Designer sind unbekannt.⁹⁴¹ Die Brosche besteht aus einem Bogen, an dessen Innenseite drei Hängeelemente angebracht sind. Der Bogen hat geschwungene Linien und wird an der Außenseite durch eine Reihe von Schmucksteinen gerahmt. Die Hängeelemente bestehen aus drei Stäben und enden mit Schmucksteinen mit Brillantschliff. Die beiden äußeren sind identische, der mittlere ist etwas länger, der runde Schmuckstein ist größer. Auf der Höhe der beiden kleineren runden Schmucksteine befindet sich ein dunkler Schmuckstein. Außer diesem einen dunklen Schmuckstein besteht die Brosche komplett aus facettierten Glassteinen.

Ein weiteres Beispiel ist ein *Armband*⁹⁴² (**Abb. 136**) von etwa 1930. Auch hier sind der Hersteller sowie der Designer nicht bekannt. Kristallsteine und Similis sind in Silber gefasst.⁹⁴³ Blaue Schmucksteine mit Radiantschliff und helle Schmucksteine mit Brillantschliff sind abwechselnd nebeneinander gesetzt und bilden drei Reihen. Diese sind mit einzelnen L-förmigen Gliedern gerahmt, die jeweils ein großen und zwei kleine Schmucksteine fassen. Diese werden zu beiden Seiten, zum Verschluss hin, breiter und fassen somit auch mehr Steine. Jeweils drei spitz zulaufende geometrische Formen befinden sich zwischen den Reihen und den Verschlusselementen und bestehen ebenfalls hauptsächlich aus hellen Schmucksteinen.

Der Stil der 30er Jahre wurde durch die Weltwirtschaftskrise und die Zäsur des künstlerischen Gestaltens beeinflusst. Es entstand ein Formenrepertoire, welches auf den nationalen Stil zurückgriff.⁹⁴⁴

⁹⁴⁰ Vgl. Abb. 135: Unbekannt, Brosche, 1930er Jahre, Metall, gegossen, facettierte Glassteine, Strass-Pavé, Rita Sacks Collection, New York.

⁹⁴¹ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 51.

⁹⁴² Vgl. Abb. 136: Unbekannt, flexibles Armband, um 1930, Sterlingsilber, Kristallsteine, Similis, Rita Sacks Collection, New York.

⁹⁴³ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 52.

⁹⁴⁴ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 102.

So schuf Braendle eine Schmuckkollektion, die der Frau ermöglichte, auch abends Modeschmuck zu tragen. Hierzu wurden einfacher Materialien verwendet.⁹⁴⁵ Folglich war Schmuck auch während der Krise erschwinglich. Dadurch entstand eine Verknüpfung von Modeschmuck und künstlerischen Entwürfen, da die Künstler universelleren Schmuck entwarfen. Das Prinzip der Vereinfachung zeigt sich nicht nur in den Entwürfen, sondern auch in den Materialien und der Verarbeitung.⁹⁴⁶ Im Vergleich zu Christiansens Entwürfen sind diese zwei Beispiele ebenso filigran gearbeitet. Allerdings zeigen Christiansens Entwürfe nicht nur Schmucksteine, sondern auch Metall. Zudem zeigen sie, neben geometrischen, auch florale Elemente. Letztere deuten auf den Einfluss der französischen Schmuckhersteller hin, da auch diese sich, wie bereits beschrieben, häufig floraler Elemente bedienten. Die verschiedenen Materialien und das Aufkommen des Modeschmucks erschweren eine zeitliche Eingrenzung im Allgemeinen. Künstler setzten sich vom Modeschmuck meist durch Einzelstücke ab.⁹⁴⁷ Aus Christiansens Tagebüchern ist bekannt, dass er sich mit Mode, vermutlich auch mit Schmuck, besonders intensiv in den Jahren 1916/17 beschäftigte. Außerdem gibt es in Christiansens später Schaffensphase nur wenige Hinweise auf seine Entwürfe. Daher ist die Datierung Christiansens Entwürfe auf die Jahre 1915-1930 einzugrenzen.

11. Die Mathildenhöhe Darmstadt

Unter der Kapitelüberschrift die Mathildenhöhe Darmstadt wird zunächst die Entwicklung dieser, die Berufung der Künstlerkolonie sowie die Ausstellung betrachtet. Darauf folgt die genauere Darstellung der *Villa In Rosen* in Hinblick auf die einzelnen Schaffensbereiche Christiansens.

Um die Fragestellung nach dem Gesamtkunstwerk zu erörtern wird daraufhin ein Vergleich mit dem Haus Olbrich und dem Haus Behrens aufgestellt. Ebenso fließt die Kritik in diese Diskussion ein. Zudem wird der Diskurs Gesamtkunstwerk näher betrachtet.

⁹⁴⁵ Vgl. Farneti Cera, 1991. S. 102.

⁹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 102.

⁹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 24.

11.1 Die Entwicklung der Stadt Darmstadt im Vergleich zu anderen deutschen Städten

Bis auf die Ludwigssäule und das Stadtschloss hatte Darmstadt Ende des 19. Jahrhunderts nicht viel Künstlerisches zu bieten. Im Vergleich zu den Nachbarstädten Frankfurt, Mannheim oder Heidelberg bot Darmstadt zu dieser Zeit eine eher unauffällige Kunstlandschaft. „Es stritt sich mit Karlsruhe um den Preis der Langweiligkeit und noch mit viel kleineren Residenzstädten um den Preis spießbürgerlicher Verschlafenheit.“⁹⁴⁸ Viele Autoren äußerten sich in der *Deutschen Kunst und Dekoration* auf diese Weise über die Entwicklung der Stadt auf künstlerischer Ebene. Den Vorsatz, Darmstadt zu einer Kunststadt zu machen, den Großherzog Ernst Ludwig mit seinem Regierungsantritt 1892 setzte, war deshalb umso gewichtiger. Sein Ziel war es, Darmstadt zu einem künstlerischen Vorbild für ganz Hessen zu machen.⁹⁴⁹ Wichtige Faktoren hierfür waren die Infrastruktur des Landes sowie volkswirtschaftlichen und handwerklichen Stärken. Nach der ausgiebigen Betrachtung dieser Aspekte gründete der Großherzog eine Künstlerkolonie. Diese sollte sich in Freiheit entwickeln, das heißt auch frei von jeglichen Einflüssen sein, aber auch das Handwerk und die Industrie unterstützen.⁹⁵⁰ Die Entwicklung und Förderung des Kunsthandwerks in Darmstadt wurden priorisiert.

Eine Entwicklung dieser Art zeigte sich aber auch in weiteren Städten Deutschlands, wie Karlsruhe oder München. 1899 erschien ein Artikel in der *Deutschen Kunst und Dekoration*, der davor warnte, dass eine rasante Entwicklung in den verschiedenen Städten zu beobachten sei und Darmstadt sich ebenso schnell entwickeln müsse, um zu einer Kunststadt zu werden.

Ebenfalls betont der Autor des Artikels die Wichtigkeit des Handwerks, welches wegen der Zunahme der Industrie noch stärker gefördert werden müsse.⁹⁵¹

⁹⁴⁸ Wolgen, Ernst von: Großherzog Ernst Ludwig als Wecker und Förderer künstlerischer Bestrebungen: anlässlich dem 25jährigen Regierungs-Jubiläum 13. März 1917. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 39, 1916/17. S. 361-366. S. 361.

⁹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 361.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 362.

⁹⁵¹ Vgl. Ohne Verfasser: Die Darmstädter Künstler-Kolonie. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 4, 1899b. S. 412-423. S. 413.

Ebenso nahm die politische Situation Einfluss auf diese Entwicklung. Das 1871 gegründete Deutsche Reich zeigte nur wenig Einigkeit, auch in dieser Hinsicht. Vier Könige, fünf Großherzogtümer und zahlreiche Herzogtümer setzten ihre eigenen Vorstellungen um. Daraus entstand eine Vielfalt an Kunstgewerbereformen, denn Kultur und Bildung waren weiterhin den Territorien untergeordnet.⁹⁵² In München entstanden die Vereinigten Werkstätten für Kunst und Gewerbe sowie 1902 die Deschitzschule, die großen Erfolg verzeichneten, und doch entschieden sich viele Künstler die Stadt zu verlassen. Vier der sieben Gründungsmitglieder der Künstlerkolonie stammten aus München.⁹⁵³

Ein weiterer Faktor, der diese Entwicklung begünstigte, war die wachsende Bevölkerung, die den Architekten vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten bei benötigten neuen Wohnhäusern bot.⁹⁵⁴ Die steigende Bevölkerungszahl nahm gleichzeitig auch Einfluss auf den Handel. Dieser wurde dadurch und durch die verbesserte Verkehrserschließung angetrieben. Diese zeigte sich im Ausbau des Eisenbahnnetzes sowie in der Modernisierung des Straßenbahnnetzes. All dies ermöglichte wiederum den Bau mehrere Waren- und Kaufhäuser, welche ebenfalls den Einfluss der neuen Architektur zeigten.⁹⁵⁵ Außerdem begünstigte das Bestreben, Kunststadt zu werden auch die Tatsache, dass die Einwohner Darmstadts hauptsächlich zur oberen Bevölkerungsschicht zählten. Um 1900 war jeder vierte erwerbstätige Darmstädter Beamter.⁹⁵⁶

Die verbesserte Verkehrsanschließung war vor allem durch die Industrialisierung möglich. Diese begann in Darmstadt in den 1850er Jahren. Die Metallindustrie war neben der Möbelindustrie einer der wichtigsten Industriezweige. Vor allem letztere wurde stark von der Künstlerkolonie gefördert.

Aber auch weitere Bereiche des Kunsthandwerks erlebten einen Aufschwung durch die Aufträge der Künstlerkolonie.⁹⁵⁷ Ein Beispiel hierfür war die Hofmöbelhandlung *Louis Trier*, die nicht nur die Großherzöge belieferte, sondern auch auf internationaler Ebene die verwandten Höfe wie St. Petersburg belieferte.⁹⁵⁸

⁹⁵² Vgl. Maciuika, John V.: Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 201-206. S. 201.

⁹⁵³ Vgl. ebd. S. 202.

⁹⁵⁴ Vgl. Franz, Eckhart G.: Die Stadt der Künstlerkolonie Darmstadt 1900-1914. In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5. Darmstadt, 1977. S. 8-35. S. 22.

⁹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 24.

⁹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 36.

⁹⁵⁷ Vgl. Franz, 1977. S. 30.

⁹⁵⁸ Vgl. Beil, Ralf; Stephan, Regina (Hrsg.): Joseph Maria Olbrich. 1867 - 1908, Architekt und Gestalter der frühen Moderne. Ostfildern, 2010. S. 143.

Ein weiterer Faktor der Stadtentwicklung war die Hochschule, die ebenfalls internationales Ansehen erlangte. Aufgrund dieser Entwicklungen verfasste Alexander Koch eine Denkschrift, die er an einflussreiche und kunstliebende Personen gab, und in der er bereits die Idee der Künstlerkolonie andeutete.⁹⁵⁹

11.2 Die Berufung der Künstlerkolonie Darmstadt

Trotz der vielen günstigen Einflüsse war die Förderung des Großherzogs Ernst Ludwig der Hauptfaktor für diese Entwicklung. In der *Deutschen Kunst und Dekoration* wurden ihm dazu zahlreiche Aufsätze gewidmet. In einem Aufsatz wurde der Großherzog für sein innovatives Denken hervorgehoben, da die meisten Fürsten dem Historismus treu blieben.⁹⁶⁰ Aber auch seinen Sinn für Kunst in Hinblick auf die Zusammenarbeit mit den Künstlern, da er selbst zeichnete und so die Kommunikation mit den Künstlern auf einer anderen Ebene stattfinden konnte.⁹⁶¹ Im Zusammenhang mit der Gründung der Künstlerkolonie erschienen außerdem auch in weiteren Zeitschriften Artikel. In der Düsseldorfer Zeitschrift *Die Rheinlande* schrieb Rüttenauer über den Großherzog Ernst Ludwig Folgendes: „Dieser junge Fürst hat bewiesen, dass die Jugend ihre Vorzüge haben kann. [...] Er hat sich nicht imponieren lassen von der Weisheit und hat sich nicht verblüffen lassen von der schulmeisterlichen Selbstgefälligkeit des Alters. Er hatte den Mut jung zu sein.“⁹⁶² Die Verwandtschaftsverhältnisse des Großherzogs waren hierfür vermutlich auch ausschlaggebend. Als Enkel von Königin Viktoria hatte er einen engen Bezug zu Großbritannien, und damit auch zur dort aufgekomenen Arts and Crafts Bewegung. Seine Begeisterung für die neue Kunstbewegung zeigte er in seinem Empfangs- und seinem Speisezimmer des Neuen Palais in Darmstadt. Die Einrichtungen der beiden Räume ließ er von Mackay Hugh Bailey Scott, einem bekannten Künstler der Arts and Crafts Bewegung, neu gestalten.⁹⁶³

⁹⁵⁹ Vgl. Beil, 2010. S. 143.

⁹⁶⁰ Vgl. Ohne Verfasser: Ein deutscher Fürst als Förderer der modernen angewandten Kunst. In: *Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 5, 1899a. S. 46-50. S. 47.

⁹⁶¹ Vgl. ebd. S. 48.

⁹⁶² Rüttenauer, Benno: Ein Dokument Deutscher Kunst. In: *Die Rheinlande, Vierteljahrsschr.d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein 1900/1901*. Heft 4, 1901. S. 5-11. S. 8.

⁹⁶³ Vgl. Gutbrod, Philipp: "Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!" Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914 - Eine Einführung. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Berlin, 2017. S. 33-42. S. 33.

Diese zeitgenössischen Berichte zeigen, dass durch die Einstellung des Großherzogs zur Kunst die Künstlerkolonie sich so entwickeln konnte. Es gab zwar einige Förderer der neuen Kunst, jedoch selten einen mit vergleichbarem Enthusiasmus.

„Tatsächlich hatte Ernst Ludwig bereits bei seiner Ernennung zum Großherzog erkannt, dass Hessen keine großen Mengen an wertvollen Bodenschätzen besaß und dass ein wirtschaftlicher Aufschwung nur mit einer gezielten Qualitätssteigerung in den Manufakturen möglich sei. Seinem kulturellen Interesse folgend sah er die Entstehung eines Zentrums der Kunstgewerbereform-Bewegung in Darmstadt als eine Möglichkeit, Kultur- mit Wirtschaftsförderung zu verbinden: So sollten herausragende Künstler nach Darmstadt berufen werden, vor Ort ein festes Einkommen erhalten und in künstlerischer Freiheit arbeiten. Im Gegenzug sollten die von ihnen geschaffenen Entwürfe von regionalen, aber auch überregionalen Firmen hergestellt und öffentlichkeitswirksam im Rahmen von Ausstellungen präsentiert werden.“⁹⁶⁴

Die Anregung zur Gründung einer Künstlerkolonie kam vermutlich von Alexander Koch, dem Herausgeber der *Deutschen Kunst und Dekoration*, der ebenso großes Interesse daran hatte, die neue Kunst in Darmstadt zu fördern. Er veranstaltete 1898 die erste Kunst- und Gewerbeausstellung in Darmstadt, die, wie bereits erwähnt, auch Werke von Hans Christiansen zeigte.⁹⁶⁵ Noch in selben Jahr wurde Christiansen als erstes Mitglied der Künstlerkolonie berufen. Die offizielle Bekanntgabe fand am 4. April 1899 statt, zusammen mit den Mitgliedern Paul Brück, Rudolf Bosselt und Patriz Huber. Diese Erstberufenen der Künstlerkolonie begannen am 1. Juli desselben Jahres ihre Tätigkeit. Joseph Maria Olbrich wurde zehn Tage später berufen und noch im gleichen Jahr folgte die Berufung von Ludwig Habich und Peter Behrens.⁹⁶⁶ Dass sich die Künstler für die Zusammenarbeit in der Künstlerkolonie entschieden, lag vermutlich an der künstlerischen Freiheit und der finanziellen Absicherung. Ein in der *Kunst und Handwerk* veröffentlichter Artikel verdeutlicht dies:

⁹⁶⁴ Gutbrod, 2017. S. 34.

⁹⁶⁵ Vgl. Gutbrod, Philipp: Die Kunst als »Sonnenschein des Lebens«, Hans Christiansen auf der Mathildenhöhe Darmstadt. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern, 2014. S. 112-161. S. 114.

⁹⁶⁶ Vgl. Wolde, Annette: Daten zur Geschichte der Darmstädter Künstlerkolonie, In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5, Eduard Roether Verlag Darmstadt 1977, S. 41-48. S. 41.

„In voller Erkenntnis für die Notwendigkeit möglicher Freiheit beanspruchte er nicht die geringste Gegenleistung [...]. Keinerlei Lehrthätigkeit, keine Rücksicht auf Fabrikanten oder vorgesetzte Behörden sollte sie behindern, ja er selbst wollte, und will nicht über ihnen stehen, sondern mitten unter ihnen, als Künstler unter Künstlern.“⁹⁶⁷

Die Ideen der Künstlerkolonie verfassten die Künstler in einer Denkschrift, die sie dem Großherzog 1899 anlässlich seines Geburtstags im November überreichten. Diese enthielt die Pläne und das Programm für die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst*.⁹⁶⁸ Ziel dieser Ausstellung war es als Gemeinschaft und einzeln ein ‚Ereignis‘ zu schaffen. Die Künstler planten dies auf der Mathildenhöhe, da diese den Platz bot, dass sich jeder Künstler frei entfalten konnte. Ausgestaltete Familienhäuser der Künstler und ein Atelierhaus waren geplant. Für die Veranstaltung selbst kamen zudem noch provisorische Gebäude, Bühnenkunst und Feste hinzu. Auch nach der Ausstellung selbst hatte das Volk die Möglichkeit, die Arbeiten dauerhaft zu betrachten.⁹⁶⁹

Die erste gemeinsame Arbeit der Künstlerkolonie war aber nicht diese Ausstellung, sondern das *Darmstädter Zimmer* für die Pariser Weltausstellung 1900. Dieses entstand noch im *Prinz-Georgs-Palais* im Herrengarten, dem ersten Atelier der Künstlerkolonie bis zur Umsetzung der Ausstellung auf der Mathildenhöhe.⁹⁷⁰ „In Darmstadt entworfen und produziert, wurde das Zimmer als Ganzes zum ersten Mal in den Räumen der Darmstädter Hofmöbelfabrik Glückert präsentiert.“⁹⁷¹ Das Empfangszimmer war ein großer Erfolg auf internationaler Ebene.⁹⁷² Christiansen schuf für das Darmstädter Zimmer ein Glasfenster, Schmuck- und Lederarbeiten sowie Wirkereien, für diese er mit einer Bronze- und einer Silbermedaille der Weltausstellung geehrt wurde.⁹⁷³

⁹⁶⁷ Leipheimer, Hans Dietrich: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901, In: Kunst und Handwerk: Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851, 51, 1900/1901. S. 249-256. S. 249.

⁹⁶⁸ Vgl. Wolde, 1977. S. 41.

⁹⁶⁹ Vgl. Archiv Mathildenhöhe Darmstadt: Unbekannter Verfasser: Arbeitsprogramm der Künstlerkolonie vom 25.11.1899. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 5a, 1899. o.S.

⁹⁷⁰ Vgl. Gutbrod, 2014. S. 117.

⁹⁷¹ Ebd. S. 117.

⁹⁷² Vgl. ebd. S. 118.

⁹⁷³ Vgl. Listl, 2022. S. 39.

11.3 Ein Dokument Deutscher Kunst

Die Eröffnung der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* erfolgte dreizehn Monate nach der Pariser Weltausstellung 1900. Wie bereits erwähnt zeigte die Ausstellung ein Atelierhaus, provisorische Gebäude für die Dauer der Ausstellung und acht Künstler- und Privathäuser. Es ist anzunehmen, dass Olbrich die Idee zu dieser Ausstellung hatte. Die Vermutung liegt nahe, da er bereits in Wien eine ähnliche Idee in seinem Freundeskreis präsentierte. Das Projekt bezog den gesamten Lebensbereich ein und entsprach somit nicht nur den Vorstellungen der Künstler, sondern auch denen des Großherzogs, die neue Kunst zu vermitteln.⁹⁷⁴ Da Olbrich mit der Gesamtplanung der Architektur betraut wurde, übernahm er auch die Leitung. Das Gelände der Mathildenhöhe, auf welchem bereits das Wasserreservoir und die Russische Kapelle standen, bot im Osten etwa 10.000 Quadratmeter Bbauungsfläche. Die vorhandenen Gebäude wurden in die Planung integriert.⁹⁷⁵

Betrachtet man den *Lageplan*⁹⁷⁶ (**Abb. 137**) der Mathildenhöhe, ist zu sehen, dass Olbrich das Atelierhaus, das *Ernst-Ludwig-Haus*, als zentralen Orientierungspunkt angelegt hat, die Atelierhäuser wurden axial dazu errichtet. Am südlichen Ende des Geländes, also gegenüber dem Atelierhaus, befand sich das Gebäude für Flächenkunst. Dieses Gebäude sollte zeitlich begrenzt während der Ausstellung bestehen. Dazwischen, ähnlich einem Forum, waren die Künstler- und Privathäuser angeordnet.⁹⁷⁷ Am 24. März 1900 fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Hierzu sollte erwähnt werden, dass ein Künstlerheim auf der Mathildenhöhe bereits 1897 von Karl Hofmann geplant war. Dies ähnelte allerdings in keiner Weise den Plänen Olbrichs.⁹⁷⁸ Die weiteren provisorischen Bauten der Ausstellung waren unter anderem der Haupteingang, das Blumenhaus, das Spielhaus, der Orchesterpavillon und der Postkartenkiosk.⁹⁷⁹

Zu den Leitsätzen der Künstlerkolonie gehörte, wie bereits erwähnt, die Einbindung des Lebensbereiches in dieses Projekt. Die Ausstellung zeigte, dass dies auch in vielen Bereichen realisiert wurde.

⁹⁷⁴ Vgl. Huber, Eva; (unter Mitarbeit von Anette Wolde): Die Darmstädter Künstlerkolonie, Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzungen. In: *Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976*. Band 5. Darmstadt, 1977, S. 56-165. S. 60.

⁹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 60.

⁹⁷⁶ Vgl. Abb. 137: Lageplan *Ein Dokument Deutscher Kunst 1901*, aus: Archiv Mathildenhöhe Darmstadt.

⁹⁷⁷ Vgl. Huber, 1977. S. 60.

⁹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 60.

⁹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 61.

Diese künstlerische Umsetzung in die Praxis präsentierten die eingerichteten Wohnhäuser, die während der Ausstellung für das Publikum zugänglich waren. Das Besondere dieser Häuser war, dass nicht nur das Haus selbst, sondern auch jedes Detail der Innenausstattung, also jeder Gegenstand von den Künstlern entworfen wurde.⁹⁸⁰ Für die Ausführung arbeiteten die Künstler mit ausgesuchten Handwerkern zusammen, die erlesene Materialien verwendeten. Ein weiterer wichtiger Aspekt war der pädagogische Sinn hinter den Werken. Denn wer von schönen Dingen umgeben ist, bildet durch diese den Geschmack.⁹⁸¹ So zeigten die Häuser nicht nur den Geschmack der Künstler, sondern auch das Fühlen und Denken. Dabei sollten Einflüsse vorheriger Epochen nicht spürbar sein, die Künstler sollten frei und individuell in ihrem Stil sein.⁹⁸² Außerdem stand auch die Einbindung der Natur in die Architektur im Vordergrund. Vor allem die Gestaltung der Gartenanlage zeigte dies sehr deutlich. Diese wurde nicht wie üblich dem englischen Landschaftsgarten nachempfunden, sondern ergänzte die Architektur und wurde so in den gestalteten Lebensraum mit einbezogen. Hier sind die Lichtfeste, unter der Leitung Christiansens, während der Ausstellung zu erwähnen, die dieses Konzept unterstützen.⁹⁸³ Hierbei handelte es sich um Gartenfeste bei Nacht, die unterschiedliche Farbkonzepte hatten. Die Hauptfarben waren einmal Orange, einmal Rot oder einmal Blau-Violett. Farbige Lampions schufen die unterschiedlichen Lichteffekte und dadurch eine bestimmte Atmosphäre.⁹⁸⁴ In einem Artikel in der *Deutschen Kunst und Dekoration* schrieb ein unbekannter Autor ausführlich über die drei Illuminationsfeste. Sein Fazit war: „Jedem, der diese feurigen Nächte miterlebt hat, werden sie gewiss eine angenehme Erinnerung bleiben.“⁹⁸⁵

Die Ausstellungsgebäude, aber auch einige der dauerhaften Bauten sind nur anhand des Lageplans, Fotografien und zeitgenössischer Beschreibungen zu analysieren, da das Gelände der Mathildenhöhe im Zweiten Weltkrieg zum Teil zerstört wurde. Die folgende Beschreibung des Ausstellungsgeländes ist daher einem Rundgang über das Gelände nachempfunden.

⁹⁸⁰ Vgl. Huber, 1977. S. 62.

⁹⁸¹ Vgl. ebd. S. 63.

⁹⁸² Vgl. Seder, Anton: Ein Dokument deutscher Kunst, In: Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 1900/1901, Heft 1, S.237-252. S. 237.

⁹⁸³ Vgl. Huber, 1977. S. 63.

⁹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 63.

⁹⁸⁵ Ohne Verfasser: Illuminations-Feste auf der Mathilden-Höhe. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901/1902. S. 43-48. S. 48.

Auf dem Vorplatz und am Haupteingang befanden sich vier blau-weiß angestrichene Buden. Die am Haupteingang dienten als Wechselgeldstube und zum Verkauf der Eintrittskarten. Verbunden waren die Buden mit einem halbrunden Zaun aus Schaufelrudern, die auf der Innenseite mit roten Linien bemalt waren. Über den Buden war ein Schattendach mit schwarzen Verzierungen gespannt. Die Buden am Vorplatz wurden zum Verkauf des Hauptkatalogs und von Ansichtskarten genutzt.⁹⁸⁶ Das *Haus der Blumen* war das erste Gebäude nach dem Betreten des Geländes. Es war blau-schwarz, die Tunnelöffnung mit goldkonturierten Ornamenten zeigte die zwölf Monate.⁹⁸⁷ Das einzige nicht von Olbrich geplante Haus war das *Haus Behrens* gegenüber vom *Haus der Blumen*. Sehen konnte man beide Gebäude vom Hauptweg aus, dem Alexanderweg. Das Theater befand sich unterhalb des *Haus Behrens*. Am höchsten Punkt des Geländes stand das Atelierhaus. Die Künstler- und Privathäuser waren dahinter am Abhang angeordnet.⁹⁸⁸ Direkt neben dem Atelierhaus befand sich westlich gelegen das *Haus Christiansen*, östliche gelegen das *Haus Olbrich*. Das *Haus Habich*, das *Haus Keller* und das *Haus Deiters* befanden sich unterhalb vom *Haus Olbrich*. Ebenso befanden sich auf der anderen Seite unterhalb vom *Haus Christiansen* die *Häuser Glückert I. und II.* Das *Gebäude der Flächenkunst* bildete den Schluss. Weitere provisorische Bauten wie das Orchester, das Restaurant und der Bar befanden sich westlich der *Russischen Kapelle*. Eingegrenzt wurde das Gelände von einem blauen Lattenzaun.⁹⁸⁹ Dieser war mit Plakattafeln versehen.⁹⁹⁰

Bereits vor der Künstlerkolonie wurde das Gelände der Mathildenhöhe aufgeteilt und die Grundstücke am Randbereich konnten privat erworben werden. Für den Bau auf einem dieser Grundstücke wurde die Genehmigung des Großherzogs benötigt. Ortsansässige Architekten wie Ludwig Hoffmann, Paul Wallot und Friedrich Pützer bauten hier, um so ihre Auffassung von Architektur zeigen zu können.⁹⁹¹

Eine Eröffnungsfeier leitete die Ausstellung ein. Festgehalten wurde diese in einem Artikel der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1901. Nur geladene Gäste nahmen an dieser Veranstaltung teil.

⁹⁸⁶ Vgl. Seder, 1900/1901. S. 242ff.

⁹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 244.

⁹⁸⁸ Vgl. Fuchs, Georg: Die hessischen Künstler auf der Ausstellung. In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901. S. 24-42. S. 24.

⁹⁸⁹ Vgl. Seder, 1900/1901. S. 242.

⁹⁹⁰ Vgl. Leipheimer, 1900/1901. S. 256.

⁹⁹¹ Vgl. Fuchs, Georg: Die „Mathilden-Höhe“ einst und jetzt. In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8, 1901. S. 511-529. S. 518.

Der Adel, Vertreter der Wissenschaft, Kunst und Literatur ebenso wie Handwerker und Industrielle, die an der Ausstellung beteiligt waren, standen auf der Gästeliste.⁹⁹² In einer feierlichen Zeremonie wurde der Rundgang eröffnet. Der Großherzog und seine Familie wurden mit Fanfaren vor dem *Ernst-Ludwig-Haus* begrüßt, auf dessen Platz sich die Gäste versammelten. Weiß gekleidete und mit Blumen geschmückte Frauen und Männer traten aus der Mittelpforte und versammelten sich auf der Terrasse.⁹⁹³ Musik, ein Chor und ein Theaterstück rahmten diese feierliche Zeremonie. Danach begann der Rundgang durch die Häuser im *Ernst-Ludwig-Haus*. Abgeschlossen wurde dieser Rundgang mit einem Festmahl am Nachmittag. Bei diesem Festmahl hielt Christiansen eine Rede auf den Großherzog. Theater- und Musikaufführungen gestalteten den Abend, der Abschluss dieses Programms war eine Illumination auf dem Platz des *Ernst-Ludwig-Hauses*.⁹⁹⁴ Ein weiterer Artikel in der *Reinlande* berichtete ebenfalls über die Eröffnungsfeier. Dieser war deutlich kritischer. Der Autor W. Schäfer kritisierte die Leichtgläubigkeit des unkritischen Publikums, welches hauptsächlich aus neugierigen Darmstädtern bestand.⁹⁹⁵

Von den Künstlern entworfene Postkarten und Plakate dienten neben dem Ausstellungskatalog als Werbemittel. Zudem wurde nach der Ausstellung eine Festschrift von Alexander Koch veröffentlicht.⁹⁹⁶

11.4 Hans Christiansens *Villa In Rosen*

Das Haus Christiansen, die *Villa In Rosen*, hatte mit seiner Lage neben dem Ernst-Ludwig-Haus eine hervorgehobene Stellung. Für Christiansen war das Haus die Möglichkeit seine Vorstellungen und die unterschiedlichen Schaffensbereiche in einem Haus zu verwirklichen. Es verband seine Ideale, seinen Geschmack und war somit Christiansens Gesamtkunstwerk. Die Architektur des Hauses plante Olbrich nach den Vorstellungen Christiansens. Ebenso führte Olbrich die Innengestaltung des Erdgeschosses aus. Die Küche wurde von Patriz Huber gefertigt. Das Obergeschoss und die Ausstattung des Hauses plante Christiansen.⁹⁹⁷

⁹⁹² Vgl. Fuchs, 1901. S. 446.

⁹⁹³ Vgl. ebd. S. 446.

⁹⁹⁴ Vgl. Ohne Verfasser: Die Eröffnungsfeier der Darmstädter Kunst-Ausstellung, 1901a. S.448.

⁹⁹⁵ Vgl. Schäfer, Wilhelm: „Ein Dokument deutscher Kunst“ Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Eröffnungsfeier am 15. Mai 1901 in Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Hessen und bei Rhein, In: Die Rheinlande, Monatsschrift für deutsche Kunst, 1. Jahrgang, Band 2, Heft 9, 1901.S. 38-39. S. 38f.

⁹⁹⁶ Vgl. Institut Mathildenhöhe, 2015. S. 25.

⁹⁹⁷ Vgl. Gutbrod, 2014. S. 118.

Das Leitmotiv, welches sich in unterschiedlichster Weise im Haus zeigte, ist die Rose. Christiansen zierte mit der Rose die Fassade des Hauses, Tapeten, Textilien oder auch Geschirr. Bei dem großen Luftangriff 1944⁹⁹⁸ im Zweiten Weltkrieg wurde die *Villa in Rosen* zerstört. Daher ist eine Beschreibung des Haus Christiansens nur anhand von Schwarzweißfotografien⁹⁹⁹ (**Abb. 138 a-c**), einem Modell und dem Gemälde *Haus In Rosen*¹⁰⁰⁰ (**Abb. 139**) möglich. Da sowohl das Gemälde als auch die Beschreibungen subjektiv sind, kann zur Farbgebung daher keine genaue Aussage gemacht werden. Das Gemälde zeigt den Blick auf die *Villa In Rosen* von Südosten, in der rechten Bildecke ist noch ein Teil des Ernst-Ludwig-Hauses zu sehen. Das Haus hat als Blickfang einen Erker, ein kräftiges grünes Dach und rotes Gebälk. Vor dem Haus grenzt eine Mauer mit Blumentöpfen das Gelände ein, im Hintergrund wird es von Bäumen gerahmt. Im Vordergrund sind der Alexanderweg und ein Teil des Gartens des Hauses Glückert zu sehen, der teilweise im Schatten des Hauses liegt. Durch den Schein der Sonne auf das *Haus Christiansen* wird die warme Farb Stimmung noch unterstützt. Gerahmt wird das Gemälde von einer Rosengirlande mit dunkelgrünen Blättern. Die Blüten sind weiß, rosafarben und dunkelrot. Zwei Postkarten, eine Zeichnung und eine kolorierte Fotografie ermöglichen einen erweiterten Eindruck der Farbgebung des Haus Christiansens. Die *Postkarte*¹⁰⁰¹ (**Abb. 140**) mit der Zeichnung zeigt das Haus im gleichen Blickwinkel wie das Gemälde. Da es sich hier um ein Hochformat handelt, ist der Ausschnitt kleiner. Das Ernst-Ludwig-Haus ist hier nicht mehr zu sehen und auch der Teil des Gartens des Hauses Glückert ist nur noch zu erahnen. Ein weiterer Unterschied ist die Fahne der Ausstellung im Vorgarten der *Villa In Rosen*. Da die Postkarte für die Ausstellung gefertigt wurde, ist hier nicht mehr zu sehen. Gerahmt wird das Bild von einer dunkelroten Linie mit zwei Vertiefungen in der oberen linken Ecke und der unteren rechten Ecke. Die Vertiefung oben ist mit fünf ebenfalls dunkelroten Rosenblüten dekoriert und fasst den Schriftzug ‚*In Rosen*‘ ein. Die Aussparung in der rechten unteren Ecke ist wellenförmig und fasst den Schriftzug ‚*Villa Christiansen*‘. Insgesamt ist die Postkarte im Vergleich zu dem Gemälde in kühleren Farben gestaltet.

⁹⁹⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 8.

⁹⁹⁹ Vgl. Abb. 138a: Unbekannt, Haus „In Rosen“ Ost-Ansicht mit Erker und Loggia, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

Abb. 138b: Unbekannt, Haus Christiansen Südansicht vom Alexandraweg, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

Abb. 138c: Unbekannt, Haus „In Rosen“ Ansicht von Süd-Ost, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Abb. 139: Hans Christiansen, Villa In Rosen, 1901, Öl auf Leinwand, 82.1x102.8 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

¹⁰⁰¹ Vgl. Abb. 140: Unbekannt, Villa Christiansen, kolorierte Postkarte, 1901, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt.

So ist das Dach des Hauses hier blaugrün, das Gebälk ist braunrot und auch die Vegetation ist in kühlen Grüntönen gehalten. Die *Postkarte*¹⁰⁰² (**Abb. 141**) mit der kolorierten Fotografie zeigt das Haus ebenfalls aus Südosten und unterscheidet sich in der Farbgebung von den anderen Werken. Das Haus hat eine weiße Fassade, hier jedoch ist der untere Teil des Hauses mit hellgrauen Backsteinen verkleidet. Das Dach ist rot, das Gebälk ist ebenfalls hellgrau gehalten. Der Erker setzt sich farblich von dem Gebäude ab. Er ist hellbraun, fast beige, das Mosaik ist kaum zu erkennen. Die beiden Kamine haben die gleiche Farbgebung. Die Mauer, eine Mischung aus Natur- und Backstein, ist nicht mit Blumentöpfen sondern mit Büschen bepflanzt. Da es sich hierbei um eine Postkarte von etwa 1916 handelt, ist anzunehmen, dass die *Villa In Rosen*, nach dem Umzug der Familie Christiansen nach Wiesbaden, umgestaltet wurde und es sich somit nicht um die ursprüngliche Farbgebung handelt.

Jedoch war eben eine Besonderheit der *Villa In Rosen* ihre Farbgebung. Der Kontrast dieser Farbigkeit zur kubischen Bauweise zeigt die Absetzung des Baukörpers von der Natur. Die klaren Linien des Baukörpers und die weiße Farbe dieser verstärkten diesen Effekt noch. Unterbrochen wurde dies wiederum durch die großen Fenster, die den kubischen Bau auflockerten und die Verbindung zur Natur wiederherstellten. Ebenso schafft die Farbigkeit jedoch auch eine Verbindung zur Natur. Dies zeigte das grüne Krüppelwalmdach mit blauer Musterung sowie das Holz der Außenfassade in Rot.¹⁰⁰³ Häufig wählte Christiansen dominante Farbzusammensetzungen durch Komplementärfarben, wie leuchtende Rot- und Grüntöne und leuchtendes, bläuliches Violett, die teilweise mit Gelb- und Orangetönen gemildert wurde.¹⁰⁰⁴

Der besondere Blickfang des Hauses war das Erkerfenster, ein farbenfrohes Glasmosaik. Dargestellt waren Figuren, von Ornamenten gerahmt. Das Glasmosaik erinnerte an das Opaleszentglas, welches bereits im Kapitel drei behandelt wurde. Eine *Postkarte*¹⁰⁰⁵ (**Abb. 142**) zeigt eine Detailaufnahme des Erkers jedoch nur in Schwarzweiß. Das Glasmosaik füllt den oberen Bereich des Erkers. Der Mittelteil zeigt eine Frau und einen Mann als Aktdarstellung. Sie sind sich einander zugewandt und schauen sich an. Beide Oberkörper sind leicht zurückgelehnt, das Standbein ist bei beiden das innere Bein und sie halten sich an der Hand.

¹⁰⁰² Vgl. Abb. 141: Unbekannt, Haus Christiansen, Villa In Rosen, Fotografie – Postkarte, um 1916, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.3.

¹⁰⁰³ Vgl. Plehn, A.L.: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt, In: Kunstgewerbeblatt, Heft 11, 1901. S. 201-215. S. 208.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Degen, 1977. S. 30f.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Abb. 142: Unbekannt, Erker der „Villa In Rosen“, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt.

Die Frau hat langes offenes Haar, das ihr über die Schultern nach hinten fällt. Der Mann hat dunkle kurze Haare und einen Bart. Im Hintergrund ist eine Landschaft, vermutlich mit einem Bach, dargestellt. Ein Rosenbogen umschließt ihre Köpfe. Im oberen Bereich sind geschwungene Bänder in Form einer Girlande angebracht, welche sich über alle drei Erkerteile erstreckt. Die beiden seitlichen Erkerteile sind in ihrem Aufbau gleich. Auf Höhe der Oberkörper des Paares befinden sich hier Fenster mit einer schlichten Rahmung. Darunter ist jeweils ein Bild mit einer breiten, geschwungenen Rahmung dargestellt. Der linke Erkerteil zeigt einen sitzenden Jungen mit einem Hund, der rechte Erkerteil ein Mädchen mit einer Katze. Auch diese beiden sind unbekleidet. Aufgrund der Qualität lässt sich hier keine Aussage zum Hintergrund der Seitenteile machen. Alle drei Teile werden durch einen Sockel nach unten abgeschlossen, der Rosenblüten zeigt. Reliefartig ziehen sich über alle drei Teile geschwungene Linien mit aufgesetzten Blüten. Darunter befindet sich ein überdachter Balkon, der von zwei breiten Säulen an den Ecken gestützt wird. Die Säulen sind oben und unten mit Kreisen geschmückt. Die beiden äußeren Bereiche zeigen Rosenblüten, die jeweils durch einen Vorhang teilweise freigelegt werden. Der Eingang zur *Villa In Rosen* befand sich am seitlichen Vorbau. Die Treppen, die an der Wand entlang zum Eingang führten, wurden von einem Bogenausschnitt erhellt. Der Bereich vor der Tür war dreiseitig umwandet, das Rosenmotiv in dunklem Rot dekorierte diesen Vorplatz.¹⁰⁰⁶ Die Eingangshalle hatte auf der linken Seite den in Gelb- und Orangetönen gehaltenen Treppenaufstieg, ein Erker- und ein Rundfenster. Der rechte Bereich war grün und grau, verziert mit blauen Malereien. Das Fenster in diesem Bereich war eine Kunstverglasung und zeigte eine Pfauenfeder. Der Salon schloss sich direkt an die Halle an. Für diesen Raum wählte Christiansen Holz und Rottöne.¹⁰⁰⁷ Das Esszimmer mit einer Naturholzvertäfelung lag direkt neben dem Salon. Die Vertäfelung wies eine einfache Quadrierung auf. Die Decke des Raumes war gewölbt. Olbrich versah die weiße Decke mit Ornamenten.¹⁰⁰⁸ Das Herrenzimmer, das gleichzeitig die Bibliothek war, befand sich links von der Eingangshalle. Auch in diesem Raum zeigte das Fenster eine Kunstverglasung. Diese stellte das Rosenmotiv dar. Der Raum war in Graublau gehalten.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁶ Vgl. Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901/1902. S. 49-72. S. 60.

¹⁰⁰⁷ Vgl. ebd. S. 60f.

¹⁰⁰⁸ Vgl. ebd. S. 65ff.

¹⁰⁰⁹ Vgl. ebd. S. 68.

Ein Schlafzimmer, ein Gästezimmer, ein Kinderzimmer, ein Bad und ein Ankleidezimmer befanden sich im ersten Stock. Ein weiteres Kinderzimmer, das Atelier und ein Dienstbotenzimmer lagen im zweiten Stockwerk. Das Kinderzimmer im ersten Stock war komplett in Weiß gehalten. Aufgrund der Farbenlehre, die im Folgenden noch näher betrachtet wird, nach der auch Christiansen die Farben der Räume wählte, ist anzunehmen, dass auch das zweite Kinderzimmer weiß gestaltet war. Das Atelier zeigte das Rosenmotiv in Form eines Frescos.¹⁰¹⁰

Die Rose als Leitmotiv war nicht nur in Tapeten und Fenstern zu finden, sondern in verschiedenen Formen und Farben in jedem Raum. Vorhänge, Teppiche oder Kissen, Porzellan und Applikationen aus Metall griffen das Motiv auf und vervollständigten so jeden Raum. Somit war jeder Raum in das Gesamtkonzept des Hauses eingebunden und das Motiv selbst wiederum verband das Haus mit der Natur. Christiansen beabsichtigte mit der Rose die Trennung von Innen und Außen illusionistisch aufzuheben.¹⁰¹¹

Besonders beachtlich ist die kurze Bauzeit. Da es von Beginn der Planung bis zur Eröffnung der Ausstellung gerade ein Jahr dauerte, und in dieser Zeit nicht nur die Künstlerhäuser, sondern auch die Privathäuser und die provisorischen Bauten fertig gestellt werden mussten, ist dies eine erstaunliche Leistung. Sicher war ein Grund hierfür auch die Finanzierung der Häuser, denn eine Überschreitung der Fertigstellungsfrist der Gebäude hätte den Kaufpreis von 20 Mark pro Quadratmeter auf 25 Mark erhöht und auch die Verzinsung wäre teurer geworden.¹⁰¹²

Mit der *Villa In Rosen* zeigte Christiansen ein Gesamtkunstwerk, welches nur wenige ein Künstler außerhalb der Künstlerkolonie aufweisen konnten:

„Es ist gerade die Vielseitigkeit Hans Christiansens, der im Sinne eines schlechthin zur weltanschaulichen Vorstellung erhobenen Ideals eine totale Stilerneuerung in der Vereinigung von Kunst und Leben suchte, eine *Synthese der Kunst*, die sich in einer Harmonisierung von Innen und Außen, von architektonischem Rahmen und kompletter Einrichtung, von künstlerischen Werken und kunsthandwerklichen Gebrauchsgegenständen artikulieren sollte [...].“¹⁰¹³

Das zeigt, dass in der kurzen Zeit von einem Jahr nicht nur die Ausstellung selbst umgesetzt wurde, sondern auch die Planung und Umsetzung der eigenen Wohnvorstellungen der Künstler. Dennoch sind die unterschiedlichen Einflüsse deutlich spürbar. Das Motiv der Rose als Verbindung von Natur und Wohnen zeigte die Einflüsse des *Volkskunstvereins*.

¹⁰¹⁰ Vgl. Rüttenauer, 1901/1902. S. 69ff.

¹⁰¹¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 19.

¹⁰¹² Vgl. ebd. S. 19.

¹⁰¹³ Degen, 1977. S. 29.

Die Farbigekeit machte den Einfluss seiner Pariser Zeit spürbar, welcher sich auch auf die Lichtgebung der Räume auswirkte.¹⁰¹⁴ Ein weiterer Einfluss der Pariser Zeit war die Flächigkeit des floralen Art Nouveau, die in einigen verschiedenen Objekten zu erkennen ist.¹⁰¹⁵ Christansen schrieb im Hauptkatalog zu seinem Haus:

„Es ist gross geworden dieses Haus und reich, grösser und reicher als ich es selber mir erträumt; die Ausstellung war schuld daran, da möglichst viele Techniken und diese möglichst reich gezeigt werden sollten. Jetzt, wo alles fertig dasteht, gefällt einem wieder manches nicht, einiges hätte ruhiger, einfacher wirken sollen, anderes reicher, lebhafter, manchmal möchte man von vorne anfangen.“¹⁰¹⁶

11.4.1 Garten

Auch der Garten der *Villa In Rosen* soll hier betrachtet werden, trotz der Tatsache, dass dieser erst nach der Ausstellung fertiggestellt wurde. Dennoch zählt der Garten in Olbrichs Architektur zu dem Gesamtkunstwerk und bot weiteren Lebensraum. Eine *Fotografie*¹⁰¹⁷ (**Abb. 143**) von 1905 zeigt den Garten des Hauses aus Sicht des *Ernst-Ludwig-Hauses*. Eine Hecke grenzt das Grundstück ein. Büsche und Topfpflanzen schmücken den Hang. Eine Treppe, gesäumt mit großen Steinen und Büschen, führt zu dem hinteren Teil des Gartens, der durch eine halbrunde Kolonnade begrenzt wird. Am Haus, unterhalb des Erkers, wachsen Kletterpflanzen empor. Eine *Postkarte*¹⁰¹⁸ (**Abb. 144**) zeigt den Blick auf den hinteren Gartenteil. Entlang der Kolonnaden sind hohe, schmal geschnittene Büsche zu sehen. Ein sich kreuzender Weg teilt den Bereich davor in vier dreieckige Rasenstücke. Auf dem vom Betrachter aus hinteren Teil ist eine männliche Skulptur zu sehen. Die Ecken der Rasenteile sind mit Büschen bepflanzt. Die weiteren Rasendreiecke waren vermutlich mit Blumen bepflanzt. Im Vordergrund ist ein rechteckiger Springbrunnen abgebildet, der mit Topfpflanzen dekoriert ist. Den Eingang zum Haus zieren zwei große Topfpalmen. Dem gegenüber befindet sich eine Pergola mit einer großen Sitzbank. Ob der Garten von Olbrich selbst geplant wurde, ist nicht bekannt. Jedoch sind deutliche Parallelen zu dem typischen Gartenbau Olbrichs zu erkennen.

¹⁰¹⁴ Vgl. Degen, 1977. S. 30.

¹⁰¹⁵ Vgl. ebd. S. 31.

¹⁰¹⁶ Olbrich, Josef Maria: Hauptkatalog , Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901, Darmstadt, 1901. S. 50.

¹⁰¹⁷ Vgl. Abb. 143: Unbekannt, Haus Christiansen, Fotografie – Postkarte, 1905, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.3.

¹⁰¹⁸ Vgl. Abb. 144: Unbekannt, Garten Haus Christiansen Fotografie – Postkarte, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.3.

Olbrichs Gärten zeigen häufig einen rhombenförmigen Platz, der eine Symmetrie zum Haus bildet. Topfpflanzen und Bäume rhythmisieren den Garten. Olbrichs Gärten wurden auch in verschiedenen Gartenfachzeitschriften thematisiert. Die neue Formsprache wurde häufig kritisch bewertet, da es nicht den Geschmack der Allgemeinheit traf.¹⁰¹⁹ Lobend wurden die Blumen der Darmstädter Hof- und Handelsgärtner erwähnt.¹⁰²⁰

11.4.2 Die Kunstverglasungen der *Villa In Rosen*

Die Forderung des Jugendstils nach einer Harmonisierung von Innen und Außen wurde von Christiansen in der *Villa In Rosen* mit den Kunstverglasungen konsequent umgesetzt. So fanden Christiansens entworfene Fenster einstimmigen Zuspruch. Seinen Erfolg zu dieser Zeit verdeutlicht auch die Tatsache, dass Christiansen während der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* gleichzeitig als Juror und ausstellender Künstler bei der Glasmalerei-Ausstellung in Karlsruhe tätig war.¹⁰²¹ Christiansens Fenster lassen sich durch die Darstellungen ihrer Zweckmäßigkeit zuordnen. Dies hilft auch, die Entwürfe richtig zuzuweisen, nicht zuletzt bei den Kunstverglasungen der *Villa In Rosen*. In Treppenhäusern zeigten die Fenster landschaftliche Darstellungen, für die Badezimmer wählte Christiansen Motive wie badende Kinder, Frauen und Männer in Badekostümen, Meeresungeheuer oder Nixen. Schlafzimmer dagegen zeigen als einziges Ideallandschaften mit Schwänen oder geschwungene Linienornamente. Auch die in Zeitschriften veröffentlichten Entwürfe der Kunstverglasungen Christiansens sind zeitgenössische Nachweise für die Zuordnung der Thematik. Varietés haben Fenster mit Darstellungen von tanzenden Paaren, Restaurants nehmen Bezug auf die Stadtteile, in denen sie sich befinden. Trotz diesen Nachweisen gibt es aber auch zahlreiche Entwürfe, die nicht klar ihrem Bestimmungsort zugewiesen werden können.¹⁰²² Christiansens Kunstverglasungen brillierten nicht nur mit der besonders kunstvollen Verwendung des Opaleszentglases und den schwungvollen Bleiliniolen, sondern auch durch die Verwendung des Bleis für die Binnenzeichnungen wie Haarsträhnen, Blumen- oder Pflanzenstile oder zur Konturierung figürlicher Darstellungen.

¹⁰¹⁹ Vgl. Beil, 2010. S. 314.

¹⁰²⁰ Vgl. ebd. S.315.

¹⁰²¹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 26.

¹⁰²² Vgl. ebd. S. 33.

Bereits beim Betreten der *Villa In Rosen* zeigte sich dem Besucher in der Eingangshalle eine aufeinander abgestimmte Farbgebung der Fenster mit den Wänden und dem Mobiliar. Als erstes Beispiel ist die Eingangshalle zu nennen. Der Kunsthistoriker Fritz Burger beschrieb die Farbstimmung des Raumes wie aus einem Märchen, durch die Kunstverglasungen erstrahle die Halle in einem magischen Licht.¹⁰²³ Die tiefgrünen, blauen und grauen Möbel und Wände sind abgestimmt mit den Gemälden und Kunstverglasungen, so äußerte sich der Schriftsteller Benno Rüttenauer zur Eingangshalle der *Villa In Rosen*. Weiter beschrieb er die Kunstverglasung, die „[...] aus einem Licht-Viereck und einem breitbändigen Rahmen darum aus Opaleszentgläsern [besteht], die mit genialer Verwertung des Pfauenfedermotivs dieselben grauen, grünen und blauen Lichte, die schon überall auf den Gegenständen spielen, in den Raum hineinspinnen.“¹⁰²⁴ Auf die Farbgebung kann in der folgenden Beschreibung nicht eingegangen werden, da nur eine Schwarzweißfotografie erhalten ist. Das rechteckige, fast quadratische *Fenster*¹⁰²⁵ (**Abb. 145**) ist mit vier Längs- und zwei Quersprossen unterteilt. Die beiden Quersprossen sind jeweils im oberen und unteren Viertel des Fensters angeordnet, so dass sich oben und unten eine Art Fries bildet. Die zehn Felder zeigen versetzt Pfauenfedern. Von dem Pfauenauge, welches eine unterschiedliche Position hat, gehen geschwungene Linien aus, welche die Pfauenfeder darstellen. Unterschiedlich große Kreise sind unregelmäßig über die Feder verteilt. Mittig ist ein durchsichtiger Kreis dargestellt, der von der unteren Reihe abgeschnitten wird. Innerhalb des Kreises, im oberen Bereich, verbindet eine Quersprosse die vier Längssprossen. Die Felder außerhalb des Kreises sind mit schmalen längs angeordneten Glasstücken gefüllt.

Eine weitere Kunstverglasung befand sich im Erker der Halle. Das Erkerfenster *Seelandschaft hinter Rosen-Rahmung*¹⁰²⁶ (**Abb. 146**) ist hochrechteckig und vierflügelig. Die Fensterflügel sind jeweils von einer Längssprosse unterteilt. Dargestellt ist eine Landschaft mit Büschen in der linken Bildhälfte und einem großen Laubbaum, dahinter ein See, in der rechten Bildhälfte. Der Schwarzweißfotografie ist zu entnehmen, dass Wiese, Büsche und Baumkrone in dunkleren Farben gehalten sind. Im Vordergrund des Fensters sind im unteren Drittel und am oberen Rand helle Rosenblüten abgebildet.

¹⁰²³ Vgl. Burger, Fritz: Gedanken über die Darmstädter Kunst. Leipzig, 1901. S. 31f.

¹⁰²⁴ Benno Rüttenauer, 1901/1902. S. 61.

¹⁰²⁵ Vgl. Abb. 145: Unbekannt, Opaleszent-Verglasung Haus Christiansen, 1901.

¹⁰²⁶ Vgl. Abb. 146: Hans Christiansen, Kunstverglasung Seelandschaft hinter Rosen-Rahmung, 1900/1901, Opaleszentglas, ohne Maße.

Die Blüten sind mit dornigen Stielen verbunden, die wie Bänder an den Rahmen der Fensterflügel entlang verlaufen. Zusammen mit den Rosenblüten scheint es, als würden sie den Blick auf die Landschaft freilegen.

Neben der Schwarzweißfotografie existiert ein Entwurf zur Kunstverglasung des Herrenzimmers. Der *Entwurf*¹⁰²⁷ (**Abb. 147**) zeigt zwei Quadrierungen mit einem männlichen und einem weiblichen Profil, die zueinander gewendet sind. In der rechten Quadrierung ist das männliche Profil abgebildet. Der Kopf befindet sich im oberen Bildbereich, sein Blick ist nach unten gewendet. Die dunklen Haare umspielen das Gesicht. Ein Umhang umschließt vom Kopf den Körper und fällt in geschwungenen Falten und breiter werdend zum unteren Bildrand. Diagonal dazu, von der rechten Bildmitte zum oberen linken Bildrand, sind im Hintergrund Rosenblüten dargestellt. Das weibliche Profil zeigt die gleiche Darstellung. Der Kopf mit den weichen Gesichtszügen wird ebenfalls von den Haaren umspielt, die etwas heller sind und locker zusammengebunden scheinen.

Das *Fenster*¹⁰²⁸ (**Abb. 148**) ist im Gegensatz zum Entwurf dreiflügelig mit breiten dunklen Rahmen. Die beiden äußeren Fensterteile zeigen das männliche und das weibliche Profil, die einander nun direkt anschauen. Das männliche Profil trägt einen Bart, beide lächeln sich an. Beide Umhänge fallen in das mittlere Fenster und entblößen die Hände, die sich halten. Auch die Rosenblüten im Hintergrund sind nun zu einem Rosenbogen angeordnet, der sich über die drei Fensterteile zieht und im mittleren Fenster mit Schleifen geschmückt ist. Hochrechteckige Verbleiungen mit rosenähnlichen Verzierungen in den Ecken schmücken die Fenster. Die Farbgebung des Entwurfes enthält blasse Rot- und Grüntöne. Rüttenauer beschrieb dieses Fenster als eine der lieblichsten Kunstverglasungen Christiansens, besonders hob er das ästhetische Rosenmotiv hervor.¹⁰²⁹ Aufgrund dieser Beschreibung ist anzunehmen, dass die Farbgebung dem Entwurf ähnlich war.

11.4.3 Wanddekorationen der *Villa In Rosen*

Wie bereits beschrieben waren auch die Wanddekorationen der *Villa In Rosen* auf die Gesamtkomposition der Räume abgestimmt. Auch hier soll zunächst die Eingangshalle betrachtet werden.

¹⁰²⁷ Vgl. Abb. 147: Hans Christiansen, Männliches und weibliches Profil vor Rosengirlande, Entwurf für eine Kunstverglasung, 1900/1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19283.

¹⁰²⁸ Vgl. Abb. 148: Unbekannt, Kunstverglasung des Herren-Zimmers Haus Christiansen, 1901.

¹⁰²⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 30f.

Die bereits beschriebene Farbkomposition zeigte sich in den Tapeten mit einem dominierenden Blau. Auch die Gemälde sind dieser Farbkomposition angepasst.¹⁰³⁰ Hierzu wird im Kapitel *Gemälde für die Villa In Rosen* näher eingegangen. Es ist anhand der Fotografien nicht ersichtlich, um welche Tapete es sich handelt oder ob die Tapete unifarben gestaltet war.

In der *Villa In Rosen* zeigte Christiansen ein breites Spektrum an Wanddekorationen, die typisch für den Jugendstil waren. Hierzu zählen Tapeten oberhalb einer Holzvertäfelung nach dem Vorbild Englands, Tapeten in einer Holzrahmung und verschiedene Friesbehandlungen. Im Herrenzimmer des Hauses setzte die Tapete über einer hohen Holzvertäfelung ein und wurde mit einem verkürzten Fries abgeschlossen.¹⁰³¹ Auf den Fotografien ist zu erkennen, dass Christiansen die Tapeten aus der Kollektion mit der Firma Hansa, Iven & Co. auch in seinem Haus verwendete. Hierzu zählt auch die Tapete im Herrenzimmer. Hier handelte es sich um die Tapete *Herbstlaub*¹⁰³² (**Abb. 149**). Graublaue Blätter, die an Löwenzahn erinnern, sind in geschwungener Form versetzt zueinander im Mittelfeld angeordnet. Der Hintergrund ist gelb. Das Fries ist breiter als der Sockel. Beide zeigen graublaue Blüten mit gelben Blütenstempeln. Der Hintergrund ist dunkelblau. Das Leitmotiv der Rose zeigte sich auch auf einigen Tapeten des Hauses. Sowohl im Kinderzimmer als auch im Eingangsbereich und im Schlafzimmer ist das Rosenmotiv dargestellt gewesen. Im *Kinderzimmer*¹⁰³³ (**Abb. 150**) wählte Christiansen das Fries unterhalb der Decke und die Decke selbst als Darstellung der Rosen. Die Wanddekoration war in Weiß gehalten, außer den Erkern der Kinderbetten, in denen sich Landschaftsmalereien befanden.¹⁰³⁴ Im *Schlafzimmer*¹⁰³⁵ (**Abb. 151**) befand sich vermutlich die Tapete *Rosenhöhe*, die bereits im Kapitel vier, Wanddekorationen, behandelt wurde. Der *Eingangsbereich*¹⁰³⁶ (**Abb. 152**) hat eine dunkle Holzvertäfelung, die fast die Türhöhe erreicht, darüber eine helle Tapete ohne Muster. Der Blickfang ist die Decke, ein Tonnengewölbe, mit einer Mustertapete. Geschwungene Linienornamente füllen das komplette Tonnengewölbe. Links und rechts sind ornamenthafte Rosenblüten diagonal versetzt in einer Linie angebracht. Am flachen Mittelteil über der Tür sind fünf Rosenblüten im Kreis angeordnet.

¹⁰³⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 46.

¹⁰³¹ Vgl. ebd. S. 47.

¹⁰³² Vgl. Abb. 149: Hans Christiansen, Tapetenmuster Herbstlaub, 1900, keine Materialangaben, 12,2x29,5 cm.

¹⁰³³ Vgl. Abb. 150: Unbekannt, Kinderzimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹⁰³⁴ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 47f.

¹⁰³⁵ Vgl. Abb. 151: Unbekannt, Schlaf-Zimmer Haus Christiansen, 1901.

¹⁰³⁶ Vgl. Abb. 152: Unbekannt, Flur mit Entrée Haus Christiansen, 1901.

Eine ebenfalls interessante Wanddekoration befand sich im Gästezimmer. Christiansen entschied sich hier nur für das Mittelfeld der Tapete *Vergangenheit*¹⁰³⁷ (**Abb. 153**) über einem schmalen Holzsockel. Das Fries war in Schablonentechnik ausgeführt, welche sich von der Darstellung im Musterheft unterschied.¹⁰³⁸ Die Tapete hat einen hellgrünen Hintergrund, auf dem längliche geschwungene Blätter in Dunkelgrün aufgebracht sind. Orangerote Blüten sind darüber verstreut. Das Fries hat eine Reihe dicht angeordneter, nach links geneigter dunkelgrüner Blätter. Darüber ebenfalls etwas dichter angeordnete orangerote Blüten. Der Sockel wird durch eine Reihe Blüten abgegrenzt, darunter ebenfalls die Reihe der nach links geneigten Blätter. Auf der *Fotografie*¹⁰³⁹ (**Abb. 165**) ist zu erkennen, dass das Fries zugunsten einer breiten Bordüre gewichen ist. Diese zeigt eine Reihe an Ornamenten bestehend aus einem Oval, oben mit einer Blüte und unten mit zwei Spiralen dekoriert. Die Zwischenräume sind mit floralen Mustern gefüllt. Ein wichtiger Aspekt der damaligen Zeit ist, dass die Tapete die Basis für die Farbgebung eines Raumes ist und somit die Raumkonzeption an die Tapete angepasst werden sollte. Aus diesem Fokus auf die Farbe entwickelte sich eine Zuordnung der Farben aufgrund der Funktionalität des Raumes oder der hervorgerufenen Stimmung durch die Farbe.¹⁰⁴⁰ Im Folgenden soll näher auf die Farblehre und ihre Entwicklung eingegangen werden.

11.4.3.1 Farblehre

Mit der Betrachtung von Farben und ihrer Wirkung befasste sich bereits Newton. Seine Farbentheorie besagte, dass die Farbe eine Funktion des Lichtes sei.¹⁰⁴¹ Auch ging Newton davon aus, dass die Anzahl der Grundfarben der der brechbaren Strahlen des Lichts entsprach und es sich sowohl um Grundfarben sowie um Mischfarben handelt.¹⁰⁴² Ebenfalls auf Newton gehen die Komplementärfarben zurück, da er bei seinen Versuchen entdeckt hatte, dass bestimmte Farben entgegengesetzt zueinander sind.

¹⁰³⁷ Vgl. Abb. 153: Hans Christiansen, Tapetenmuster *Vergangenheit*, 1900, keine Materialangaben, 28,5x21 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: D 02 A.

¹⁰³⁸ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 47.

¹⁰³⁹ Vgl. Abb. 165: Unbekannt, Gästezimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 45f.

¹⁰⁴¹ Vgl. Gage, John; Opstelten, Bram: *Die Sprache der Farben, Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*. Ravensburg, 1999. S. 46.

¹⁰⁴² Vgl. ebd. 136.

Daraus entwickelte sich später die allgemeine Überzeugung, die Darstellung der Farbharmonie ist am besten durch die Gegenüberstellung der Komplementärfarben zu erreichen.¹⁰⁴³ Vor allem für Künstler war die Entwicklung der Farbtheorien besonders wichtig, da diese die Mechanismen der Wahrnehmung, die Farbharmonien sowie den Einfluss auf den Betrachter untersuchten. Goethes Farblehre von 1810 war die erste umfassende Abhandlung zur Farbforschung.¹⁰⁴⁴ Goethe legt hier den Fokus auf die Betrachtung der Natur.¹⁰⁴⁵ Zunächst betrachtet er die physiologischen Aspekte, genauer das Auge, welches er unter den verschiedenen Perspektiven betrachtet, umso die Fähigkeiten analysieren zu können. Im Weiteren untersucht Goethe die physische Farblehre, die unabhängig vom menschlichen Auge ist, also die Entstehung der Farbe getrennt vom menschlichen Körper.¹⁰⁴⁶ Daraus ergibt sich, dass die einzelnen Farbeindrücke nicht verwechselt werden können und somit ihre Wirkung auf die Stimmung sich nicht ändern kann. Für die beste Wirkung muss das Auge von einer Farbe komplett umschlossen sein.

Goethe benennt in seinem *Entwurf zur Farblehre* zwei Farbgruppen, Plus- und Minusseite. Die Plusseite, Gelb, Gelbrot und Rotgelb, ist lebhaft und anregend. Die Minusseite, Blau, Grün und Violett, bildet den Gegensatz.¹⁰⁴⁷ Die Einzelbetrachtungen der Farben erklärt diese Einteilung. Gelb ist die reinste Farbe, da sie dem Licht am nächsten ist und auch deswegen wirkt sie aufmunternd und heiter.¹⁰⁴⁸ Ein Gelb, das mit der Minusseite kombiniert wird, verändert seine Wirkung zu einem unangenehmen Farbton. Für die Farben Gelbrot und Rotgelb gilt dies ebenso. Da sie durch die Mischung mit Rot noch intensiver wirken, sind sie zudem voller Energie.¹⁰⁴⁹ Das Blau hingegen hat immer das Dunkle in sich. Dadurch hat das reine Blau eine beruhigende, aber auch kühle Wirkung.¹⁰⁵⁰ Auch hier gibt es eine Steigerung. Ein Blaurot wirkt durch die Mischung lebendig.¹⁰⁵¹ Die Farbe Rot lässt sich weder der Plus- noch der Minusseite zuordnen, da sie in der reinen Form ein Gleichgewicht bildet. Somit kann sie sowohl negativ als auch positiv wahrgenommen werden.¹⁰⁵²

¹⁰⁴³ Vgl. Gage, 1999. S. 142.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 46.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Farbenlehre, Mit Einleitungen und Kommentaren* von Rudolf Steiner. Stuttgart, 2003. S. 31.

¹⁰⁴⁶ Vgl. ebd. S. 32.

¹⁰⁴⁷ Vgl. ebd. S. 276.

¹⁰⁴⁸ Vgl. ebd. S. 277.

¹⁰⁴⁹ Vgl. ebd. S. 278f.

¹⁰⁵⁰ Vgl. ebd. S. 280.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd. S. 281.

¹⁰⁵² Vgl. ebd. S. 282f.

Auch Grün bildet ein Gleichgewicht, hat jedoch keine negative Wahrnehmung, da es sich um eine Mischfarbe handelt. Grün wirkt daher harmonisch auf die Stimmung.¹⁰⁵³ Neben den verschiedenen Aspekten der Farben, wie Zusammenstellungen und Wirkung, befasst sich Goethe auch mit dem Kolorit des Ortes und des Gegenstandes. Hierbei bezieht er sich auf den ursprünglichen Ort, die Natur, und die Farbe der Gegenstände, die hier vorgegeben sind. Außerdem thematisiert er den Einfluss dieser Farben auf die Malerei.¹⁰⁵⁴

„Das Kolorit des Ortes und das Kolorit der Gegenstände in Harmonie zu bringen, wird nach Betrachtung dessen, was von uns in der Farbenlehre abgehandelt worden, dem geistreichen Künstler leichter werden, als bisher der Fall war, und er wird imstande sein, unendlich schöne, mannigfaltige und zugleich wahre Erscheinungen darzustellen.“¹⁰⁵⁵

Damit begründete Goethe eine Farbtheorie, die großen Einfluss auf die unterschiedlichsten Bereiche, vor allem aber auf die Kunst hatte.

Auch Künstler befassten sich mit den Farbtheorien, darunter zum Beispiel Delacroix. Seine Beobachtungen stützten auf den Theorien des Chemikers Michel-Eugène Chevreul. Delacroix entwickelte sein berühmtes Farbdreieck mit Anmerkungen zu Primär- und Sekundärfarben, welches wiederum auf das Handbuch von J. E. L. Mérimées zurückzuführen ist. Zudem stand Delacroix auch mit Charles Blanc in Kontakt, der sich ebenfalls mit Chevreuls Theorien beschäftigte. Die Arbeiten von Blanc zählten zu den beliebtesten Schriften Mitte des 19. Jahrhunderts und wurden auch von Gauguin, Seurat und van Gogh gelesen.¹⁰⁵⁶

Die Entwicklung der Farbenlehre führte auch dazu, dass die Farbtheorien für die Bereiche Phänomenologie und Psychologie immer interessanter wurden. Vor allem in der experimentellen Psychologie könnte eine Erklärung für diesen Einfluss sein, dass einige Psychologen auch selbst als Maler tätig waren.¹⁰⁵⁷ So wurden Behandlungsräume für reizbare Patienten in blauem Licht erhellt, da Blau eine beruhigende Wirkung zugesagt wurde, und für apathische Patienten wurde rotes Licht gewählt, da Rot anregend wirken sollte. Diese Forschungen waren im 19. Jahrhundert besonders populär und wurden auch bei Tieren und Pflanzen erprobt.¹⁰⁵⁸

Ein bekannter Vertreter dieser Farblehre war Rudolf Steiner, dessen Lehre noch heute praktiziert wird.

¹⁰⁵³ Vgl. Goethe, 2003. S. 284.

¹⁰⁵⁴ Vgl. ebd. S. 299f.

¹⁰⁵⁵ Ebd. S. 301.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Gage, 1999. S. 47.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Goethe, 2003. S. 249.

¹⁰⁵⁸ Vgl. ebd. S. 265.

Seine Farblehre baut ebenfalls auf den Theorien von Goethe auf, mit der er sich intensiv auseinandersetzte. Steiner entwickelte seine Ideen anhand einiger physikalischer Versuche mit dem Licht.¹⁰⁵⁹ Er beschreibt in seinen Texten die objektive Farbe als eine Wellenbewegung des Stoffes Äther.¹⁰⁶⁰ Um in diese Wellenbewegung, das Wesen der Farbe, einzudringen, ist eine subjektive Betrachtung über die Empfindungen notwendig.¹⁰⁶¹ Die Farben selbst beschreibt er anhand seiner Versuchsergebnisse. So bricht Gelb zum Beispiel nach außen aus, Blau dagegen entfernt sich vom Rand, es strahlt nach innen.¹⁰⁶² Daraus schlussfolgert er, dass Gelb Glanz des Geistes und Blau Glanz des Seelischen sei.¹⁰⁶³ Noch zu erwähnen sei hier, dass Steiner ein bekannter Theosoph war. Die Theosophie war ein wichtiger Aspekt der Lebensreformbewegung, was sich mit dem Grundgedanken, dem Bewusstsein der Existenz einer Geistnatur des Menschen, in der sich Gott offenbare, erklären lässt. Die Theosophie soll ihre Idee nicht theoretisch, sondern praktisch verbreiten. Steiner wurde mit der Gründung der deutschen Sektion der Theosophiegesellschaft 1902 zum Generalsekretär ernannt.¹⁰⁶⁴ Des Weiteren verbuchte Steiner 1907 einen großen Erfolg mit seinen Schriften zur Erziehung des Kindes, was die Grundsteinlegung zur Waldorfpädagogik war.¹⁰⁶⁵

Mit Steiners eigener Auslegung von Goethes Farbenlehre, die sich in der Wahrnehmung sehr ähnlich sind, entwickelte er Gestaltungsideen für Künstler, die noch heute in der anthroposophischen Lehre vermittelt werden. Auch die Raumgestaltung ist seinen Farbtheorien noch heute angepasst. Das Beispiel Rudolf Steiner zeigt, dass die Farbenlehre Goethes auch um 1900 sehr präsent war. Daher ist anzunehmen, dass auch die Künstler dieser Zeit, ebenso die *Künstlerkolonie Darmstadt*, sich mit Goethes Farblehre befassten. Steiners Bekanntheit durch die Theosophiegesellschaft zeigt außerdem, wie groß sein Einfluss auf die Lebensreformbewegungen dieser Zeit, also auch auf die Künstlerkolonie gewesen sein muss.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Steiner, Rudolf: Das Wesen der Farbe, Grundlinien einer Farbenlehre. Dornach, 1942. S. 7.

¹⁰⁶⁰ Vgl. ebd. S. 11.

¹⁰⁶¹ Vgl. ebd. S. 12.

¹⁰⁶² Vgl. ebd. S. 26.

¹⁰⁶³ Vgl. ebd. S. 30.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Bartning, Otto: Mensch und Raum, Darmstädter Gespräche. Darmstadt, 1952. S. 113.

¹⁰⁶⁵ Vgl. ebd. S. 114.

11.4.4 Die Textilarbeiten in der *Villa In Rosen*

Wie bereits erwähnt schaffte Christiansen einen Großteil seiner Wirkerei-Entwürfe für die *Villa In Rosen*. Aus zeitgenössischen Berichten in Zeitschriften sind sechs Wandteppiche und zwei Kissen für das Haus bekannt. Bei vier der sechs Wandteppiche ist ebenfalls das Leitmotiv zu sehen, jeweils in Form einer Rosengirlande. Ein Beispiel hierfür ist der Wandteppich *Frau Musica*¹⁰⁶⁶ (**Abb. 45**). Der *Entwurf*¹⁰⁶⁷ (**Abb. 154**) zu diesem Wandteppich soll zunächst betrachtet werden. Dargestellt ist eine sitzende Frau, die Laute spielt. Ihren Kopf streckt sie nach rechts, mit ihrem linken ausgestreckten Arm bildet er eine Diagonale zur Laute. Ihre Augen sind geschlossen, ihre dunklen Haare sind locker nach hinten zusammengesteckt. Sie trägt ein hellblaues Kleid mit flügelähnlichen Ärmeln über den Schultern. Umrahmt wird sie von einer gelben Blumengirlande, die mit grünen Bändern geschmückt ist. Im Hintergrund ist eine Nachtlandschaft mit Pappeln angedeutet. Einige Veränderungen zeigen sich im Wandteppich. Die Frau hat nun hellbraune Haare, ihr Mund ist leicht geöffnet. Im Gegensatz zu dem Entwurf erzeugt es hier den Eindruck, dass sie die Musik noch deutlicher genießt. Auch die Farbgebung variiert zum Entwurf. Das Kleid ist hier hellgrün. Die Rosengirlande ist beige, die Umrandungen der Blätter blau. Die Bänder, die die Girlande zieren, sind hellblau. Der Hintergrund ist deutlicher ausgearbeitet, was sich an den Bäumen mit der dunklen Konturierung zeigt sowie an dem wolkendurchzogenen Nachthimmel. Ein weiteres Beispiel ist der Wandteppich *Schutzengel*¹⁰⁶⁸ (**Abb. 155**), welcher sich im Schlafzimmer befand. Eine Frau mit großen Flügeln neigt sich mit ausgebreiteten Armen über eine Rosengirlande. Ihr linker Arm liegt schützend hinter der Girlande, ihre rechte Hand umschließt einen Dornenzweig. Auch sie trägt ein hellgrünes Kleid mit geschwungenen Bändern als Ärmeln. Am Dekolletée und am Saum befindet sich eine ockerfarbene Bordüre mit grüner Kontur. Ihre helle Haut hat ebenfalls eine dunkelgrüne Kontur. Die blonden Haare sind zum Teil locker hochgesteckt, einzelne Strähnen fallen über ihre Schulter. Sie hat ihre Augen geschlossen. Die großen Flügel sind hellblau und ragen über den Bildrand heraus. Die Dornenzweige der Rosengirlande gehen in geschwungenen Linien von der rechten oberen Bildecke zur linken unteren. Die Zweige sind gelb und haben eine orangefarbene Kontur.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Abb. 45: Hans Christiansen, Wandteppich Frau Musica, Ausführung Scherrebeker Kunstwebschule, 1901, Wolle und Hanf, 79,5x172 cm, Museum für Kunst und Gewerbe.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Abb. 154: Hans Christiansen, Entwurf Frau Musica, 1900/1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, 11x18,6 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19263.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Abb. 155: Hans Christiansen, Wandteppich Schutzengel, Ausführung Scherrebeker Kunstwebschule, 1901, Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle, in Haute-lisse-Technik, 112x129 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 27702. ZD WK 16.

Darum sind rosafarbene Rosen mit grüner Kontur angeordnet. Der Hintergrund zeigt einen Nachthimmel mit einer angedeuteten Hügellandschaft und gelben Sternen.

Wie bereits erwähnt schuf Christiansen auch die Kissen, von denen noch drei bekannt sind. Das Kissen *Stilisierte Frucht*¹⁰⁶⁹ (**Abb. 156**) ist rechteckig und zeigt längliche, geschwungene Blätter um eine Frucht auf einem steinigen Grund. Die Steine sind grau mit einer hellen bläulichen Kontur. Ebenso ist die Kontur der Blätter heller grün als die dunkelgrünen Blätter selbst. Dies verstärkt hier noch die geschwungene Form der Blätter. Die Frucht hat einen grau-violetten Grundton, die Konturen sind in einem kräftigen Rosa gehalten. Ein altrosafarbener Rahmen fasst dies ein. Auch die Fransen sind in Rosa gehalten. Das Kissen *Flammenartiges Gebilde*¹⁰⁷⁰ (**Abb. 157**) war ebenfalls für die *Villa In Rosen* angefertigt worden. Das Kissen ist rechteckig, dargestellt sind dunkle abstrakte Formen, die an Flammen erinnern. Am unteren Bildrand ist ein dunkler Grund mit hellen horizontalen Linien zu sehen. Ein weiteres Kissen ist auf einer *Fotografie des Herrenzimmers*¹⁰⁷¹ (**Abb. 158**) zu erkennen. Das schlichte, helle Kissen zeigt das Rosenmotiv in Form von fünf Rosenblüten, die im Halbkreis angeordnet sind und etwa ein Drittel der Fläche einnehmen. Da nur eine Schwarzweißfotografie von den Kissen vorhanden ist, kann auch hier keine Aussage zur Farbgebung gemacht werden.

Ein Beispiel für die Applikationsstickereien, die Christiansen für sein Haus entwarf, ist der dreiteilige *Wandschirm*¹⁰⁷² (**Abb. 159**), der sich im Gästezimmer befand. Das Mittelstück ist etwa drei Mal so groß wie die Seitenteile, die gleich groß sind. Alle drei Teile zeigen eine Landschaft mit Hügeln im Hintergrund. Am unteren Rand der drei Teile ist eine Reihe mit hellen geschwungenen Blättern mit Blüten dargestellt. Aufgrund der dunklen Blütenmitte könnte es sich hierbei um Mohnblumen handeln. Im Mittelteil ist ein großer Baum ohne Blätter mit hellen Blüten abgebildet. Der Baum erstreckt sich über die Seitenteile. Die hellen Blüten erinnern an Kirschblüten. In den Seitenteilen ist jeweils ein Laubbaum etwas zurückversetzt dargestellt. Die hochrechteckigen Teile sind jeweils in einen Holzrahmen gefasst, der nach innen geschwungen ist. Schmale Scharniere verbinden die drei Teile.

Die Wirkereien zeigen sowohl in der räumlichen und thematischen Darstellung als auch in der Farbkonturierung einen Bezug zu Christiansens Kunstverglasungen.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Abb. 156: Hans Christiansen, *Stilisierte Frucht*, Kissen, Ausführung Scherrebecker Kunstwebschule, 1901, Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle, in Haute-lisse-Technik, 30,5x43 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 1582 KH, ZD WK 20.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Abb. 157: Hans Christiansen, Kissen, oben links *Flammenartiges Gebilde*, 1901.

¹⁰⁷¹ Vgl. Abb. 158: Unbekannt, *Herrenzimmer Haus Christiansen*, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹⁰⁷² Vgl. Abb. 159: Unbekannt, *Wandschirm im Fremden-Zimmer Haus Christiansen*, 1901.

Die räumliche Darstellung zeigt aber auch einen Einfluss des Barock, da die flächenhafte Darstellung eine räumliche Tiefe illusioniert.¹⁰⁷³

Neben den Wirkereien schuf Christiansen auch die Teppiche für das Haus. Auch diese zeigten teilweise das Rosenmotiv auf unterschiedlichste Weise. Ein Beispiel hierfür ist der *Teppich*¹⁰⁷⁴ (**Abb. 160**) für das Gästezimmer. Der quadratische Teppich hat einen dunklen Untergrund, auf dem Rosenblüten abgebildet sind. Die Blüten werden von geschwungenen Blättern umschlossen und überdeckt, die an den äußeren Rändern des Teppichs dichter angeordnet sind und zur Mitte hin lichter werden. Dadurch zeigen sich hier mehr Rosenblüten.

Zwei weitere Teppiche mit Rosenmotiv waren die *Bettvorleger*¹⁰⁷⁵ (**Abb. 161**) vor den Gitterbetten im Kinderzimmer. Die schmalen Teppiche sind hell und zeigen sechs dunklere Rosenblüten. Diese sind versetzt angeordnet in einer Dreiergruppe, einer Zweiergruppe und einer einzelnen Blüte. Da das Kinderzimmer nur wenige dekorative Elemente hat, griff Christiansen das Motiv deswegen vermutlich bei den Bettvorlegern auf.

11.4.5 Die Möbel für die *Villa In Rosen*

Da auch die Möbel der *Villa In Rosen* größtenteils im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden, kann nur anhand von Fotografien ein Eindruck gewonnen werden. Die Möbel wurden sowohl von der Darmstädter Möbelfabrik als auch von der Stuttgarter Firma Epple und Ege angefertigt.

Patriz Huber entwarf die KÜcheneinrichtung nach den Vorstellungen Christiansens. Die Küche ist ausgestattet mit einem großen *Herd*¹⁰⁷⁶ (**Abb. 162**), an dessen Rückseite eine Halterung für Küchenutensilien angebracht ist. Darüber hängt ein *Regal*¹⁰⁷⁷ (**Abb. 162**) mit einer breiten Rückwand und abgerundeten Seitenteilen. Eine *Anrichte*¹⁰⁷⁸ (**Abb. 162**) mit hohen Unterschränken zählte ebenfalls zur Einrichtung. Oberhalb der geschlossenen Schranktüren ist ein schmalerer Oberschrank mit einer breiten Tür angebracht.

¹⁰⁷³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 61.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Abb. 160: Hans Christiansen, Knüpfteppich, Schwarz-Weiß-Fotografie, 1900/1901, Wolle, 150x200 cm.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Abb. 161: Unbekannt, Kinder-Schlaf-Raum Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Abb. 162: Unbekannt, Küche Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Abb. ebd.

Dadurch entstehen zwei Abstellflächen. Ein großes *Buffet*¹⁰⁷⁹ (**Abb. 163**) hat als Unterteil mittig zwei Schranktüren, die seitlich mit jeweils vier kleinen Schubladen gerahmt werden. Die Schubladen haben um die Knäufe eine rechteckige Vertiefung, die oberen Ecken sind abgerundet. Die Schranktüren haben jeweils eine hochrechteckige Vertiefung, hier ist die äußere untere Ecke abgerundet. Auch die Seitenteile sind, etwas höher als der Unterschrank, abgerundet und oben schmaler. Der Oberschrank ist dreiteilig und besteht aus sechs Schrankteilen mit Glastüren. Die beiden mittleren Schrankteile haben die gleiche Breite wie die beiden Schranktüren des Unterteils. Ein schmaler *Tisch*¹⁰⁸⁰ (**Abb. 163**) mit geschlossenen Beinen an der Seite und einer Schublade diente als Arbeitsfläche. Darüber hing ein *Hängeregal*¹⁰⁸¹ (**Abb. 163**) mit geschlossener Rückwand und Seitenteilen, die nach unten abgerundet sind. Eine Querleiste diente als Halterung für Küchenutensilien. Eine weitere Arbeitsfläche bildete der große *Tisch*¹⁰⁸² (**Abb. 163**). Die helle Tischplatte hatte eine abgerundete Form. In den Unterbau der Tischplatte sind Schubladen integriert. Zwischen den Tischbeinen ist im unteren Teil eine weitere Platte als Ablagefläche eingesetzt. Zur Kucheneinrichtung gehört ein schlichter *Stuhl*¹⁰⁸³ (**Abb. 162**) mit einer gebogenen, geschlossenen Rückenlehne. Eine Vertiefung ähnlich einem Rahmen sowie ein abgerundetes Quadrat zieren die Rückenlehne.

Die Schlaf- und Gästezimmermöbel zeigen deutlich den Einfluss der Gotik. Jedoch ist die Ornamentik der Schlaf- und Gästezimmermöbel verbunden mit ihrer Funktionalität. Zunächst werden die Möbel des Schlafzimmers betrachtet. Eine Fotografie dient als Grundlage der folgenden Beschreibung. Das *Bett*¹⁰⁸⁴ (**Abb. 151**) im Schlafzimmer, als Beispiel, hat eine Bedachung, die an einen Baldachin erinnert, mit seitlichen Vorhängen am Kopfende. Die Konstruktion zeigt deutlich den Einfluss von spätmittelalterlichen Betten.¹⁰⁸⁵ Das Kopfteil des Bettes besteht aus einer Holzvertäfelung mit hochrechteckigen Feldern, die mit Holz gefüllt sind, darüber sind querrrechteckige Felder angebracht, die den unteren Teil des Wandteppichs Schutzengel zeigen. Oberhalb des Wandteppichs biegt sich das Holz über das Kopfteil des Bettes. Der gebogene Teil greift die hochrechteckigen Felder wieder auf. Das Abschlussstück des Baldachins hat eine strahlenförmige Dekoration, von deren Mitte ein kugelförmiges Objekt, vermutlich eine Lampe, hinabhängt.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Abb. 163: Unbekannt, Küche Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Abb. Ebd.

¹⁰⁸¹ Vgl. Abb. Ebd.

¹⁰⁸² Vgl. Abb. Ebd.

¹⁰⁸³ Vgl. Abb. 162: Unbekannt, Küche Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Abb. 151: Unbekannt, Schlaf-Zimmer Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 83.

Die Seiten werden von hellen Vorhängen gerahmt. Dies zeigt, dass die Optik nicht trennbar von der Funktion ist. Das Schlafzimmer war außerdem mit einem Toilettentisch, einem Stuhl und einem Sessel ausgestattet. Der *Toilettentisch*¹⁰⁸⁶ (**Abb. 151**) ist dreiteilig aufgebaut. Die beiden Seitenelemente ähneln in ihrem Aufbau Nachttischen, niedrige Schränkchen mit drei Schubladen und einem schmalen Regalaufsatz an der Rückseite. Das Mittelstück hat im unteren Bereich einen Regalboden, auf dem ein hoher Spiegel die Rückwand bildet. Oberhalb befinden sich drei rechteckige Elemente, das mittlere ist breiter. Abgeschlossen wird das Mittelstück mit einem Regalbrett. Der *Stuhl*¹⁰⁸⁷ (**Abb. 151**) hat vier ausgestellte, sich verjüngende Beine mit einem schmalen Steg unterhalb der Zarge. Das Rückenteil zeigt ein Gittermuster aus länglichen schmalen Stegen, den Abschluss bildet eine breitere Holzleiste. Der *Sessel*¹⁰⁸⁸ (**Abb. 151**) ist kubisch geformt mit einer hohen Rückenlehne. Er ist komplett gepolstert und zeigt sowohl an der Vorderseite der Armlehnen als auch am oberen Bereich der Rückenlehne das Rosenmotiv versetzt in der Optik einer Bordüre angeordnet.

Zwei Fotografien dienen zur Anschauung des Gästezimmers. Kopf- und Fußteil des *Bettes*¹⁰⁸⁹ (**Abb. 164**) entsprechen der Vertäfelung dem Kopfteil des Ehebettes. Kopfteil und Fußteil sind beide gleich hoch, die Beine sind zwiebelähnlich gestaltet und erinnern an gotische Formen. Die oberen Bereiche sind mit Vorhängen bedeckt. Der hohe *Nachttisch*¹⁰⁹⁰ (**Abb. 164**) hat geschlossene Seitenteile und eine helle Platte. Unterhalb der Platte befindet sich eine Schublade, darunter ein offenes Fach und darauf folgend ein geschlossenes Fach mit einer Schranktür. Sowohl Scharniere als auch Griffe sind üppige Metallarbeiten.

Der *Kleiderschrank*¹⁰⁹¹ (**Abb. 165**) ist auf der Fotografie nicht komplett abgebildet. Zu sehen sind die linke Außenseite und zwei Schrankteile. Das Seitenteil ist unten breiter und bei der oberen Hälfte schmaler. Der Übergang ist in Form einer Aussparung in geometrischen Formen dargestellt. Auch der obere Abschluss ist abgerundet. Der Schrank hat unten einen Sockel. Das linke Schrankteil hat von unten nach oben zunächst drei Schubladen, gefolgt von zwei kleinen nebeneinanderliegenden Schubladen, ein offenes Fach auf Höhe der Aussparung und eine hochrechteckige Schranktür. Das weitere Schrankteil hat unten eine breite Schublade und eine große Schranktür mit einem Spiegel.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Abb. 151: Unbekannt, Schlaf-Zimmer Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Abb. 164: Unbekannt, Gästezimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁹¹ Vgl. Abb. 165: Unbekannt, Gästezimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

Der Spiegel hat oben und unten eine Reihe kleinerer, quadratischer Spiegel. Auch dieses Möbelstück hat Scharniere und Griffe wie der Nachttisch. Ebenso wurden die Elemente beim *Sekretär*¹⁰⁹² (**Abb. 165**) verwendet. Der Tisch hat T-förmige Beine mit einer Querstrebe. Unterhalb der Tischplatte sind drei Schubladen, die mittlere so breit, dass die beiden äußeren fast quadratisch sind. Über dem Tisch befindet sich ein hochrechteckiges *Hängeregal*¹⁰⁹³ (**Abb. 165**), welches unten zwei Schranktüren und darüber zwei offene Fächer hat.

Zwei identische *Stühle*¹⁰⁹⁴ (**Abb. 165**) befanden sich im Gästezimmer. Die vier Stuhlbeine sind im unteren Bereich mit Querstreben verbunden. Die beiden hinteren Stuhlbeine gehen direkt in die Lehne über, die im unteren Teil eine schmale Querstrebe hat. Der Mittelteil besteht aus zwei schmalen Querstreben und drei mittigen, eng aneinander liegenden Längsstreben. Den Abschluss bildet ein breites geschwungenes Holzelement. Die Seitenteile stehen darüber hinaus. Der *Sessel*¹⁰⁹⁵ (**Abb. 165**) ist dem des Schlafzimmers sehr ähnlich. In der Form ist der einzige Unterschied die niedrigere Rückenlehne. Außerdem ist das Rosenmotiv hier groß unterhalb der Sitzfläche angebracht, an der Rückenlehne ist am Abschluss eine schmale Bordüre mit kleinen Blüten abgebildet.

Eine weitere Besonderheit sind die bereits erwähnten *Schlafnischen*¹⁰⁹⁶ (**Abb. 161**) in den Kinderzimmern. Wie auf der Fotografie zu sehen ist, wurden die Betten hier durch laubenähnliche Vergitterungen vom Spielbereich getrennt. Eine Landschaftsmalerei im Hintergrund, welche von Rosengirlanden und Kastanienblättern gerahmt ist, verstärkt diese Wirkung.¹⁰⁹⁷ Die Vergitterung, die Betten sowie die halbhohe Holzvertäfelung sind aus hellem Holz. Die Ecken der Wände sind ebenfalls mit Holz dekoriert und rahmen somit die Wandbemalung. Vor den Betten liegen die zwei bereits beschriebenen Teppiche mit dem Rosenmotiv. Eine weitere Fotografie zeigt den Raum in einem anderen Blickwinkel. Das *Spielzimmer*¹⁰⁹⁸ (**Abb. 150**) hat durchgehend die halbhohe helle Holzvertäfelung, die weißen Wände werden oben mit einer Bordüre mit Rosenmotiv abgeschlossen. Unter einem Fenster befindet sich eine Sitzbank mit einer hohen gepolsterten Rückenlehne. Die niedrigen Armlehnen sind ebenfalls gepolstert. Das rechteckige, niedrige Fußteil ist geschlossen. Es lässt sich erahnen, dass das Fußteil zwei Schubladen hat.

¹⁰⁹² Vgl. Abb. Unbekannt, Gästezimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹⁰⁹³ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Abb. ebd.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Abb. 161: Unbekannt, Kinder-Schlaf-Raum Haus Christiansen, 1901.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 84.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Abb. 150: Unbekannt, Kinderzimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

An der Sitzbank steht ein niedriger Tisch mit zwei ebenso niedrigen Stühlen. Der Tisch hat nach außen ausgestellte Beine und eine Schublade an der Längsseite. Die durchbrochene Zarge erinnert an die Vergitterung der Schlafnischen. Die zwei vorderen Beine der Stühle sind ebenfalls ausgestellt. Breite Leisten verbinden die Stuhlbeine im unteren Bereich. Die Rückenlehne hat das gleiche Design wie der Stuhl des Gästezimmers. Ein weiterer Stuhl mit normaler Sitzhöhe und identischer Optik, befand sich ebenfalls im Spielzimmer. Die Fotografie zeigt außerdem einen Spielschrank. Der Sockel ist geschlossen, darüber befindet sich ein offenes Fach. Darauf folgen zwei Schubladen und zwei Schranktüren mit Glaseinsatz, die den Blick auf drei Fächer freigeben. Die Seitenteile und das Rückenteil sind höher als der Schrank und bilden dadurch ein offenes Fach als Abschluss.

Christiansen setzte in seinen Entwürfen verschiedenste Stilelemente um. Zur Auflockerung der Möbel diente die Verbindung mit anderen Kunsthandwerken. Ein Beispiel hierfür ist das *Buffet*¹⁰⁹⁹ (**Abb. 166**) im Speisezimmer. Das Buffet war in die Holzvertäfelung des Raumes eingebaut, als Zwischenstücke diente eine Kunstverglasung mit Rosenmotiv.¹¹⁰⁰ Verstärkt wird dies noch durch den gewölbeähnlichen Bau des Speisezimmers, deren Form durch die geschwungene Gestaltung der Decke unterstützt wird. Die Wand mit dem Buffet hat eine Vertiefung. Das Buffet selbst hat unterhalb der etwas ausgestellten Deckplatte aus Marmor drei Schubladen, die mittlere ist breiter als die äußeren. Die breiten Seitenelemente zeigen auf der Vorderseite eine gerahmte Marqueteriearbeit, die Darstellung ist auf der Fotografie nicht zu erkennen. Ansonsten besteht das Buffet aus Fächern mit zwei großen Schranktüren. Der untere Bereich ist heller und weist eine geschwungene, wellenähnliche Fassung auf. Die Möbel und die Holzvertäfelung sind in dunklem Holz gehalten. Auch der *Tisch*¹¹⁰¹ (**Abb. 167**) hat in den Beinen jeweils eine Marqueterie eingefasst. Die Tischplatte wird auf der Fotografie von einer Tischdecke verhüllt. Insgesamt zeigt die Fotografie sieben *Stühle*¹¹⁰² (**Abb. 167**), die eine niedrige Rückenlehne mit einer Aussparung zur Sitzfläche haben. Unter der Sitzfläche befindet sich eine breitere Zarge. Die Armlehnen sind leicht gebogen.

Nicht zweifelsfrei geklärt ist, wer die Möbel der Eingangshalle entworfen hat. Diese stehen im Kontrast zu den Schlafzimmermöbeln, da hier die Funktionalität im Vordergrund steht. Zeitgenössische Quellen machen hier unterschiedliche Angaben.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Abb. 166: Unbekannt, Speise-Zimmer Intarsia über der Anrichte, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹⁰⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 84.

¹¹⁰¹ Vgl. Abb. 167: Unbekannt, Speise-Zimmer, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹⁰² Vgl. Abb. ebd.

Im Hauptkatalog der Ausstellung sind die Möbel als allgemeine Schöpfungen von Christiansen aufgeführt. Hingegen beschrieb Rüttenauer in seinem Bericht zur Ausstellung die Möbel als ein Gemeinschaftswerk von Christiansen und Olbrich.¹¹⁰³ Zunächst soll auf die *Kommode*¹¹⁰⁴ (**Abb. 168**) eingegangen werden. Die kubische Form der Kommode wird durch die Optik der Front durchbrochen. Diese zeigt im unteren Teil zwei Schranktüren, darüber zwei Schubladen. Das geschlossene Fach darüber ist zurückgesetzt und vermutlich mit Metallapplikationen dekoriert. Die Kommode schließt mit einem Giebel ab, der die kubische Form der Kommode ebenfalls durchbricht. Dieser Teil hat ebenfalls Schranktüren.

Die *Standuhr*¹¹⁰⁵ (**Abb. 168**) ist überdurchschnittlich hoch und hat eine schmale Trapezform, die im oberen Bereich durch einen querrchteckigen Kasten unterbrochen wird. Das große runde Ziffernblatt ist aufgesetzt, die Zahlen sowie die Dekoration sind aufgrund der Fotoqualität nicht erkennbar. Der Uhrenkasten hat eine hohe Schranktür mit Glaseinsatz, der den Blick auf das Uhrwerk freigibt. Die Seitenteile sind ebenfalls trapezförmig. Dem Werkverzeichnis von Zimmermann-Degen ist zu entnehmen, dass das Ziffernblatt der Standuhr neben arabischen Zahlen mit dem Rosenmotiv und Blattornamenten dekoriert ist.¹¹⁰⁶

Eine weitere Fotografie zeigt einen *Tisch*¹¹⁰⁷ (**Abb. 169**) in der Nische des Treppenaufgangs. Der Tisch hat einen breiten achteckigen Fuß mit einem breiteren Sockel. Die Seiten des Fußes sind mit hochrechteckigen, kegelförmigen Elementen durchbrochen. Die Tischplatte ist rund. Neben dem Tisch befindet sich ein *Stuhl*¹¹⁰⁸ (**Abb. 170**), dessen Beine breit gestaltet sind. Die Rückenlehne ist gepolstert und läuft nach oben spitz zu. Seitlich sind die Vorder- und Hinterbeine mit einer Querstrebe und einer Vergitterung verbunden. Ebenso ist der *Klavierhocker*¹¹⁰⁹ (**Abb. 170**) gestaltet. Und auch der *Sesse*¹¹¹⁰ (**Abb. 171**) hat einen ähnlichen Aufbau.

¹¹⁰³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 82.

¹¹⁰⁴ Vgl. Abb. 168: Unbekannt, Haus „In Rosen“ von Professor Hans Christiansen und Prof. J. M. Olbrich, Halle mit Gemälden von Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹⁰⁵ Vgl. Abb. ebd.

¹¹⁰⁶ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 253f.

¹¹⁰⁷ Vgl. Abb. 169: Unbekannt, Treppe der Halle im Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹⁰⁸ Vgl. Abb. 170: Unbekannt, Haus Christiansen, Klavier-Nische unter der Treppe in der Halle, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹⁰⁹ Vgl. Abb. ebd.

¹¹¹⁰ Vgl. Abb. 171: Unbekannt, Haus Christiansen, Kamin in der Halle, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, hrsg. von Alexander Koch, Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 1989.

Unterschiedlich sind die niedrigere Sitz- und Rücken­höhe sowie die Seiten, die hier eine durchgehende Vergitterung aufweisen. Eine *Bank*¹¹¹¹ (**Abb. 169**) auf dem ersten Absatz des Treppenaufgangs ist eine weitere Variation des Designs. Das Fußteil hat eine Blende, die ebenfalls eine Vergitterung zeigt. Die Rückenlehne ist giebelförmig gebaut.

Wie in den anderen Schaffensbereichen steht auch bei den Möbeln Christiansens die Farb­igkeit im Fokus. Besonders ist jedoch nicht allein die Farbe selbst, sondern die Stimmung, die jeder Raum bewirkt. Die Möbel sind also ebenso ein Teil einer Gesamtwirkung. Die Grundfarbe jedes Raumes erzeugt die Stimmung, die Wahl dieser Farbe hat entweder einen ästhetischen, einen historischen oder einen pädagogischen Hintergrund. Der pädagogische Hintergrund zeigt sich deutlich, betrachtet man die Farbgebung des Kinderzimmers. Neben den Kunstverglasungen und der Wandgemälde war der Raum komplett weiß.¹¹¹²

11.4.6 Keramiken und Porzellan in der *Villa In Rosen*

Wie bereits beschrieben arbeitete die *Künstlerkolonie Darmstadt* ab 1900 mit der *Wächtersbacher Steingutfabrik* zusammen. Für die *Villa In Rosen* entstanden in dieser Zusammenarbeit Vasen, Töpfe, Servierplatten, Unterplatten oder auch Tinten­fässer, sowohl in abstrakter als auch in gegenständlicher Dekoration gehalten.¹¹¹³ Die Vasen waren hauptsächlich mit abstrakten Motiven geziert, dagegen die Gebrauchsgegenstände mit Blatt- und Blütendekor, welches die Vasen nur noch andeuten. Auch hier wählte Christiansen drei, maximal vier Lokalfarben, meist Blau, Rot und Grün.¹¹¹⁴ Ein Beispiel hierfür ist eine *Flaschenvase*¹¹¹⁵ (**Abb. 172**). Der *Entwurf*¹¹¹⁶ (**Abb. 173**) zeigt ein breites Fußteil, abgesetzt, aus dem sich das längliche, bauchige Gefäß bildet. Der Abschluss der Vase ist als ein breiteres, trapezartiges Element gestaltet. Der Fuß und etwa zwei Drittel sind rot, in einem dunkleren Rotton ziehen sich Tropfen von oben nach unten. Den Übergang bilden drei hellblaue Wellenlinien.

¹¹¹¹ Vgl. Abb. 169: Unbekannt, Treppe der Halle im Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹¹² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 86.

¹¹¹³ Vgl. ebd. S. 91.

¹¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 92.

¹¹¹⁵ Vgl. Abb. Abb. 172: Hans Christiansen, Wächtersbacher Steingutfabrik (Ausführung), Flaschenvase, 1901, Steingut mit weißer Unterlasur, Reservagetechnik, Laufglasur, Höhe 33,4 cm, Durchmesser 12 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.

¹¹¹⁶ Vgl. Abb. 173: Hans Christiansen, Entwurf für eine Flaschenvase, 1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,8x13 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.

Das obere Drittel ist weiß. Hellgrüne Tupfen mit blauer Umrandung erheben sich aus den wellenförmigen Linien. Die Ausführung ist sehr nah am Entwurf, nur die Farben variieren etwas. So sind die Farben heller, das Blau der Wellenlinien ist einem Smaragdgrün gewichen.

Die Produktionsauflagen für die Gefäße der *Villa In Rosen* war sehr gering. Bekannt sind die Zahlen für den Entwurf der drei *Küchentöpfe*. Hiervon wurden zwölf, fünf und vier Stück produziert. Daraus lässt sich schließen, dass die Gefäße lediglich für die Ausstellung beziehungsweise für die Eigennutzung produziert wurden.¹¹¹⁷ Ein Entwurf¹¹¹⁸ (**Abb. 174**) zeigt einen Schultertopf mit dunkelblauen Blättern auf grünem Grund. Der gewölbte Deckel ist dunkelblau und hat weiße Margeritenblumen mit grüner Blütenmitte, der Knauf des Deckels ist ebenfalls grün. Darunter befinden sich nebeneinander zwei Skizzen, die den Küchentopf in zwei weiteren Variationen zeigen. Die linke Skizze zeigt einen sich an unten verjüngenden Topf, die rechte einen sich nach oben verjüngenden Topf. Beide Zeichnungen haben nur einen grünen Hintergrund. Beschriftet ist der Entwurf mit ‚Küchentöpfe von Hans Christiansen.‘, ‚Meisnergrün 3 Teile Farbe 1 Teil Fluss‘, ‚Farbenschema.‘, ‚Formen‘, ‚2 Vasen‘ sowie der Werksbezeichnung.

Für die Ausstellung der Künstlerkolonie schuf Christiansen in Zusammenarbeit mit der Porzellanfabrik *Weiden – Gebr. Bauscher/Weiden* eine Serie von Dessert-Tellern. Diese beinhaltete sechs flache Teller. Die Annahme, dass es sich um sechs Teller handelt, lässt sich mit fünf vorhandenen Entwürfen und einer Fotografie belegen. Es ist nicht bekannt, ob es noch weitere Gegenstände dieser Serie gibt. Stilistisch sind diese deutlich mit den Unterplatten aus Keramik vergleichbar.¹¹¹⁹ Der *erste Teller*¹¹²⁰ (**Abb. 175**) ist weiß mit blauer und grüner Dekoration. Der Spiegel hat eine grüne Umrahmung, aus der sich Blätter formen. Die blauen und weißen Blätter haben eine grüne Kontur und sind ineinander verschlungen, so dass die Wirkung entsteht, dass sie sich um die Tellermitte drehen. Am Tellerrand sind blaue dreiblättrige Kleeblätter in einer wellenförmigen Linie angebracht. Grüne, gebogene Linien sind der Wellenform außen entgegengesetzt und bilden eine Verbindung zwischen den Blüten.

¹¹¹⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 94.

¹¹¹⁸ Vgl. Abb. 174: Hans Christiansen, Entwurf für drei Küchentöpfe, 1901, Bleistift und Deckfarben auf Papier, 49,4x32 cm.

¹¹¹⁹ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 96.

¹¹²⁰ Vgl. Abb. 175: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 10.

Der *zweite Teller*¹¹²¹ (**Abb. 176**) ist blau und weiß. Der Spiegel, dessen Grundfarbe weiß ist, zeigt neun kelchförmige Blätter, die von einem nicht zentrierten Punkt geschwungen auseinanderlaufen. Die Blätter sind abwechselnd weiß und blau koloriert. In den blauen Blättern sind wiederum weiße Blüten, die an Veilchen erinnern, abgebildet. Ein blauer Kreis rahmt den Spiegel. Der Tellerrand ist ebenfalls blau, der äußere Rand ist weiß. Direkt innerhalb davon verläuft eine wellenförmige weiße Linie mit Punkten.

Der Spiegel des *dritten Tellers*¹¹²² (**Abb. 177**) zeigt ein Krustentier. Die blauen Schuppen haben eine rote Konturierung. Geschwungene Formen umschließen den Körper und bilden die Scheren. Diese sind rot und haben eine hellgraue Konturierung. Am Ende des Körpers ist eine Spirale, die ebenfalls rot und hellgrau ist. Der Hintergrund ist dunkelblau. Eine weiße Rahmung schließt den Spiegel ab. Der Tellerrand ist rot und hat am äußeren Rand eine dunkelblaue Wellenlinie mit weißer Konturierung.

Wie die Sicht auf einen Blumenstrauß ist der Spiegel des *vierten Tellers*¹¹²³ (**Abb. 178**) gestaltet. Der Hintergrund ist blau. Weiße Blüten mit grüner Kontur sind von der Mitte nach außen angeordnet. Die Zwischenräume sind grün mit roten Punkten. Der Tellerrand ist grün. Kurze wellenförmige Linien in Weiß sind versetzt angeordnet.

Der *fünfte Teller*¹¹²⁴ (**Abb. 179**) zeigt im Spiegel das Rosenmotiv. Drei große und vier kleine Rosenblüten in Rot mit weißer Konturierung sind auf dunkelblauem Grund abgebildet. Die grünen Rosenstile liegen in geschwungener Form dazwischen und gehen in eine grüne Rahmung über. Der Tellerrand ist im gleichen Grün gehalten. Zwischen dem Spiegel und dem grünen Rand ist ein weißer Bereich, der die Trennung der beiden bildet. Ein weißes Dekor aus Bogenlinien und Punkten in Pyramidenanordnung ziert den äußeren Rand.

Der *sechste Teller*¹¹²⁵ (**Abb. 180**) unterscheidet sich deutlich von den restlichen, da er zum einen einen weißen Spiegel hat und zum anderen farblich dezenter gestaltet ist. Der Tellerrand ist mit Ornamenten versehen. Vier symmetrische stilisierte Blätter sind mit ebenfalls symmetrischen Formen verbunden.

¹¹²¹ Vgl. Abb. 176: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 12.

¹¹²² Vgl. Abb. 177: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 13.

¹¹²³ Vgl. Abb. 178: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 11.

¹¹²⁴ Vgl. Abb. 179: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 14.

¹¹²⁵ Vgl. Abb. 180: Hans Christiansen, Flacher Teller mit grünem Blatt, Schwarz-Weiß-Fotografie, um 1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Unterglasurmalerei.

Die Konturen der Ornamente sind hellgrün. Bis auf ein paar wenige rosafarben ausgefüllte Elemente sind die Flächen weiß. Die Zugehörigkeit zu der Serie ist fraglich, da er sich optisch unterscheidet und auch etwas später entstanden ist.

Alle Teller haben den Aufbau der Gestaltung gemeinsam. Rand und Spiegel sind voneinander getrennt, vegetabile Elemente drehen sich um eine imaginäre Achse.¹¹²⁶ Dadurch fügten sich die Teller in den Gesamteindruck des Raumes ein und rundeten diesen durch die Detailliebe ab. Einzig die Kombination mit der Tischdecke schien nicht optimal abgestimmt gewesen zu sein.¹¹²⁷ Die Vollendung dieser Abstimmung gelingt mit dem ein Jahr später entstandenen *Rosen-Service*, welches bereits behandelt wurde.

11.4.7 Gemälde für die *Villa In Rosen*

Einige Gemälde schmückten die Wände der *Villa In Rosen*. Jedoch ist kaum bekannt und auch aus den Fotografien nicht ersichtlich, welche Gemälde die Räume schmückten. Abgesehen von dem Atelier, in dem sich mutmaßlich einige von Christiansens Werken und Studien befanden, ist das Gemälde *Allegorische Szene*, welches in der Halle des Hauses hing, das einzig bekannte Werk. Da das Gemälde nur auf der Fotografie der Halle in Hintergrund zu sehen ist, kann die Darstellung nur ansatzweise beschrieben werden. Daher soll zunächst der *Entwurf*¹¹²⁸ (**Abb. 181**) zu diesem Gemälde betrachtet werden. In einer Parklandschaft in der Dämmerung ist in der linken Bildhälfte eine Personengruppe und in der rechten Bildhälfte eine Frau dargestellt. Die Personengruppe besteht aus einem Mann und zwei Frauen. Der Mann ist unbekleidet und schreitet auf die Frau in der rechten Bildhälfte zu. Den Kopf hat er in den Nacken geworfen, seine Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Er hat rötliches Haar. Die Frau zu seiner Rechten ist ebenfalls unbekleidet. Sie hat langes braunes Haar, ihr Blick ist ihm zugewandt. Mit ihren Händen greift sie seinen Unterarm. Die Frau zu seiner Linken ist in Rückenansicht dargestellt, ihr Blick ihm zugewandt und somit im Halbprofil. Sie trägt ein bodenlanges rotes Kleid, das über die Schultern gezogen ist. Ihr dunkles Haar ist hochgesteckt und an der Seite mit einer roten Blume geschmückt. Die Frau in der rechten Bildhälfte steht etwas erhöht der Szene zugewandt und hält mit ihrer linken Hand dem Mann eine rote Blume entgegen.

¹¹²⁶ Vgl. Fuhr, 2022. S. 102.

¹¹²⁷ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 97.

¹¹²⁸ Vgl. Abb. 181: Hans Christiansen, Studie für eine allegorische Szene, 1900, Bleistift und Aquarell auf Papier, 29,5x30 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV298.

Sie trägt ein bodenlanges hellgrünes Kleid mit Puffärmeln. Ihr dunkles Haar ist locker hochgesteckt. Der quadratische Entwurf wird von einer Rosengirlande gerahmt, die in diesem Entwurf nur mit Bleistift gezeichnet ist. In der unteren rechten Bildhälfte stehen die Signatur und die Jahreszahl. Auf der *Fotografie*¹¹²⁹ (**Abb. 168**) ist zu erkennen, dass die Dreier-Gruppe sich auf der Ausführung an den Händen hält. Zudem ist die Rosenrahmung ausgearbeitet. Die einzelnen Rosenblüten sind aneinandergereiht und wirken reliefartig. Entsprechend dem Gemälde der Farbgebung des Entwurfes so war die dominierende Farbe Blau. Die Dämmerung taucht nicht nur den Himmel, sondern auch die Bäume in blaues Licht. Auch das Grün der Landschaft hat einen Blauanteil. Somit fügt sich das Gemälde in die Raumkonzeption der Halle ein. Dies wiederum impliziert, dass Christiansen das Gemälde für die Ausstattung der Halle entworfen hat.

Der Titel lässt einen großen Interpretationsspielraum offen. Eine Möglichkeit wäre, dass es sich bei den Aktdarstellungen um das erste Paar, also Adam und Eva, handeln könnte, die hier frei und zeitgemäß dargestellt sind. Denn ein religiöser Aspekt der Ausstellung war die Darstellung von Mann und Frau. Das Menschenpaar wurde von den Künstlern unterschiedlich umgesetzt. Neben der Darstellungsweise auf der Eröffnungsfeier dienen die Statuen am Ernst-Ludwig-Haus von Habichs und auch das Glasmosaik von Christiansen an dem Erker seines Hauses als Beispiele. Allegorisch symbolisieren die Menschenpaare Schönheit, Kraft und Stärke. Habich symbolisiert mit seinen Statuen am Haus der Arbeit die schöpferische Arbeit und bezieht sich damit auf Nietzsche, dass die Kunst die Lebenskraft steigern sollte. Die erotische Darstellungsweise bezieht sich zudem auf die Schöpfung in Anlehnung an den Zeugungsakt.¹¹³⁰ In den unterschiedlichen Werken der Künstler gibt es zudem Darstellungen im Garten oder mit Früchten, was als Symbolik für das Paradies gesehen werden kann. Dies wiederum baut einen Bezug zur Bibel, also zur Religion auf. Dem entgegengesetzt sind die Kommentare der Künstler, die sich auf das Wachsen und Blühen der Kunst beziehen. Damit verdeutlichen die Künstler die Neuschaffung eines irdischen Paradieses.¹¹³¹

¹¹²⁹ Vgl. Abb. 168: Unbekannt, Haus „In Rosen“ von Professor Hans Christiansen und Prof. J. M. Olbrich, Halle mit Gemälden von Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich.

¹¹³⁰ Vgl. Hofmann, Werner: Luxus und Widerspruch. In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 1. Darmstadt, 1977, S. 21-28. S. 23f.

¹¹³¹ Vgl. ebd. S. 24.

11.5 Christiansens Plakate für die Ausstellung

Trotz seiner verhältnismäßig kurzen Zeit als Mitglied der Künstlerkolonie wies Christiansen dennoch die meisten Plakate auf. Für die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* schuf Christiansen zahlreiche Plakate. Während der Ausstellung stellte er in seinem Atelier seine Plakatentwürfe aus.¹¹³² Es ist zu vermuten, dass der Ausstellungszaun Plakate mit der Werbung verschiedener Firmen zeigte.¹¹³³ Für die Ausstellung selbst sind drei Plakatentwürfe Christiansens bekannt, *Ein Dokument Deutscher Kunst 1901*¹¹³⁴ (**Abb. 182**), *Ausstellung der Künstlerkolonie 1901*¹¹³⁵ (**Abb. 183**) und *Darmstadt 1901*¹¹³⁶ (**Abb. 184**), die im Folgenden in dieser Reihenfolge betrachtet werden.

Eine Figur mit blauen Haaren, die ein aufsteigendes, blaues Pferd am Gebiss hält, ist im ersten Entwurf dargestellt. Der Hintergrund zeigt verschieden große Himmelskörper an einem grünen Himmel. Eine unregelmäßige blaue Rahmung fasst die Szene ein. In der unteren Bildhälfte steht ‚Ein Dokument Deutscher Kunst 1901, Darmstadt, Ausstellung der Künstlerkolonie‘ in roter Schrift geschrieben.

Deutlich weniger ausgearbeitet ist der zweite Entwurf. Hier sind nur die Schrift und der Hintergrund koloriert. Dargestellt sind zwei sich gegenüberkniende Engel, die in ihren ausgestreckten Händen gemeinsam einen Blumenkranz halten. Die Farbgebung von Hintergrund und Schrift entspricht dem ersten Entwurf. Der Hintergrund ist grün. Geschrieben ist ‚Mai-1901 October, Darmstadt, Ausstellung der Künstler-Kolonie‘.

Der dritte Entwurf, eine reine Bleistiftskizze, zeigt drei weibliche Köpfe, die aus Wolken auftauchen. Die zwei Frauenköpfe in der rechten Bildhälfte haben ihren Blick in die Ferne gerichtet. Ihnen gegenüber, in der linken Bildhälfte, ist der dritte Kopf noch nicht ganz über den Wolken dargestellt und schaut in die Richtung der beiden Frauenköpfe. Im Hintergrund dieser Frauendarstellung sind Berggipfel zu sehen. Auch hier steht in der unteren Bildhälfte ‚Darmstadt 1901, Mai 1901 October, Ein Dokument Deutscher Kunst, Ausstellung der Künstler-Kolonie‘.

¹¹³² Vgl. Kat. Ausst. Beil. Ralf (Hrsg.): Die Plakatkunst der Künstlerkolonie Darmstadt. Darmstadt, 2012. S. 18.

¹¹³³ Vgl. ebd. S. 21.

¹¹³⁴ Vgl. Abb. 182: Hans Christiansen, Plakatentwurf Ein Dokument Deutscher Kunst, 1901, Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 25.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg.

¹¹³⁵ Vgl. Abb. 183: Hans Christiansen, Plakatentwurf Ausstellung der Künstler-Kolonie 1901, 1901, Bleistift, Aquarell und Deckfarbe auf Papier, 22.5x35.3 cm, Museumsberg Flensburg.

¹¹³⁶ Vgl. Abb. 184: Hans Christiansen, Darmstadt 1901 Ausstellung der Künstler-Kolonie, 1901, Bleistift auf Papier, 27,3x18.5 cm, Museumsberg Flensburg.

Es ist anzunehmen, dass nur der letzte Entwurf ausgeführt wurde, da keine Ausführungen der ersten beiden Entwürfe bekannt sind. Dies ist wohl das bekannteste Plakat Christiansens für die Ausstellung.

*Darmstädter Spiele*¹¹³⁷ (**Abb. 185**) von 1901 ist die erste Ausführung des Entwurfes. Im Vergleich zu diesem erheben sich hier fünf Köpfe aus den Wolken. Auch hier sind die Köpfe teilweise ganz zu sehen, ebenso vereinzelt sind sie von den blau-grünen Wolken teils verdeckt. Der Frauenkopf im Vordergrund ist frontal dargestellt. Die zwei Köpfe im Mittelgrund sind im Dreiviertelprofil abgebildet. Die im Hintergrund gezeigten Köpfe sind fast von den Wolken verborgen. Angedeutetes Sonnenlicht bescheint die Köpfe und färbt die obere Wolkendecke gelb. Die Köpfe haben helle Augen und schauen über den Betrachter hinweg in die Ferne. Dies erzeugt eine Distanz zum Betrachter. Durch die leicht geöffneten Münder wirkt ihr Blick melancholisch verträumt. Auch hier fasst ein blauer Rahmen die Köpfe und die Schrift ein. Jedoch unterscheiden sich die Farbgebung des Hintergrunds und der Schrift zum Entwurf. Für diese Ausführung wählte Christiansen den Hintergrund in Rot und die Schrift in Dunkelblau. Geschrieben steht ‚Darmstädter Spiele Mai-1901 Octbr, Ausstellung der Künstler-Kolonie‘. Das Plakat weist eine besondere Pinselführung auf. Diese verläuft schnell kreuz und quer. Die linke Bildhälfte wird von zwei Linien vertikal durchlaufen, welche einen Kopf im Hintergrund überlagern. Die Linien zeigen einen Farbverlauf von Gelb zu Blau. Im Entwurf ist dieses Element dezenter am Bildrand platziert. Hier könnten die Linien als Wasserverlauf gedeutet werden. In der Ausführung sind die Linien ausgeprägter, die Farbspiegelung kann auch hier auf einen Wasserverlauf verweisen.¹¹³⁸ Betrachtet man die Frauenköpfe, wird hier der Einfluss der Präraffaeliten deutlich. Vor allem die Gesichtszüge und die Haare der Köpfe weisen deutliche Parallelen zu der Medusendarstellung¹¹³⁹ (**Abb. 186**) von Edward Burne-Jones auf. Der britische Maler zählte zu den führenden Vertretern des Präraffaelismus. Zudem arbeitete er eng mit Morris zusammen.¹¹⁴⁰ Christiansens Plakat wurde zunächst zur Bewerbung des Theaters genutzt. Dies verdeutlicht schon der Titel. Bereits kurz darauf wurde die Reklame durch Plakate für Musikkonzerte ausgetauscht.¹¹⁴¹

¹¹³⁷ Vgl. Abb. 185: Hans Christiansen, Darmstädter Spiele 1901, 1901, Farblithographie, 71,5x53 cm, Albertina Wien, Inv.-Nr.: DG2003/1859.

¹¹³⁸ Vgl. Beil, 2012. S. 18.

¹¹³⁹ Vgl. Abb. 186: Edward Burne-Jones, The Perseus Cycle: The Death of Medusa, 1875-1890, Southampton Art Gallery.

¹¹⁴⁰ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 154.

¹¹⁴¹ Vgl. Beil, 2012. S. 21.

Christiansen wählte das Motiv des aus den Wolken steigenden Kopfes auch für das Plakat *Volkstag in der Künstler-Kolonie*¹¹⁴² (**Abb. 187**) von 1901. Ein Frauenkopf und zwei Hände tauchen aus einer lilafarbenen Wolke auf. Die Hände halten ein rotes Herz, aus dem Schneeglöckchen sprießen. Außerdem zeigt das Plakat im oberen Bildrand den Schriftzug ‚Darmstadt‘ sowie im unteren Bildrand ‚Volkstag der Künstler-Kolonie‘. Sowohl die Pflanzenstängel also auch das Wort Volkstag sind in demselben Grünton dargestellt. Dieses Motiv zeigen auch einige weitere Entwürfe Christiansens.¹¹⁴³ Das aus dem Herz wachsende Schneeglöckchen zeigt die weiterhin bestehende Verbindung Christiansens zum Volkskunstverein.

11.6 Vergleich: Haus Olbrich

Joseph Maria Olbrich entwarf, wie bereits erwähnt, außer dem *Haus Behrens* alle Bauten der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst*. „[...] Es blieb] Olbrich vorbehalten, sowohl die städtebauliche Gesamtplanung der Mathildenhöhe als auch die Planung für das Atelierhaus sowie die Wohnhäuser zu übernehmen. Diese eindeutige und vielfach auch kritisierte Fixierung auf Olbrich geschah sicherlich auf ausdrücklichen Wunsch des Großherzogs.“¹¹⁴⁴ Das *Haus Olbrich*¹¹⁴⁵ (**Abb. 188 a-b**) befand sich rechts neben dem Aufgang des Ernst-Ludwig-Hauses und gegenüber des Hauses Christiansen. Aufgrund der Kriegszerstörungen entspricht das Haus heute nicht dem originalen Zustand. Das Haus wurde 1950/51 wieder aufgebaut und im Zuge dessen stark verändert. Ursprünglich hatte das Haus eine gelbe Fassade, ein rotes, heruntergezogenes Krüppelwalmdach mit einem dreifenstrigen Gauben und einer Blumengalerie. Auf der Höhe des Erdgeschosses ist die Fassade mit einer blau-weißen Verkachelung durchzogen. Nach dem Wiederaufbau ist von der äußeren Optik nur noch der Kachelspiegel erhalten.¹¹⁴⁶

¹¹⁴² Vgl. Abb. 187: Hans Christiansen, Volkstag in der Künstlerkolonie, 1901, Farblithographie, 60.5x74.5 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

¹¹⁴³ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 157.

¹¹⁴⁴ Beil, 2010. S. 160.

¹¹⁴⁵ Vgl. Abb. 188a: Unbekannt, Haus Olbrich, um 1901, Fotografie - Postkarte, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: Da/B/2.79.13.

Abb. 188b: Unbekannt, Künstlerkolonie Darmstadt - Haus Olbrich und Brunnen von L. Habich, 1901, kolorierte Fotografie - Postkarte, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.13.

¹¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 161.

Die Kacheln erfüllen ein wichtiges Stilelement des Jugendstils, die glänzende farbige Oberfläche und das florale Muster.¹¹⁴⁷ Das Haus hat insgesamt vier Geschosse. „Über einem hohen Untergeschoss erhob sich das weiß verputzte kubische Haus.

Die Fenster zeigen verschiedene Formen, Positionen und Größen und verdeutlichen damit das Prinzip des Bauens von Innen nach Außen.“¹¹⁴⁸ Auch sein Haus hat eine Halle, die über zwei Stockwerke geht. Im Erdgeschoss plante Olbrich die Arbeitsräume, die Wirtschaftsräume im Hanggeschoss, die Wohnräume im ersten Geschoss und die Dienstbotenzimmer und Gästezimmer wurden im Dachgeschoss angelegt.¹¹⁴⁹ Die Architektur erinnert an ein deutsches Landhaus, das optimal an das asymmetrische Grundstück angepasst ist.¹¹⁵⁰ Wie auch die *Villa In Rosen* hat das Haus einen Eingang mit Treppenaufgang, der in einen halb geschlossenen Vorraum führt.¹¹⁵¹

Olbrich wählte, wie auch Christiansen, für die einzelnen Räume ein individuell angepasstes Farbkonzept. Jedoch hat Olbrich andere Farben gewählt. Die Halle hatte eine dunkelgrüne Farbgebung. Ein weiteres Beispiel ist das Schlafzimmer, das Olbrich in Gelb gestaltete, um die Frische nach dem Aufwachen aufzugreifen und zu unterstützen.¹¹⁵²

Vergleicht man die beiden Häuser, ist deutlich zu erkennen, dass Olbrich nicht nur der Architekt war, sondern auch Einfluss auf die Gestaltung nahm. Dies liegt vor allem an der ähnlichen Gestaltung der Halle, die in beiden Häusern den gleichen Zweck erfüllte und ähnlich ausgestattet war. Trotzdem ist gleichzeitig auch die Handschrift der Künstler in ihrem jeweiligen Haus zu erkennen. Die größten Unterschiede bestehen in der Farbgebung des Hauses und der Farbwahl der Raumkonzepte.

¹¹⁴⁷ Vgl. Herbig, Bärbel; Schröder, Doris: Die Darmstädter Mathildenhöhe, Architektur im Aufbruch zur Moderne. Darmstadt, 1998. S. 58.

¹¹⁴⁸ Ebd. S. 58.

¹¹⁴⁹ Vgl. Beil, 2010. S. 162.

¹¹⁵⁰ Vgl. Latham, Ian: Joseph Maria Olbrich. Stuttgart, 1981. S. 58.

¹¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 62.

¹¹⁵² Vgl. Beil, 2010. S. 162.

11.7 Vergleich: Haus Behrens

Auch das Haus Behrens soll hier näher betrachtet werden. Behrens war bereits 1892 Gründungsmitglied der Münchner Secession, seine Werke wurden in *Der Pan* publiziert und 1899 durch die Empfehlung von Alexander Koch in einer Einzelausstellung in der *Darmstädter Kunsthalle* gezeigt.¹¹⁵³

Er wollte mit seinem Haus ein Dokument seiner Lebensweise sowie ein Modell des neuen Stils darstellen. Das Haus liegt am Alexanderweg und erinnert an eine norddeutsche Bauweise.¹¹⁵⁴ Zwei Postkarten zeigen das Gebäude im Zustand während der Ausstellung. Dabei handelt es sich um eine *Schwarzweißfotografie*¹¹⁵⁵ (**Abb. 189**) und eine *Zeichnung*¹¹⁵⁶ (**Abb. 190**), wovon letztere Aufschluss über die Farbgebung gibt. Es handelt sich um einen kubischen Bau, mit Vorsätzen, die in geschwungene Giebel übergehen. Das Fachwerk wird durch grüne Elemente dekorativ dargestellt. Die Fassade ist weiß, das Dach kräftig rot abgebildet.

Das Haus hat drei Geschosse und ein Souterrain, in dem sich die Küche befindet.¹¹⁵⁷ Die Nordseite hat aufgrund der Raumhöhe nur zwei Geschosse. Der Grundriss zeigt ein schlichtes und großes Erdgeschoss, welches sich aus einer Diele, einem Musikzimmer, einem Speisezimmer und einem Wohnzimmer zusammensetzt. Die Räume sind so angeordnet, dass alle miteinander verbunden oder separat genutzt werden konnten.¹¹⁵⁸ Das Musikzimmer ist im Gegensatz zu den anderen Räumen leicht erhöht, was die gesonderte Stellung des Raumes zeigt.¹¹⁵⁹ Durch die Erhöhung hatten die darüber gelegenen Räume eine niedrigere Deckenhöhe. Dies hatte besonders auf die Bibliothek Auswirkungen. Das Arbeitszimmer sollte, das es den Arbeitsfluss nicht beeinträchtigen dürfe, nicht betroffen sein, weswegen die Decke durch den Dachgiebel erweitert wurde.¹¹⁶⁰ Während das Musikzimmer dunkel gehalten war, mit roten Farbakzenten, war das Speisezimmer hell. Für das Wohnzimmer wählte Behrens Gelb als dominierende Farbe.

¹¹⁵³ Vgl. Gutbrod, 2017. S. 36.

¹¹⁵⁴ Vgl. Windsor, 1985. S. 24.

¹¹⁵⁵ Vgl. Abb. 189: Unbekannt, Darmstadt. Blick auf russ. Kapelle, Hochzeitsturm und Haus Behrens, 1908, Fotografie - Postkarte, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: Da/13/2.79.2.

¹¹⁵⁶ Vgl. Abb. 190: Unbekannt, Das Haus Behrens, Nr. 423 . Papierhaus Ebert, Darmstadt. (gesetzlich geschützt.), ohne Jahreszahl, Postkarte, 10,5x14,8 cm, Stadtarchiv Darmstadt.

¹¹⁵⁷ Vgl. Windsor, 1985. S. 24.

¹¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 25.

¹¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 26f.

¹¹⁶⁰ Vgl. Behrens, Peter: Haus Peter Behrens, Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Darmstadt, 1901b. S. 9.

Das Obergeschoss hatte zwei Schlafzimmer, ein kleines Kinderzimmer, das Bad, die Bibliothek und das Atelier. Im Dachgeschoss befanden sich ein weiteres Kinderzimmer und ein Gästezimmer.¹¹⁶¹ Behrens schrieb zu seinem Haus:

„Bei dem von mir erbauten Hause war ich nun durch die örtlichen Verhältnisse darauf hingewiesen, den Flächeninhalt des Grundrisses aus das möglichst geringste Maaß zu beschränken und andererseits doch genötigt, die für das Leben einer Familie von mittlerer Angehörigen-Zahl erforderlichen Räume darin einzufassen. Deshalb waren die Räume derartig zu legen, daß eine bequeme Kommunikation dem Zwecke nach zusammengehöriger Zimmer ermöglicht wurde, ein Prinzip, das gewissermaßen eine indirekte Erweiterung und gegenseitige Entfaltung der einzelnen Räume innerhalb einer jeden Raumgruppe zur Folge hat.“¹¹⁶²

Das *Haus Behrens* unterschied sich vor allem in der Farbgebung von den anderen Häusern der Mathildenhöhe, aber am meisten von der *Villa In Rosen*. Eine weitere Besonderheit ist das Achsensystem der Räume. Dies erzielte eine größere Raumwirkung.¹¹⁶³ Zudem war es das einzige Haus ohne eine Halle. Behrens äußerte sich hierzu folgendermaßen:

„Für die Anzahl der Räume war die Auffassung bestimmend, daß die Voraussetzung freudigen, erfrischenden Zusammenlebens für verfeinerte Menschen die jeder einzelnen Person gewährte Möglichkeit der Separierung ist, nicht aber der Zwang zu gemeinschaftlicher Benutzung eines einzigen, alle übrigen Gemächer an Größe weit überragenden Raumes durch alle Familien-Mitglieder. Daher war eine sogenannte Halle weder nötig noch möglich.“¹¹⁶⁴

Dies kann wohl als offensichtlichster Unterschied zwischen der Architektur Behrens und Olbrichs gesehen werden. Olbrich schrieb im *Hauptkatalog* zu der Halle:

„Der Raum des Lebens, für Ernst und für Freude wechselnder Tage und Wochen[.] Ernst und gemüthvoll in dem Aufbau und der gesammten Gliederung, spärlich mit fröhlichen Farben durchwirkt, findet diese Arbeit im grossen Kamin den Stützpunkt aller Empfindungen. Des Hauses Würde mag hier verkörpert werden.“¹¹⁶⁵

Bei Olbrich zieht sich die Halle über zwei Stockwerke, um die sich die Räume anordnen. Dies verdeutlicht zudem die Bedeutung der Halle für Olbrich. Auf dem Grundriss des Hauses wird deutlich, dass Olbrich die Halle mit verschiedenen Nischen ausstattete, zum Beispiel einer Klaviernische, einem Bereich zum Lesen oder einem Bereich mit einem Sekretär.

¹¹⁶¹ Vgl. Windsor, 1985. S. 27.

¹¹⁶² Behrens, 1901b. S. 7.

¹¹⁶³ Vgl. ebd. S. 10.

¹¹⁶⁴ Ebd. S.7.

¹¹⁶⁵ Olbrich, 1901. S. 112.

Somit erfüllte die Halle verschiedene Funktionen.¹¹⁶⁶ Auch wenn jedes von Olbrichs Häusern eine Halle hatte, variierte der Aufbau jeweils. Im *Haus Christiansen* entstanden die verschiedenen Nischen durch den Treppenverlauf.¹¹⁶⁷ Die Halle, das gemeinsame Beisammensein und die Verbindung von Leben und Kunst, waren deutlich von der Arts and Crafts Bewegung beeinflusst. Dies zeigte sich auch in der Umsetzung der Bauten.

Die Gemeinschaft stand auch hier im Vordergrund. Künstler und Handwerker erschufen gemeinsam die Bauten, ganz im Sinne der Arts and Crafts Bewegung.¹¹⁶⁸

„Olbrichs Hallen-Konzept für sein Haus in Darmstadt ist – und darin unterscheidet es sich von den englischen Hallen um 1900 – als räumliche Formulierung dieser Anliegen und Ideale von einem Arbeiten und Leben in künstlerischer Gemeinschaft zu verstehen mit dem Ziel zu einer Reform der Innengestaltung und der Alltagsgegenstände beizutragen.“¹¹⁶⁹

Die Kombination von Halle und Atelier, des gemeinsamen Schaffens, war Olbrichs Gedanke hinter der Halle.¹¹⁷⁰

Das *Haus Behrens* stand aufgrund seiner Sonderstellung, dass es nicht von Olbrich entworfen wurde, besonders im Fokus. Ein Artikel in der *Deutschen Kunst und Dekoration* widmete sich ausführlich dem Künstlerhaus. Der Autor Kurt Breysig hebt das *Haus Behrens* vor allem positiv hervor, da es am ehesten dem Ziel, ein Haus für den Bürger zu entwerfen nah kam, zu planen nah kam. Besonders die nicht vorhandene Halle, sondern ein stattliches Treppenhaus hebt er in diesem Zusammenhang hervor. Zudem beschreibt der Autor die zurückhaltende Farbigkeit der Räume sowie des Ornaments, welches sich durch jeden Raum des Hauses zieht.¹¹⁷¹ Im Weiteren vergleicht der Autor die Farbigkeit der Künstlerhäuser. Was das Haus zu einem Künstlerhaus macht, ist der Haupteingang, die er mit dem Eingang zu einem verschollenen Tempel vergleicht.¹¹⁷²

¹¹⁶⁶ Vgl. Braesel, Michaela: Die Halle, Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumlicher Form. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Berlin, 2017. S. 45-60. S. 46.

¹¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 47.

¹¹⁶⁸ Vgl. Braesel, 2017. S. 48.

¹¹⁶⁹ Ebd. S. 56.

¹¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 56.

¹¹⁷¹ Vgl. Breysig, Kurt: Das Haus Behrens: mit einem Versuch über Kunst und Leben. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901/1902. S.133-194. S. 147.

¹¹⁷² Vgl. ebd. S. 149.

Julius Meier-Graefe, ein prominenter Besucher der Ausstellung, beschrieb das *Haus Behrens* als wichtigsten architektonischen Beitrag. Der Einfluss von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* entwickelte sich zum Leitmotiv des Hauses. Möbelstücke, Türen, Bodenmosaik oder auch Notenständer waren mit Adler und Lichtstrahlen dekoriert.¹¹⁷³ Der Hinweis auf die Ornamentik, welche sich durch alle Räume zieht, verdeutlicht die Gemeinsamkeit mit dem *Haus Christiansen*, nur dass Christiansen dieses in den Vordergrund seines Hauses stellte. Dies zeigt, dass die Künstler auf ihre Art eine klare Linie hatten, die jedes Haus individuell machte und doch eine Geschlossenheit und ein gemeinsames Ziel hatte.

11.8 Kritik an der Ausstellung

„Jene Ausstellung erregte nämlich gerade darum in der ganzen Welt ein ungewöhnliches Aufsehen, weil sie weder herkömmlich noch ephemere sein sollte, vielmehr hauptsächlich aus völlig nach persönlichen Ideen der Künstler gebauten und eingerichteten Künstlervillen bestand, bei deren Schaffung man also ganz und gar mit den historischen Stilen brach, Villen aber, die noch heute um das Ateliergebäude, das Ernst-Ludwig-Haus, gruppiert stehen und seitdem als „Künstler-Kolonie“ zu den ersten Sehenswürdigkeiten Darmstadts gehörte.“¹¹⁷⁴

Dies schrieb Christiansen in seinen Erinnerungen an die Ausstellung. Da die *Künstlerkolonie Darmstadt*, dank des Erfolgs auf der Pariser Weltausstellung, auch international bekannt war, hatte die Ausstellung ein internationales Publikum.

Einer der bekanntesten Besucher und zugleich Kritiker der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* war Henry van de Velde. Seine Kritik war durchweg negativ. Er bezeichnet die Ausstellung als abschreckendes Beispiel, da keine organische Verbindung oder Respekt für die Materialien zu sehen ist.¹¹⁷⁵ Dieser Meinung war auch Gustave Serrurier-Bovy, der besonders den Luxus der Künstlerhäuser kritisierte.¹¹⁷⁶

¹¹⁷³ Vgl. Gudbrod, 2017. S. 36.

¹¹⁷⁴ Archiv Museumsberg Flensburg: Hans Christiansen, Mein Leben als Maler und Denker. S. 1.

¹¹⁷⁵ Vgl. Rechberg, Brigitte(zusammengestellt von): Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1901 in zeitgenössischer Kritik, In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5, , Eduard Roether Verlag Darmstadt 1977, S. 179-182. Zit. n.: Velde, Henry van de: Geschichte meines Lebens, 1962. S. 488., S. 180.

¹¹⁷⁶ Vgl. Rechberg, 1977. zit. n.: Serrurier-Bovy, Gustave: Darmstadt, 1902, S.53., S. 181.

Der Titel der Ausstellung stand für viele Kritiker im Widerspruch zu der Ausstellung selbst. Ein Beispiel hierfür ist die Kritik Burgers, der wenig „Deutsches“ auf der Ausstellung fand. Jedoch ist dies nicht als direkte Kritik an der Ausstellung zu sehen, sondern an dem internationalen Kunstverkehr, unter anderem durch die Weltausstellungen.¹¹⁷⁷ Auch Schäfer äußerte sich in seinem Artikel „*Ein Dokument Deutscher Kunst*“ *Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901* . zu dem Widerspruch des Titels, da die Häuser der Künstler nicht viel mit der typischen deutschen Bauweise, wie Burgen und Domen, gemein hätten.¹¹⁷⁸ Weiter schrieb er zu dem Wort ‚Dokument‘, dass dies etwas Haltbares sei, die Häuser jedoch nicht wirkten, als können sie im Winter ebenso glänzen. Auch die Architektur Olbrichs ist für Schäfer wenig deutsch, sondern wienerisch und asiatisch. Und diese Architektur ist für Schäfer so präsent, dass die Künstler dies mit ihrem Stil nicht kaschieren könnten.

Positiv hingegen bewertet er Behrens Werk, das für ihn deutsch und beständig ist.¹¹⁷⁹ Seder hingegen sah ebenfalls die Einflüsse der verschiedenen Länder, äußerte in seinem Bericht jedoch deutlich, dass die Ausstellung durch und durch deutsch sei. Deutsch sei es wegen des Kunstgewerbes und weil die Künstler ihr Denken und Fühlen in die Häuser steckten.¹¹⁸⁰ Auch Commichau äußert sich zu dem deutlichen Stil Olbrichs, betont aber auch, dass es sowohl das *Haus Keller* und Teile des *Hauses Glückerts* als auch das *Haus Christiansen* waren, welche sich mit ihrer Fassade vom Stil Olbrichs abheben.¹¹⁸¹

In der Zeitschrift *Mitteilungen des Vereins für dekorative Kunst und Kunstgewerbe* wurde ein Artikel von Konrad von Lange zur Ausstellung veröffentlicht. In dieser Kritik wird zunächst der positive Einfluss des Fürsten genannt, da er entgegen der Traditionen des Adels die neuen Künste förderte. Zudem betont er die gute Lage der Ausstellung auf der Mathildenhöhe, da hier eine gute Verbindung zur Natur herrscht.¹¹⁸² Aber auch er kritisierte den Titel der Ausstellung, der aus seiner Sicht durch die Überschätzung der Künstler entstanden ist.¹¹⁸³

¹¹⁷⁷ Vgl. ebd. zit. n.: Burger, Fritz: Gedanken über die Darmstädter Kunst, 1901. S. 31f., S. 181.

¹¹⁷⁸ Vgl. Schäfer, 1901. S. 38.

¹¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 39.

¹¹⁸⁰ Vgl. Seder, 1901/1902. S. 244.

¹¹⁸¹ Vgl. Commichau, Felix: Die Außen-Architektur. In: Koch, Alexander; Fuchs, Georg (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901: [ein Dokument deutscher Kunst] — Darmstadt, 1901. S. 79-101. S. 92.

¹¹⁸² Vgl. Lange, Konrad: Die Darmstädter Künstlerkolonie, In: *Mitteilungen des Vereins für dekorative Kunst und Kunsthandwerk Stuttgart*, Heft 1, 1901. S. 95-106. S. 96.

¹¹⁸³ Vgl. ebd. S. 97.

Auch den praktischen Zweck der Bauten bezweifelt er, vor allem wegen der luxuriösen Ausstattung, die die finanziellen Möglichkeiten der Bürger überschreiten würde und damit nicht dem Ziel einer Volkskunst entsprechen.¹¹⁸⁴ Lange bewertet die einzelnen Bauten positiv, sieht im Gesamten aber das Potenzial nicht ausgeschöpft.¹¹⁸⁵

Ein weiterer Kritikpunkt der Ausstellung war die Farbigkeit.¹¹⁸⁶ Seder schreibt in seinem Bericht über die *Villa In Rosen*, dass sie den Betrachter „in jene Nirvanastimmung versetzen [soll], in der jede gesunde Beurteilung von selbst aufhört.“¹¹⁸⁷ Auch in seiner Beschreibung der Räume betont er immer die negative Wirkung der Farbigkeit.¹¹⁸⁸ Aber auch der Luxus im *Haus Christiansen* wird kritisiert. Beim Betreten der Halle, die im Katalog ‚Raum des Lebens‘ genannt wird, zeigte sich für Seder deutlich, dass der Name für eine prunkvolle Halle auch den Charakter der Ausstellung aufzeigt.¹¹⁸⁹

Da Christiansen dieser Kritikpunkt bewusst war, äußerte er sich bereits im Hauptkatalog zur Ausstellung dazu. „Jetzt, wo alles fertig dasteht, gefällt einem wieder manches nicht, einiges hätte ruhiger, einfacher wirken sollen, anderes reicher, lebhafter, manchmal möchte man von vorne anfangen.“¹¹⁹⁰ Außerdem betont er auch, dass es das Haus eines Malers ist, in dem er seine Individualität zeigt, und nicht als Beispiel für ein allgemeines Haus dienen soll.¹¹⁹¹

Aufgrund dieser Kritik beschlossen die Künstler zwei Monate nach Eröffnung der eigentlichen Ausstellung, die Sonderausstellung *Überdokument* zu veranstalten, die eine Parodie der eigentlichen Ausstellung war. Ein Wettbewerb bot jedem die Möglichkeit, einen Beitrag für den *Über-Hauptkatalog* zu gestalten. Christiansen und Behrens übernahmen den Großteil der Vorbereitungen. Das Gelände hinter dem Wasserreservoir diente als Ausstellungsfläche für die *Karikatur*¹¹⁹² (**Abb. 191**) der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst*, welche von den Künstlern im kleineren Maßstab errichtet wurde. Eröffnet wurde auch diese Ausstellung mit einer Feier, die eine Parodie der eigentlichen Eröffnungsfeier darstellte.¹¹⁹³ Aber auch der Ausstellungstitel selbst war eine Parodie, betrachtet man die Kritik Langes bezüglich der Selbstüberschätzung der Künstler.

¹¹⁸⁴ Vgl. Lange, 1901. S. 97f.

¹¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 100.

¹¹⁸⁶ Vgl. Leipheimer, 1900/1901. S. 291.

¹¹⁸⁷ Seder, 1901/1902. S. 245.

¹¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 246.

¹¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 245.

¹¹⁹⁰ Olbrich, 1901. S. 50.

¹¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 50.

¹¹⁹² Vgl. Abb. 191: Grundriss Überdokument, aus: Über-Hauptkatalog, S. 5, Archiv Flensburg.

¹¹⁹³ Vgl. Rechberg, 1977. S. 175.

Habich, Brück und Christiansen verfassten den *Über-Hauptkatalog*.¹¹⁹⁴ Abgebildet wurden die Bauten, der Grundriss der Ausstellungsfläche und Gedichte, die vermutlich aus dem Wettbewerb hervorgingen. Der Aufbau des Kataloges bezieht sich auf den offiziellen Ausstellungskatalog sowie auf die Kritik. Bereits die Einleitung verdeutlicht dies. Der Text parodiert diese, denn der *Über-Hauptkatalog* soll „[...] als Ausdruck der Dankbarkeit für die überaus überflüssige Ueberhebung, mit welcher Uebermüthige über die schüchternen Anfänge künstlerischer Bethätigung zur Tagesordnung übergegangen sind“¹¹⁹⁵ sein. Dies gilt auch für den Text zum *Haus Christiansen*. Das Haus wird in *Villa In Hosen* umbenannt, da der Autor, vermutlich Christiansen, eingesehen hat, dass Rosen welken. Und nicht mehr das Haus ist zu groß geworden, sondern die Hose, die nicht für jeden gedacht ist.¹¹⁹⁶ „Und doch jetzt, wo sie fertig sind, gefällt mir wieder manches nicht, einiges hätte ruhiger, einfacher wirken sollen, z. b. die Knöpfe, anderes reicher, lebhafter, wie die Nähte und Applikationen.“¹¹⁹⁷

Vergleicht man die Textstelle mit der des Hauptkataloges wird deutlich, dass die Texte direkten Bezug auf diesen nehmen. Somit parodierten die Künstler nicht nur die Ausstellung selbst und ihre geschaffenen Werke, sondern setzten dies bis ins kleinste Detail um.

Diese humorvolle Antwort auf die Kritik an der Ausstellung hatte aber auch den Hintergrund, dass nicht nur das Künstlerische betrachtet wurde, sondern die Ausstellung auch auf einer politischen, sozialen und wirtschaftlichen Ebene bewertet wurde.¹¹⁹⁸ Dies zeigt sich in fast allen Kritiken.

Aber auch positive Kommentare konnte die Ausstellung verbuchen, zum Beispiel von Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, der vor allem die überraschende Helligkeit der Räume hervorhob. Überraschend war dies wegen der bis dahin unüblichen Bauweise der Fenster.¹¹⁹⁹ Zudem beschreibt er die positiven Reaktionen der Besucher, die eine Idee von Wohnen mitnahmen. Für ihn war die Ausstellung ein Versuch, aufzuzeigen, was ein Haus leisten kann.

¹¹⁹⁴ Vgl. Rechberg, 1977. S. 175f.

¹¹⁹⁵ Archiv Museumsberg Flensburg: Über-Hauptkatalog. Darmstadt, 1901. S. 5.

¹¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 12.

¹¹⁹⁷ Ebd. S. 6.

¹¹⁹⁸ Vgl. Rechberg, 1977. S. 177.

¹¹⁹⁹ Vgl. Durth, Werner: Wert und Wandel – Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Künstlerkolonie Darmstadt. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 271-282. S. 273.

Es ist anzunehmen, dass auch Bernhard Pankok, deutscher Maler, Grafiker und Architekt, die Ausstellung besuchte. Dies ist naheliegend, da Pankok und Behrens nur kurze Zeit später beide Mitbegründer des *Deutschen Werkbundes* wurden.¹²⁰⁰ Betrachtet man die von ihm entworfene *Villa Lange*¹²⁰¹ (**Abb. 192**) in Tübingen zeigen sich zumindest deutliche Parallelen zum *Haus Christiansen*. Auch die Villa Lange hat ein Krüppelwalmdach mit mehreren kleinen Dachgauben sowie unterschiedlich große, den Räumen angepasste, Fenster. Zudem entschied sich Pankok auch für eine Backsteinfassade. Ebenso hat die Villa Lange einen Blickfang, allerdings keinen Erker, sondern eine Loggia. Die Villa Lange wurde 1901/02 errichtet und war Pankoks Debüt als Architekt.¹²⁰² Dies zeigt, dass der Wunsch der Künstler sich erfüllt hatte. Dass die Kritik so unterschiedlich ausgefallen ist, kann dem Neuen Denken zugesprochen werden. Da es eine solche Ausstellung bisher nicht gab, wurde sie unterschiedlich wahrgenommen. Auch die neue Lebensreform beziehungsweise der Wunsch danach war noch nicht bei jedem verinnerlicht. Dies soll im Folgenden näher betrachtet werden.

11.9 Diskurs Gesamtkunstwerk

„So wollen wir unsere Kunst auffassen und im Geiste unserer Zeit leben, und eine jede Lebensthätigkeit soll im Geiste unserer Zeit Schönheit geben und alles, was zum Leben gehört, soll Schönheit empfangen. So wird uns die Schönheit wieder zum Inbegriff der höchsten Macht, zu ihrem Dienst entsteht ein neuer Kult. Ihm wollen wir ein Haus errichten, eine Stätte, an der sich zur Weihe unseres Lebens alle Kunst feierlich entfaltet.“¹²⁰³

Parallel zur Industrialisierung entwickelten sich in Europa Ende des 19. Jahrhunderts Ansätze neuer Lebensreformen, mit der Hoffnung auf einen neuen Gemeinschaftssinn. Daraus entfalteten sich sogenannte Reformstätten, Orte, an denen Menschen nach einer gesellschaftlichen Erneuerung strebten. Hintergrund war eine Harmonie zwischen den Menschen, der Natur und der Gesellschaft durch soziale Gerechtigkeit, künstlerische Innovationen und gesunde Lebensweise.

¹²⁰⁰ Vgl. Ohne Verfasser: Bernhard Pankok. <https://www.museumderdinge.de/deutscher-werkbund/protagonisten/bernhard-pankok>, zuletzt besucht: 31.10.2022.

¹²⁰¹ Vgl. Abb. 192: Carl Albiker, Fotografie Villa Lange, Architekt Bernhard Pankok, ohne Jahreszahl, Originalaufnahme von Carl Albiker, Kunsthistoriker & Fotograf.

¹²⁰² Vgl. Ohne Verfasser: Bernhard Pankok. <https://www.museumderdinge.de/deutscher-werkbund/protagonisten/bernhard-pankok>, zuletzt besucht: 31.10.2022.

¹²⁰³ Behrens, Peter: Ein Dokument Deutscher Kunst, die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt; Festschrift. München, 1901a. S.10f.

Zu diesen Lebensreformen zählen Lebensreformstätten, Industriesiedlungen, Künstlerkolonien und Gartenstädte.¹²⁰⁴ Sie hatten unterschiedliche Vorstellungen einer alternativen Lebensreform, so stand bei Künstlerkolonien die Kunst im Vordergrund. Die meisten Künstlerkolonien waren eher bekannt durch die Gemälde als durch Architektur.¹²⁰⁵

Dem entgegen steht die Mathildenhöhe, die Gesamtkunstwerke von der Architektur bis zum einzelnen Produkt schufen.¹²⁰⁶ In seinem Bericht zu Ausstellung schrieb Benzmann:

„Es ist wichtig für die deutsche Kulturgeschichte, daß die Ergebnisse der Darmstädter Ausstellung in einem monumentalen Werke in ihrer Gesamtheit niedergelegt werden als ein Dokument deutscher Kunst, als ein Fundament, auf dem weiter gebaut werden kann, als ein Erbauungsgebiet für alle, die es wohl meinen mit der Kunst, als ein Lehr- und Quellenbuch für Künstler und Kritiker, als eine Zierde für Schulen, Lehrsäle und Museen.“¹²⁰⁷

Dies verdeutlicht nochmals die Besonderheit dieser Ausstellung, die Neuheit, den Wunsch nach der zukunftsorientierten Veränderung. Auch außerhalb von Künstlerkolonien schufen Künstler ihre Häuser, mit dem Hintergrund, ihre Vorstellungen von Wohnen umzusetzen.

Ein Beispiel ist die Künstlervilla¹²⁰⁸ (**Abb. 193**) von Franz von Stuck. Wie auch Behrens war Stuck kein Architekt, und doch plante und gestaltete er seine Villa eigenständig. Der Bau dauerte etwa ein Jahr und war 1898 fertig. Stuck plante jedes Detail selbst. Der Bau wurde von der Firma *Heilmann & Littmann* umgesetzt. Das Mobiliar der Villa zeigte Stuck auf der Weltausstellung in Paris 1900 und erhielt hierfür die Goldmedaille.

Eine Reise, zusammen mit Heilmann, nach Pompeji beeinflusste den Stil der Villa. Sie erinnert an einen antiken römischen Bau. Somit ist der Bau eher der Neoromantik als dem Jugendstil zuzuordnen. „Schwere symbolgeladene Stimmung der Spätromantik umweht das Gebäude und nistet in den Räumen.“¹²⁰⁹ Wie ein Stück Architektur aus einer anderen Welt, einer anderen Zeit als dem gleichzeitigen „München“, wo der Bau geradezu revolutionär gewirkt haben muß.“¹²¹⁰

¹²⁰⁴ Vgl. Battis, Eva; Rudolff, Britta: Das Welterbepotential europäischer Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 159-168. S. 159.

¹²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 162.

¹²⁰⁶ Vgl. Battis, 2017. S. 162f.

¹²⁰⁷ Benzmann, Hans: Ein Dokument Deutscher Kunst. In: Süddeutsche Rundschau. Heft 2, 1902. S. 400-403. S. 400.

¹²⁰⁸ Vgl. Abb. 193: Unbekannt, Villa Stuck, Architekt Franz von Stuck, ohne Jahreszahl.

¹²⁰⁹ Vgl. Rauch, 1993. S. 15.

¹²¹⁰ Ebd. S. 15.

Mit diesem Bau gilt Stuck als Vorreiter der Gesamtgestaltung eines Hauses, wie es nur wenige Jahre später im Jugendstil verbreitet wurde.¹²¹¹

Etwa zur selben Zeit baute Franz von Lenbach, ebenfalls in München, seine Villa¹²¹² (**Abb. 194**), die er zusammen mit dem Architekten Gabriel von Seidl verwirklichte. Auch hier war der italienische Baustil ein Vorbild, genauer erinnert das Haus an eine toskanische Villa. Das Hauptgebäude hat ein Mittelrisalit mit zwei Treppenausgängen. Das Ateliergebäude wurde 1900 mit dem Hauptgebäude verbunden und ein weiterer Flügel wurde 1927 gegenüber angebaut.¹²¹³ Auch hier sind Ansätze der Idee erkennbar, auch wenn der Bau und die Innenausstattung noch historisch behaftet sind.

Ein weiteres Beispiel ist das 1860 fertiggestellte *Red House*¹²¹⁴ (**Abb. 195**) in der Nähe von London. Der Auftraggeber war William Morris. Die Idee war es, gemeinschaftlich und nach gemeinsamen künstlerischen Vorstellungen ein Haus zu erbauen. Auch die Einrichtung schuf Morris gemeinsam mit weiteren Künstlern, da er keine Ausstattung fand. Dies basierte auf der Werkstatt-Idee Ruskins, also die Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern. Das Haus zeigt sowohl außen als auch innen traditionelle Elemente.¹²¹⁵ Die unregelmäßige Raumaufteilung, die Gestaltung der Dachgauben, die Anordnung der Fenster und weitere Elemente sind ein Rückgriff auf ältere Bauformen und auch eine Halle deutet sich im *Red House* an. Diese Elemente zeigen sich auch später in Olbrichs Entwürfen.¹²¹⁶

Auch das *Palais Stoclet*¹²¹⁷ (**Abb. 196**) ist ein weiteres bekanntes Beispiel für diese Bauten. Der Architekt war Josef Hoffmann. Besonders der Garten soll hier im Fokus der Betrachtung stehen. „Er ist einerseits Erweiterung des Hauses, andererseits sein Pendant; er ist einerseits eine in sich geschlossene hoch ästhetisierte Welt, fest ausschließlich aus den Farben Grün-Weiß-Schwarz-Grau komponiert, andererseits ein Ort zur körperlichen Ertüchtigung: Das steinerne Wasserbassin nutzte die Familie Stoclet als Schwimmbecken.“¹²¹⁸

¹²¹¹ Vgl. Rauch, 1993. S. 15.

¹²¹² Vgl. Abb. 194: Unbekannt, historische s/w-Fotografie der Lenbach-Villa und Garten in München um 1930, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

¹²¹³ Vgl. Bauer, 2020. S. 10.

¹²¹⁴ Vgl. Abb. 195: Unbekannt, Red House, Architekt Philip Webb, ohne Jahreszahl, aus: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Abb. 419b.

¹²¹⁵ Vgl. Braesel, 2017. S. 50.

¹²¹⁶ Vgl. ebd. S. 51.

¹²¹⁷ Vgl. Abb. 196: Unbekannt, Palais Stoclet, Architekt Josef Hoffmann, ohne Jahreszahl, aus: Stefanie Lieb, Was ist Jugendstil?, Darmstadt 2000.

¹²¹⁸ Freytag, Anette: Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 221-234. S. 221.

Zudem befanden sich ein Tennisplatz und eine Terrasse für Gymnastik im Garten. Josef Hoffmann gestaltete auch hier jedes Element mit einer modernen Formsprache und einer Ästhetik, so dass aus Innen und Außen eine Einheit entstanden ist.¹²¹⁹ Der Garten des Palais zählt zu den architektonischen Gärten, einem Stil, der ein Teil der Reformbewegung war. Nicht nur die Einbindung in die Architektur des Hauses, sondern auch die der Pflanzen in die Architektur waren ein wichtiges Merkmal dieses Stils.¹²²⁰ Interessant gelöst ist die Außenfassade des Hauses, welches zur Straße hin eine puristische Form zeigt und zur Landschaft hin an ein Vorstadtlandhaus erinnert. Auch die Dachterrassen sind eines der frühesten Beispiele der modernen Architektur.¹²²¹ Die Anordnung der Räume des Hauses sowie die Halle erinnern an die englische Bauweise. Diese Einteilung spiegelt sich auch im Garten wider. Diese Bauweise gleicht das unregelmäßig geschnittene Grundstück aus.¹²²² Auch wirkt der Garten dadurch deutlich größer.¹²²³ Bereits die Künstlerkolonie nutze den Garten als Erweiterung des Wohnraums.¹²²⁴ Es ist anzunehmen, dass Hoffmann davon inspiriert war, vor allem vom Garten Behrens.¹²²⁵

Der Wunsch nach Veränderung zeigte sich in jeder dieser Bauten, auch wenn diese nicht immer dem Jugendstilgedanken komplett entsprachen. Die Künstlerkolonie und ihre Bauten waren in dieser Form einmalig und schufen somit Einzigartiges.¹²²⁶ Zudem war *Ein Dokument Deutscher Kunst* eine Architekturausstellung, die sich mit den aktuellen Aufgaben der Architektur beschäftigte. Das Thema zog sich in unterschiedlicher Weise durch die folgenden Ausstellungen der Künstlerkolonie.¹²²⁷ Der Ursprung der Architekturausstellung wurde aus den Weltausstellungen heraus entwickelt.¹²²⁸ Darüber hinaus schuf die Ausstellung in dieser Form den Künstlern die Möglichkeit, die Umsetzung ihrer Ideen in die Praxis zu zeigen.¹²²⁹

¹²¹⁹ Vgl. Freytag, 2017. 221.

¹²²⁰ Vgl. ebd. S. 222ff.

¹²²¹ Vgl. ebd. S. 225.

¹²²² Vgl. ebd. S. 227.

¹²²³ Vgl. ebd. S. 228.

¹²²⁴ Vgl. ebd. S. 232f.

¹²²⁵ Vgl. ebd. S. 233.

¹²²⁶ Vgl. Oechslin, 2012. S. 15.

¹²²⁷ Vgl. ebd. S. 23.

¹²²⁸ Vgl. ebd. S. 24.

¹²²⁹ Vgl. Huber, 1977. S. 62.

Das Gelände der Mathildenhöhe war ursprünglich ein Weinanbaugebiet. Um 1800 ließ Prinz Christian einen Park im englischen Stil anlegen, der episodisch auch öffentlich zugänglich war. Benannt wurde die Mathildenhöhe nach der Frau von Großherzog Ludwig III., welcher das Grundstück nach dem Tod Prinz Christians erbe. Der Großherzog ließ den Park nach seinen Wünschen umgestalten. Pavillons, Gartenhäuschen und der Platanenhain schmückten nun den Park. Eine bis heute noch bruchstückhaft erhaltenen Steinmauer umschloss den Park.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die Mathildenhöhe durch die rasante Stadtentwicklung zu einem Teil des Stadtbildes.¹²³⁰ Wie bereits mit oder durch die Arts and Crafts Bewegung in Großbritannien war auch in Deutschland der Städtebau um 1900 ein immer prägnanteres Thema. In Aachen und Darmstadt wurden die ersten Lehrstühle für Städtebau eingerichtet, die sich mit der allgemeinen Debatte beschäftigten, welche Qualitäten des historischen Städtebaus im Rahmen der Industrialisierung, Modernisierung und des schnellen Städtewachstums umsetzbar waren. Besonders im Fokus dieser Debatte stand auch der Städtebau.¹²³¹ Für die Mathildenhöhe wurde ebenso ein Plan gefertigt, nach den Wünschen des Großherzogs. Wilhelm Ensbraber schrieb 1913 über die Absichten des Großherzogs, dass seinen Wünschen nach auf der Mathildenhöhe eine einheitliche Villenkolonie entstehe, unter den künstlerischen Aspekten, die nicht nur die Stadt verschönere, sondern auch als Beispiel für den Wohnbau dienen sollte. Da der Platanenhain ein viel besuchter, öffentlicher Platz war, sollte die Villenkolonie dem angepasst werden.

Hofmann plante diesen Wünschen entsprechend die Grundstücke mit großem Garten entlang des bestehenden Wegenetzes. Reihenhäuser flankierten die Anlage auf der anderen Seite.¹²³² Zwischen 1898 und 1900 baute Hofmann vier Häuser auf dem Gelände, drei Doppelvillen und das Haus des Kabinettsrats Gustav von Römfeld.¹²³³ Der Architekt war Paul Wallot, der ebenfalls den Berliner Reichstag entwarf, die Innenausstattung wurde von Olbrich geplant.¹²³⁴

¹²³⁰ Vgl. Herbig, 1998. S. 7.

¹²³¹ Vgl. Stephan, Regina: Die gebaute Architekturdebatte – Die Mathildenhöhe, der Großherzog und seine Thesen von „Ehrgeiz und Friktion“. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 190-200. S. 191.

¹²³² Vgl. Stephan, 2017. S. 192.

¹²³³ Vgl. ebd. S. 193.

¹²³⁴ Vgl. ebd. S. 194.

Bereits für das Villenbaugelbiet hatte der Großherzog Ernst-Ludwig die oberste Entscheidungsbefugnis. Dies führte dazu, dass Kritiker wie Georg Fuchs die Bauten als nicht überragend empfanden.¹²³⁵ Mit seinem Eintritt in die *Künstlerkolonie Darmstadt* übernahm Olbrich auch die städtebauliche Planung des Südhangs der Mathildenhöhe. Die Parallelstraßen blieben wie von Hofmann geplant, die Senkrechten setzte er neu. Durch die Senkrechte zum Ateliersgebäude und der bebauten Nordseite des Alexanderwegs entstand eine Mittelachse.¹²³⁶

Auch später wurde die Architektur bei der weiteren Bebauung der Mathildenhöhe auf der Westseite berücksichtigt.¹²³⁷ Die Mathildenhöhe entwickelte sich dadurch zu einem Architekturrundgang, begonnen vom Ostbahnhof. Neben Jugendstilbauten waren Bauten des Historismus, des Landhausstils und des Heimatsstils zu sehen. Dieses Architekturerlebnis spiegelte die genannte städtebauliche Debatte.¹²³⁸ Dass der Großherzog nichts dem Zufall überließ, wird deutlich, betrachtet man seine Schriften zu den Schwerpunkten seiner Regierungsarbeit. Hier verdeutlichte er, dass jeder Bauantrag Darmstadts und auch vieler anderer Städte von ihm kontrolliert wurden, um die Interessen des Städtebaus zu wahren.¹²³⁹

Olbrich beschäftigte sich bereits zuvor ausführlich mit dem Städtebau. 1896 entwickelte er einen Entwurf für eine Villenstadt Coblenzl Krapfenfeldl bei Wien. Das Wohngebiet für etwa 7.000 Bewohner liegt auf der Südseite des Kahlenbergs. Hier handelte es sich um ein beliebtes Ausflugsziel, so dass er die Häuser in einen öffentlichen, einen repräsentativen und einen privaten Wohnbereich einteilte. Das Schloss Coblenzl bildete den Mittelpunkt der Anlage. Ein Ausflugsrestaurant, Terrassen und ein großer Garten bildeten die repräsentativ gestaltete Achse.

Im Übergang waren etwa ab der Mitte Wohnhäuser geplant, so dass die Bereiche ineinander übergangen. Geplant waren insgesamt 638 Villen, vorwiegend Einzelobjekte, mit großen Gärten.¹²⁴⁰ Abgesehen von der Achse plante Olbrich keine Hauptstraßen. Eine weitere Bearbeitung über die Idee hinaus ist nicht bekannt. 1898 forderte Olbrich vor den Wiener Secessionisten, dass eine Umsetzung eines solchen Baukomplexes als Demonstration der neuen Architektur und Kunst gelte.¹²⁴¹

¹²³⁵ Vgl. Herbig, 1998. S. 8.

¹²³⁶ Vgl. Stephan, 2017. S. 194.

¹²³⁷ Vgl. Stephan, 2017. S. 195.

¹²³⁸ Vgl. ebd. S. 197.

¹²³⁹ Vgl. ebd. S. 198.

¹²⁴⁰ Vgl. Wagner-Conzelmann, 2017. S. 205.

¹²⁴¹ Vgl. ebd. S. 206.

Eine Stadt solle dies zeigen, bis ins Detail jeden Lebensbereich erfassen und dadurch das Leben im Hinblick auf die Ästhetik reformieren. Seine Vorstellung war schon in Wien dem nahe, was er kurz darauf in Darmstadt umsetzte. Im Gegensatz zum üblichen Städtebau, bei dem sich im Zentrum zum Beispiel ein Marktplatz befindet, sah Olbrich im Zentrum einen Arbeitsplatz für Künstler und Handwerker. Ziel war es, die individuelle und ästhetische Lebenskultur der industriellen Großstadt entgegenzusetzen. Noch im selben Jahr plante Olbrich gemeinsam mit Koloman Moser und Carl Moll eine Künstlerkolonie auf der Hohen Warte in Wien. Bis zu seinem Wechsel nach Darmstadt plante Olbrich die Einteilung der Grundstücke, die Planung der Häuser wurde an Hoffmann übertragen.¹²⁴²

In Darmstadt konnte er seine Vorstellungen mit der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* umsetzen. In dem Text *Ideen von Olbrich* wird die Idee beschrieben als der Zugang zur Kunst für jeden. Kunst sollte für jeden zugänglich sein wie Licht und Luft.¹²⁴³ Aber gerade die Abgrenzung zur industriellen Großstadt, also die Abwendung von der Realität, führte auch zur der Kritik, dass das Projekt außerhalb der Ausstellung der Realität nicht standhalten kann. Dies stand auch im Zusammenhang mit den bereits genannten Kritiken bezüglich des Luxus der Ausstellung, die diesen Eindruck noch verstärkten.¹²⁴⁴

Ebenfalls 1901 wurde der Victoria-Melita-Verein in Darmstadt gegründet. Der Verein nahm sich der Wohlfahrtspflege an und setzte sich für die Errichtung günstiger Wohnungen ein. Noch im selben Jahr wurde der Verein in Ernst-Ludwig-Verein umbenannt.¹²⁴⁵ Der Architekt Georg Metzendorf, der bereits ein Musterhaus für eine Kleinwohnungskolonie auf der Mathildenhöhe entwarf, wurde ausgewählt, die Essener Margaretenhöhe zu gestalten und so eine Verbindung zur Mathildenhöhe zu bilden.¹²⁴⁶ Auf der Margaretenhöhe wurden zwei unterschiedliche Bautypen entworfen, ein Einfamilienhaus und ein Geschoss-wohnungsgrundriss. Nur wenige andere Bauweisen wurden dort umgesetzt. Damit erinnert die Margaretenhöhe auf den ersten Blick an Werksiedlungsbauten. Jedoch ließ Metzendorf die Häuser kontinuierlich im Jahrestakt errichten und veränderte die äußere Gestaltung dadurch regelmäßig. Bis in die 1920er entstanden so äußerlich unterschiedliche Bauten.¹²⁴⁷

¹²⁴² Vgl. Wagner-Conzelmann, 2017. S. 207.

¹²⁴³ Vgl. Durth, 2017. S. 272.

¹²⁴⁴ Vgl. Wagner-Conzelmann, 2017. S. 208.

¹²⁴⁵ Vgl. Strauß, Stephan: Margaretenhöhe und Mathildenhöhe – Beiträge und Wechselwirkungen zur Reform des Kleinwohnhauses und des städtischen Wohnens. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 111-122. S. 111.

¹²⁴⁶ Vgl. Strauß, 2017. S. 116f.

¹²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 117.

In der Weimarer Zeit stand die engere Bebauung der Grundstücke im Vordergrund. Die Bebauung auf der Margaretenhöhe wurde von Metzendorf optisch dem Zeitgeist angepasst und war somit ein Kompromiss, da sie dem engen Bebauungsplan nicht entsprach.¹²⁴⁸ Dadurch zeigen sowohl die Margaretenhöhe als auch die Mathildenhöhe für eine Umsetzung von Raum und Gestalt eine zwar nicht zeitgemäße, jedoch zukunftsorientierte Gestaltung.¹²⁴⁹ Der Einfluss der Mathildenhöhe auf die Bauweise des Neuen Bauens der Weimarer Republik ist in vielerlei Hinsicht spürbar.

Bereits zuvor hatten Architekten großes Interesse an der Bauweise der Mathildenhöhe.¹²⁵⁰ Architekten wie Erich Mendelsohn und Le Corbusier besuchten noch vor dem Ersten Weltkrieg die Mathildenhöhe und hoben das Dekorative besonders positiv hervor. Dieser Einfluss zeigte sich zum Beispiel bei Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam.¹²⁵¹ Auch der Kleinwohnungsbau von Ernst May ist deutlich von der Mathildenhöhe beeinflusst. Und ebenso muss der Einfluss auf die Gründung des Bauhauses hier erwähnt werden.¹²⁵² „Die Idee aus Darmstadt beeinflusste so alsbald vor allem die Architektur und den Städtebau der Weimarer Republik: das Neue Frankfurt, das Neue Berlin und die Werkbund-Siedlung in Stuttgart, wo ebenso programmatische Stadtkonzepte sehen Utopie und Wirklichkeit verfolgt wurden.“¹²⁵³

Die Überlagerung der unterschiedlichen Ströme, ausgehend von dem Neuen Bauen und der Mathildenhöhe, bewirkte gleichzeitig diese lang anhaltenden Wirkungen der Mathildenhöhe.¹²⁵⁴ Es bildete die Grundlage mehrerer reformierter Lehrkonzepte. Ein Beispiel hierfür ist das Programm von Walter Gropius' Bauhaus.¹²⁵⁵ Das Bauhaus hatte das Ziel, die verschiedenen Bereiche Malerei, Bildhauerei, Kunstgewerbe und Handwerk zu vereinen, ganz im Charakter eines Gesamtkunstwerks.¹²⁵⁶

¹²⁴⁸ Vgl. Strauß, 2017. S. 120.

¹²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 121.

¹²⁵⁰ Vgl. Gisbertz, Olaf: Experiment, Utopie und Wirklichkeit – Die Mathildenhöhe und das Neue Bauen in der Weimarer Republik. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 251-260. S. 251.

¹²⁵¹ Vgl. ebd. S. 251f.

¹²⁵² Vgl. ebd. 252.

¹²⁵³ Ebd. S. 252.

¹²⁵⁴ Vgl. Gisbertz, 2017. S. 259.

¹²⁵⁵ Vgl. Beil, 2010. S. 311.

¹²⁵⁶ Vgl. Durth, 2017. S. 277.

Im Hauptkatalog der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* schrieb Behrens zu dem Neuen Bauen:

„Man wünschte sich den Zweck zu merken, die Zweckmässigkeit zu erkennen. Man übertrug den Wunsch auch auf die Herstellung, man legte Wert auf die Konstruktion, auf das Material des Objektes. Man ging weiter und betonte den Zweck der Konstruktion, hob sie hervor, zeigte die Bauart, fertigte Formen an, die zum Gebrauch einluden und kam dahin, logisch in diesem das künstlerische Element zu erblicken. Diese logische Entwicklung eines künstlerischen Erkennens, vereint mit dem Fortschritt unserer Technik und den neuentdeckten Materialien, bürgt für die Fruchtbarkeit und die Berechtigung eines neuzeitlichen Stils.“¹²⁵⁷

Und zur Architektur äußerte er sich wie folgt:

„Ein Haus, dessen Räume nur auf die äusserliche und materielle Zweckmässigkeit verteilt sind, muss notwendig in seiner Façade die kleine Behaglichkeit der Äusserlichen erschöpfen- den Lebensweisen spiegeln. Dagegen müssen sich mit gleicher Notwendigkeit aus einer Grundriss-Anlage, die von einer geistigen und verfeinerten Lebens-Anordnung diktiert ist, Façaden ergeben, die einen solchen edleren und also tieferen Genuss des Lebens in künstlerischer Gestaltung der Verhältnisse nach Aussen kehren. Diese Unterscheidung ist für die Thätigkeit des Baumeisters im neuen Sinne die allererste Voraussetzung und dies in noch höherem Grade als die Erwägung, ob reiche oder beschränkte Geldmittel zur Verfügung stehen ; [...].“¹²⁵⁸

Dies zeigt deutlich die Einstellung Behrens, die Haltung dieser Zeit zum reformierten Bauen und Leben.

Betrachtet man all diese Faktoren, ist besonders auch die Diskussion um den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg interessant. Der Oberbürgermeister Darmstadts Ludwig Metzger definierte seinen Standpunkt 1946 deutlich. Sein Ziel war es, Darmstadt wieder zu dem kulturellen und geistigen Mittelpunkt zu machen, der die Stadt zu Beginn des Jahrhunderts war.

Ein Jahr später veröffentlichte die Stadt die Broschüre *Kunststadt Darmstadt. Kultureller Wiederaufbau 1946*. Der Bürgermeister Julius Reiber hatte sich ebenfalls klar für den Wiederaufbau ausgesprochen. 1951 plante die Stadt eine Ausstellung, erneut unter dem Namen *Ein Dokument Deutscher Kunst*, anlässlich des 50-jährigen Jubiläums. Diese Ausstellung schloss in der Charakteristik an die Ausstellung 1901 an. Geplant waren eine Musterwohnsiedlung auf der Rosenhöhe sowie die Ausstellung zeitgenössischer Werke im *Ernst-Ludwig-Haus*.¹²⁵⁹

¹²⁵⁷ Olbrich, 1901. S. 70.

¹²⁵⁸ Ebd. S. 71.

¹²⁵⁹ Vgl. Wagner-Conzelmann, Sandra: „...daß ihr Geist noch lebt.“ – Die Ausstellung der Künstlerkolonie von 1901 als Orientierung für die Wiederaufbaudiskussion nach 1945. In: Landesamt

Hinzu kam ein dritter Ausstellungsteil, Entwürfe für Sozial- und Kulturbauten für den Wiederaufbau der zerstörten Stadt. Auch hier ging es um mustergültige Lösungen, jedoch für Sozialbauten und öffentliche Einrichtungen.¹²⁶⁰ Ebenso stand die Entwicklung der industriellen Gestaltung im Gespräch, angelehnt an die Produktherstellung der Künstlerkolonie.¹²⁶¹ Hierzu wurde das Institut für Neue Technische Form (INTEF) gegründet, dessen Vorsitzender der Sohn des Großherzogs Ernst-Ludwigs, Prinz Ludwig von Hessen und bei Rhein war.¹²⁶² Auch dies hatte Einfluss auf den Wiederaufbau der Mathildenhöhe.

Die Ausstellungen der INTEF sorgten für die bauliche Änderung des *Ernst-Ludwig-Hauses*, das zu einem Ausstellungsgebäude umfunktioniert wurde. Einzig das *Haus Christiansen* wurde nicht wieder aufgebaut, da die Kriegsschäden zu groß waren. Hier wurde eine Brunnenanlage errichtet, die ein Teil des *Deutschen Pavillons* auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 war.¹²⁶³ Dass Prinz Ludwig zu Hessen und bei Rhein der Wiederaufbau ein wichtiges Anliegen war, zeigte sich in der Wertschätzung der Ausstellung 1901. Seiner Meinung nach war die Ausstellung eine Plattform moderner Kunst mit einem Ausmaß an Entfaltung und Freiheit, was es in dieser Art kaum gab.¹²⁶⁴

Unter dem Aspekt der Kunstreligion war das Gesamtkunstwerk eine Reaktion auf die zunehmende Entchristlichung in Europa. Bei der Suche nach einem neuen Sinn, einer neuen Gemeinde, lag der Fokus auf der Kunst und ihrer erzieherischen Funktion.¹²⁶⁵ Das Herauslösen der Kunst und der Wunsch nach künstlerischer Freiheit zeigte sich auch in der Architektur.

Auch in der Ausstellung war diese Sinnstiftung deutlich zu erkennen.¹²⁶⁶ Das Gesamtkunstwerk eines Wohnhauses war somit auch die Gesamtheit einer künstlerischen Erziehung.

„Die Mathildenhöhe ist weit mehr als ein berühmtes Gesamtkunstwerk des Jugendstils, es ist eine der entscheidenden, äußerst wirksamen Manifestationen der künstlerischen wie kulturellen Umbruchszeit vor 1914/1918 insgesamt. Dies macht die Bedeutung des Monuments aus.“¹²⁶⁷

für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 261-270. S. 262.

¹²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 263.

¹²⁶¹ Vgl. ebd. S. 265.

¹²⁶² Vgl. Wagner-Conzelmann, 2017. S. 266.

¹²⁶³ Vgl. ebd. S. 267.

¹²⁶⁴ Vgl. Barting, 1952. S. 29f.

¹²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 101.

¹²⁶⁶ Vgl. Oechslin, Werner: Gutachten - Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt, 2012. S. 30.

¹²⁶⁷ Oechslin, 2012. S. 18.

Für die beiden Architekten hatte die Ausstellung einen unterschiedlichen Wert. Während es für Olbrich der Höhepunkt seines Schaffens war, stand Behrens am Beginn seines architektonischen Werdegangs.¹²⁶⁸ Behrens wurde zu einer Leitfigur für Architekten wie Gropius und das Bauhaus.¹²⁶⁹ Somit kann die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* bereits als Schritt in die Moderne gesehen werden.¹²⁷⁰

12. Fazit

„Wir leben in einer Zeit, wo das persönliche in der Kunst immer mehr die Oberhand bekommt, trotz aller Mahnungen, am alten festzuhalten, bricht sich der neue Stil, der Stil des Individualismus, der selbstständige Kunstausdruck unserer Kulturepoche, immer mehr Bahn, immer mehr einsichtige wenden sich dem Weg zu, der vorwärts und aufwärts führt.“¹²⁷¹

Dies schrieb Christiansen in der Einleitung des Musterheftes *Deutsche Tapeten und Friese* der Tapetenfabrik Hansa und diese Worte beschreiben wohl am besten die Reformbewegung des Jugendstils. In einer Schaffenszeit von etwa 50 Jahren, von circa 1890 bis 1940, weisen Hans Christiansens Arbeiten die verschiedensten Stilmittel auf. Begonnen im Historismus zeigen die meisten Werke Elemente des Jugendstils, aber auch Elemente des Expressionismus, des Art Déco oder des Symbolismus. Diese Vielfalt zeigt sich ebenso in den verschiedenen Techniken, die Christiansen in seiner Schaffenszeit verwendete. Philosoph, Maler, Modedesigner, Grafiker oder Kunsthandwerker, all diese Begriffe bezeichnen ihn. Und diese Vielfalt ermöglichte die verschiedensten Kontakte zu Künstlern und Geistesgrößen seiner Zeit.¹²⁷² Daher scheint eine klare Einordnung seines Werkes zunächst unmöglich. Ein weiterer Faktor ist die andauernde Weiterentwicklung Christiansens, impliziert durch die genannten Kontakte und die lokalen Wechsel, welche zu immer neuen Einflüssen führten.

Zu Beginn seines Schaffens griff Christiansen auf bewährte Motive des Historismus zurück. Dies lag sicher an seiner Ausbildung aber auch am damaligen Geschmack der Allgemeinheit.

¹²⁶⁸ Vgl. ebd. S. 21f.

¹²⁶⁹ Vgl. Oechslin, 2012. S. 22.

¹²⁷⁰ Vgl. ebd. S. 31.

¹²⁷¹ Archiv Museumsberg Flensburg: Professor Hans Christiansen *Deutsche Tapeten und Friese*, Christiansen-Tapeten Tapetenfabrik Hansa, Iven & Co., Altona-Ottensen. S. 3.

¹²⁷² Vgl. Fuhr, 2014. S. 9.

Mit seinem Besuch auf der Weltausstellung in Chicago löste er sich von den historistischen Formen, mit der Verbindung zum Volkskunstverein blieb er jedoch den heimischen floralen Motiven treu. Auf der Weltausstellung war er vor allem von der amerikanischen Plakatkunst, den japanischen Holzschnitten und den Werken der Firma Tiffany & Co. beeindruckt. Eben diese Einflüsse bewirkten eine reduzierte Darstellung mit einer flächenhaften Wirkung und schematischem Hintergrund, welche den Weg zum modernen Stil weisen.¹²⁷³

Nach seiner Rückkehr aus Chicago arbeitete Christiansen intensiv an Kunstverglasungen. Seine Arbeiten mit dem Opaleszentglas zeigen eine besondere Farbigkeit. Auch zeigen sich hier die Einflüsse der japanischen Holzschnitte, welche sich in der Flächigkeit zeigten. Ein weiteres Merkmal seiner Kunstverglasungen ist die Einbindung in Raum und Architektur.

Vor allem im Jugendstil war die harmonische Einbindung der Fenster wichtig.¹²⁷⁴ Sprossen, Verstreben und Bogen waren beliebte Elemente, die Christiansen zur Auflockerung starrer Fensterformen nutzte. Die Farbigkeit der Kunstverglasung wählte Christiansen harmonisch zum Innenraum, was gleichzeitig die Möglichkeit bot, unschöne Aussichten zu kaschieren. Besonders deutlich zeigt sich dies, betrachtet man die Kunstverglasungen der *Villa In Rosen*.

Das Feld der Wanddekorationen war, wie bereits erwähnt, einer der ersten Schaffensbereiche Christiansens. Dementsprechend waren die ersten Entwürfe noch historisch behaftet. Das zeigen die heraldischen Motive und Pflanzen in ihren starren Formen und der symmetrischen Anordnung deutlich. Auch in diesem Bereich nahm die Reise nach Chicago großen Einfluss auf Christiansens Entwicklung, vor allem der Stil der englischen Tapeten, die er auf der Weltausstellung sah. Besonders ist hier der Einfluss Cranes zu nennen, welcher sich in den danach folgenden Werken Christiansens deutlich zeigt. Breite Friese und Sockel zeigten sich nun auch in Christiansens Entwürfen. Ab 1900 hat er den Historismus endgültig überwunden. Rhythmische Formen, geschwungene Linien, Flächigkeit, florale Muster und vor allem Farbigkeit zeichnen die Tapeten ab 1900 aus.

Flächige Darstellungen zeigen sich auch in Christiansens Lederarbeiten, die deutlich von der japanischen Kunst beeinflusst sind. Besonders in Frankreich wurde er für diese geschätzt. Seine Lederarbeiten sind zudem ein Beispiel für die Zusammenarbeit mit Firmen und die Umsetzung seiner Entwürfe.

¹²⁷³ Vgl. Fuhr, 2014. S. 45.

¹²⁷⁴ Vgl. ebd. S. 29f.

Das besondere Leder-Beiz-Verfahren, welches die Firma Collin anwendete, sorgte für eine impressionistische Farbgebung. Dies zeigt, dass Christiansen, sicher auch in anderen Schaffensbereichen, die Auswahl der Firmen nicht willkürlich traf, sondern besonderes Augenmerk auf Technik und Umsetzung legte. Auch bei den Lederarbeiten zeigte sich ab 1900 eine Veränderung der Darstellung. Die Flächigkeit weicht ornamentalen Motiven, was sich auch in anderen Schaffensbereichen, sowie bei anderen Künstlern, zeigt und deshalb als ein Charakteristikum des Jugendstils gesehen werden kann.

Auch im Bereich der Textilien zeigt sich dies. Spitzenarbeiten und Tischläufer wurden meist von Pauline Braun umgesetzt und zeigen florale Muster. Christiansens Tischläufer zeigen neben floralen Mustern auch geometrische Formen. Dass Christiansen auch hier sehr erfolgreich war, zeigte die Ausstellung von Kunststickereien der Firma Singer & Co. in Hamburg. Da die Ausstellung demonstrieren sollte, was die Nähmaschine alles leisten konnte, zeigt dies auch wie bewusst sich Christiansen mit den Techniken auseinandersetzte.

Hier muss auch die Zusammenarbeit mit der *Scherrebeker Kunstwebschule* genannt werden, die einige Entwürfe Christiansens umsetzte. Ziel der Kunstwebschule war es mit ihren Stücken den Raum zu ergänzen und dabei Inhalte der Volkskunst zu zeigen.¹²⁷⁵ Die Werke zeigen, auch durch ihre besondere Farbigkeit, eine Flächigkeit, die auf die Einflüsse der japanischen Kunst, der Plakatkunst und der Arts and Crafts Bewegung zurückzuführen sind. Christiansens Wirkereien hatten aufgrund ihrer Farbgebung, ihres Motivs und Stils eine Sonderstellung. Vor allem seine figürlichen Darstellungen waren im Vergleich zu den anderen Wirkereien untypisch und zeigen den Einfluss von Grasset, Bernard oder Ranson. Flächigkeit, Konturierung, geschwungene Linien und Farbgebung führten in Christiansens Werken eine Lebendigkeit, die kein anderer Künstler so umsetzen konnte.

Betrachtet man Christiansens Möbel zeigt sich ebenfalls die Entwicklung vom Historismus zum modernen Stil. In den frühen Werken ist zudem der Einfluss der Volkskunst offensichtlich.¹²⁷⁶ Dies begründet sich auf dem Einfluss Schwindrazheims, der der Meinung war, dass die solide Konstruktion, der Naturbezug und die Farbigkeit der Bauernkunst als Vorbild gesehen werden muss.¹²⁷⁷

¹²⁷⁵ Vgl. Fuhr, 2014. S. 13.

¹²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 76.

¹²⁷⁷ Vgl. ebd. S. 77f.

Aber auch Künstler wie Serrurier-Bovy beeinflussten Christiansen in seiner frühen Schaffensphase.¹²⁷⁸ Eine Anforderung an das Jugendstilmöbel war es, die Beschaffenheit des Holzes zu zeigen, was auch Christiansen trotz seiner Farbigkeit umsetzte. Bei seinen Möbeln um 1900 zeigt sich dies deutlich. Hier harmonieren die Farben mit der Maserung. Im Gegensatz zu anderen Schaffensbereichen zeigt sich der Einfluss des Historismus auch noch in seinen späten Möbeln in der Schlichtheit und Kompaktheit. Die Farbigkeit ist nun jedoch deutlich reduzierter. In seiner Spätphase bediente er sich gerne Schnitzereien, Intarsien und Marketerien. Auch wenn keine klaren Linien und Stileinflüsse erkennbar sind, zeigen sich zwei Konstanten, der Einfluss des Historismus und die Funktionalität des modernen Stils.¹²⁷⁹

Auch im Bereich der Keramiken ist die Farbgebung das Augenmerk. Neben beliebten Motiven mit figürlichen Darstellungen, entwarf Christiansen florale Muster. Diese wählte er hauptsächlich bei den Gebrauchsgegenständen. Bei den sogenannten Luxusgegenständen wie Vasen griff er zu einer abstrakteren Darstellung.¹²⁸⁰ Diese wurde immer intensiver, so dass angedeutete Blumendarstellungen Tupfen wichen. Dabei kombinierte er maximal drei Farbtöne, die meist kräftige Kontraste in Form von kalten Farbkombinationen oder Komplementärfarben bildeten.¹²⁸¹ Dies erinnert an expressionistische Darstellungsformen, zeigt aber vor allem den Einfluss der französischen Schule. Ebenso zeigt sich der Einfluss japanischer Keramiken. Betrachtet man die Entwürfe zeigt sich, dass die willkürlich wirkende Anordnung bis ins Detail durchdacht waren. Außerdem ist auch in diesem Schaffensbereich erkennbar, dass die Reise nach Chicago einen großen Einfluss auf Christiansens Entwicklung hatte. In seinem Reisebericht befasst er sich mit dem Porzellan der Weltausstellung explizit mit der Berliner und der Delfter Manufaktur, aber auch mit dem französischen und englischen Porzellan. Dabei berücksichtigte er nicht nur die Darstellung sondern auch die Techniken.¹²⁸² All diese Einflüsse zeigen sich in seinen späteren Werken. Ebenso viele Einflüsse präsentieren sich auch in Christiansens malerischem Werk. Geschwungene Linien, Jugendstilornamente und Elemente des Impressionismus, des Fauvismus, des Expressionismus, des Symbolismus oder auch der Neuen Sachlichkeit zeigen sich in Christiansens Gemälden.¹²⁸³

¹²⁷⁸ Vgl. Fuhr, 2014. S. 80.

¹²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 87.

¹²⁸⁰ Vgl. ebd. S. 91.

¹²⁸¹ Vgl. ebd. S. 95.

¹²⁸² Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 95.

¹²⁸³ Vgl. Beil, 2022. S. 164.

Auch hier war die Weltausstellung in Chicago ein wichtiger Einfluss, da er hier auf die Freilichtmalerei aufmerksam wurde. Mit dem Studium an der *Académie Julian* trat er in Kontakt mit der Künstlergruppe Nabis.¹²⁸⁴ Aber auch der Einfluss der *Schule von Pont-Aven* zeigt sich immer wieder. Darüber hinaus sind der Cloisonismus mit der reduzierten Darstellung und die Flächigkeit des japanischen Holzschnittes in einigen Werken präsent. Ab 1900 arbeitete Christiansen auch bei seinen Gemälden bevorzugt mit wenigen Farben, häufig Komplementärfarben. Zudem entwickelte er während des Ersten Weltkrieges eine spezielle Form der Monotypie, die den Gemälden sowohl eine Lebendigkeit als auch eine Unruhe impliziert. Christiansen arbeitete mit Mischtechniken, Farbkontrasten sowie Gegensätzen und impliziert somit immer eine Lebendigkeit in seinen Werken.

Die bereits genannten Entdeckungen zeigen sich auch in Christiansens Plakaten und Buchillustrationen. In seiner Zeit in Paris ist sein grafisches Werk geprägt von Künstlern wie Chéret, Mucha und Toulouse-Lautrec. Aber auch die japanische Kunst zeigt sich in den Werken dieser Zeit. Großformatige Blumenmotive, Flächigkeit, Reduzierung des Motivs und rhythmische Formen zeigen dies. Ein lineares Rahmengebilde legt nun den Fokus auf die Hauptperson, was von der Farbgebung noch unterstützt wird. Auch bei Christiansens Buchschmuck zeigt sich eine deutliche Entwicklung. Zu Beginn sind Bild und Text noch klar getrennt. Mit der Auflockerung der Rahmen schafft er eine Verbindung zwischen den beiden Komponenten. Diese Verbindung ist ein wichtiges Stilmittel der Jugendstilplakatkunst.¹²⁸⁵ Auch das grafische Werk zeigt eine unvergleichbare Farbigkeit. In seiner späten Schaffensphase löste er sich etwas von diesen Stilelementen und entwarf freiere, modernere Grafiken. Dies führte auch zu einer gewissen Dynamik, die durch die Farbgebung unterstützt wird.

Ebenso interessant, jedoch schwer einzuordnen, sind die Schmuckentwürfe Christiansens. Dennoch zeigen sich auch hier die typischen Stilelemente Christiansens, wie florale Motive, geschwungene Formen und bewusst gewählte Farben, die auch den Schmuckentwürfen eine gewisse Lebendigkeit geben. Christiansen wählte häufig ein Motiv, welches er in den verschiedenen Schaffensbereichen umsetzte. Anzunehmen ist, dass es sich hierbei um Motive handelt, mit denen er erfolgreich war. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass Christiansen einen Entwurf anfertigte, ohne ihn einem bestimmten Schaffensbereich zuzuordnen. So konnte er die Entwürfe unterschiedlich einsetzen. Dies zeigt sich vor allem in den Kunstverglasungen und Wandteppichen.

¹²⁸⁴ Vgl. Beil, 2022. S. 161.

¹²⁸⁵ Vgl. Zimmermann-Degen, 1985. S. 150.

Betrachtet man die einzelnen Teile von Christiansens Schaffen, lässt sich eine Tendenz zum Gesamtkunstwerker bereits erkennen.

„Der mehrjährige Aufenthalt von Christiansen in Paris trug erheblich dazu bei, ihn in seiner künstlerischen Entwicklung in Richtung Moderne zu bestärken. Den eingeschlagenen Weg zum Universalkünstler sollte er in Darmstadt konsequent weiterverfolgen.“¹²⁸⁶ Christiansen als erstes Mitglied der *Künstlerkolonie Darmstadt*, welche 1901 die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* schuf, hatte hier die Möglichkeit, sein Können auf eine bis dato unbekannte Weise zu zeigen. Die Ausstellung präsentierte eine eigene Vorstellung von Wohnen, eine Verbindung von Natur und Wohnen.

„In Wirklichkeit war es freilich nicht die deutsche Kunst, die 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe zu sehen war, sondern Persönlichkeitsdokumente von sieben deutschen Künstlern, die sich ihre Häuser selbst gebaut, oder wenigstens nach ihren Sonderwünschen hatten bauen lassen, und die gesamte Einrichtung von Tapeten, Möbeln, Stoffen, Gerätschaften, Schmuck- und Gebrauchsgegenständen selbst entworfen und von hessischen Fabriken und Handwerkern hatten ausführen lassen.“¹²⁸⁷

Die Ausstellung verband zwei Bereiche, die Präsentation des neuen Stils und die Unterstützung der hessischen Industrie.¹²⁸⁸ Die sieben Gründungsmitglieder schufen Wohnhäuser nach ihren Vorstellungen, bauten ein Ateliergebäude und Sonderbauten für die Dauer der Ausstellung. Aber auch die Unterhaltung wurde von den Künstlern übernommen. Damit förderten die Mitglieder der Künstlerkolonie den ästhetischen Blick, der alle Bereiche des Lebens formen sollte, und das Gesamtkunstwerk ergänzte.¹²⁸⁹ „Von hier aus gab es durch die programmatische Auseinandersetzung mit den Themen Wohnen und Arbeiten entscheidende Impulse für die Entwicklung der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts. Vom Haus bis zum Garten, vom Mobiliar bis zum Geschirr inszenierten die Künstler begehbare Lebenswelten als ästhetische Gesamtkunstwerke.“¹²⁹⁰ Architektur, Kunstgewerbe und Kunst sollten den Geschmack der Öffentlichkeit bilden.¹²⁹¹

Die *Villa In Rosen*, Christiansens Haus der Ausstellung, fasste seine Schaffensbereiche zusammen. Des Weiteren wurden Geschirr, Schmuck und Plakate von ihm auf der Ausstellung gezeigt. Das Leitmotiv des Hauses, die Rose, zeigt den Einfluss des Volkskunstvereins. Auch hier stand die Farbigkeit im Fokus, welche das Haus zu etwas Außergewöhnlichem machte.

¹²⁸⁶ Zimmermann-Degen, 1985. S. 77.

¹²⁸⁷ Wolzgen, 1916/1917. S. 363.

¹²⁸⁸ Vgl. Institut Mathildenhöhe, 2015. S. 7.

¹²⁸⁹ Vgl. Bornemann-Quecke, 2021. S. 13.

¹²⁹⁰ Oechslein, 2012. S. 6.

¹²⁹¹ Bornemann-Quecke, 2021. S. 5.

In dieser Zeit arbeitete Christiansen freier und griff auf reduziertere und dennoch ausdrucksstarke Stilelemente zurück. Er profitierte von der künstlerischen Freiheit, welche die Künstler von dem Großherzog von Hessen und bei Rhein zugesprochen bekamen.¹²⁹² Christiansen „entwickelte[n] für [sein] Interieur[s] ein allumfassendes Gestaltungskonzept, in dem Formelemente, Linienführung sowie Farbklänge von Möbeln, Wandgestaltung, Gebrauchs- und Ausstattungsgegenständen einen harmonischen Gesamteindruck erzeugten.“¹²⁹³

Die viel diskutierte und kritisierte Ausstellung konnte keine finanziellen Erfolge verbuchen, was sich auch auf die Künstler auswirkte. Dies war vermutlich der Grund, warum Christiansen die Künstlerkolonie relativ schnell verließ. In anderer Hinsicht war die Ausstellung sehr wohl erfolgreich. So wurde Darmstadt mit dieser zu einem Zentrum moderner Kunst.¹²⁹⁴

Dies zeigen zum einen die Besuchszahlen und Katalogverkäufe, zum anderen die internationalen Berichterstattungen über die Ausstellung.¹²⁹⁵ Die innovative Idee, die hinter der Ausstellung stand, war der Grund für die internationale Aufmerksamkeit. Die Möglichkeit, die Lebensräume der Künstler während der Ausstellung besichtigen zu können, gründete das *Darmstädter Prinzip*. Damit hat *Ein Dokument Deutscher Kunst* das Ausstellungswesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst.¹²⁹⁶ Ausstellungen wie die vom *Deutschen Werkbund*, die *Leistungsschau* in Köln 1914, die *Constructa* 1951, die *Interbau* 1957 und auch die internationalen Bauausstellungen entwickelten sich aufgrund der Ausstellung auf der Mathildenhöhe.¹²⁹⁷ *Ein Dokument Deutscher Kunst* vermittelte somit nicht nur die künstlerisch-reformerischen Ideen, sondern war die erste ganzheitliche Ausstellung, die vorrangig das Wohnen sowie das Kunsthandwerk verband und das Kunsthandwerk vorantrieb.¹²⁹⁸

Bis auf das Haus Behrens entwarf Olbrich die Architektur der Ausstellung. Dies zeigt sich auch im Haus Christiansen, da Olbrich, im Vergleich zu den anderen Häusern, deutlich Einfluss auf die Gestaltung nahm. Besonders deutlich wird dies bei der Halle, die Behrens als einziger Künstler in seinem Haus nicht verwirklichte.

¹²⁹² Vgl. Oechslin, 2012. S. 20.

¹²⁹³ Bornemann-Quecke, 2021. S. 6

¹²⁹⁴ Vgl. Oechslin, 2012. S. 8.

¹²⁹⁵ Vgl. Bornemann-Quecke, 2021. S. 25.

¹²⁹⁶ Vgl. ebd.. S. 7f.

¹²⁹⁷ Vgl. ebd. S. 8.

¹²⁹⁸ Vgl. ebd. S.9.

Alle drei Häuser hatten gemein, dass sie nicht dem bürgerlichen Standard entsprachen, sondern, wie auch häufig kritisiert, einen eher großbürgerlichen individuellen Stil zeigten. Luxuriöse Ausstattungen und hohe Kosten untermalten dies. Christiansen und Behrens setzten vor allem den individuellen Stil in Form eines Leitbildes um.¹²⁹⁹

Betrachtet man diese Aspekte wird deutlich, dass der Begriff es Gesamtkunstwerkes unterschiedlich umgesetzt wurde. Zum einen kann die Mathildenhöhe selbst als ein Gesamtkunstwerk gesehen werden, denn Architektur und Raumausstattung sowie die Vielzahl der kunstgewerblichen Gegenstände erfüllen den Reformgedanken auf eine bis dahin beispiellose Art und Weise.¹³⁰⁰ Zum anderen bilden die Häuser die Gesamtkunstwerke der jeweiligen Künstler. Die *Villa In Rosen* nimmt hierbei eine Sonderstellung ein, da sie einerseits nicht vollständig von Christiansen entworfen wurde, andererseits jedoch das Gesamtkonzept auf eine besonders intensive Weise umsetzte. Auch hier lag der Fokus auf der Farbe.

Zusammen mit dem Leitmotiv der Rose schuf Christiansen einzigartige Raumkonzepte, die sowohl im Einzelnen als auch im Ganzen die Reformideen optimal umsetzten. Kunstverglasungen, Tapeten, Wirkereien, Möbel, Gemälde bis hin zu den Textilien und Keramiken füllten die Räume unter der Berücksichtigung von Farbkonzepten. Bereits der Blick auf das Haus zeigt dies deutlich. Die farbenfrohe Fassade und das Dach, die in die Architektur integrierten Kunstverglasungen, der ebenso integrierte Garten und das Mosaik sind Beispiele hierfür. Angesichts dieser Aspekte kann man auch bei der *Villa In Rosen* von einem Gesamtkunstwerk sprechen. Denn sie erfüllt die Ideen der Lebensreform, wie die Zweckmäßigkeit, die Förderung des Kunstgewerbes oder die Erziehung der Bevölkerung durch die Kunst, welche Christiansen durch das Leitbild und die individuelle Gestaltung der Räume nach seinen Vorstellungen zeigte.

Von der Dekorationsmalerei ausgehend entwickelte Christiansen während seiner Laufbahn ein besonderes Farbgefühl, welches sich in allen Bereichen zeigte. „Eigentlich drückt er alles mit Farbe aus. Die Linie ist dabei nur ein schwacher Accent. Die Farbe ist seine natürliche Sprache.“¹³⁰¹ Auch die deutsche Flora war in allen Schaffensbereichen dargestellt. Ebenso wie der Faktor, Kunst für das Volk zu schaffen. Beide Aspekte betonte er auch in seinem Aufsatz *Hie Volkskunst* von 1900.

¹²⁹⁹ Vgl. Bornemann-Quecke, 2021. S. 26.

¹³⁰⁰ Vgl. ebd. S.9.

¹³⁰¹ Rüttenauer, 1901/1902. S. 50.

Der letzte Punkt kann jedoch meist nur ideologisch gesehen werden, da viele Werke Christiansens zu teuer waren. Weitere Stilelemente Christiansens waren die geschwungene Linienführung und die Flächigkeit. Hans Schliepmann veröffentlichte 1898 einen Aufsatz über Hans Christiansen in der *Deutschen Kunst und Dekoration*. Hier beschrieb er ihn als ‚Glückskind‘, der sich von der Ansicht über Kunst nicht abhalten ließ, sondern fröhlich und freudig seine Werke schuf.¹³⁰² Weiter schrieb er, dass Christiansen die Freude in Form und Farbe äußerte.¹³⁰³ Und dies beschreibt Christiansens Schaffen exakt, denn genau dies spiegelt sich in jedem seiner Werke wieder.

¹³⁰² Vgl. Schliepmann, 1898. S. 292.

¹³⁰³ Vgl. ebd. S. 296.

13. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Behrens, Peter: Ein Dokument Deutscher Kunst, die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt; Festschrift. München, 1901a.

Behrens, Peter: Haus Peter Behrens, Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Darmstadt, 1901b.

Beil, Ralf; Hoffmann, Tobias; Buhrs, Michael; Fuhr, Michael: Pionier der Jugend, Gesamtkunstwerker des Jugendstils, Vorwort und Dank, In: Kat. Ausst. Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive, Ostfildern 2014. S.6-8.

Beil, Ralf: Die Gemälde. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch. Mannheim 2022. S. 160-183.

Benzmann, Hans: Ein Dokument Deutscher Kunst. In: Süddeutsche Rundschau. Heft 2, 1902. S. 400-403.

Bieske, Dorothee: »... Einfachheit, Natur, Poesie ...«, Hans Christiansen. Vom Historismus zum Jugendstil. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S. 32-63.

Bornemann-Quecke, Sandra: Zwischen Kunst und Leben: Das graphische Werk. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch. Mannheim, 2022. S. 58-97.

Breysig, Kurt: Das Haus Behrens: mit einem Versuch über Kunst und Leben. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901/1902. S 133-194.

Bruns, Margarete: Der Stil der modernen Kleidung, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8, 1901. S. 374-388.

Bruns, Margarete: Der Stil der modernen Kleidung,[2], In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8, 1901. S. 458-478.

Burger, Fritz: Gedanken über die Darmstädter Kunst. Leipzig, 1901.

Christiansen, Claire: Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung. In: Bott, Gerhard(Hrsg.): Von Morris zum Bauhaus, Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hanau 1977. S. 237- 247.

Christansen, Hans: Das Ewig Weibliche zieht uns hinan!. Wiesbaden, 1916.

Commichau, Felix: Die Außen-Architektur. In: Koch, Alexander; Fuchs, Georg (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901: [ein Dokument deutscher Kunst] — Darmstadt, 1901. S. 79-101.

Fahrner, Theodor: Schmuck- und Leder-Arbeiten von Patriz Huber, In: Deutsche Kunst und Dekoration, 1903/1904, Heft 13, S. 39-42.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Hamburg, 2010.

Fuchs, Georg: Die hessischen Künstler auf der Ausstellung. In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901. S. 24-42.

Fuchs, Georg: Die „Mathilden-Höhe“ einst und jetzt. In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 8,1901. S.511-529.

Fuhr, Michael: »Meine Zeit wird schon kommen ...« Hans Christiansen und das Problem seiner kunsthistorischen Bewertung, In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive, Ostfildern, 2014. S.8-31.

Fuhr, Michael: Entwickler von Porzellan und Keramik. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch. Mannheim 2022. S. 98-115.

Gensel, Walter: Tiffany-Gläser auf der Pariser Weltausstellung 1900, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 7, 1900/1901. S. 86-96.

Gmelin, Leop. (Hrsg.): Das Deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893. München, 18XX.

Graul, Richard: Kunstgewerbliche Streifzüge. In: Kunstgewerbeblatt, Heft 1, 1887. S. 1-7.

Gutbrod, Philipp: Die Kunst als »Sonnenschein des Lebens«, Hans Christiansen auf der Mathildenhöhe Darmstadt. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern, 2014. S. 112-161.

Jugend 1899, Jg.4, Heft 19, S. 300.

Kanowski, Claudia: »...in's richtige Fahrwasser gebracht...«, *Hans Christiansen in Paris*. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): *Hans Christiansen, Die Retrospektive*. Ostfildern, 2014. S.64-112.

Kirsch, Jens J.: Wohn- und Tischkultur. In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): *Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch*. Mannheim, 2022. S. 116-139.

Lange, Konrad: Die Darmstädter Künstlerkolonie, In: *Mitteilungen des Vereins für dekorative Kunst und Kunsthandwerk Stuttgart*, Heft 1, 1901. S. 95-106.

Leipheimer, Hans Dietrich: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901, In: *Kunst und Handwerk: Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851*, 51, 1900/1901. S. 249-256.

Listl, Mathias: Die künstlerische Entwicklung: Universalkünstler des Jugendstils und mehr, In: Sammlung Kirsch (Hrsg.): *Hans Christiansen Leben und Werk in der Sammlung Kirsch*. Mannheim, 2022. S. 14-57.

Meier-Graefe, A.J.: *Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs*. Leipzig, 1900.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Klagenfurt o.J..

Ohne Verfasser: Atelier-Nachrichten, In: *Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 1, 1898. S. 322-326.

Ohne Verfasser: Ein deutscher Fürst als Förderer der modernen angewandten Kunst. In: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 5, 1899a. S. 46-50.

Ohne Verfasser: Die Darmstädter Künstler-Kolonie. In: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 4, 1899b. S. 412-423.

Ohne Verfasser: Die Eröffnungsfeier der Darmstädter Kunst-Ausstellung, 1901a.

Ohne Verfasser: Neue deutsche Künstler-Tapete. In: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 8, 1901b. S. 321-338.

Ohne Verfasser: Illuminations-Feste auf der Mathilden-Höhe. In: *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 9, 1901/1902. S. 43-48.

Ohne Verfasser: Hans Christiansen als Tapetenkünstler. In: *Deutsche Tapeten Zeitung*, 1933, ohne Angaben, S. 342. [Aus den Archivunterlagen Flensburg] S. 342.

Ohne Verfasser: Preisausschreiben. In: *Jugend*. Jahrgang 1. Heft 1, 1896. S. 36.

Ohne Verfasser: Moderner deutscher Schmuck, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 6, 1900. S. 518-525.

Olbrich, Josef Maria: Hauptkatalog , Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901, Darmstadt, 1901.

Ollendorf, Oskar: Ausstellungen für Frauen-Kleidung zu Wiesbaden und Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 11, 1902/1903. S. 165-165.

Ostini, Fritz Frh. v.: Präambel zur Gründung der Zeitschrift. In: Jugend, Jahrgang 1, 1896, Heft 1, S.2.

Plehn, Anna L.: Das Bild als Kunst-Verglasung und als Wand-Teppich, In: Innendekoration, 1900, Heft 11, S.14-17.

Plehn, A.L.: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt, In: Kunstgewerbeblatt, Heft 11, 1901. S. 201-215.

Rücklin, Rudolf: Pforzheimer Schmuck modernen Stiles, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 4, 1899. S.465-473.

Rüttenauer, Benno: Ein Dokument Deutscher Kunst. In: Die Rheinlande, Vierteljahrsschr.d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein 1900/1901. Heft 4, 1901. S. 5-11.

Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72.

Schäfer, W.: Ein Dokument Deutscher Kunst, In: Die Rheinlande. Heft 2, 1900/1901. S. 237-252.

Schäfer, Wilhelm: „Ein Dokument deutscher Kunst“ Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Eröffnungsfeier am 15. Mai 1901 in Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Hessen und bei Rhein, In: Die Rheinlande, Monatsschrift für deutsche Kunst, 1. Jahrgang, Band 2, Heft 9, 1901.S. 38-39.

Seder, Anton: Ein Dokument deutscher Kunst, In: Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 1900/1901, Heft 1, S.237-252.

Schliepmann, Hans: Christiansen's Kunstverglasungen, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 5, 1899/1900. S.205-210.

Schliepmann, Hans: Hans Christiansen. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 2, 1898. S. 289-300.

Schliepmann, Hans: Moderner Schmuck, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 5, 1899/1900. S. 61-70.

Schmid, Max: Ueber Deutsche Plakat-Kunst, In: , In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 1, 1897/1898. S. 57-67.

Stahl, Carl Joseph: Glaserkunst, Glasmalerei und Kunstverglasung. Leipzig, 1912.

Van de Velde, Henry: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 10, 1902. S. 363-286.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter, Eine prinzipielle Untersuchung von Otto Weininger. Wien, 1920.

Witt, Otto Nikolaus (Red.): Weltausstellung in Paris 1900, Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs. Berlin, 1900.

Wolzgen, Ernst von: Großherzog Ernst Ludwig als Wecker und Förderer künstlerischer Bestrebungen: anlässlich dem 25jährigen Regierungs-Jubiläum 13. März 1917. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 39, 1916/17. S. 361-366.

Zimmermann-Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/Taunus, 1985.

Zimmermann- Degen: Leben und Wirken in Wiesbaden, „Dann kam das schreckliche Ende. Die Nazi-Regierung.“. In: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern, 2014. S. 162- 199.

Zimmermann, Hans: Über die Zeitschrift „Jugend“, <http://www.jugend-wochenschrift.de/index.php?id=21> , 08.10.2022.

Sekundärliteratur:

Adriani, Götz: Toulouse-Lautrec und das Paris um 1900. Köln, 1978.

Ates, Murat (Hrsg.): Nietzsches Zarathustra Auslegen, Thesen, Positionen und Entfaltungen zu „Also sprach Zarathustra“ von Friedrich Wilhelm Nietzsche. Marburg, 2014.

Bangert, Albrecht: Jugendstil Art Déco 3. Schmuck und Metallarbeiten. München, 1981.

Bartning, Otto: Mensch und Raum, Darmstädter Gespräche. Darmstadt, 1952.

Battis, Eva; Rudolff, Britta: Das Welterbepotential europäischer Reformstätten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 159-168.

Bauer, Margrit; Marker, Peter; Ohm, Annaliese: Europäische Möbel von der Gotik bis zum Jugendstil. Frankfurt am Main, 1976.

Bauer, Ingeborg: Der Goldene Schnitt. Teil II: Kunst und Architektur – Das Bauhaus, seine Vorläufer, seine Strömungen. Nordstedt, 2020.

Beil, Ralf; Stepan, Regina (Hrsg.): Joseph Maria Olbrich. 1867-1908, Architekt und Gestalter der frühen Moderne. Ostfildern, 2010.

Bieske, Dorothee (Hrsg.): Scherebek, Wandbehänge des Jugendstils. Heide, 2002.

Bornemann-Quecke, Sandra; Patruno, Stephanie; Thomas, Lil Helle: Raumkunst, Made in Darmstadt 1901-1914. Darmstadt, 2021.

Bott, Gerhard: Unbekannte Dokumente des Jugendstils, Hans Christiansen zeichnete für Frankfurter Geschäftsleute, In: Frankfurt Lebendige Stadt, Vierteljahresshefte für Kultur, Wirtschaft und Verkehr, 3/64. 1964. S. 46-51.

Braesel, Michaela: Die Halle, Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumlicher Form. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ – Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Berlin, 2017. S. 45-60.

Breuer, Josef; Freud, Sigmund; Mentzos, Stavros: Studien über Hysterie. Frankfurt am Main, 2011.

Cachin, Françoise; Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Band 2: 1850-1905 Realismus – Impressionismus – Jugendstil. Freiburg, 1991.

Cahn, Isabelle: Gauguin und die Schule von Pont-Aven. München, 1998.

Canz, Sigrid: Symbolische Bildvorstellung im Juwelierschmuck um 1900. Kochel am See, 1976.

Degen, Magret: Hans Christiansen, Ein Beitrag zur Vielseitigkeit des Künstlertyps um 1900. In: Ein Dokument Deutscher Kunst, Die Künstler der Mathildenhöhe, Band 4, Eduard Roether Verlag Darmstadt 1977, S. 29-68.

- Döring, Jürgen: Beispiele englischer Buchkunst. In: : Lammers, Joseph; Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus, Deutsche Buchkunst 1895-1930. Münster, 1981. S. 18-33.
- Durth, Werner: Wert und Wandel – Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Künstlerkolonie Darmstadt. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 271-282.
- Ellridge, Arthur: Gauguin und die Nabis. Frechen, 2001.
- Farneti Cera, Deanna; Becker, Vivienne: Glanzstücke, Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart. München, 1991.
- Feulner, Adolf: Kunstgeschichte des Möbels. Frankfurt am Main, 1980.
- Fischer, Ole W.: Bauen für den Übermenschen? – Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ – Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Berlin, 2017.
- Freytag, Anette: Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 221-234.
- Fünderich, Maren-Sophie: Möbelproduktion als Spiegel von Stil und Markt, Eine Studie zu den Bedingungen bürgerlicher Selbstpräsentation im Kaiserreich. Köln, 2019.
- Franz, Eckhart G.: Die Stadt der Künstlerkolonie Darmstadt 1900-1914. In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5. Darmstadt, 1977. S. 8-35.
- Gaethke, Birte; Junghölter, Manuela; Looft-Gaude, Ulrike: Bunte Steine – Buntes Glas, Fliesen, Terrazo und Glasfenster um 1900. Husum, 2008.
- Gage, John; Opstelten, Bram: Die Sprache der Farben, Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst. Ravensburg, 1999.
- Gerhardus, Maly; Gerhardus, Dietfried: Symbolismus und Jugendstil, Krisenbewußtsein, Verfeinerung sinnlichen Handelns und die Erneuerung des Lebens in Schönheit. Freiburg, 1977.
- Gisbertz, Olaf: Experiment, Utopie und Wirklichkeit – Die Mathildenhöhe und das Neue Bauen in der Weimarer Republik. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 251-260.

Goethe, Johann Wolfgang von: Farbenlehre, Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner. Stuttgart, 2003.

Gutbrod, Philipp: „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914 – Eine Einführung. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ – Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Berlin, 2017. S. 33-42.

Herbig, Bärbel; Schröder, Doris: Die Darmstädter Mathildenhöhe, Architektur im Aufbruch zur Moderne. Darmstadt, 1998.

Himmelberger, Georg: Klassizismus, Historismus, Jugendstil. München, 1983.

Hofmann, Werner: Luxus und Widerspruch. In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 1. Darmstadt, 1977, S. 21-28.

Hofstätter, Hans: Die Entstehung des Neuen Stils in der französischen Malerei um 1890. 1955.

Hokusai: Japanische Holzschnitte und Zeichnungen. Zürich 1948. Zit. n.: Burger, Fritz: Die Probleme der Malerei der Gegenwart, 1920, S. 95.

Huber, Eva; (unter Mitarbeit von Anette Wolde): Die Darmstädter Künstlerkolonie, Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzungen. In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5. Darmstadt, 1977, S. 56-165.

Hutzenlaub, Hildegard: Historische Tapeten in Hessen von 1700 bis 1840. Frankfurt am Main, 2005.

Institut Mathildenhöhe (Hrsg.): Weltentwürfe. Darmstadt, 2015.

Joppien, Rüdiger: Tiffany. Meisterwerke des amerikanischen Jugendstils. Köln 1999.

Kat. Ausst. Spielmann, Heinz; Sailer, Anton; Krause, Ingrid(Ed.): Internationale Plakate 1871-1971, Haus der Kunst München 1972, München, 1972.

Kastenholz, Angelika M.A.: Von der natura naturata zur natura naturans, Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen. Bonn, 2001.

Kostenewitsch, Albert: Bonnard und die Nabis. Bournemouth, 1996.

Koszinowski, Ingrid: Zeitschriften des Jugendstils. In: Lammers, Joseph; Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus, Deutsche Buchkunst 1895-1930. Münster, 1981. S. 34-43.

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011.

Kroker, Evelyn: Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter

Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880. Göttingen, 1975.

Landgraf, Diemo: Ethik und Ästhetik in der dekadenten Literatur vor und nach Nietzsche. Freiburg i. Br., 2018.

Latham, Ian: Joseph Maria Olbrich. Stuttgart, 1981.

Lengerke, Christa von: Museum der Malerei, Vom Impressionismus zum Jugendstil von Manet bis Klimt. Zürich, 1987.

Luft, David: Otto Weininger als Figur des Fin de siècle. In: Le Rider, Jacques; Leser, Norbert (Hrsg.): Otto Weininger, Werk und Wirkung. Wien, 1984.

Maag, Georg: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen, Synchrone Analyse einer Epochenschwelle. Konstanz, 1982.

Maciuika, John V.: Die Arbeit der Darmstädter Künstlerkolonie im Kontext der wilhelminischen staatlichen Kunstgewerbereform. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 201-206.

Mattie, Erik: Weltausstellungen. Stuttgart, 1998.

Niemeyer, Christian: Nietzsche als Erzieher, Pädagogische Lektüren und Relektüren. Weinheim, 2016.

Oechslin, Werner: Gutachten - Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt, 2012.

Ohne Verfasser: Bernhard Pankok. <https://www.museumderdinge.de/deutscher-werkbund/protagonisten/bernhard-pankok>, zuletzt besucht: 31.10.2022.

Olligs, Heinrich: Tapeten, Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Band II: Fortsetzung Tapeten-Geschichte. Braunschweig, 1969a.

Olligs, Heinrich: Tapeten, Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Band III: Technik und wirtschaftliche Bedeutung. Braunschweig, 1969b.

Rauch, Alexander; Heilmann, Eva: Franz von Stuck. Passau, 1993.

Rechberg, Brigitte(zusammengestellt von): Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1901 in zeitgenössischer Kritik, In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5, , Eduard Roether Verlag Darmstadt 1977, S. 179-182.

Rediesfen, Ellen: Hans Christiansen und die Scherrebeker Webschule. In: Kunst in Schleßwig-Holstein, Heft 10, 1960. S. 24-34.

Roscher, H.W.: Andromeda. In: Roscher, Wilhelm (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,1, Leipzig 1896. S. 346- 347.

Schlee, Ernst: Scherrebeker Bildteppiche. Neumünster, 1984.

Schmalenbach, Fritz: Jugendstil, Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Darmstadt, 1981.

Schoch, Rainer: Plakate und kleine Gebrauchsgraphik. In: Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976, Kunst und Dekoration 1851-1914. Band 2. Darmstadt, 1977.

Schott, Dieter: Europäische Urbanisierung (1000-2000) Eine Umwelthistorische Einführung, Köln; Weimar; Wien, 2014.

Sembach, Klaus-Jürgen: Jugendstil, Die Utopie der Versöhnung. Köln, 2013.

Spielmann, Heinz; Sailer, Anton; Krause, Ingrid (Red.): *Internationale Plakate 1871-1971*. Haus der Kunst München 1972, München, 1972.

Spielmann, Heinz: Jugend, 1896-1940 Zeitschrift einer Epoche, Aspekte einer Wochenzeitschrift «Für Kunst und Leben». Dortmund, 1988.

Steiner, Rudolf: Das Wesen der Farbe, Grundlinien einer Farbenlehre. Dornach, 1942.

Stephan, Regina: Die gebaute Architekturdebatte – Die Mathildenhöhe, der Großherzog und seine Thesen von „Ehrgeiz und Friktion“. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 190-200.

Sternier, Gabriele: Malerei und Grafik. München, 1981.

Strauß, Stephan: Margaretenhöhe und Mathildenhöhe – Beiträge und Wechselwirkungen zur Reform des Kleinwohnhauses und des städtischen Wohnens. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 111-122.

Teynac, Françoise; Nolot, Pierre; Vivien, Jean-Denis; Mick, Ernst W.: Die Tapete, Raumdekoration aus fünf Jahrhunderten, Geschichte, Material, Herstellung. München, 1982.

Tobien, Felicitas: Jugendstil Malerei. Kirchdorf a. Inn, 1994.

Thümmler, Sabine: Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil. Bonn, 1988.

Unverfehrt, Gerd: Das Buch als Bild. Typen des illustrierten Buchs in Deutschland 1840-1880. In: Lammers, Joseph; Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus, Deutsche Buchkunst 1895-1930. Münster, 1981. S. 9-17.

Wagner-Conzelmann, Sandra: „...daß ihr Geist noch lebt.“ – Die Ausstellung der Künstlerkolonie von 1901 als Orientierung für die Wiederaufbaudiskussion nach 1945. In: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): "Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" - Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe, Berlin, 2017. S. 261-270.

Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche, Jugendstil, Heinrich Mann, Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende. München, 1976.

Weiß, Gustav; Denninger, Edgar; Startmann-Döhler, Rosemarie; Sträßer, Edith M. H.; Gall, Günter: Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder. Stuttgart, 1986.

Windsor, Alan: Peter Behrens, Architekt und Designer. Stuttgart, 1985.

Winter, Annegret: Ein „Style Mucha“? Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900. Weimar 1995.

Wolf, Norbert: Die bedeutendsten Maler der neuen Zeit. Wiesbaden, 2008.

Wolde, Annette: Daten zur Geschichte der Darmstädter Künstlerkolonie, In: Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901 – 1976. Band 5, Eduard Roether Verlag Darmstadt 1977, S. 41-48.

Wörner, Martin: Vergnügung und Belehrung, Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster, 1999.

Wörner, Martin: Die Welt an einem Ort, Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin, 2000.

Archiv:

Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicaco*. o.O. 1893.

Archiv Museumsberg Flensburg: Professor Hans Christiansen Deutsche Tapeten und Friese, Christiansen-Tapeten Tapetenfabrik Hansa, Iven & Co., Altona-Ottensen.

Archiv Museumsberg Flensburg: Brief mit Logo Christiansen-Seide.

Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen, Wiesbaden*. Wiesbaden 1916.

Archiv Museumsberg Flensburg: Christiansen, Hans: *Tagebuchblätter von Hans Christiansen, Wiesbaden*. Wiesbaden 1919.

Archiv Museumsberg Flensburg: Hans Christiansen, Mein Leben als Maler und Denker.

Archiv Museumsberg Flensburg: Über-Hauptkatalog. Darmstadt, 1901.

Archiv Mathildenhöhe Darmstadt: Unbekannter Verfasser: Arbeitsprogramm der Künstlerkolonie vom 25.11.1899. In: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 5a, 1899. o.S.

14. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Mann, Frau, Kind, 1900, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23,6x23,5cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19282, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19282>, 29.10.2022.



Abb. 2: Hans Christiansen, Kunstverglasung das Jahr, Ausführung Heinrich Hahn Frankfurt am Main, 1902, Opaleszentglas, Glasmosaik, ohne Maße, aus: Zimmermann- Degen, Magret: *Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis*. Königstein/ Taunus 1985. S. 31, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 3: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung das Jahr, 1902, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier, 27,2x15,2 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 25288, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/25288>, 29.10.2022.



Abb. 4: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Lebensfreude, Ausführung Heinrich Hahn Frankfurt am Main, 1903/1904, Bleistift, Tusche, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 41,8x59,8cm, aus: Zimmermann- Degen, Magret: *Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis*. Königstein/ Taunus 1985. S. 31, Quelle: Sammlung Kirsch.

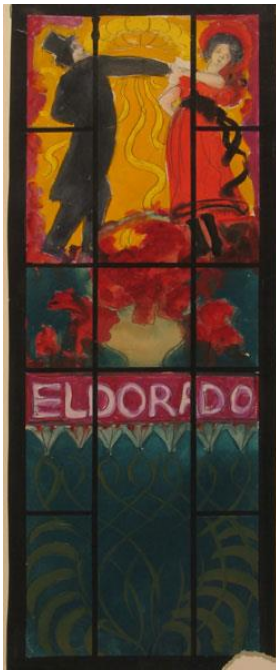


Abb. 5: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Eldorado I, 1896/1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 40,5x16,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 187, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/KV187>, 29.10.2022.

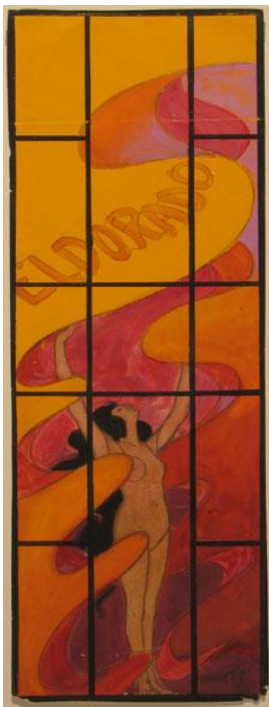


Abb. 6: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Eldorado II, 1896/1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 39x14,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 188, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/KV188>, 29.10.2022.



Abb. 7: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe mit blauen Flossen und violetterm Haar, 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 38x10,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19271, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19271>, 29.10.2022.



Abb. 8: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe mit blauen Flossen und rotbraunem Haar, 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 38x11 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19272, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19272>, 29.10.2022.



Abb. 9: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe mit braunvioletten Flossen und rotbraunem Haar, um 1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 37,5x8,9 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19273, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19273>, 29.10.2022.



Abb. 10: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Callapflanze, 1898/1899, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23x10 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19267, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19267>, 29.10.2022.

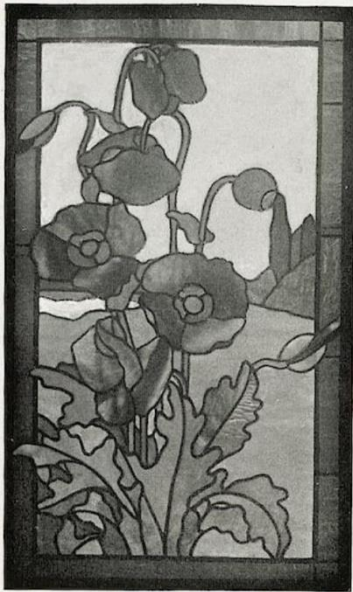


Abb. 11: Hans Christiansen, Kunstverglasung mit Mohnblumenmotiv
Kunstverglasung, aus: Unbekannter Verfasser: Rundgang durch die
kunstgewerbliche Abtheilung der Darmstädter Ausstellung 1898, In: Deutsche Kunst
und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur,
Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, 1898/1899, Heft 3. S. 125-138.
S. 135.

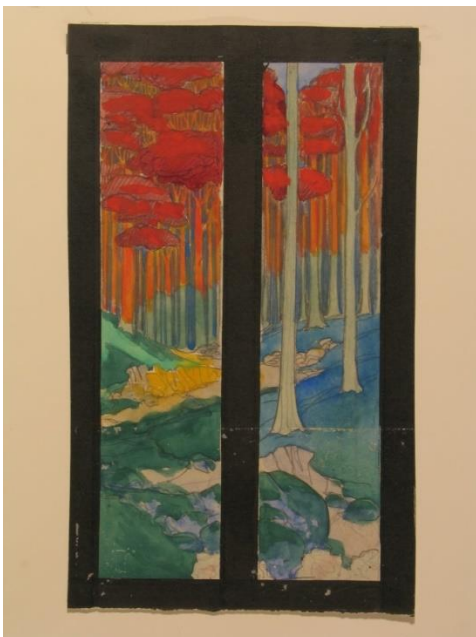


Abb. 12: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Rote Bäume, um 1899,
Bleistift und Aquarell auf Papier, 26,2x15,7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.:
19247, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19247>,
29.10.2022.



Abb. 13: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe beim Leierspiel, um 1905, Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,2x11 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19274, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19274>, 29.10.2022.

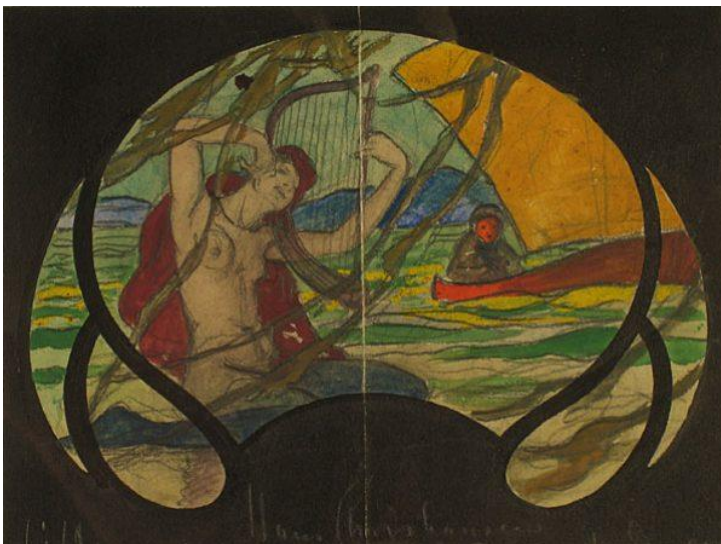


Abb. 14: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Leier spielende Nixe und Fischer, 1905, Bleistift und Aquarell auf Papier, 13,4x18 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19264, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19264>, 29.10.2022.



Abb. 15: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Nixe und Segler, um 1905, Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,3x14 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19252, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19252>, 29.10.2022.



Abb. 16: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Frauengestalt geöffnetes Buch emporhaltend, um 1902, Bleistift und Aquarell auf Papier, 30,2x20 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19248, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19248>, 29.10.2022.

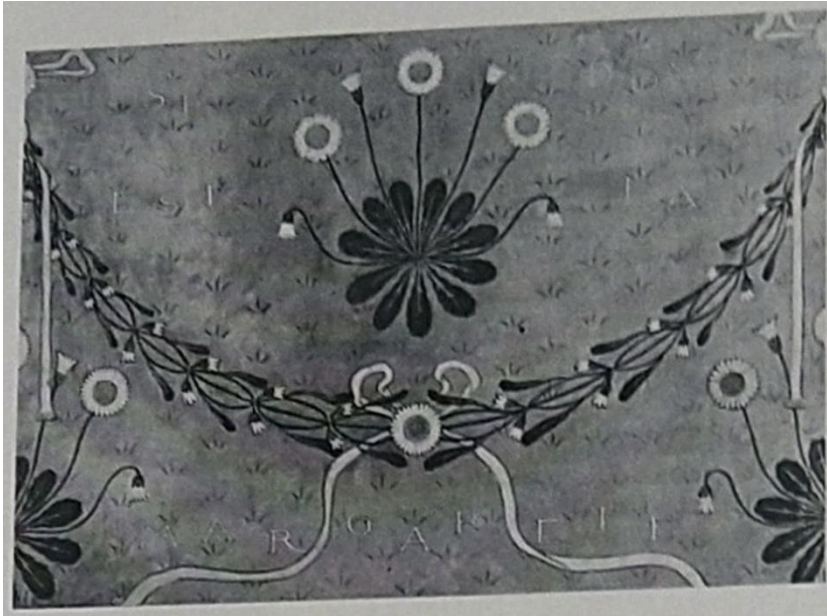


Abb. 17: Walter Crane, Tapete Wie reizend ist die Margarete, aus: Teynac, Françoise; Nolot, Pierre; Vivien, Jean-Denis; Mick, Ernst W. Die Tapete. Raumdekoration aus fünf Jahrhunderten; Geschichte, Material, Herstellung. München. Callwey. 1982. S. 148.



Abb. 18: William Morris, Tapete Daisy, 1894, Textilien, ohne Maße, Morris-Gallery London, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 19: Hans Christiansen, Vorlage Dekorationsmalerei Ahorn, 1892, aus: Zimmermann- Degen, Magret: *Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis*. Königstein/ Taunus 1985. S. 40, Quelle: Sammlung Kirsch.

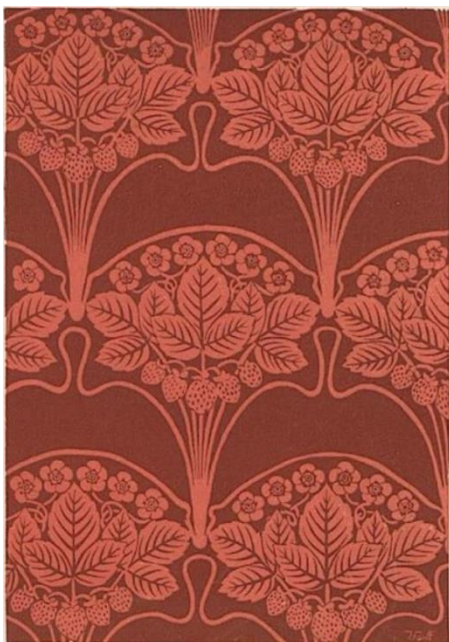


Abb. 20: Hans Christiansen, Tapetenentwurf mit Erdbeersträußchen, ohne Jahreszahl, Papier, aus: Schölermann, Wilhelm: Wiener Kunstbericht, In: *Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 2, 1898. S. 319-322. S. 320.



Abb. 21: Hans Christiansen, Tapetenentwurf mit Streublüten und diagonalen Schlängellinien, ohne Jahreszahl, Papier, aus: Schölermann, Wilhelm: Wiener Kunstbericht, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 2,1898. S. 319-322. S. 320.



Abb. 22: Hans Christiansen, Tapetenmuster Rosenhöhe, um 1900, Papier, 29,5x12,2 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.:19321-10, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19321-10>, 29.10.2022.

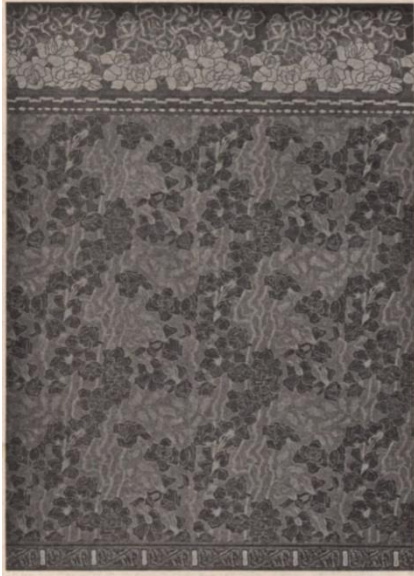


Abb. 23: Otto Eckmann, Tapetenmuster Rose, um 1900, Papier, aus: Brüning, A.: Deutsche Tapeten. In: Kunst und Handwerk Österreich, Monatszeitschrift III, 1900, Heft 2, S.73-80. S. 74.



Abb. 24: Hans Christiansen, Tapetenmuster Sehnsucht, um 1900, Papier, 29,5x12,2 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19321-9, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19321-9>, 29.10.2022.



Abb. 25: Hans Christiansen, Bucheinband Léda ou la louange des bienheureuses ténèbres par Pierre Louys, Ausführung René Wiener, 1897/1898, Leder, 31,5x24,5 cm, Kunst und Gewerbemuseum Hamburg, Inv.-Nr.: 1900.415, Quelle: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/L%C3%A9da-ou-la-louange-des-bienheureuses-t%C3%A9n%C3%A8bres-par-Pierre-Louys/1900.417/dc00007343?s=christiansen&h=0>, 29.10.2022.



Abb. 26: Hans Christiansen, Ledermappe mit fünf Frauenprofile, Ausführung W. Collin, 1900, Leder, aus: Unbekannter Verfasser: Der Katalog der deutschen Abtheilung, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, 1900, Heft 6. S. 471-477. S. 474.



Abb. 27: Hans Christiansen, Schreibmappe Die sieben Schwäne, Ausführung W. Collin, um 1899, Leder, aus: Christiansen, Hans: Hie Volkskunst!, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, 1900, Heft 8. S. 373- 376. S. 376.



Abb. 28: Hans Christiansen (Entwurf), Jugendstilstiefel, Darmstadt um 1900, Leder, Schuhfabrik Otto Herz & Co., Frankfurt am Main (Hersteller), Deutsches Ledermuseum, Inv. Nr.: 10086 a und b.

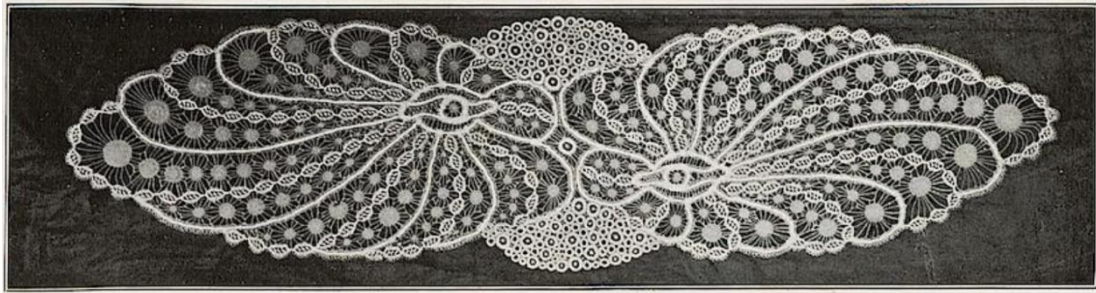


Abb. 29: Hans Christiansen, Tischläufer mit Pfauenaugenmotiv, Ausführung Pauline Braun, 1900, ohne Maße, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 237.

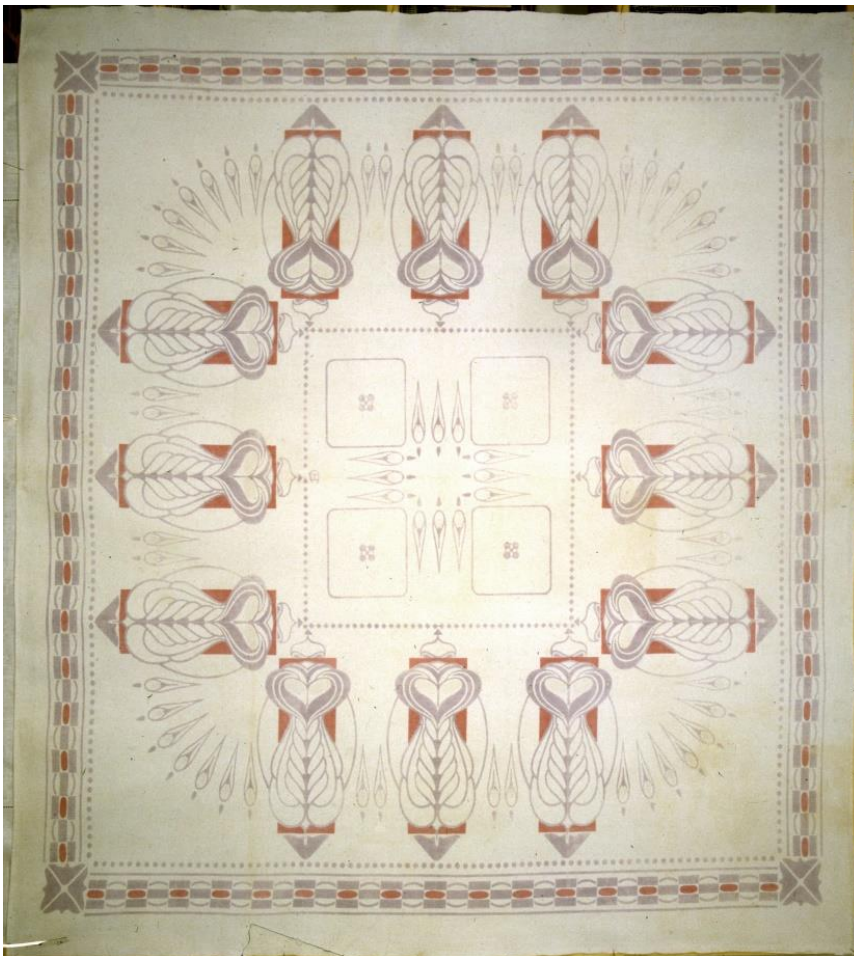


Abb. 30: Hans Christiansen, Tafeltuch, um 1904, Baumwolle, 133x116 cm, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 74, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 31: Hans Christiansen, Wandteppich Schwanenpaar und Junge, Ausführung Katharina Steiner Freiburg, 1898, Wolle und Hanf, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 234.



Abb. 32: Hans Christiansen, Entwurf Wandteppich Meeresbrandung, 1898/1899, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 25,5x10,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19245, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19245>, 29.10.2022.



Abb. 33: Hans Christiansen, Entwurf Kunstverglasung Meeresbrandung, um 1899, Bleistift und Deckfarben auf Papier, 40,3c20,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19277, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19277m> 29.10.2022.

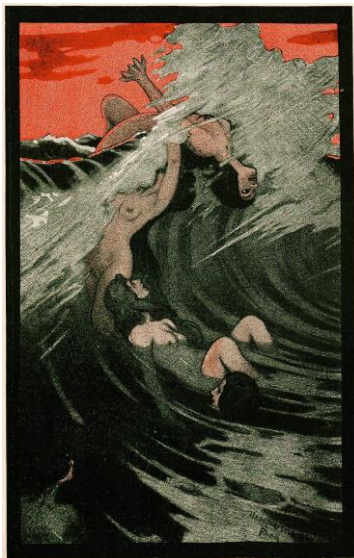


Abb. 34: Hans Christiansen, Meeres-Darstellung, Jugend 1899,4, Nr. 19, S.300, Quelle: http://www.jugend-wochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=53&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=7710a7556792e3341e573de4f420ef2d, 28.10.2022.

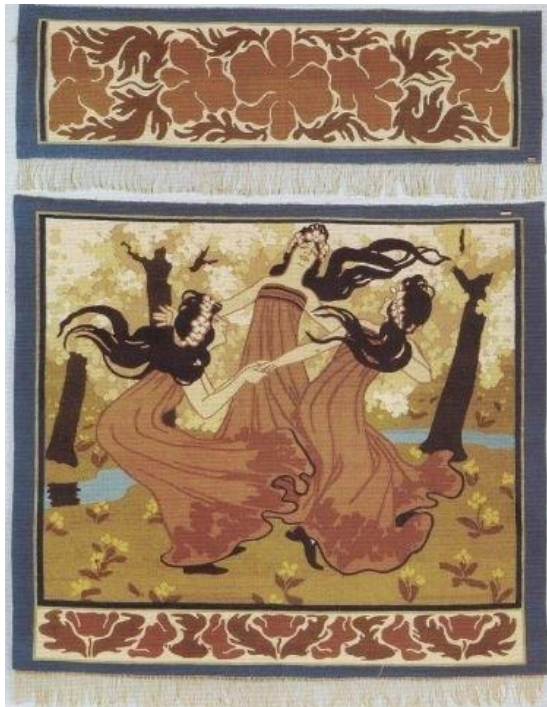


Abb. 35: Hans Christiansen, Frühlingsregen, zweiteilig, Ausführung Scherrebeker Kunstwebschule, 1900, Wolle und Hanf, 121x139 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 56, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 36: Hans Christiansen, Der Kuss, Ausführung Scherrebeker Kunstwebschule, nach 1901, Wolle und Hanf, 123x81 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 12600, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/12600>, 29.10.2022.



Abb. 37: Peter Behrens, Der Kuss, 1898, Farbholzschnitt, 34,5 x 27,6 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, aus: Gabriele Fahr-Becker, Jugendstil, Königswinter 2004 S. 239, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 38: Unbekannt, Fotografie Atelier Wohnung, 1896/1897, aus: Zimmermann-Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 76.



Abb. 39: Hans Christiansen, Entwurf eines Schlafzimmers, 1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22,7x61 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 301, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/KV301>, 29.10.2022.



Abb. 40: Gustave Serrurier-Bovy, Speisezimmer, 1895, Privatbesitz, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 41: Hans Christiansen, Entwurf Kleider- und Wäscheschranks, 1897, Bleistift und Aquarell auf Papier, 26,4x21,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV300, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/KV300>, 29.10.2022.



Abb. 42: Hans Christiansen, Kleider- und Wäscheschrank, 1897, Birke, Metall versilbert, Glas, 225x142x53,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19425, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19425>, 29.10.2022.



Abb. 43a: Hans Christiansens, Direktionszimmer der Brauerei Hildebrandt aus Pfungstadt, Buffet, um 1903, Eiche, Glas, Kupfer, Marmor, 158x130x53 cm, Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr.: Kg 71:5b F16883.



Abb. 43b: Hans Christiansens, Direktionszimmer der Brauerei Hildebrandt aus Pfungstadt, Schrank, Ecksofa, Standuhr, um 1903, Eiche, Glas, Kupfer, Marmor, Landesmuseum Darmstadt, Kg Inv.-Nr.: 71:5c,f,g, F16884.

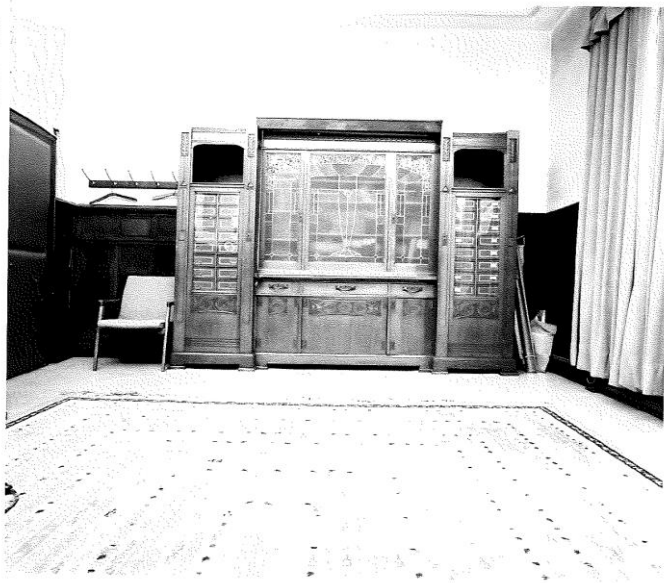


Abb. 43c: Hans Christiansens, Direktionszimmer der Brauerei Hildebrandt aus Pfungstadt, Glasschrank, um 1903, Eiche, Glas, Kupfer, Marmor, 158,5x60x69 cm, Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr.: Kg 71:5a F 16881.



Abb. 44a: Hans Christiansen, Wohnzimmermobiliar, Ausführung vermutlich Ludwig Schäfer, 1903-05, Buche Palisander furniert, Perlmutter- und Aluminiumeinlagen, versilberte Messingplaketten, versilberte Messingschuhe, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 78, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 44b: Hans Christiansen, Wohnzimmermobiliar Vitrinenschrank, Ausführung vermutlich Ludwig Schäfer, 1903-05, Buche Palisander furniert, Aluminiummarqueterie, versilberte Messingplaketten, versilberte Messingschuhe, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 79, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 45: Hans Christiansen, Wandteppich Frau Musika, Ausführung Scherrebecker Kunstwebschule, 1901, Wolle und Hanf, 79,5x172 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 57, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 46: Hans Christiansen, Armlehnstühle, 1909, Mahagoni, 90x68,5x60 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: E 02.



Abb. 47a: Hans Christiansen, Goldener Salon Sessel, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 99x70x52 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.185.



Abb. 47b: Hans Christiansen, Goldener Salon Sofa, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 95x169x61 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.182.



Abb. 47c: Hans Christiansen, Goldener Salon Lehnstuhl, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 98x46x43 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.183.



Abb. 47d: Hans Christiansen, Goldener Salon Salontisch, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, Höhe 70 cm, Durchmesser 87 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.183.



Abb. 47e: Hans Christiansen, Goldener Salon Blumenständer, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 150x48x48 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.185.



Abb. 47f: Hans Christiansen, Goldener Salon Kommode, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 80x80x41 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.184.



Abb. 47g: Hans Christiansen, Goldener Salon Glasvitrine, Ausführung Ludwig Schäfer, 1910/1911, Buche vergoldet, 164x80x50 cm, Privatbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.184.



Abb. 48: Hans Christiansen, Intarsiebild Deutschland und Amerika, Ausführung Firma G. Wölfel, 1903/1904, verschiedene Naturhölzer, Perlmutter, Messing, 105x96 cm, Museumsberg Flensburg Inv.-Nr.: 21972, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/21972>, 29.10.2022.



Abb. 49: Hans Christiansen, Vase Die Nacht, Ausführung Villeroy & Boch, 1898, Keramik, Chromolith, 24x14 cm, Sammlung Kirsch, K 09.



Abb. 50: Hans Christiansen, Mittelleiste Nacht, 1897, 24x7,5 cm, aus: *Jugend*. Jahrgang 1. Heft 23, 1897, S. 372, Quelle: http://www.jugendwochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=51&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=b0d3e93c0bb8b071493936360ceb454d, 28.10.2022.



Abb. 51: Hans Christiansen, Vase Der Tag, Ausführung Viileroy & Boch, 1898, Keramik, Chromolith, 24x14 cm, Sammlung Kirsch, K 08.



Abb. 52: Hans Christiansen, Die Tänzerin, Ausführung Villeroy & Boch, um 1898, Feinsteingut, Höhe 33,3 cm, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: *Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis*. Königstein/ Taunus 1985. S. 102, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 53: Hans Christiansen, Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, Ausführung Wächtersbacher Steingutfabrik, 1901, Steingut mit weißer Unterglasur, handbemalt, Höhe 33,5 cm, Durchmesser 10,5 cm, *Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr.: 44/1 KH LG, ZD K 18*, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): *Hans Christiansen, Die Retrospektive*. Ostfildern 2014. S.153.

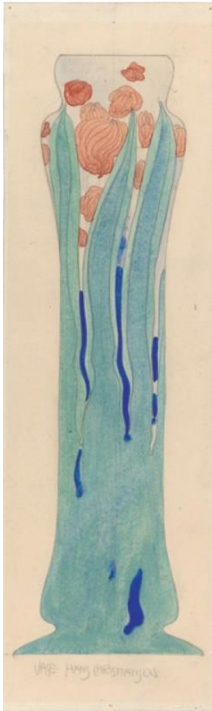


Abb. 54: Hans Christiansen, Entwurf für eine Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, 1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,5x12 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr.: 44/1 KH LG, ZD K 18, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.152.



Abb. 55: Albert Louis Dammaus, Vase, 1907, Glaspaste, Höhe 7cm, Durchmesser 6,2 cm.



Abb. 56: Hans Christiansen, Prunkvase I, Ausführung Wächtersbacher Steingutfabrik, um 1901, Steingut, Reservagetechnik, 22x16,5 cm, Durchmesser 32,5 cm, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 92, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 57: Nonomura Ninsei, Teekrug, 1660.



Abb. 58: Ogata Kenzan, Steingutteller, ohne Jahreszahl, Steingut, Durchmesser 11,5 cm, Quelle: <https://www.invaluable.com/auction-lot/a-set-of-ten-dishes-82-c-4afjorvd9e>, 28.10.2022.



Abb. 59: Hans Christiansen, Rosen-Service, ausgeführt von Krautheim & Adelberg, um 1903, Porzellan, handbemalt, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 25403, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/25403>, 29.10.2022.



Abb. 60a: Hans Christiansen, Hamburger Service Untersetzer, 1930, Keramik, versilbert, Durchmesser 8,7 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 06.



Abb. 60b: Hans Christiansen, Hamburger Service Schälchen, 1930, Keramik, versilbert, ohne Maße, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 03.



Abb. 60c: Hans Christiansen, Hamburger Service Gebäckschale, 1930, Keramik, versilbert, Höhe 22 cm, Durchmesser 10 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 02.



Abb. 61: Christian Neureuther, Kuchenplatte, 1940, Durchmesser 29 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 04.



Abb. 62: Hans Christiansen, Stilleben mit Kürbis, Rosen, und Früchten, 1897, Öl auf Leinwand, 79,5x98,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv. Nr.: KV 1010.

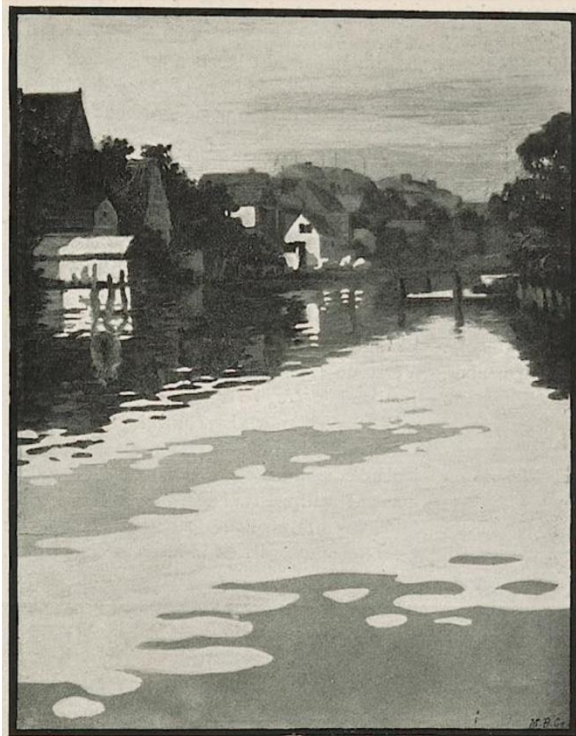


Abb. 63: Hans Christiansen, Häuserreihe am Fluss, um 1898, ohne Angaben, aus: Schäfer, Karl: Das Recht am eigenen Bild, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 2, 1898. S. 309-315. S. 312.

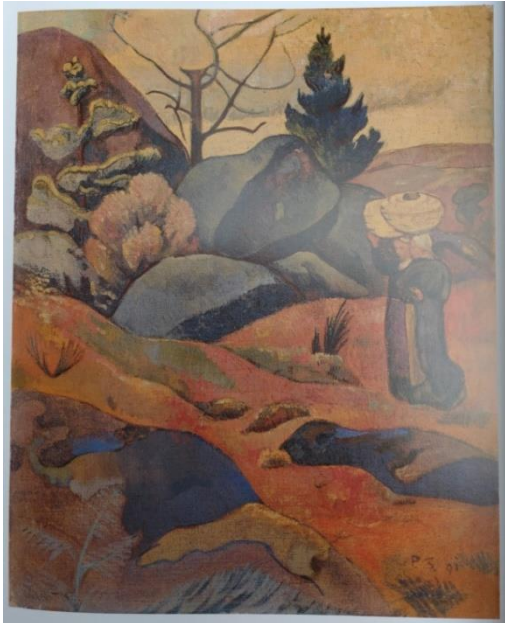


Abb. 64: Paul Sérusier, Die Felsen in Huelgoat 1891, Öl auf Leinwand, 81x65cm, Staatsgalerie Stuttgart, aus: Ellridge, Arthur: Gauguin und die Nabis. Frechen, 2001. S. 179.



Abb. 65: Hans Christiansen, Andromeda, um 1896, Öl auf Leinwand, Fotografie Museumsberg Flensburg, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 165.



Abb. 66: Hans Christiansen, Fotografie Studie für das Gemälde Andromeda, um 1896, ohne Maße, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 165.



Abb. 67: Franz von Stuck, Die Sünde, 1893, Neue Pinakothek München, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 68: Carl Strathmann, Salambo – Die Schlangenbraut, 1907, Öl auf Leinwand, 195,5 cm x 199 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik / Gemälde, Inv. Nr.: GM-2018/7.



Abb. 69: Hans Christiansen, Portraitstudie Claire Guggenheim, 1897, Öl auf Leinwand, 115x75 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 23742, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/23742>, 28.10.2022.



Abb. 70: Hans Christiansen, Winter in Paris, 1897, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 20626, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/20626>, 28.10.2022.



Abb. 71: Hans Christiansen, Damen und Herren am Strand von Yport / Normandie, 1907, Öl auf Karton, 17,3x26,7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 23855, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/23855>, 28.10.2022.



Abb. 72: Hans Christiansen, Familienporträt Meine Fehler/sind meine Tugenden, 1908, Öl auf Leinwand, Durchmesser 148 cm, Museum für angewandte Kunst Köln, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 174, Quelle: Sammlung Kirsch.

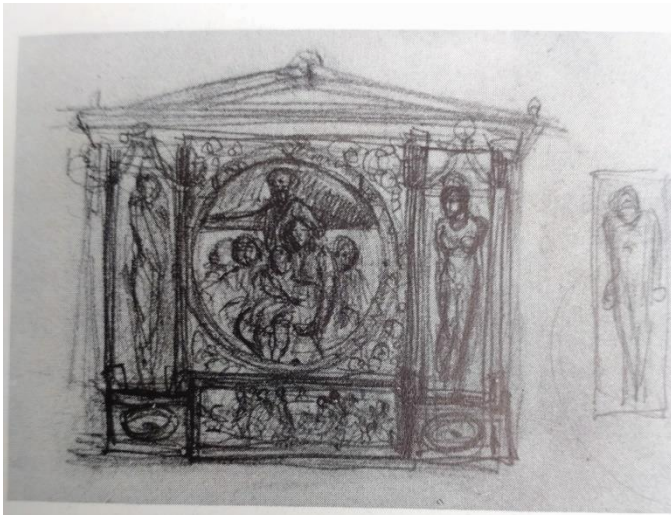


Abb. 73: Hans Christiansen, Skizze für ein Familienporträt, 1908, Bleistift auf Papier, 15,5x24 cm, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 169, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 74: Hans Christiansen, Studie für ein Familienporträt, 1908, Bleistift auf Papier, 15,5x24 cm, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 174, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 75: Hans Christiansen, Studie für ein Familienporträt (II), 1908, Bleistift auf Papier, 15,5x24 cm, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 169, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 76: Franz von Lenbach, Franz von Lenbach mit Frau und Töchtern, 1903, Öl auf Leinwand, ohne Maße, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau aus dem Nachlass Franz von Lenbach, Schenkung Lolo von Lenbach 1925.

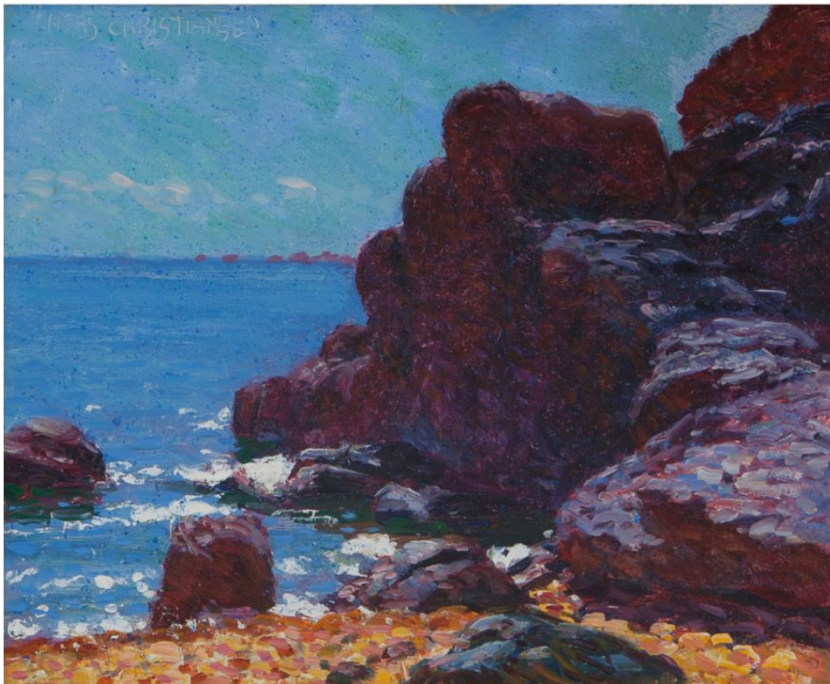


Abb. 77: Hans Christiansen, Küste gegenüber der Insel Bréhat/Bretagne, 1911, Öl auf Karton, 34x40 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 32.



Abb. 78: Hans Christiansen, Wäscherin an der bretonischen Küste I, um 1917, Aquarell auf Papier, 50x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: 17.



Abb. 79: Hans Christiansen, Wäscherin an der bretonischen Küste II, um 1910, Öl auf Leinwand, 51x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A65.

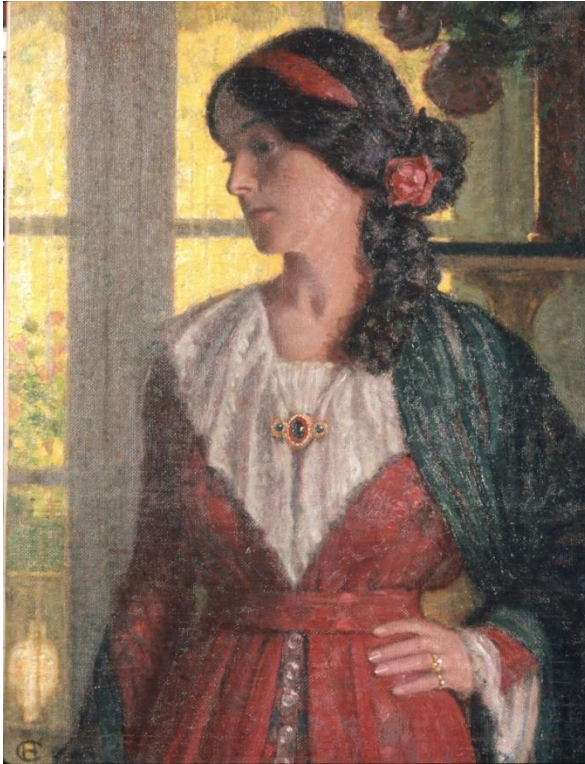


Abb. 80: Hans Christiansen, Claire Christiansen, 1914, Öl auf Leinwand, 71x57 cm, Privatbesitz, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 175, Quelle: Sammlung Kirsch.

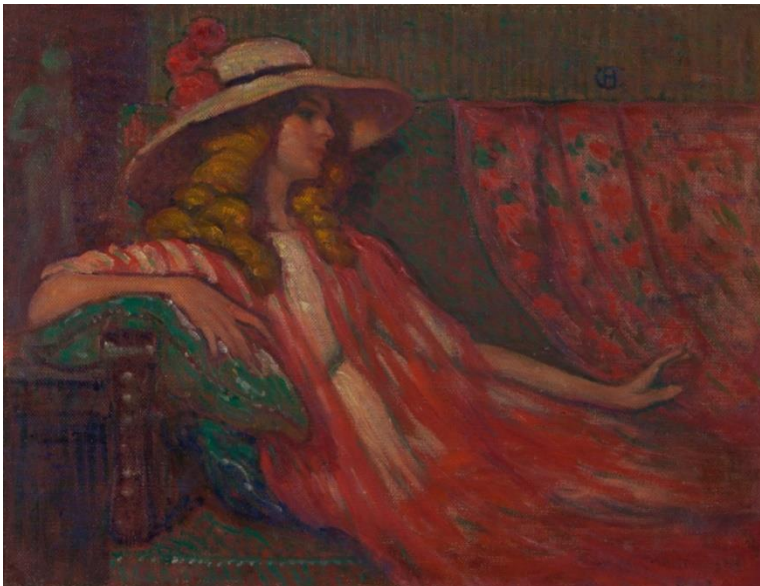


Abb. 81: Hans Christiansen, Herta Christiansen mit Rosenhut und rotem Gewand, um 1915, Öl auf Leinwand, 48x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 19.

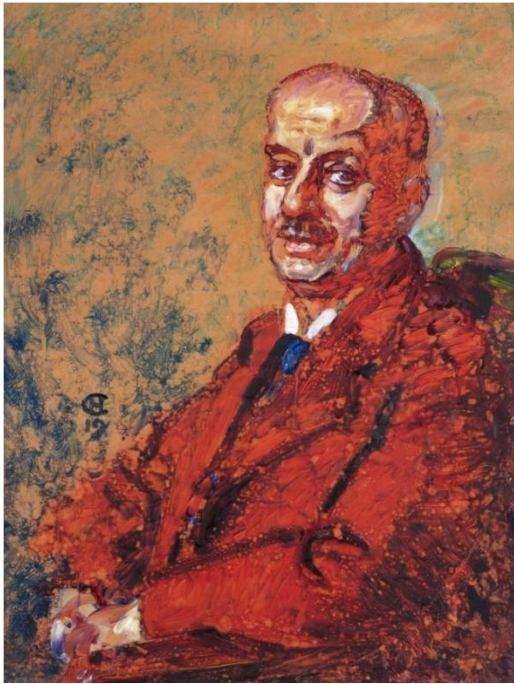


Abb. 82: Hans Christiansen, Portrait Max Liebermann, 1919, Öl auf Papier auf Karton montiert, 89x67 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 50.

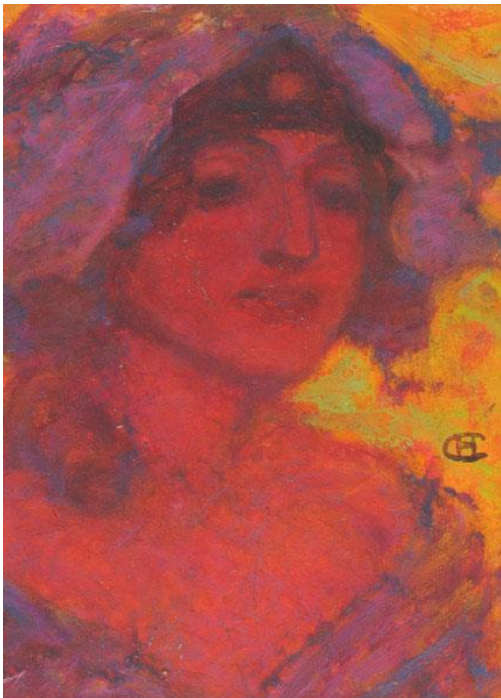


Abb. 83: Hans Christiansen, Frauenbrustbild, 1920-1925, Öl auf Papier, 22,5x18,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19384, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19384>, 28.10.2022.



Abb. 84: Hans Christiansen, Frau mit rotem Hut, um 1925, Ölkreide auf Karton, 61x49 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A 05.



Abb. 85: Hans Christiansen, Stilleben mit Blumen und Kürbissen, um 1930, Öl auf Karton, 50x65 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A43.

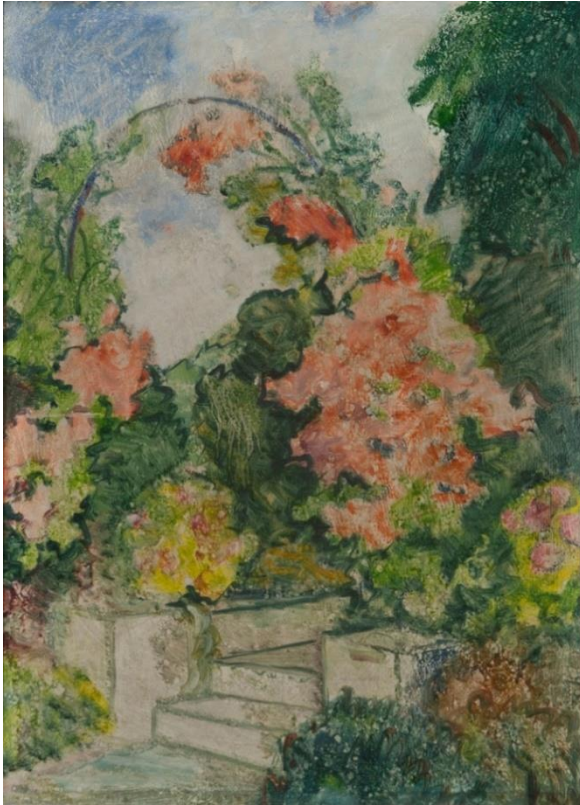


Abb. 86: Hans Christiansen, Im Garten, 1941, Mischtechnik auf Karton, 48,5x35,5 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: A37.



Abb. 87: Hans Christiansen, Entwurf für ein Werbeplakat, um 1890, Feder, Tusche und Deckfarben auf Papier, 14.1x19.5 cm, Museumsberg Flensburg, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): *Hans Christiansen, Die Retrospektive*. Ostfildern 2014. S. 54.



Abb. 88: Hans Christiansen, Plakat für das 8. Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins (27. Februar 1893) nach dem Besuch der Weltausstellung in Chicago 1893, 41x37.5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, aus: Zimmermann-Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 7, Quelle: Sammlung Kirsch.

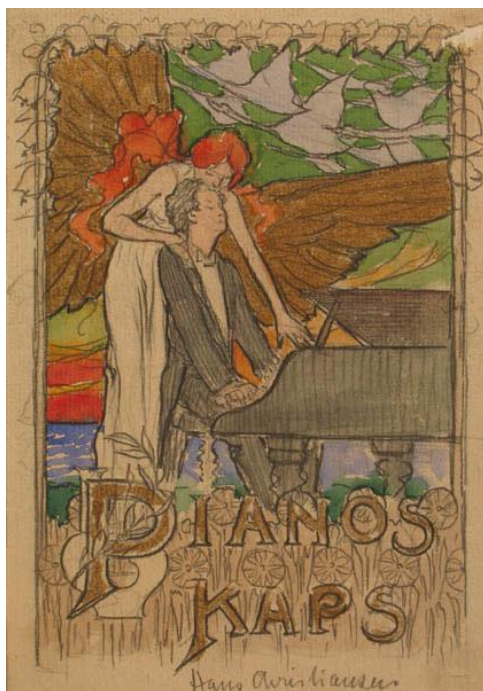


Abb. 89: Hans Christiansen, Plakatentwurf für die Pianoforte-Fabrik Ernst Kaps Dresden, 1897, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier, 21x15 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV252, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV252>. 28.10.2022.



Abb. 90: Hans Christiansen, Plakat Bonbons Marguerite, um 1898, 10,3x7.1 cm, aus: Schliepmann, Hans: Hans Christiansen. In: : Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 2,1898. S. 298-300. S. 295.



Abb. 91: Henri de Toulouse-Lautrec, Plakat Divan Japonais, 1892, Farblithographie, 78x59 cm, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S. 74.



Abb. 92: Hans Christiansen, Plakat für die Zeitschrift L'Art Décoratif, 1898, Farblithographie, 60x44 cm, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, aus: Zimmermann-Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 159.



Abb. 93: Hans Christiansen, Plakat für eine Teereklame „Thee Ronnefeldt“, 1904, Farblithographie, 70x50 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, aus: Zimmermann-Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 153, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 94: Hans Christiansen, Plakatentwurf Bock-Brauerei AG, um 1908, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 14.3x20.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV 255, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV255>, 28.10.2022.

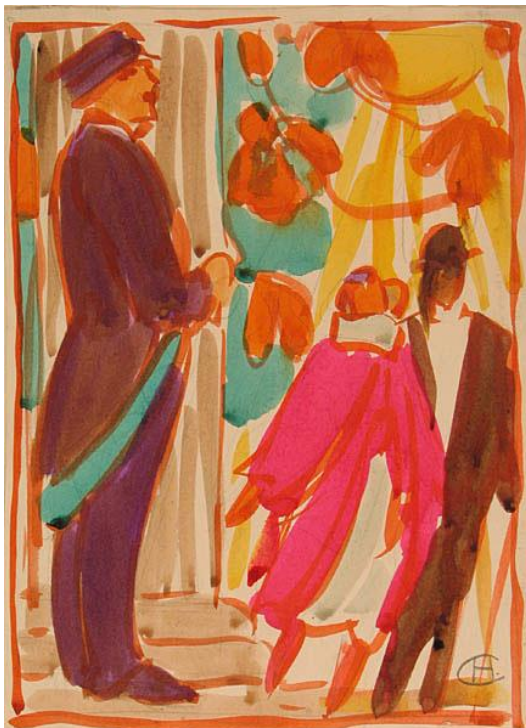


Abb. 95: Hans Christiansen, Plakatentwurf für die Weinbauausstellung Wiesbaden: Elegantes Paar, Aquarell auf Papier, 23.5x17.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19409-1, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19409-1>. 28.10.2022.



Abb. 96: Hans Christiansen, Plakatentwurf für die Weinbauausstellung Wiesbaden: Elegantes Paar, spazierengehend, Aquarell und Bleistift auf Papier, 23.7x17 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19409-3, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19409-3>, 28.10.2022.



Abb. 97: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepakat: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 29.5x23 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-1, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-1>, 13.28.10.2022.



Abb. 98: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23.3x18.3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-2, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-2>, 28.10.2022.



Abb. 99: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 19x14 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-3, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-3>, 28.10.2022.



Abb. 100: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22.4x16.4 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-4, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-4>, 28.10.2022.

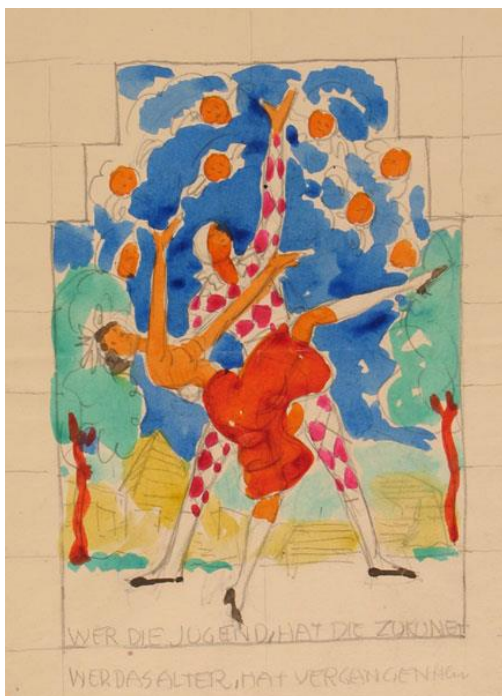


Abb. 101: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 22.7x18.8 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-5, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-5>, 28.10.2022.



Abb. 102: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift und Aquarell auf Papier, 23.3x17.7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-6, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-6>, 28.10.2022.



Abb. 103: Hans Christiansen, Entwürfe für ein Tanzszenepaket: Vom Alter erlöst, um 1920-1925, Bleistift auf Papier, 27x21 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19408-7, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19408-7>, 28.10.2022.

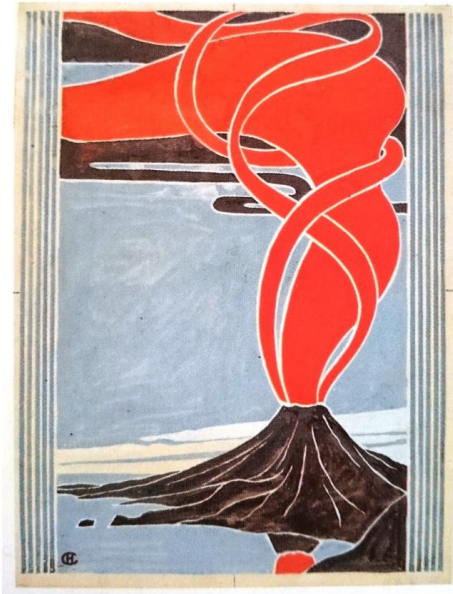


Abb. 104: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Feuer, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV215, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV215>, 28.10.2022.



Abb. 105: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Luft, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV214, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV214>, 28.10.2022.



Abb. 106: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Erde, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV217, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV217>, 28.10.2022.

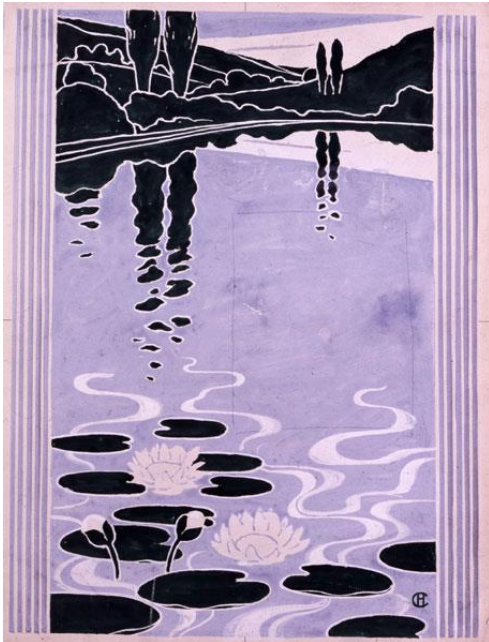


Abb. 107: Hans Christiansen, Dekorative Entwürfe, Die vier Elemente: Wasser, 1898, Deckfarben auf Papier, 31.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV216, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV216>, 28.10.2022.



Abb. 108: Hans Christiansen, L'Heure du Berger (Schäferstunde), 1898, Farblithographie, 34.6x22.1 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. P50.



Abb. 109: Fotografievorlage für den Buchschmuck L'Heure du Berger, Museumsberg Flensburg, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 116. Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 110: Hans Christiansen, Entwurf Sitzender Mädchenakt zwischen Mohnblüten, Entwurf für eine Kunstverglasung, 1898, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 17x18,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19261, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19261>, 29.10.2022.

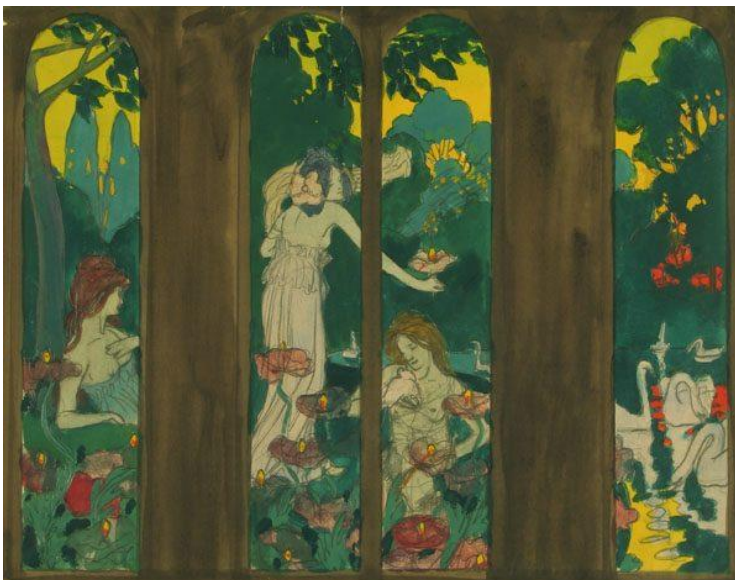


Abb. 111: Hans Christiansen, Drei junge Frauen in Parklandschaft mit See, Entwurf für eine Kunstverglasung, 1898, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 28,3x36,4 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19279, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19279>, 29.10.2022.



Abb. 112: Hans Christiansen, Iris, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, aus: *Jugend*. Jahrgang 2. Heft 38, 1897, S. 634, Quelle: http://www.jugendwochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=51&tx_lombksjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=b0d3e93c0bb8b071493936360ceb454d, 28.10.2022.



Abb. 113: Hans Christiansen, Zierleiste Schneeglöckchen, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, aus: *Jugend*. Jahrgang 3. Heft 18, 1898, S. 306, Quelle: http://www.jugendwochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=52&tx_lombksjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=720d21c5b7cde8bcad270923d5c87231, 28.10.2022.



Abb. 114: Hans Christiansen, Tulpen, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, aus: *Jugend*. Jahrgang 4. Heft 18, 1899, S. 284, Quelle: http://www.jugendwochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=53&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=7710a7556792e3341e573de4f420ef2d, 28.10.2022.



Abb. 115: Hans Christiansen: Buchverzierung: Wellenornament, 1898, 2.3x6.7 cm, aus: Fuchs, Georg: Die Ausstellung der Secession in München 1898. In: *Deutsche Kunst und Dekoration: Illust. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Heft 2, 1898. S. 315-319. S. 318.

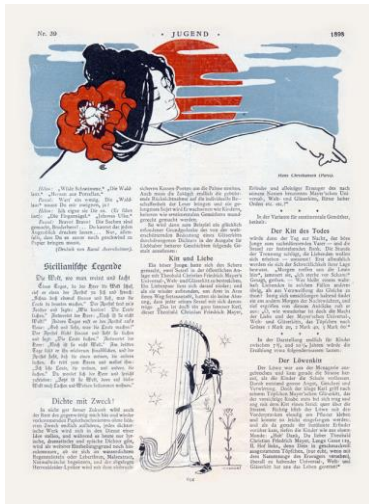


Abb. 116: Hans Christiansen, Zeichnung ohne Titel, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, aus: *Jugend*. Jahrgang 3. Heft 39, 1898, S. 654, Quelle: http://www.jugend-wochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=52&tx_lombksjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=720d21c5b7cde8bcad270923d5c87231, 28.10.2022.

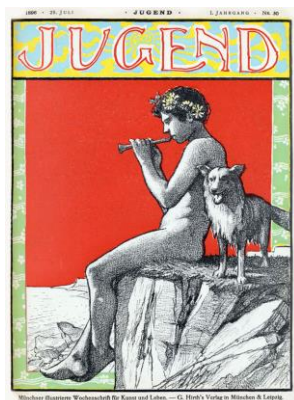


Abb. 117: Hans Christiansen, Titelblatt Hirtenknabe beim Flötenspielen, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, 27x20 cm, aus: *Jugend*. Jahrgang 1. Heft 30, 1896, S. 477, Quelle: http://www.jugend-wochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=50&tx_lombksjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombksjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=43163e266b8d7e908a3c1b93fd1da749, 28.10.2022.

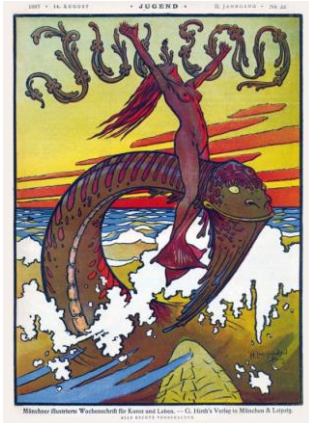


Abb. 118: Hans Christiansen, Titelblatt Seejungfrau von Riesenschlange getragen, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, 27x20 cm, aus: *Jugend*. Jahrgang 2. Heft 33, 1897, S. 551, Quelle: http://www.jugend-wochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=51&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=b0d3e93c0bb8b071493936360ceb454d, 28.10.2022.



Abb. 119: Katsushika Hokusai, Die große Welle vor Kanagawa, 1830-1831, Farbholzschnitt, 25x37 cm, Metropolitan Muesum of Art New York, Quelle: Prometheus Bildarchiv.

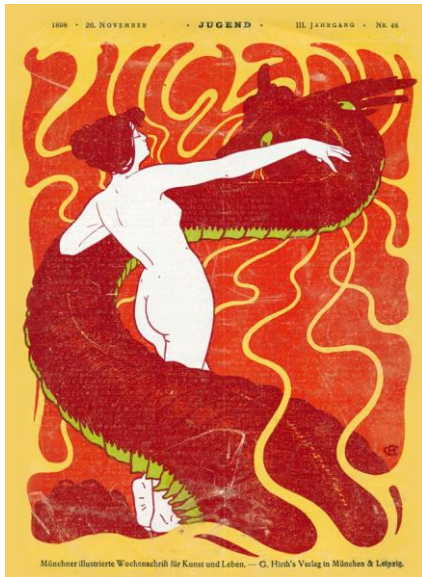


Abb. 120: Hans Christiansen, Titelblatt Andromeda, ohne Datierung, Farbdruck in der Jugend, 27x20 cm, aus: Jugend. Jahrgang 3. Heft 48, 1898, S. 795, Quelle: http://www.jugend-wochenschrift.de/index.php?id=24&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=52&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=720d21c5b7cde8bcad270923d5c87231, 28.10.2022.

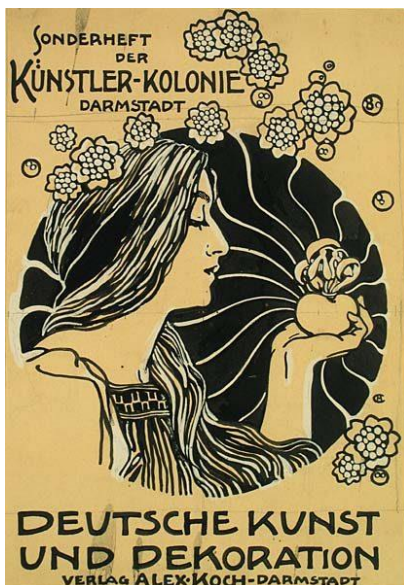


Abb. 121: Hans Christiansen, Titelblattentwurf für die Deutsch Kunst und Dekoration Mädchen mit Herz und Schneeglöckchen in Rundmedaillon, 1900, Bleistift und Deckfarben auf Papier, 31x22.6 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV204, Quelle: <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV204>, 28.10.2022.



Abb. 122: Alfons Mucha, Plakat für die Zigarettenpapiermarke JOB, 1898, Farblithographie, 148x99 cm, Bröhan-Museum Berlin, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S. 75.



Abb. 123: Hans Christiansen, Titelblattentwurf für die Jugend Frauenkopf mit Lilienschmuck, um 1899, Bleistift und Wasserfarben, 29x20.5 cm, Museumsberg Flensburg, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S. 102.



Abb. 124: Alfons Mucha, Kalenderblatt für La Plume Sarah Bernhardt, 1897, Farblithographie, Kunstgewerbemuseum Zürich, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 141.



Abb. 125: Alfons Mucha, Zodiaque, 1896, Lithographie, 65.7x48.2 cm, Muchovo Muzeum Prag, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 126: René Lalique, Libellenbrosche, um 1898, Schmuck, ohne Maße, Gulbenkian-Museum Lissabon, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 127: Hans Christianen, Entwurf für ein „Empfangskleid“, um 1900, Bleistift und Aquarell auf Papier, 31x14,3 cm, Museumsberg Flensburg, aus: Zimmermann-Degen, Magret: *Hans Christianen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis*. Königstein/ Taunus 1985. S. 64, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 128: Hans Christiansen, Entwurf für eine Brosche, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28160 (8).



Abb. 129: Hans Christiansen, Entwurf für eine Halskette, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28158 (1).

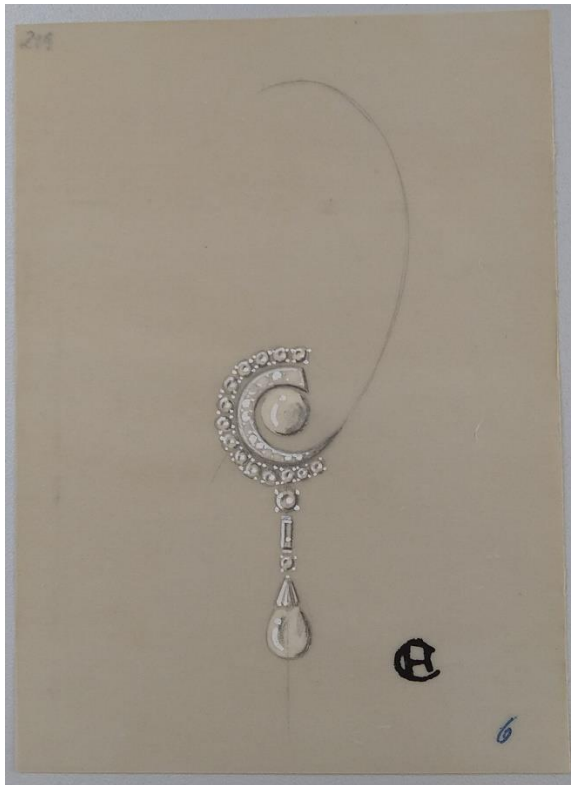


Abb. 130: Hans Christiansen, Entwurf für einen Ohrring, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28159 (2).



Abb. 131: Hans Christiansen, Entwurf für ein Armband, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 28162 (2).



Abb. 132: Patriz Huber, Kolliers, ausgeführt von Th. Fahrner Pforzheim, Fotografie, ohne Jahreszahl, aus: Unbekannter Verfasser: Schmuck- und Leder-Arbeiten von Patriz Huber, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 13,1903/1904. S. 39-42 . S. 40.



Abb. 133: Joseph Maria Olbrich, Gürtelschließe, Ausführung Josef Siess Söhne, 1898, Silber vergoldet, Chrysolite, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, aus: Farneti Cera, Deanna; Becker, Vivienne. Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart, München. Prestel. 1991. S. 97.



Abb. 134: Peter Behrens, Gürtel-Schliesse, Brosche, Halskette, Ausführung M. H. Wilkens & Söhne Hamburg, ohne Jahreszahl, aus: Koch, Alexander: Schmuck und Edelmetallarbeiten, Eine Auswahl moderner Werke hervorragender deutscher, wie österreichischer, englischer und französischer Künstler, Darmstadt 1906. S. 3.



Abb. 135: Unbekannt, Brosche, 1930er Jahre, Metall, gegossen, facettierte Glassteine, Strass-Pavé, Rita Sacks Collection, New York, aus: Farneti Cera, Deanna; Becker, Vivienne. Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart, München. Prestel. 1991. S. 51.

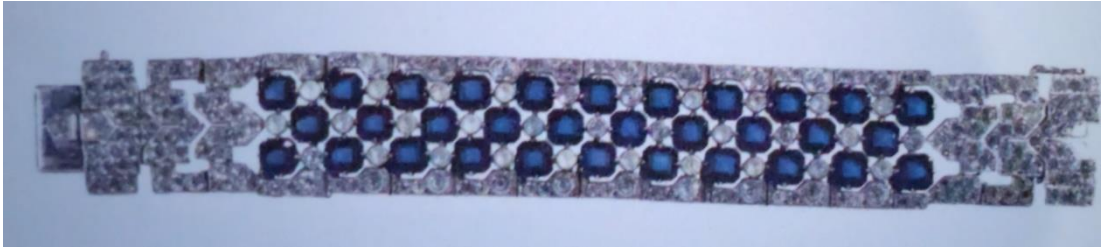


Abb. 136: Unbekannt, flexibles Armband, um 1930, Sterlingsilber, Kristallsteine, Similis, Rita Sacks Collection, New York, aus: Farneti Cera, Deanna; Becker, Vivienne. Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart, München. Prestel. 1991. S. 52.



Abb. 137: Lageplan Ein Dokument Deutscher Kunst 1901, aus: Archiv Mathildenhöhe Darmstadt.



Abb. 138a: Unbekannt, Haus „In Rosen“ Ost-Ansicht mit Erker und Loggia, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 52.



Abb. 138b: Unbekannt, Haus Christiansen Südansicht vom Alexandraweg, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 50.



Abb. 138c: Unbekannt, Haus „In Rosen“ Ansicht von Süd-Ost, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901/1902. S. 49-72 . S. 51.

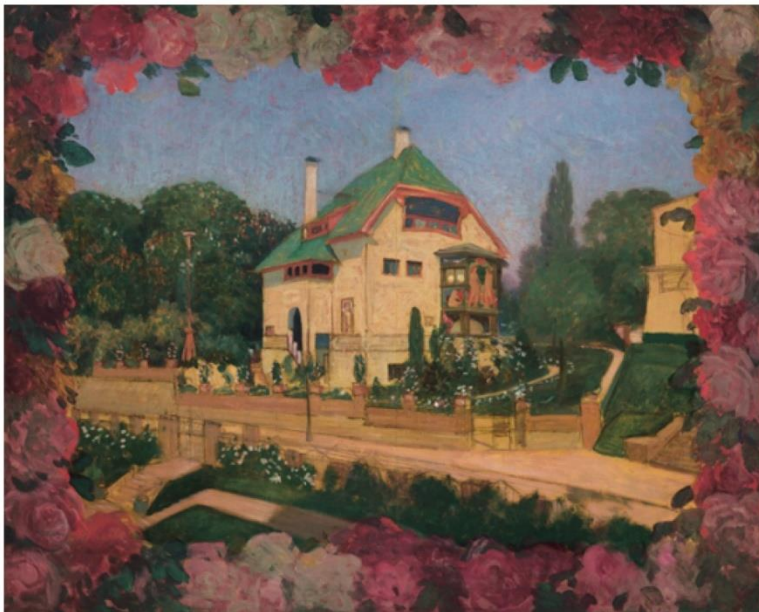


Abb. 139: Hans Christiansen, Villa In Rosen, 1901, Öl auf Leinwand, 82.1x102.8 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S. 159.

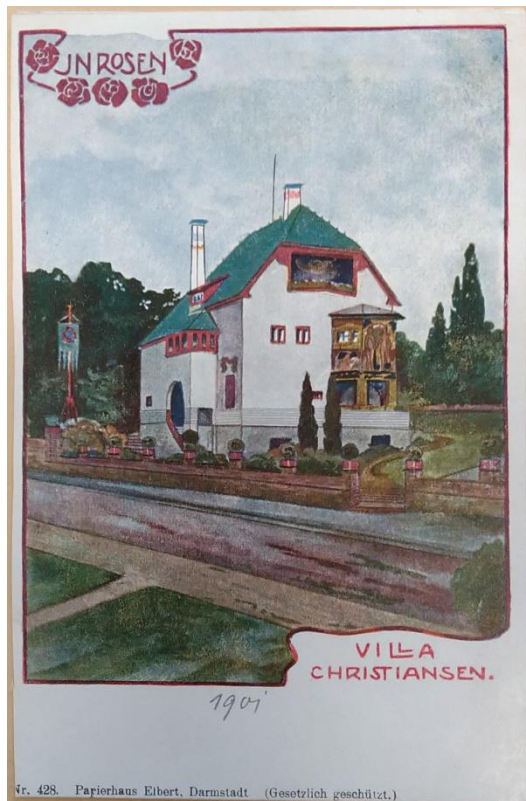


Abb. 140: Unbekannt, Villa Christiansen, kolorierte Postkarte, 1901, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 141: Unbekannt, Haus Christiansen, Villa In Rosen, Fotografie – Postkarte, um 1916, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.3.



Abb. 142: Unbekannt, Erker der „Villa In Rosen“, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 143: Unbekannt, Haus Christiansen, Fotografie – Postkarte, 1905, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.3.



Abb. 144: Unbekannt, Garten Haus Christiansen Fotografie – Postkarte, ohne Jahreszahl, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.3.

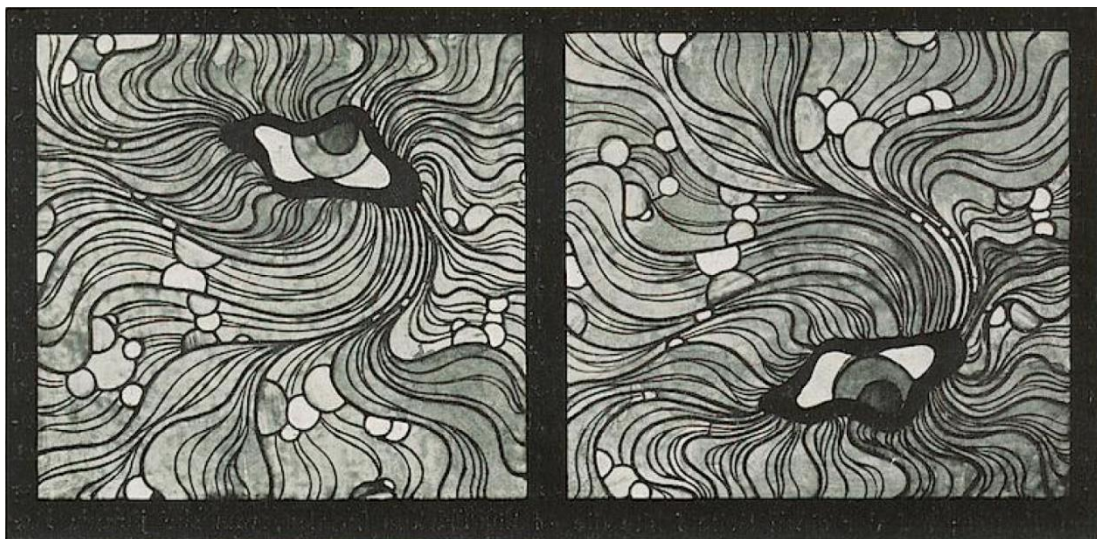


Abb. 145: Unbekannt, Opaleszent-Verglasung Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 74.



Abb. 146: Hans Christiansen, Kunstverglasung Seelandschaft hinter Rosen-Rahmung, 1900/1901, Opaleszentglas, ohne Maße, aus: Behrens, Peter: Ein Dokument Deutscher Kunst, die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt; Festschrift. München, 1901. S.22.

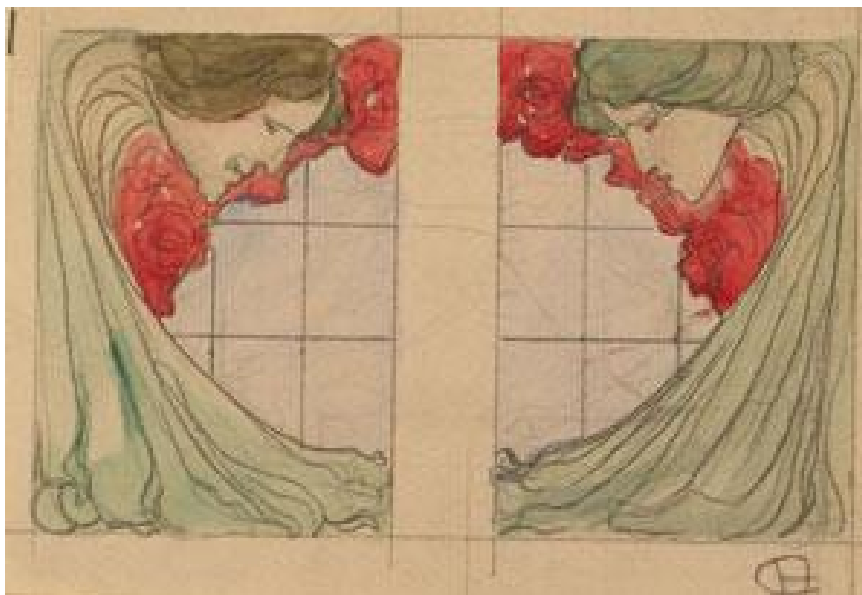


Abb. 147: Hans Christiansen, Männliches und weibliches Profil vor Rosengirlande, Entwurf für eine Kunstverglasung, 1900/1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19283, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/19283>, zuletzt besucht 28.10.2022.



Abb. 148: Unbekannt, Kunstverglasung des Herren-Zimmers Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 74.



Abb. 149: Hans Christiansen, Tapetenmuster Herbstlaub, 1900, keine Materialangaben, 12,2x29,5 cm, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil I: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 43, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 150: Unbekannt, Kinderzimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 45.



Abb. 151: Unbekannt, Schlaf-Zimmer Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 79.



Abb. 152: Unbekannt, Flur mit Entrée Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9, 1901/1902. S. 72-88 . S. 73.



Abb. 153: Hans Christiansen, Tapetenmuster Vergangenheit, 1900, keine Materialangaben, 28,5x21 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: D 02 A.

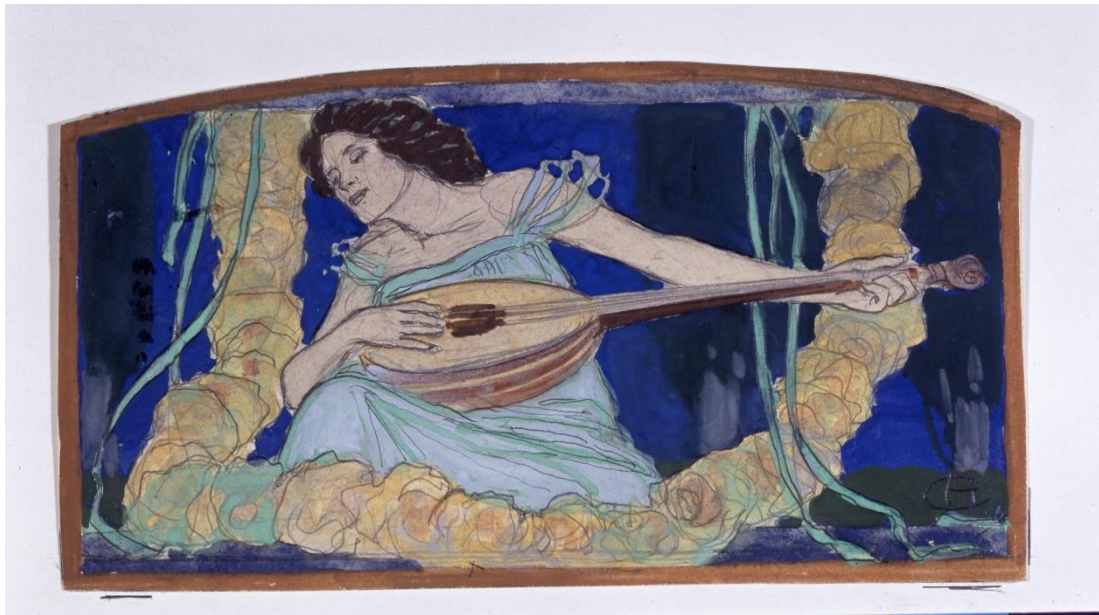


Abb. 154: Hans Christiansen, Entwurf Frau Musika, 1900/1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, 11x18,6 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 19263, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Object/DE-MUS-045414/lido/19263>, 30.10.2022.



Abb. 155: Hans Christiansen, Wandteppich Schutzengel, Ausführung Scherrebecker Kunstwebschule, 1901, Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle, in Haute-lisse-Technik, 112x129 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 27702. ZD WK 16.



Abb. 156: Hans Christiansen, Stilisierte Frucht, Kissen, Ausführung Scherrebecker Kunstwebschule, 1901, Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle, in Haute-lisse-Technik, 30,5x43 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: 1582 KH, ZD WK 20.



Abb. 157: Hans Christiansen, Kissen, oben links Flammenartiges Gebilde, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 85.

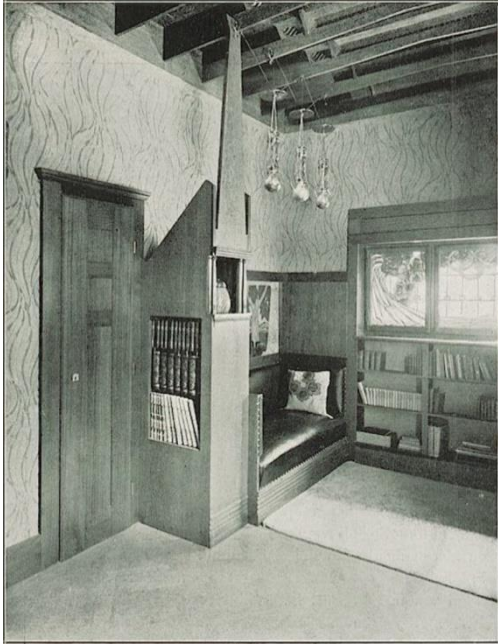


Abb. 158: Unbekannt, Herrenzimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 45.



Abb. 159: Unbekannt, Wandschirm im Fremden-Zimmer Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 86.

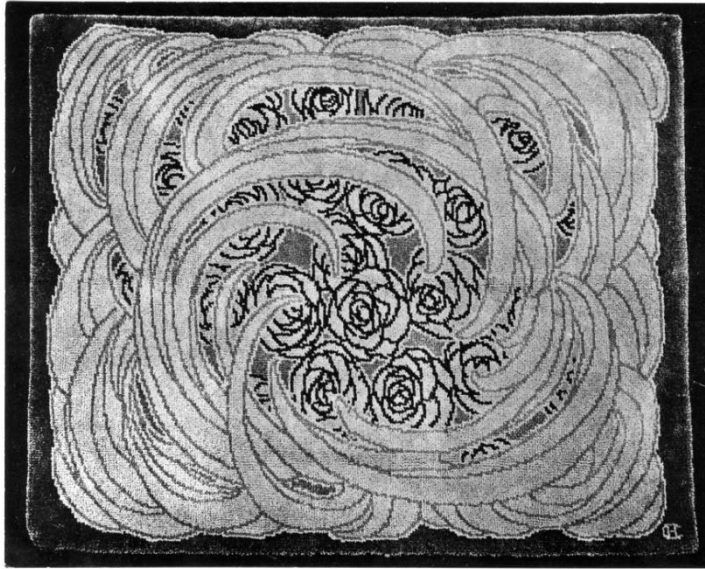


Abb. 160: Hans Christiansen, Knüppteppich, Schwarz-Weiß-Fotografie, 1900/1901, Wolle, 150x200 cm, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 48. Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 161: Unbekannt, Kinder-Schlaf-Raum Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 77.



Abb. 162: Unbekannt, Küche Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 82.



Abb. 163: Unbekannt, Küche Haus Christiansen, 1901, aus: Isarius: Darmstadt – Die „werdende Kunststadt“, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 72-88 . S. 83.



Abb. 164: Unbekannt, Gästezimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 73. Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 165: Unbekannt, Gästezimmer Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 45. Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 166: Unbekannt, Speise-Zimmer Intarsia über der Anrichte, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 69.



Abb. 167: Unbekannt, Speise-Zimmer, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 66.



Abb. 168: Unbekannt, Haus „In Rosen“ von Professor Hans Christiansen und Prof. J. M. Olbrich, Halle mit Gemälden von Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 55.



Abb. 169: Unbekannt, Treppe der Halle im Haus Christiansen, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 57.

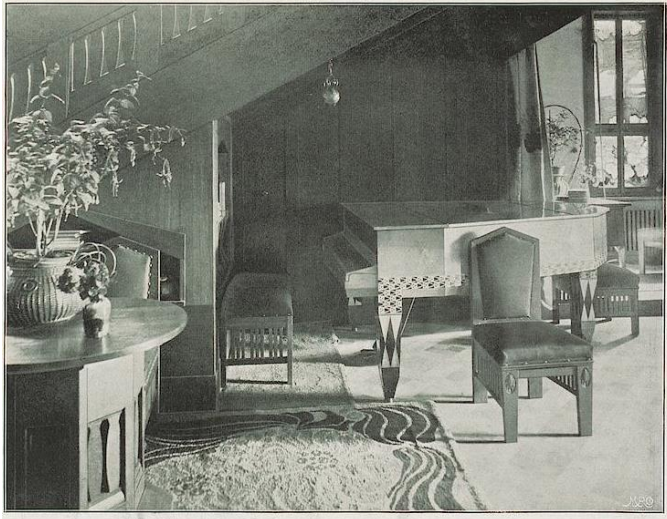


Abb. 170: Unbekannt, Haus Christiansen, Klavier-Nische unter der Treppe in der Halle, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Rüttenauer, Benno: Hans Christiansen und sein Haus, In: Deutsche Kunst und Dekoration: Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Heft 9,1901/1902. S. 49-72 . S. 58.

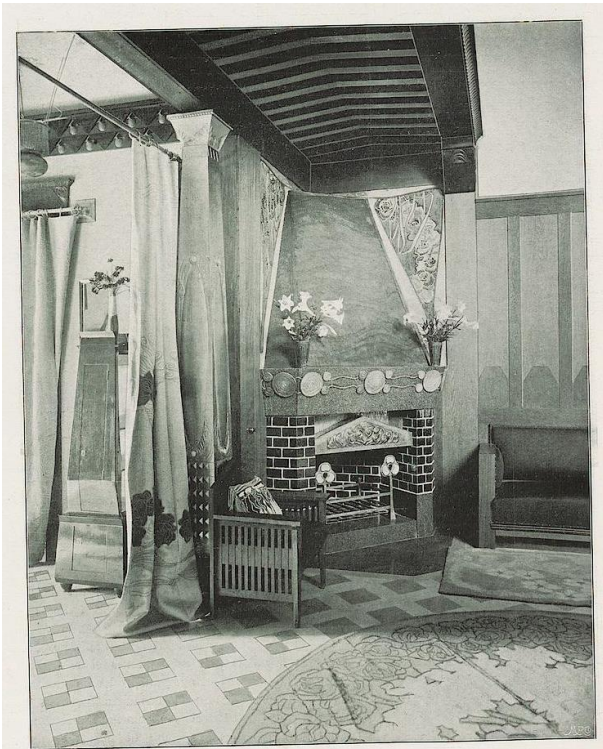


Abb. 171: Unbekannt, Haus Christiansen, Kamin in der Halle, 1900, Architekt Josef Maria Olbrich, aus: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, hrsg. von Alexander Koch, Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 1989, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 172: Hans Christiansen, Wächtersbacher Steingutfabrik (Ausführung), Flaschenvase, 1901, Steingut mit weißer Unterlasur, Reservagetechnik, Laufglasur, Höhe 33,4 cm, Durchmesser 12 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr.: 44/1 KH LG, ZD K 18, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.153.



Abb. 173: Hans Christiansen, Entwurf für eine Flaschenvase, 1901, Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,8x13 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr.: 26/3 ZG LG, ZD K 17, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): Hans Christiansen, Die Retrospektive. Ostfildern 2014. S.152.



Abb. 174: Hans Christiansen, Entwurf für drei Küchentöpfe, 1901, Bleistift und Deckfarben auf Papier, 49,4x32 cm, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil I: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 88, Quelle: Sammlung Kirsch.



Abb. 175: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 10.



Abb. 176: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 12.



Abb. 177: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 13.



Abb. 178: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 11.



Abb. 179: Hans Christiansen, Dessert-Teller, 1900/1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Sammlung Kirsch, Inv.-Nr.: K 14.



Abb. 180: Hans Christiansen, Flacher Teller mit grünem Blatt, Schwarz-Weiß-Fotografie, um 1901, Porzellan, Durchmesser 25 cm, Unterglasurmalerei, aus: Zimmermann- Degen, Magret: Hans Christiansen, Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers Teil II: Einführung und Werkanalyse Teil II: Werksverzeichnis. Königstein/ Taunus 1985. S. 269.



Abb. 181: Hans Christiansen, Studie für eine allegorische Szene, 1900, Bleistift und Aquarell auf Papier, 29,5x30 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr.: KV298, Quelle: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-045414/lido/KV298>, zuletzt besucht 28.10.2022.



Abb. 182: Hans Christiansen, Plakatentwurf Ein Dokument Deutscher Kunst, 1901, Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 25.5x23.5 cm, Museumsberg Flensburg, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): *Hans Christiansen, Die Retrospektive*. Ostfildern 2014. S. 128.



Abb. 183: Hans Christiansen, Plakatentwurf Ausstellung der Künstler-Kolonie 1901, 1901, Bleistift, Aquarell und Deckfarbe auf Papier, 22.5x35.3 cm, Museumsberg Flensburg, aus: Kat.Ausst.: Beil, Ralf; Bieske, Dorothee; Fuhr, Michael; Gutbrod, Philipp (Hrsg.): *Hans Christiansen, Die Retrospektive*. Ostfildern 2014. S. 128.



Abb. 184: Hans Christiansen, Darmstadt 1901 Ausstellung der Künstler-Kolonie, 1901, Bleistift auf Papier, 27,3x18.5 cm, Museumsberg Flensburg, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 185: Hans Christiansen, Darmstädter Spiele 1901, 1901, Farblithographie, 71,5x53 cm, Albertina Wien, Inv.-Nr.: DG2003/1859, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 186: Edward Burne-Jones, The Perseus Cycle: The Death of Medusa, 1875-1890, Southampton Art Gallery, Quelle: <https://southamptoncityartgallery.com/object/sotag-109/>, 28.10.2022.



Abb. 187: Hans Christiansen, Volkstag in der Künstlerkolonie, 1901, Farblithographie, 60.5x74.5 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, aus: Kat. Ausst. Beil. Ralf (Hrsg.): Die Plakatkunst der Künstlerkolonie Darmstadt. Darmstadt, 2012. S. 23.



Abb. 188a: Unbekannt, Haus Olbrich, um 1901, Fotografie - Postkarte, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: Da/B/2.79.13.

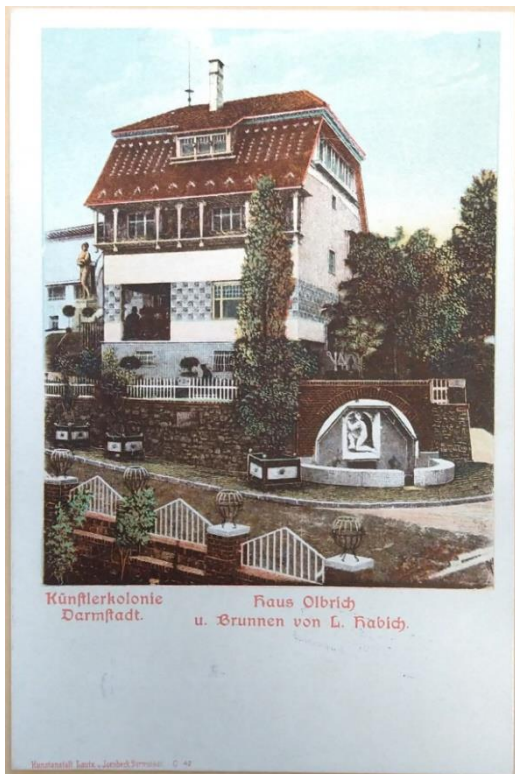


Abb. 188b: Unbekannt, Künstlerkolonie Darmstadt - Haus Olbrich und Brunnen von L. Habich, 1901, kolorierte Fotografie - Postkarte, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: DA/B/2.79.13.



Abb. 189: Unbekannt, Darmstadt. Blick auf russ. Kapelle, Hochzeitsturm und Haus Behrens, 1908, Fotografie - Postkarte, ohne Maße, Stadtarchiv Darmstadt, Inv.-Nr.: Da/13/2.79.2.

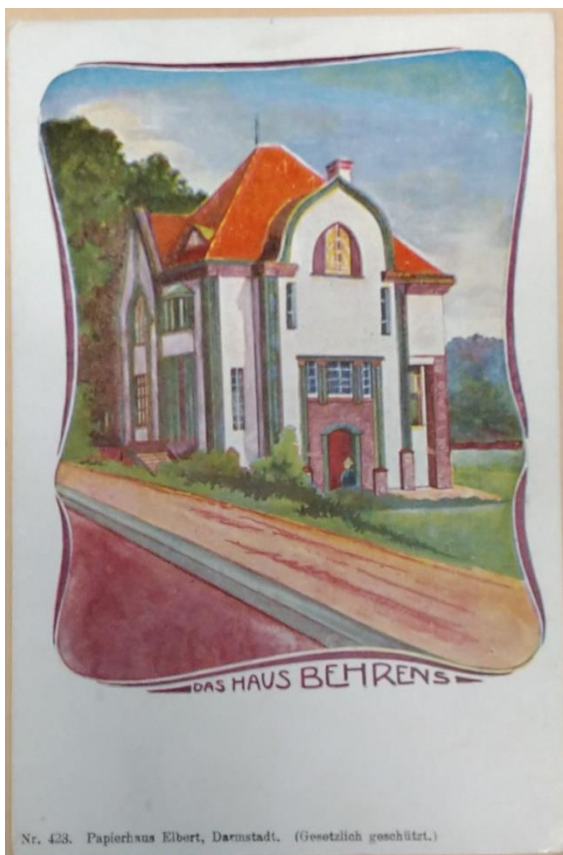


Abb. 190: Unbekannt, Das Haus Behrens, Nr. 423 . Papierhaus Eibert, Darmstadt. (gesetzlich geschützt.), ohne Jahreszahl, Postkarte, 10,5x14,8 cm, Stadtarchiv Darmstadt.

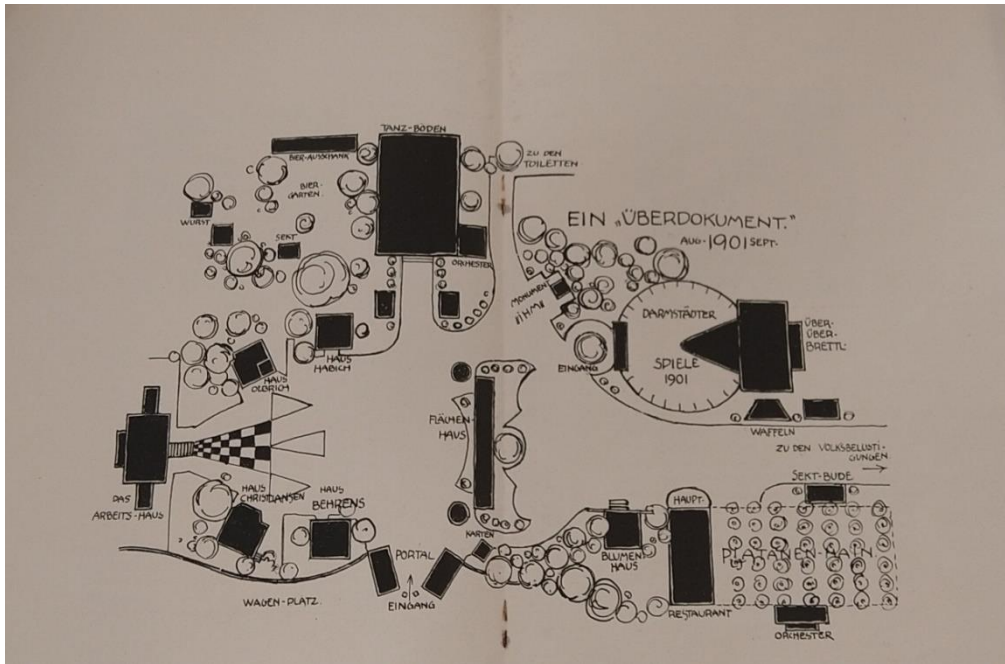


Abb. 191: Grundriss Überdokument, aus: Über-Hauptkatalog, S. 5, Archiv Flensburg.



Abb. 192: Carl Albiker, Fotografie Villa Lange, Architekt Bernhard Pankok, ohne Jahreszahl, Originalaufnahme von Carl Albiker, Kunsthistoriker & Fotograf.



Abb. 193: Unbekannt, Villa Stuck, Architekt Franz von Stuck, ohne Jahreszahl, aus: Villa Stuck, hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung Mary von Stuck und Ihre Tochter Olga im Museum Villa Stuck von 8. Dezember 2006 bis 1. April 2007, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 194: Unbekannt, historische s/w-Fotografie der Lenbach-Villa und Garten in München um 1930, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.



Abb. 195: Unbekannt, Red House, Architekt Philip Webb, ohne Jahreszahl, aus: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Abb. 419b, Quelle: Prometheus Bildarchiv.



Abb. 196: Unbekannt, Palais Stoclet, Architekt Josef Hoffmann, ohne Jahreszahl, aus: Stefanie Lieb, Was ist Jugendstil?, Darmstadt 2000, Quelle: Prometheus Bildarchiv.