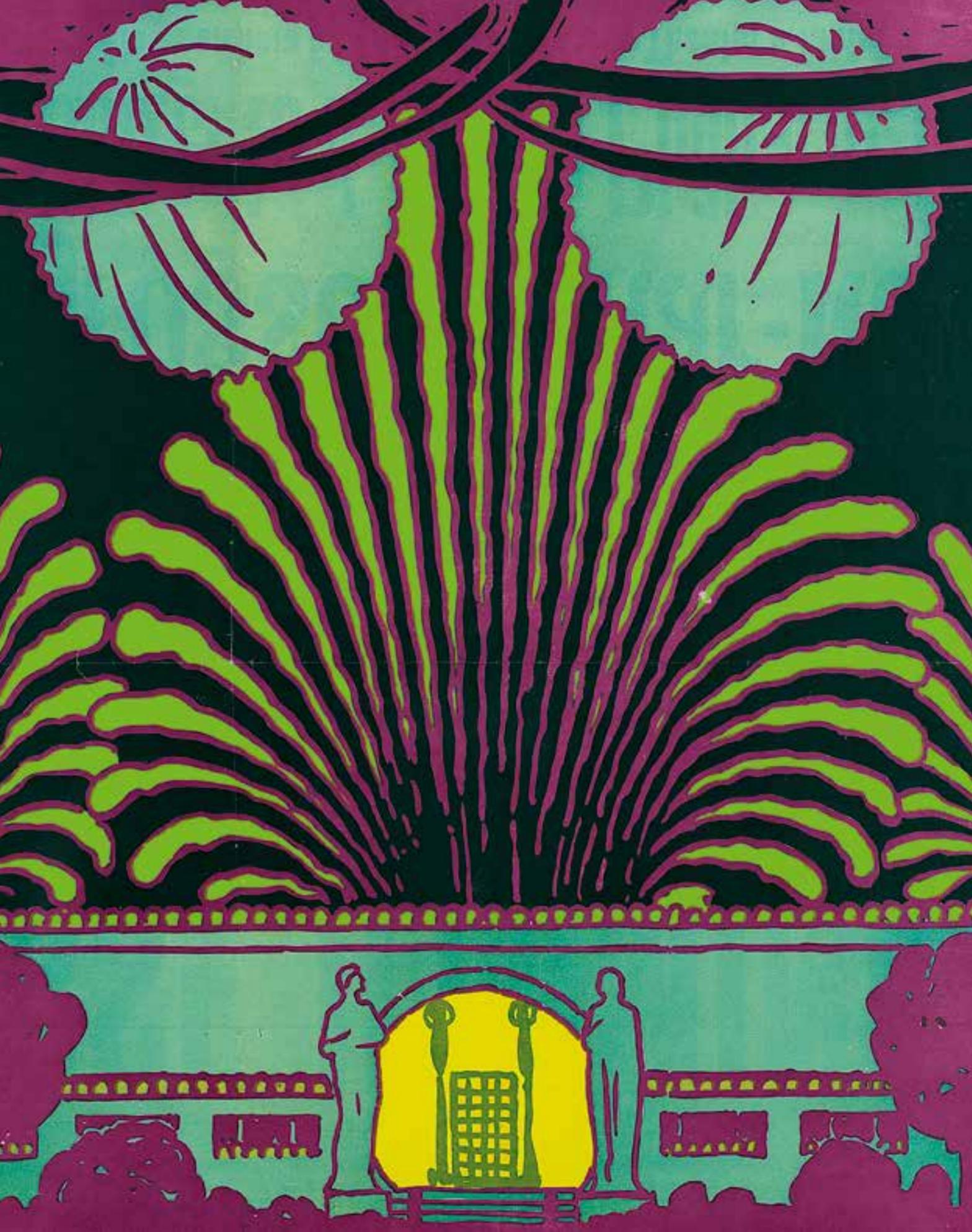


Hans Christiansen
Die Retrospektive



Hans Christiansen Die Retrospektive

Herausgegeben von

Ralf Beil, Dorothee Bieske, Michael Fuhr und Philipp Gutbrod

MATHILDENHÖHE
DARMSTADT

museumsberg
flensburg

BRÖHAN-MUSEUM

VILLA
STVCK

HATJE
CANTZ



Inhalt

6	Pionier der <i>Jugend</i> , Gesamtkunstwerker des Jugendstils Vorwort und Dank
8	»Meine Zeit wird schon noch kommen ...« Hans Christiansen und das Problem seiner kunsthistorischen Bewertung Michael Fuhr
32	»... Einfachheit, Natur, Poesie ...« Hans Christiansen. Vom Historismus zum Jugendstil Dorothee Bieske
64	»... in's richtige Fahrwasser gebracht ...« Hans Christiansen in Paris Claudia Kanowski
112	Die Kunst als »Sonnenschein des Lebens« Philipp Gutbrod
162	Leben und Wirken in Wiesbaden »Dann kam das schreckliche Ende. Die Nazi-Regierung.« Margret Zimmermann-Degen
200	Abbildungsverzeichnis
208	Biografie Hans Christiansen
210	Literaturverzeichnis

Pionier der *Jugend*, Gesamtkunstwerker des Jugendstils

Vorwort und Dank

Von Paris aus prägt der gebürtige Flensburger um 1900 als Künstler die Münchner Zeitschrift *Jugend*. Zwei Jahrzehnte später wird der Erstberufene der »Darmstädter Sieben« auf der Mathildenhöhe, mit Olbrich und Behrens 1901 maßgeblicher Protagonist der ersten Künstlerkolonie-Ausstellung in Darmstadt, um ein Haar Modedesigner für das Berliner KaDeWe. Und immer handelt es sich um ein und dieselbe Person: Hans Christiansen (1866–1945), einer der vielseitigsten Künstler seiner Zeit, ist eng verbunden mit den vier Städten und Schauplätzen, die nun zum ersten Mal eine Retrospektive seines Werks zeigen: der Mathildenhöhe Darmstadt, dem Bröhan-Museum Berlin, dem Museum Villa Stuck in München und dem Museumsberg Flensburg.

Die Kunstgewerbebewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die Glasfenster von Louis Comfort Tiffany, Hokusais Farbholzschnitte, Toulouse-Lautrecs Plakatkunst und die Malerei der Nabis – Hans Christiansens Inspirationsquellen sind ebenso erlesen wie umfassend. Als Vermittler dieser internationalen Kunst-Avantgarde wird er kurz vor der Jahrhundertwende von Paris zur Künstlerkolonie Darmstadt berufen. Hier betritt er Neuland und verhilft jener Kunstrichtung zum Durchbruch, die sich erstmals nicht mehr auf die Tradition beruft, sondern eine neue, eigenständige Formensprache sucht: dem Jugendstil. Dabei brilliert er auf den unterschiedlichsten Gebieten, entwirft Architekturen und Raumausstattungen, Textilien und Keramik, Kunstverglasungen und Teppiche, Schmuck, Plakate und vieles mehr. Seine Bühne sind zum einen die namengebende Zeitschrift *Jugend*, zum anderen die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe Darmstadt, aber auch Ausstellungen im In- und Ausland: insbesondere die Weltausstellungen von Paris 1900 und St. Louis 1904.

Zu Lebzeiten hochgerühmt und international bekannt, gerät er noch vor seinem Tod in Vergessenheit. Eine glückliche Fügung rettet seinen Nachlass, der 1959 vom Flensburger Kunstverein für das Museum seiner Geburtsstadt angekauft werden kann. Erst 1985 holt ihn die umfassende Publikation von Margret Zimmermann-Degen nach Jahrzehnten wieder ans Licht der interessierten Öffentlichkeit. Trotzdem steht er immer noch im Schatten seiner Zeitgenossen und Künstlerkollegen Henry van de Velde, Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens.

Mit Hans Christiansen ist eine der bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten des Jugendstils wiederzuentdecken und wir freuen uns, dass wir dies gemeinsam

mit unseren vier Ausstellungshäusern unternehmen können. Leihgaben von Museen und Privatsammlungen aus ganz Deutschland ergänzen die umfangreichen Bestände der Flensburger und Darmstädter Sammlungen und ermöglichen damit erstmals einen umfassenden Blick, der nicht nur den Jugendstilkünstler Christiansen im Fokus hat. Selbst Kenner wird erstaunen, was sich an Unbekanntem in den Archiven gefunden hat und nun erstmals gezeigt werden kann: von impressionistischen Gemälden über Modeentwürfe bis hin zum Spätwerk der 1920er- und 30er-Jahre in der Formensprache von Art déco und Neuer Sachlichkeit. Ein Schwerpunkt der Werkübersicht ist seinem 1944 im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs untergegangenen Darmstädter Gesamtkunstwerk »Villa in Rosen« von 1901 gewidmet, das im Modell, mit historischen Fotografien sowie Teilen der Originalausstattung in der Ausstellung und im Katalogbuch umfassend dokumentiert ist.

Ohne die Mithilfe unserer Leihgeber und Sponsoren wären diese Entdeckungen nicht möglich gewesen. Unser gemeinsamer Dank gilt der Wissenschaftsstadt Darmstadt, Caparol, HEAG mobilo sowie hr2-kultur, dem Kulturpartner der Mathildenhöhe Darmstadt, der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten des Landes Berlin, der Landeshauptstadt München, der Stadt Flensburg sowie dem Flensburger Kunstverein und seinem Hauptsponsor, der Nord-Ostsee Sparkasse. Für ihre wertvollen Leihgaben danken wir der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, dem Museum für Angewandte Kunst Köln, den Kunstmuseen Krefeld, dem Deutschen Ledermuseum Offenbach, dem Landesmuseum Württemberg in Stuttgart, der Sammlung Kirsch sowie weiteren Privatsammlungen, die ungenannt bleiben wollen.

Dieses besondere Gemeinschaftsprojekt wird von einem Kuratorenkollektiv verantwortet: Philipp Gutbrod von der Mathildenhöhe Darmstadt sowie Dorothee Bieske und Michael Fuhr für den Museumsberg Flensburg waren hier segensreich tätig. Ihnen danken wir ebenso herzlich wie den beiden weiteren Katalogautorinnen Claudia Kanowski und Margret Zimmermann-Degen, dem Hatje Cantz Verlag mit seiner Leiterin Cristina Steingräber und der Grafikerin Gabriele Sabolewski, dann den Lektorinnen Monika Reutter und Anja Schrade sowie den engagierten Ausstellungsteams unserer vier Museen, die die Präsentationen in Darmstadt, Berlin, München und Flensburg wirkungsvoll realisiert haben. Mögen all diese vereinten Kräfte dazu beitragen, dass Hans Christiansen künftig seiner Lebensleistung entsprechend wahrgenommen wird: als Pionier der *Jugend* und Gesamtkunstwerker des Jugendstils.

Ralf Beil
Direktor Mathildenhöhe Darmstadt

Tobias Hoffmann
Direktor Bröhan-Museum Berlin

Michael Buhrs
Direktor Museum Villa Stuck München

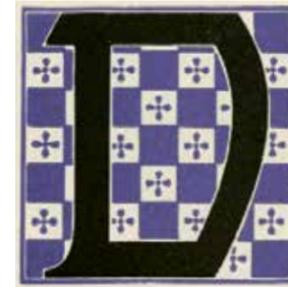
Michael Fuhr
Direktor Museumsberg Flensburg



»Meine Zeit wird schon noch kommen ...«

Hans Christiansen und das Problem seiner kunsthistorischen Bewertung

Michael Fuhr



Die kunsthistorische Einordnung eines Künstlers scheint einfach: Lehrer, Vorbilder, Inspirationsquellen lassen sich vom Fachmann identifizieren, Schüler, Nachfolger, Imitatoren meist ebenso. Irgendwo dazwischen steht der Künstler, und ehe man sich versieht, ist er bequem in eine Schublade gesteckt. Schubladen schaffen Ordnung. Das macht es einem wiederum leicht, sich auf bewährte Vorurteile zu verlassen, statt sich selbst ein Urteil zu bilden. Beliebte Schubladen aus der Schaffenszeit Hans Christiansens – also annähernd dem Zeitraum von 1890 bis 1940 – sind etwa Historismus, Symbolismus, Impressionismus, Jugendstil, Expressionismus oder Art déco. Oder aber, einem anderen Ordnungssystem folgend, Zeichner, Maler, Formgestalter, Architekt, Kunstgewerbler, Werbegrafiker, Modedesigner oder Theoretiker. Um es gleich vorwegzunehmen: In jeder dieser Schubladen fände Christiansen mit einiger Berechtigung seinen wohlverdienten Platz. Zugegeben, manche davon füllt er besser aus als andere. Und doch greift gerade bei ihm solches Schubladendenken eindeutig zu kurz. Ein aktives Künstlerleben von fast fünf Jahrzehnten, dabei Kontakte zu den unterschiedlichsten Künstlerkollegen und Geistesgrößen der Epoche und währenddessen eine stete künstlerische Weiterentwicklung lassen eine pauschale Einordnung in ein starres System rasch an ihre Grenzen stoßen, ja führen es geradezu ad absurdum. Christiansen füllt – um bei dem Bild zu bleiben – keine Schublade, er füllt einen ganzen Schrank. In Flensburg, wo sich auf dem Museumsberg ein Großteil seines Nachlasses von mehreren Hundert Objekten befindet, tut er dies sogar wörtlich.

Möchte man einem Ausnahmekünstler wie Hans Christiansen Gerechtigkeit widerfahren lassen, bleibt einem daher eigentlich nur, seine Biografie mit einer Chronologie seiner Werke zu verknüpfen, um so seine stilistische Entwicklung aufzuzeigen. Genau das soll diese Retrospektive mit ihrem chronologischen Aufbau leisten. Die Aufsätze dieses Katalogs zeichnen diesen Weg im Detail nach.

Dass sich in Ausstellung wie Katalog mit dem Jugendstil ein deutlicher Schwerpunkt herauskristallisiert, ist kein Zufall. Schließlich hat bereits Margret Zimmermann-Degen in ihrer bis heute gültigen Monografie mit dem Werkverzeichnis von 1985¹ den Fokus auf Christiansens Rolle als Hauptvertreter des Jugendstils in Deutschland gelegt: Seine stilbildenden Illustrationen für die namengebende Zeitschrift *Jugend*, seine vielfältigen Talente als Miterfinder des

»Gesamtkunstwerks« in seiner Rolle als Erstberufener der sieben Mitglieder der Künstlerkolonie Darmstadt und als Vermittler des Pariser Jugendstils in Deutschland sind dort ausführlich dargelegt. Allein dadurch ist Hans Christiansen bereits ein Ehrenplatz in der Kunstgeschichte sicher. Und doch dauerte sein Leben von 1866 bis 1945, wobei die Darmstädter Zeit von seiner Berufung 1899 bis zu seinem Weggang 1911 gerade einmal ein Jahrzehnt umfasst. Es ist eine wichtige Aufgabe dieser Retrospektive, sein gesamtes Leben und Werk zu beleuchten.

Das Frühwerk, das Dorothee Bieske in ihrem Beitrag umfassender untersucht (S. 32–51), ist geprägt von Vorbildern aus Hans Christiansens norddeutscher Heimat. In Flensburg, wo Christiansen aufwuchs, prägte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vor allem eine Person das künstlerische Leben: Heinrich Sauer mann (1842–1904) betrieb nicht nur eine Manufaktur, die erfolgreich Möbel im Stil des Historismus herstellte. Sauer mann war ein glühender Anhänger der Kunstgewerbebewegung und trug eine umfangreiche Sammlung historischer Möbel zusammen, die als Vorbildsammlung für die von ihm gegründete »Werkkunstschule« diente und 1876 zugleich den Grundstock für das Flensburger Kunstgewerbemuseum bildete. In Hamburg, wohin Christiansen um 1886, unterbrochen von einem kurzen Intermezzo in München, umzog, kam er über den Hamburger Volkskunst-Verein mit den Ideen der von England ausgehenden Arts-and-Crafts-Bewegung in Berührung.² Deren deutsche Variante propagierte eine Verwendung von Motiven, die in der deutschen Tradition und Flora zu suchen seien. Damit entsprach die Formensprache immer noch dem Historismus, jenem rückwärtsgewandten Stilmix, der in der Zeit des deutschen Kaiserreichs sämtliche Kunstgattungen in Deutschland prägte. Christiansens frühe Ornamentwürfe³ sind ebenso im Stil des Historismus entstanden wie seine frühen Entwürfe für Plakate oder Postkarten.⁴ Nachklänge an diesen lange als typisch deutsch empfundenen Stil finden sich noch 1904 in seinem Entwurf *Deutschland und Amerika*, der als Intarsienbild auf der Weltausstellung in Saint Louis gezeigt wurde.⁵ Einige Freundschaften, die Christiansen in dieser Zeit in Hamburg schloss, hielten ein Leben lang, so etwa die mit dem Eigentümer eines großen Einrichtungshauses und Planungsbüros, Gustav Dorén.

Eine Zäsur, ja geradezu ein Erweckungserlebnis bedeutete für Christiansen der vom Hamburger Kunstgewerbeverein organisierte Besuch der Weltausstellung in Chicago 1893. In seinem Tagebuch äußert er seine Begeisterung für Louis Comfort Tiffany, dessen Arbeiten später als Anregung für viele Fensterentwürfe dienen sollten, aber auch für die in Chicago ausgestellte japanische Kunst. Margret Zimmermann-Degen schreibt dazu: »Aus seinen Worten spricht eine deutliche Absage an die historisierende Dekor- und Formgebung, eine thematische Hinwendung zu Naturmotiven der heimischen Flora und Fauna, eine Bevorzugung stilisierter flächenhafter Wiedergabe und die Vorliebe für eine dem Materialcharakter der jeweiligen Gattung Rechnung tragende Dekoration.«⁶ Der Einfluss japanischer Holzschnittkunst wird sichtbar in der Verwendung von Konturlinien, wichtig für seine druckgrafischen Werke, etwa *L'Heure du Berger* von 1898,⁷

1 Hans Christiansen, *Brandung*, Entwurf für eine Kunstverglasung, um 1897–1899, Aquarell auf Papier, 40,3 x 20,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19277, ZD KV107



aber auch für die formal verwandten Entwürfe für Kunstverglasungen, die teilweise sogar motivische Anklänge an Werke von Hokusai aufweisen (Abb. 1).⁸

Daneben zeigen sich vor allem in Christiansens Grafiken und Gemälden der 1890er-Jahre zunehmend Einflüsse des Symbolismus. Sein erstes Gemälde der Pariser Zeit, die um 1896 datierte *Andromeda*,⁹ kennen wir nur von Fotografien aus dem Pariser Atelier (Abb. 2). Es orientiert sich sehr stark an Franz von Stucks *Die Sünde* von 1893. Arnold Böcklin lieferte die Vorbilder für Motive wie Nixen und Mischwesen (Abb. 3 und 4),¹⁰ Odilon Redon und Felicien Rops für Vampirgestalten (Abb. 5 und 6),¹¹ James Ensor für Maskengesichter.¹² Wie andere Künstler der Zeit,



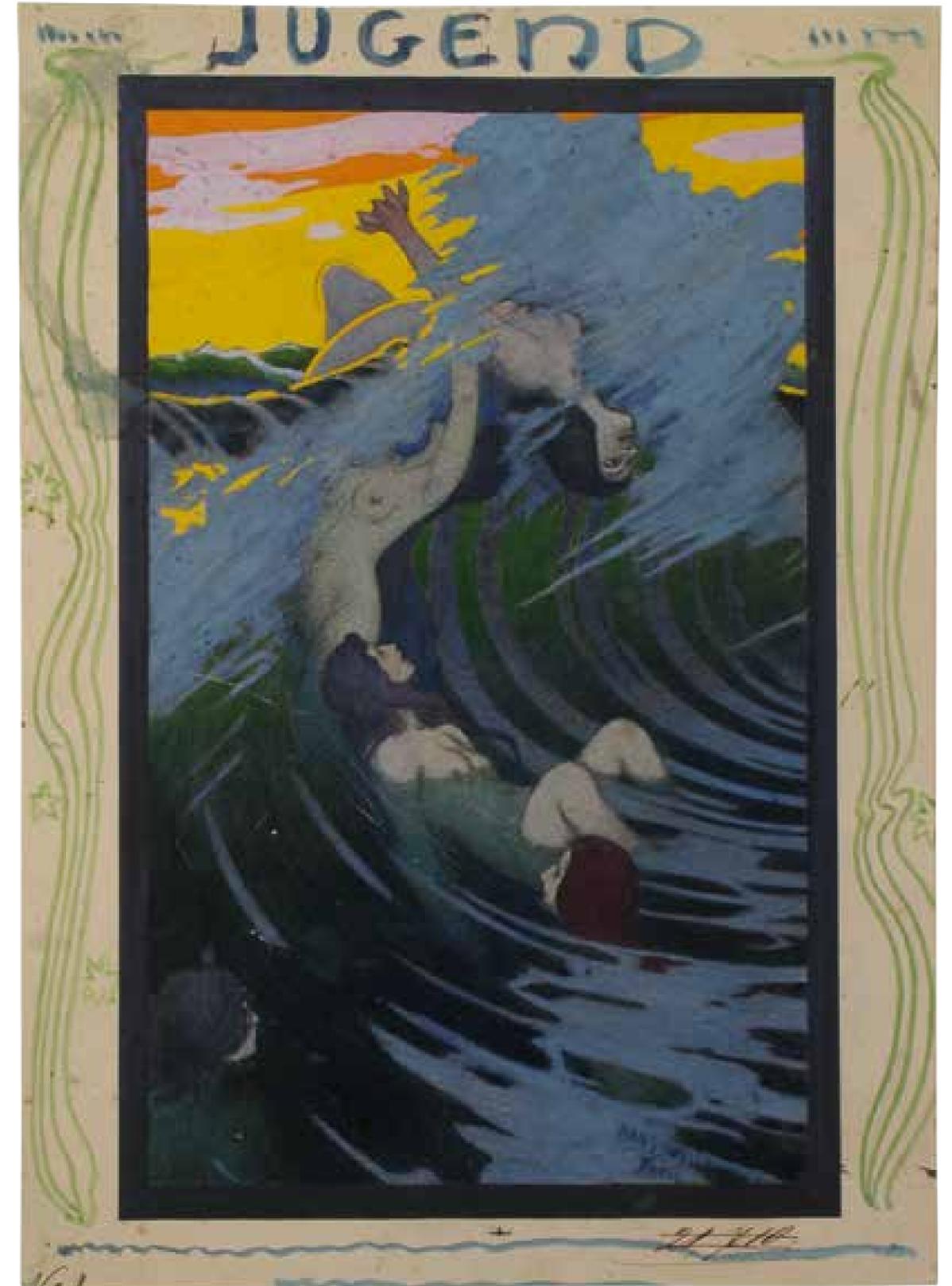
3 Arnold Böcklin (1827–1901),
Das Spiel der Najaden, 1886,
Kunstmuseum Basel

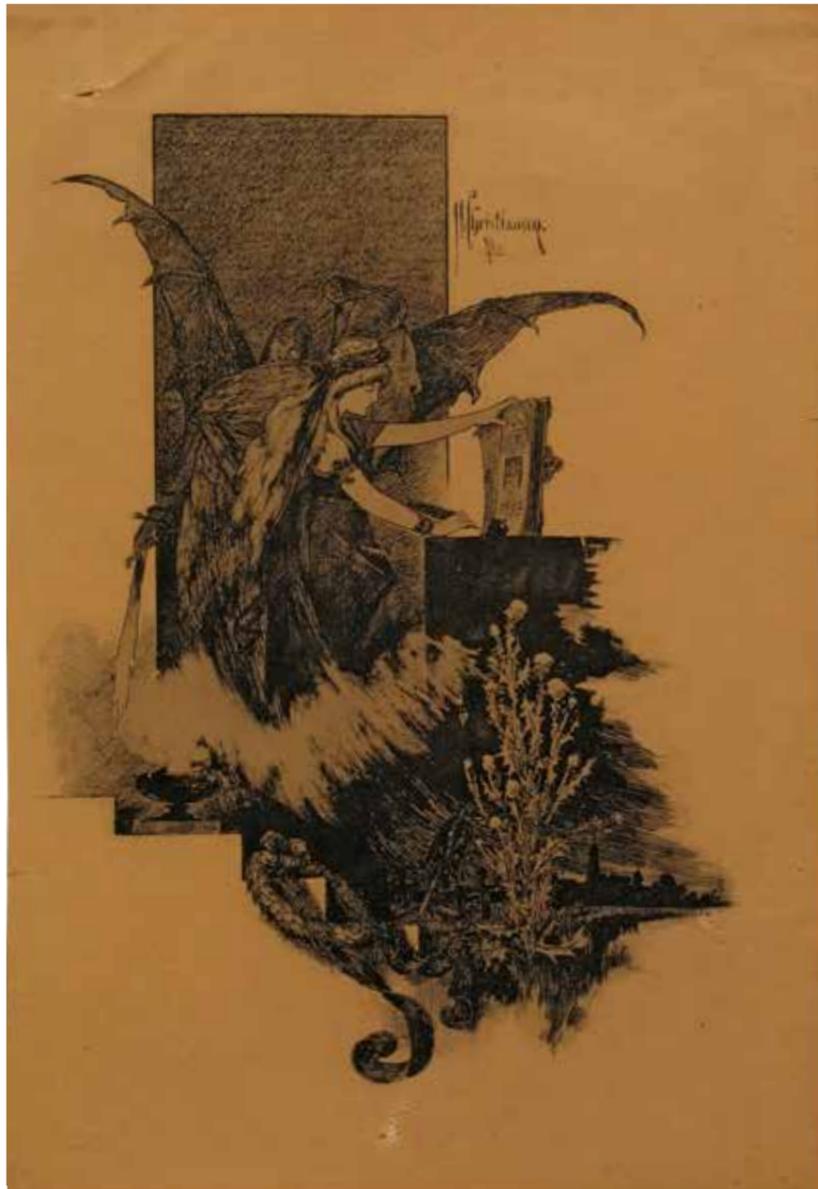
2 Das Atelier des Künstlers in Paris, um 1897,
im Hintergrund das Gemälde *Andromeda*,
rechts unten neben dem Schrank der Entwurf
für das Titelblatt der *Jugend*

etwa Franz von Stuck, arbeitete Christiansen in frühen Jahren nachweislich mit Fotografien von Modellen, so für *L'Heure du Berger*, *Andromeda*, *Mutter mit Kind* oder einen unbetitelten Buchschmuck.¹³ Zu seiner künstlerischen Entwicklung in Paris nach 1895 sei an dieser Stelle auch auf den Aufsatz von Claudia Kanowski in diesem Katalog verwiesen (S. 64–81).

Hans Christiansens Skizzenbuch von 1897 zeigt, womit er sich in Paris beschäftigte. Wiederholt zeichnete er Plakate ab, so etwa Motive nach Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha oder Théophile Steinlen. Bald schon finden sich in seinen eigenen Arbeiten einzelne Stilelemente wieder.¹⁴ Auch seine Entwürfe für Möbel und angewandte Kunst weisen die typischen vegetabilen Elemente des französischen Jugendstils auf.¹⁵ Margret Zimmermann-Degen verwies bereits zu Recht auf die unterschiedliche stilistische Entwicklung seiner Malerei, namentlich auf die Vorbildrolle der Cloisonnisten der Schule von Pont-Aven, als deren Hauptvertreter Paul Gauguin, Emile Bernard, Paul Sérusier, Cuno Amiet oder Maxime Maufra gelten: »Strenge Konturierung, größtmögliche Flächigkeit, Reduzierung auf wesentliche Darstellungselemente und intensive Farbigkeit [...]«¹⁶ sind Stilmerkmale, die auch Hans Christiansen prägten, sowohl in der Malerei wie in seinen grafischen Entwürfen.

4 Hans Christiansen, *Meer*,
Entwurf für ein Titelblatt der *Jugend*, 1899,
Zeichnung und Aquarell auf Papier, 29 x 21,3 cm,
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 210, ZD BU 92





6 Félicien Rops, *Todesküsse*,
Frontispiz für *Todesküsse*, 1893,
Weichgrund- und Kaltnadelradierung,
10,3 x 6,8 cm, Collection musée Félicien Rops,
Province de Namur, Inv. Nr. PER E524.1.P

5 Hans Christiansen, Entwurf für ein Plakat
für eine Hamburg-Chronik zum Jahr 1892,
Zeichnung, 1891, 28,5 x 19,5 cm, Museumsberg
Flensburg, Inv.-Nr. KV246, ZD PL4

Regelmäßig besuchte Christiansen in Paris Museen und Ausstellungen mit Claire, seiner Verlobten und späteren Ehefrau. Er selbst stellte beim renommierten Galeristen Ambroise Vollard aus, der, wie Christiansen stolz berichtet, keinen Geringeren als Van Gogh vertrat.¹⁷ Mit Sicherheit hat er in Paris die Malerei der Impressionisten und Postimpressionisten, der Fauves und der Nabis gesehen. Er ahmte sie aber nicht nach, sondern suchte seinen eigenen Stil (Abb. 7). So benutzte Christiansen in seiner Malerei nie die intensiven Farben eines Georges Braque oder Henri Matisse, wohl aber in seinen Entwürfen für Plakate, Kunstverglasungen, Teppiche oder Vasen.



7 Hans Christiansen,
Zwei Damen und zwei Herren am Strand von Yport,
1907, Öl auf Karton, 17 x 26,7 cm,
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. 23855, ZD M40

Prägend wurde Hans Christiansen für den deutschen Jugendstil. Seine Rolle für die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe beschreibt Philipp Gutbrod ausführlich in seinem Artikel (S. 112–127). Christiansens Stärke zeigt sich beispielhaft in der Weiterentwicklung des bekannten Motivs der Andromeda mit dem Seeungeheuer in seinem Entwurf für ein Titelblatt der *Jugend*, der Coverabbildung des vorliegenden Katalogs: Der Drache, der den weiblichen Akt umwindet, spuckt Feuer, aus dem wiederum der Schriftzug »Jugend« entsteht. Eine weitere Variation ist der Fensterentwurf für das Hamburger Restaurant St. Georg (Abb. 8).¹⁸ In beiden Entwürfen entwickelt Christiansen aus einer ikonografischen Vorlage eigenständige Stilmerkmale, die seine Entwürfe unverwechselbar machen. Wichtig ist ihm eine Ausgewogenheit von Bild- und Schrift-elementen, die Form wird variabel und fantasievoll dem Motiv angepasst. Dabei hat er keine Angst vor kräftigen Farben. Diese kennzeichneten auch sein verlorenes Hauptwerk, das Gesamtkunstwerk »Villa in Rosen« (Abb. 9), dessen grellbunte Innenausstattung mit Farben wie »bengalisches Gelb« leider nur schriftlich überliefert ist.¹⁹ Das grüne Dach des Hauses, damals sehr kontrovers besprochen, ist immerhin auf einem Gemälde erkennbar.²⁰ Eine Vorstellung von den kräftigen Farben bekommt man am besten durch die erhaltenen Entwürfe der Zeit um die Jahrhundertwende, etwa für die Glasfenster *Eldorado*²¹ oder die beiden Bildteppiche *Herbst I + II* (Abb. 10).²² Auf die »nahezu neonfarbenen Grün- und Violett-Töne«



9 Hans Christiansen, »Villa in Rosen«
auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, 1901

der Plakate, die zusammen mit der »piktogrammartigen« Vereinfachung der Formen sogar »Kunstströmungen wie den Expressionismus, den Futurismus, selbst die Pop Art« vorausnahmen, wies zuletzt Philipp Gutbrod hin.²³

In Darmstadt entwickelte sich Hans Christiansen zum »Gesamtkunstwerker«, der erfolgreiche Motive und Bildideen gerne wiederverwendete, so etwa den weiblichen Akt inmitten von Mohnblumen für ein Gemälde, mehrere Druckgrafiken, eine Zigarettdose, ein Fliesenbild, ein Glasfenster, ein Intarsienbild für ein Möbelstück und eine Vase.²⁴ Als weitere Beispiele könnte man Motive wie Schwäne, Nixen oder Seeungeheuer nennen, die in zahlreichen Abwandlungen in den unterschiedlichsten Entwürfen auftauchen. Sein Meisterstück aber lieferte er mit den Variationen des Rosenmotivs ab, das sich in der »Villa in Rosen« buchstäblich in jedem Zimmer wiederfand, sei es als Glasfenster oder Wandmalerei, als Tischdecke oder Vorhang, als Teppich oder Wandbehang, als

8 Hans Christiansen, *Restaurant zum St. Georg*,
Entwurf für eine Kunstverglasung, 1899,
Zeichnung und Aquarell auf Papier,
36,5 x 28,6 cm, Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 186, ZD KV 53

10 Hans Christiansen, *Herbst II*,
Entwurf für einen Bildteppich der Manufaktur
Scherrebek für die »Villa in Rosen«, 1900/01,
Zeichnung und Aquarell auf Papier,
15 x 28,8 cm, Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. 19243, ZD WK 11





Geschirr oder Tapete; selbst ein Entwurf für ein Empfangskleid für die Dame des Hauses hat sich erhalten, bei dem das Rosenmotiv als Stickerei auf dem Bruststück und als Haarschmuck auftaucht (Abb. 11).²⁵

Obwohl Motiv und Farbwahl dem jeweiligen Material angepasst sind, ist all diesen Objekten und Entwürfen ein unverwechselbarer Stil eigen. Typisch für Christiansen sind schwungvolle Linien, vegetabile Formen, Bildkompositionen mit einer ornamentalen Rahmung, verbunden mit erzählerischen Inhalten. Daneben gibt es rein ornamentale Entwürfe, etwa für Textilien oder Tapeten. Hans Christiansens Plakate und Illustrationen, seine Entwürfe für Kunstverglasungen und Bildteppiche sind in ihrer Vereinfachung der Form, der rhythmischen Gliederung der Flächen und der Unterordnung einzelner Bildelemente und Lokalfarben unter einen dekorativen Gesamtkontext gleichsam Musterbeispiele des deutschen Jugendstils. Auffällig ist die lebensbejahende, fröhliche, humorvolle, oftmals verspielte Anlage seiner Motive (Abb. 12). Zimmermann-Degen schrieb dazu 1985: »Gerade diese ins Auge springende Lebendigkeit, dieses manchmal sogar ausgelassene Temperament sind Charakteristika, die Christiansens Arbeiten von denen anderer Künstler [...] unterscheiden. Das ›unbestimmt Stimmungshafte‹ eines Maillol z. B. und das ›verhalten Lyrische‹ eines Eckmann, das rein Dekorative

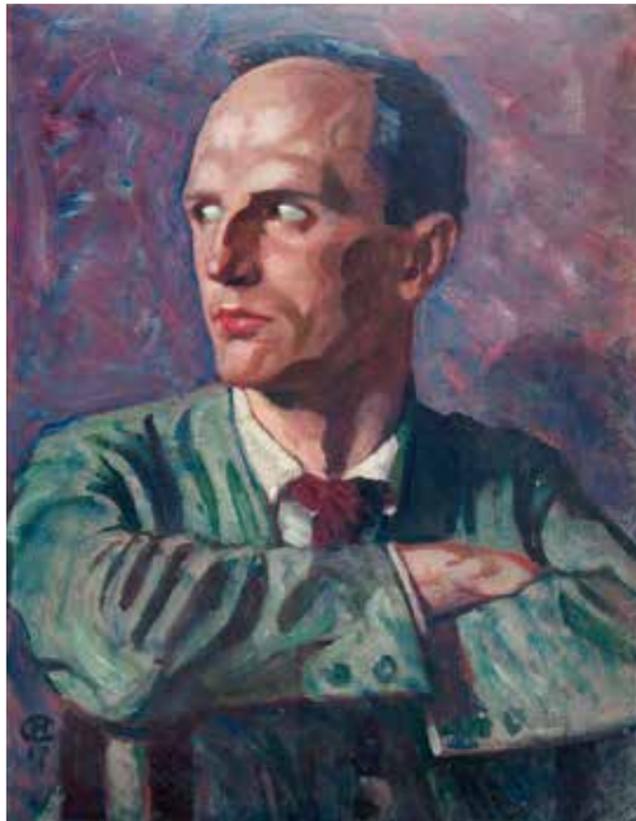


11 Hans Christiansen, Entwurf für ein Empfangskleid und einen Kopfschmuck mit Rosenmotiven, 1900/01, Aquarell auf Papier, 31 x 14,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 299, ZD VMO1

13 Herta Christiansen im Schwarzen Salon der Wiesbadener Wohnung, um 1920

12 Hans Christiansen, Plakatentwurf Georg Schepeler, 1901, Zeichnung und Aquarell auf Papier, 30 x 20,8 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV272, ZD PL46





14 Hans Christiansen, *Porträt des Dirigenten Carl Schuricht*, 1917, Öl auf Leinwand, 74,3 x 60,4 cm, Stadtmuseum Wiesbaden

eines Ubbelohde und eines Mohrbutter weichen in Christiansens Werken einer offen gezeigten, positiven Lebensfreude.«²⁶ Nicht wenige Künstler und Illustratoren versuchten sich in der Nachahmung dieses Stils, darunter auch sein Darmstädter Kollege Paul Bürck.

Sind Christiansens frühe Möbel eher vom vegetabilen französischen oder belgischen Jugendstil geprägt, so zeigt sich in Darmstadt deutlich der Einfluss des geometrisch beruhigten Wiener Jugendstils.²⁷ Als Vermittler mag einerseits der Wiener Joseph Maria Olbrich gewirkt haben, andererseits kam der Wiener Einfluss auch über den Umweg Hamburg: Der Innenarchitekt Gustav Dorén, zeit seines Lebens ein enger Freund Christiansens, orientierte sich in seinen Entwürfen teilweise deutlich an der Wiener Werkstätte.²⁸

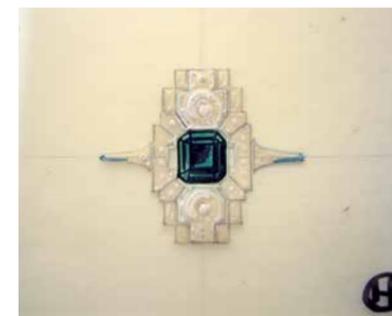
Als Hans Christiansen 1911 Darmstadt endgültig verließ, war er 54 Jahre alt. Die restlichen 35 Jahre seines Lebens verbrachte er in Wiesbaden, wo er eine luxuriöse Wohnung in der vornehmen Wilhelmstraße, unweit von Kurhaus und Casino, bewohnte. All diese Zeit blieb er künstlerisch tätig, das letzte datierte Werk Christiansens, ein Gemälde, stammt aus dem Jahr 1941. Wegen des Jugendstil-Schwerpunkts ihrer Monografie hat Margret Zimmermann-Degen dieser über drei Jahrzehnte umfassenden Schaffensphase nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Bekannt sind die Möbel, die Christiansen um 1910 für seine Wies-

16 Hans Christiansen, Tee-Pavillon für die Deutsche Rosenschau Mainz 1925, Ausführung Möbelfabrik L. Schäfer, Mainz, Postkarte



badener Wohnung entwarf (Abb. 13), und eine Vielzahl von Gemälden und Grafiken der 1920er-Jahre, die immer wieder im Kunsthandel auftauchen. Eine stilistische Einordnung und Bewertung dieses Spätwerks ist jedoch – mit Ausnahme der Möbel – bislang nicht erfolgt. Der Künstlernachlass auf dem Museumsberg Flensburg birgt Dutzende unveröffentlichte Zeichnungen und Entwürfe aus dieser Zeit, Gemälde der 1920er- bis 1940er-Jahre befinden sich in den Wiesbadener Museen und einigen Privatsammlungen. Zusammen mit dem schriftlichen Nachlass und Dokumenten aus Familienbesitz lässt sich das Spätwerk damit zumindest ansatzweise rekonstruieren. Zimmermann-Degen schreibt in ihrer Monografie: »Er, der es bisher verstanden hatte, in vielen verschiedenen Richtungen mit mannigfaltigen malerischen Techniken virtuos zu spielen, sah sich plötzlich einer Kunst gegenüber, die auf alle diese schönen Kenntnisse weitgehend verzichtete. Für Christiansen bedeutete diese verwirrende Erfahrung zuerst einmal Richtungslosigkeit.«²⁹

In der Tat scheinen die zumeist undatierten Arbeiten der 1920er- bis 1940er-Jahre in ihrer Vielfalt diesen Eindruck zunächst zu bestätigen. Die Ursache dafür ist bei genauerer Betrachtung jedoch eine andere: Es fällt auf, wie stark er seinen Stil und seine Malweise dem jeweiligen Auftrag anpasste. Ganz im Sinne der bereits aus dem Barock bekannten malerischen Tugend der Maniera beweist Christiansen eine große Bandbreite stilistischer und technischer Möglichkeiten. Wenn er etwa einen reichen Kaufmann samt Familie oder gar einen Wiesbadener Bürgermeister im offiziellen Auftrag der Stadt porträtiert, wird das ein ikonografisch wie malerisch konservatives Porträt im Stil eines Franz von Lenbach. Wenn er aber fast zeitgleich seine eigenen Kinder oder einen befreundeten Künstler wie den Dirigenten Schuricht³⁰ malt, so ist er deutlich experimentierfreudiger (Abb. 14). Ähnliches gilt auch für die Grafik: Seine Entwürfe für Notgeld der Inflationszeit etwa greifen auf historisierende Formen zurück, seine Kohle-



15 Hans Christiansen, Schmuckentwürfe für den Juwelier Carl Ernst, Wiesbaden, 1920er-Jahre, Privatsammlung Friedrichstadt



17 Wohnung der Familie Christiansen in Wiesbaden, Wilhelmstraße 17, Blick vom Goldenen Salon in den Schwarzen Salon, nach 1911

zeichnungen, Mode- und Kostümentwürfe, Werbegrafiken und Plakate hingegen zeigen eine radikale Abwendung von der Formensprache des Jugendstils und eine deutliche Auseinandersetzung mit den Stilmitteln der Neuen Sachlichkeit und des Art déco, Letzteres trifft insbesondere auf die Schmuckentwürfe der 1920er-Jahre (Abb. 15) zu.

Stilelemente des Art déco zeigt auch die einzige nachweislich nach einem Entwurf Christiansens gebaute Architektur,³¹ der hölzerne Pavillon der Deutschen Rosenschau Mainz von 1925, der uns leider nur im Foto überliefert ist (Abb. 16). Für die Zeit nicht untypisch, mischen sich dabei Art-déco-Formen mit Stilelementen des Neoklassizismus, also die Moderne mit dem klassischen Kanon. Eine ähnliche Formensprache zeigen bereits die 1910 entworfenen Möbel

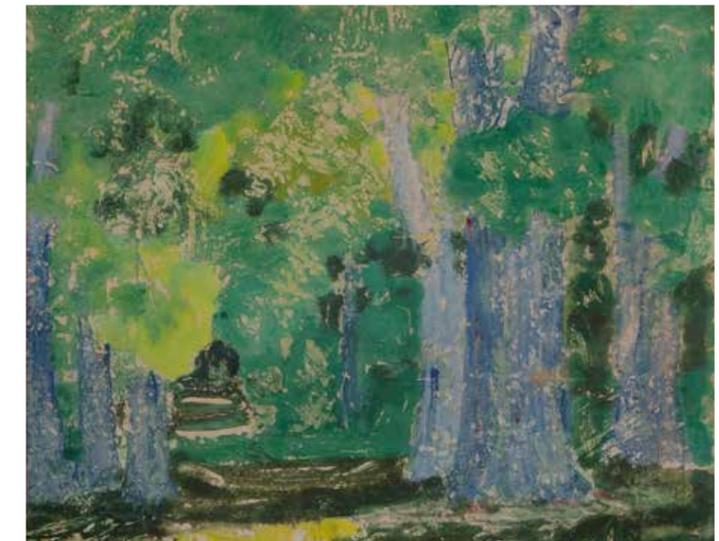
18 Hans Christiansen, *Strandszene*, 1920er-Jahre, Öl auf Karton, 32,5 x 40,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 20628

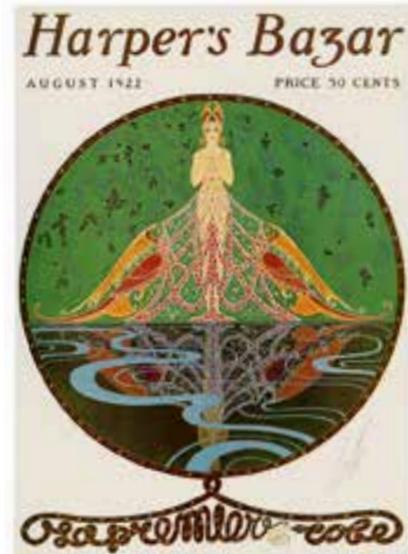


für Christiansens Goldenen Salon. Für den im Vergleich zu seinen anderen, zeitgleichen Entwürfen historisierenden Rückgriff auf Formen des Klassizismus gibt es dabei eine einfache Erklärung: Als Christiansen mit seiner Familie 1910/11 die Wohnung in der Wiesbadener Wilhelmstraße 17 mietete, fand er dort eine aus der Erbauungszeit des Hauses stammende Wand- und Deckengestaltung im Stil des Second Empire vor, der er die neuen Möbel des Goldenen Salons³² anpasste (Abb. 17).

Christiansens Malstil änderte sich über die Jahrzehnte nur langsam, von einem frühen, eher dem Symbolismus und Impressionismus verhafteten Stil zu einer helleren Farbpalette und einer freieren Pinselführung in den letzten Lebensjahrzehnten; die Malerei der deutschen Expressionisten oder der Neuen Sachlich-

19 Hans Christiansen, *Laubwald im Frühling*, nach 1930, Monotypie auf Papier, 47 x 59 cm, Sammlung Kirsch, Mannheim





21 Erté (i. e. Romain de Tiroff, 1892–1990),
Titelillustration für *Harper's Bazaar* 1922

20 Hans Christiansen, *Mädchen im Matrosen-
kleid*, 1920er-Jahre, Kohle auf Pergamentpa-
pier, 23,6 x 31,9 cm, Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. 27685

keit blieb ihm jedoch letztlich fremd, obwohl er einzelne Versuche in beide Richtungen unternahm. Porträts, Landschaften und Stillleben der 1920er-Jahre malte er nicht im modernen, neusachlichen Stil, sondern stets mit sichtbarem Pinselstrich, teilweise sehr starkfarbig, in Farbwahl und Formensprache durchaus nicht unbeeinflusst von den französischen Fauves und den deutschen Expressionisten (Abb. 18). Hans Christiansen selbst verglich sich 1916 mit den Expressionisten, wobei sein Verständnis des Begriffs sich auf die Verwendung kräftiger Farben beschränkt und er vom eigentlichen Inhalt des Expressionismus weit entfernt ist.³³ Erst seine sehr späten Entwürfe und die letzten Landschaften zeigen naturfremde Farben, die über die bloße Bedeutung als Lokalfarbe oder Stimmungsmittel hinauswachsen und – wie die lila Bäume in seinem nach 1930 zu datierenden *Laubwald im Frühling* – als Ausdrucksträger funktionieren (Abb. 19).

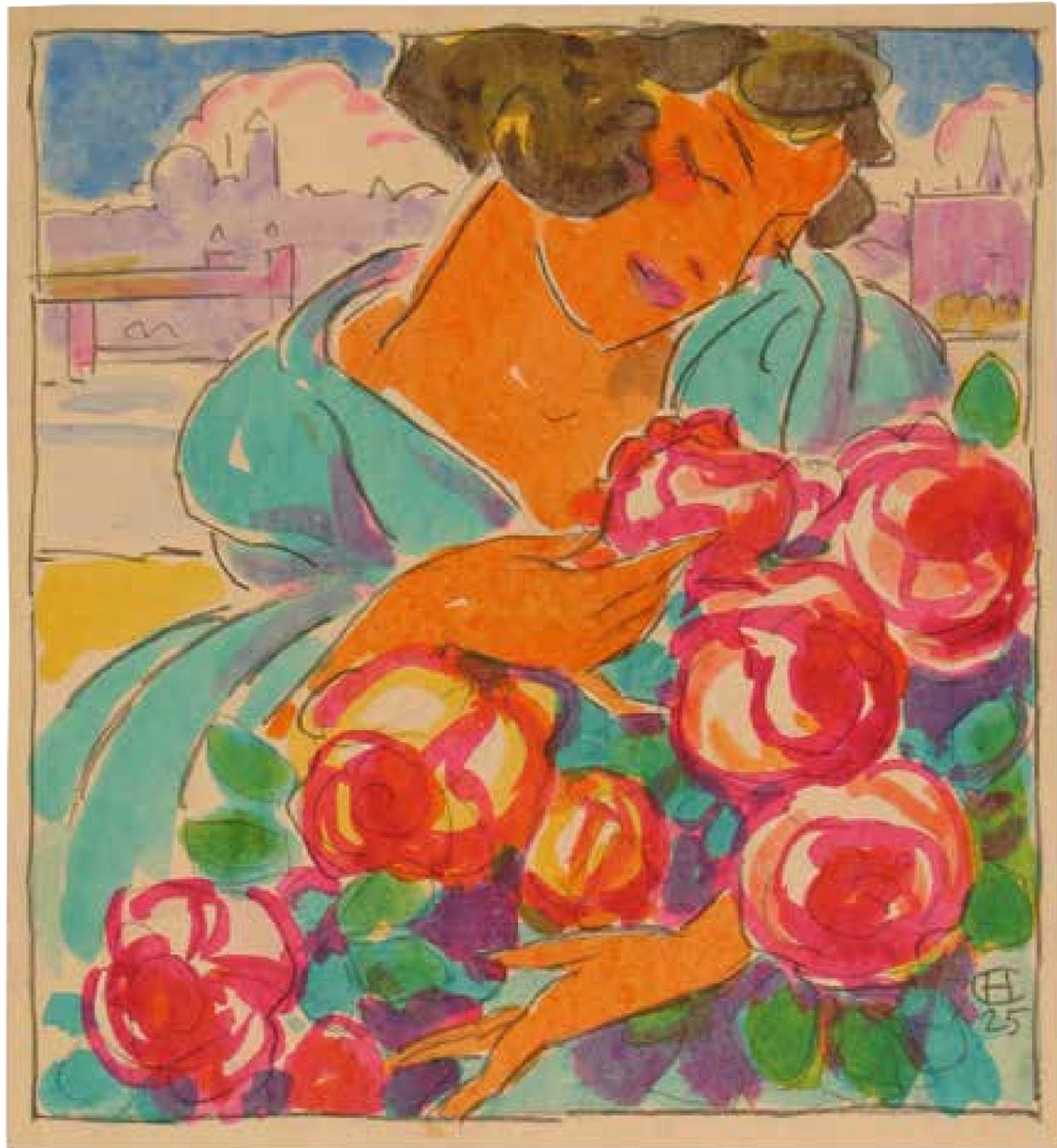
Besonders stolz war Christiansen auf eine selbst entwickelte Technik, die Elemente der Monotypie mit Malerei verband. Dabei bereitete er mit stark verdünnter Farbe³⁴ Motive auf Pergamin vor, die er dann auf Malkarton, Leinwand oder Papier aufdrückte und vorsichtig mit dem Handrücken übertrug. Der Malvorgang begann erst danach, indem er mit dem Pinsel und/oder auch mit Farb-

22 Hans Christiansen, Modeentwurf, 1924,
Zeichnung und Aquarell auf Papier, 28 x 22 cm,
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19413.1



stiften auf diesem Hintergrund die Motive ausarbeitete. Dabei handelte es sich um eine äußerst schnelle Technik, wie er in seinem Tagebuch schreibt. Mithilfe dieser Technik entstanden unter anderem Porträts, Personenstudien und Landschaften. Wenn es noch schneller gehen sollte, griff Christiansen in den 1920er-Jahren häufig zur Zeichenkohle, eine Technik, die er in seinen früheren Jahren nicht anwandte, und fand auch dadurch zu einem freieren Stil. Die hier erstmals publizierten Kohlezeichnungen gehören zu den künstlerisch stärksten Arbeiten der Wiesbadener Zeit. Nie karikierend, sondern stets nur beobachtend ist er in seinen Zeichnungen weniger kritisch als etwa Christian Schad, George Grosz oder Otto Dix (Abb. 20). Gesellschaftskritik findet bei ihm nicht in den Bildern, sondern in den Schriften statt.

Am fortschrittlichsten und experimentierfreudigsten war Hans Christiansen in seinen späten Jahren als Grafiker. Seine privaten Kohlezeichnungen, etwa Atelierstudien oder Modeskizzen, zeigen seine stilistische Weiterentwicklung am deutlichsten. Auf der Suche nach künstlerischen Vorbildern für sein Spätwerk wird man weniger in der bildenden Kunst der Zeit, sondern vielmehr in einem anderen Metier fündig: Wie bereits in seiner Pariser Zeit suchte er auch in den



23 Hans Christiansen, Plakentwurf *Rosenschau*, um 1925, Zeichnung und Aquarell auf Papier, 18 x 19,5 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19411.2

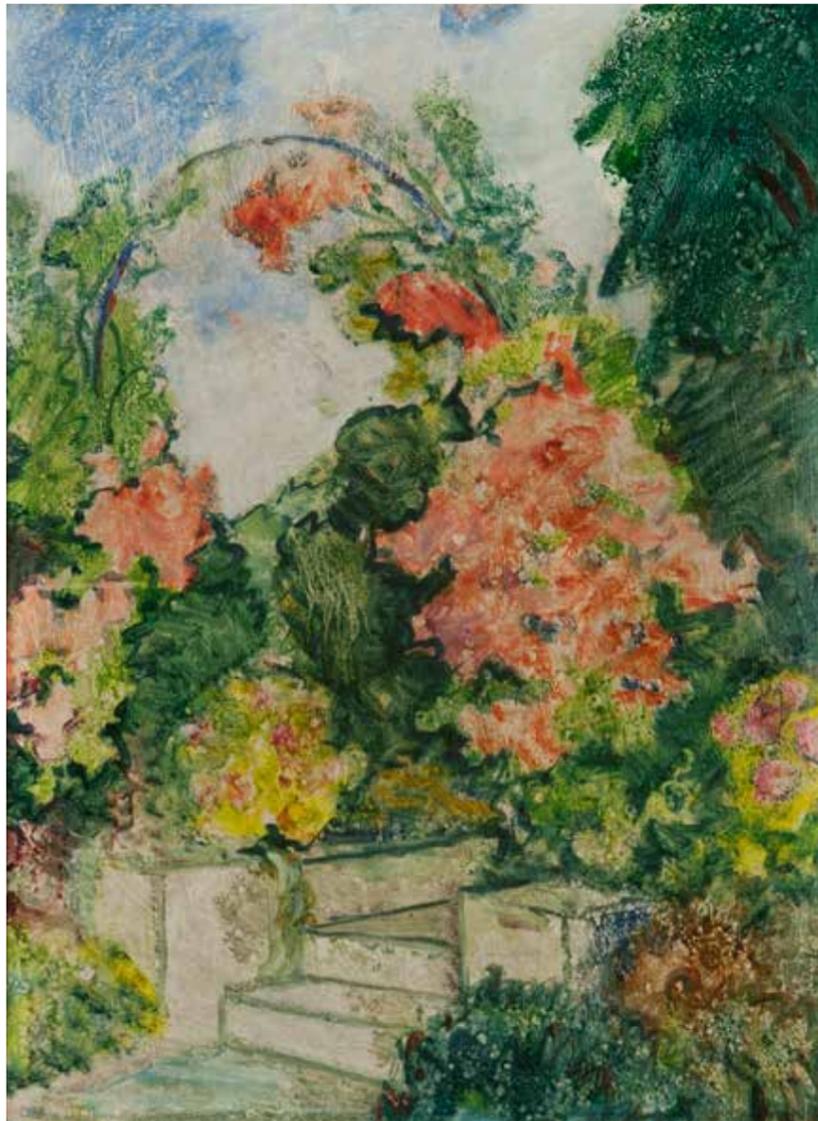
24 Hans Christiansen, *Das Ungleiche*, 1920er-Jahre, Bleistift auf Papier, 14 x 21,9 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19417.1



1920er-Jahren Inspiration in Werbegrafiken und Modezeichnungen (Abb. 22). So finden sich in seinen Plakat- oder Kostümentwürfen schwungvolle Tanzbewegungen wie in Modezeichnungen von Erté (1892–1990) oder Valentine Gross (1887–1968), allerdings weit skizzenhafter, freier im Ausdruck (Abb. 22). Stilistische Parallelen finden sich auch bei Bernard Boutet de Monvel (1881–1949), einem der erfolgreichsten Modezeichner der 1920er-Jahre, der für die *Gazette du Bon Ton* und ab 1925 für *Harper's Bazaar* arbeitete.³⁵ Wenn er Aufträge hatte oder sich darum bemühte, experimentierte Christiansen lange, wobei er von freien Skizzen zu immer detaillierteren Entwürfen fortschritt, von der reinen Linienzeichnung bis zur farbig ausgearbeiteten Reproduktionsvorlage (Abb. 23).³⁶ Den letzten Entwurf, etwa für das Plakat zu einem Weinfest in Wiesbaden, fertigte er teilweise sogar in Originalgröße. Diese Arbeitsweise behielt er ein Leben lang bei.³⁷

Ob Christiansen eine der genannten Modezeitschriften kannte, lässt sich nicht beweisen, wohl aber sein Interesse an der Damenmode; immerhin hatte er bereits um 1900 Reformkleider entworfen. Eine Zeit lang schien es, als könne Christiansen sogar davon leben, er war Anfang der 1920er-Jahre mit seinen Modeentwürfen beim Deutschen Modebund in Frankfurt positiv aufgefallen und hätte Modedesigner für das KaDeWe in Berlin werden können. Daraus wurde allerdings nichts, nachdem er das Vorstellungsgespräch mit einem »philosophischen« Vortrag ruiniert hatte. Zu den biografischen Ereignissen der letzten Lebensjahre zehnte Hans Christiansens sei an dieser Stelle auf den Aufsatz von Margret Zimmermann-Degen in diesem Katalog (S. 162–179) verwiesen.

Im gleichen Maß, wie Christiansens »Philosophie« zunehmend zur Manie wurde, schadete sie seiner künstlerischen Schaffenskraft und Reputation. Seine Schriften, die Titel wie *Zentrifugalismus* oder *Lösung der Welträtsel* trugen, empfand Christiansen selbst als seinen wichtigsten Beitrag zum kulturellen Leben Deutschlands. Kernthese seines *Zentrifugalismus* ist dabei die Idee von der Ungleichheit



25 Hans Christiansen, *Im Garten*, 1941, Mischtechnik auf Karton, 48,5 x 35,5 cm, Sammlung Kirsch, Mannheim

und Gegensätzlichkeit des männlichen und des weiblichen Prinzips. Sie liegt auch seiner Illustration *Das Ungleiche* (Abb. 24) und dem Entwurf eines »Studienhauses« mit getrennten Trakten für Männer und Frauen um einen runden Versammlungsraum in der Mitte zugrunde.³⁸ Wie Christiansen selbst an seinen Freund Gustav Dorén schrieb, schätzte er besonders das Frühwerk Friedrich Nietzsches.³⁹ Parallelen zum Gegensatzpaar des Apollinischen und Dionysischen in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* sind offenkundig.⁴⁰ Dass Nietzsches Philosophie bereits in den 1890er-Jahren Inspiration war für Böcklin und Stuck, beides Vorbilder für Christiansen, sei dazu am Rande bemerkt.

Da er keinen Verlag finden konnte, ließ Christiansen seine Schriften größtenteils auf eigene Kosten drucken und verschickte sie ungefragt an Freunde ebenso

wie an prominente Zeitgenossen, meist ohne Erfolg. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten hoffte er zunächst, beim neuen Regime mehr Verständnis dafür zu finden, und widmete mehrere seiner Schriften den nationalsozialistischen Machthabern. Christiansen deswegen als Nazi abzuurteilen, wäre allerdings völlig verfehlt: Immerhin war er mit einer Jüdin verheiratet und nahm sogar ein Berufsverbot in Kauf, als er sich weigerte, sich von ihr scheiden zu lassen.⁴¹ 1942 bewies Christiansen großen Mut, indem er Hanns Johst, dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, einen Brief von 25 Seiten schrieb, in dem er sich um eine Aufhebung des Berufsverbots bemühte. Darin findet sich folgende Passage: »Dass aber so unsere ungemein leben wollende Elite Ehen von deutschen Männern mit Frauen jüdischer Herkunft, eben weil solche Ehen eine ungemeine Bereicherung unserer Kultur versprachen, die den Kommunismus verjagte, gerne sahen, ist selbstverständlich. Es gibt Arier und Arier, wie es Juden gibt und Juden, wer dies verkennt, so oder so, gehört nicht zu den guten [sic].«⁴²

Dass Hans Christiansen sich zumindest im privaten Bereich nicht an das Berufsverbot hielt, beweist neben der Fortführung seiner schriftstellerischen Tätigkeit unter anderem auch ein 1941 datiertes Gemälde, das den Garten seines Heilbronner Freundes Emil Beutinger (1875–1957), eines engagierten Antifaschisten, zeigt (Abb. 25). Außerdem kam durch restauratorische Untersuchung einiger Gemälde ans Licht, dass Christiansen mehrere Bilder übermalte, die sich zur Zeit des Malverbots noch in seinem Besitz befanden.⁴³ Er hoffte bis zum Schluss auf Anerkennung seiner Leistungen. Anlässlich seines 75. Geburtstags 1941, der von der Presse weitgehend ignoriert wurde, schrieb er an seine Freunde: »Nun, meine Zeit wird schon noch kommen, entmutigen kann mich diese Sabotage jedenfalls nicht ...«⁴⁴ Leider erlebte er diese Genugtuung nicht mehr. Als Hans Christiansen im Januar 1945 starb, war er weitgehend vergessen.

Nur wenige interessierten sich in den folgenden Jahrzehnten für seine Werke. Die Erste war 1959 Ellen Redlefsen, Direktorin des Flensburger Museums, die von Claire Christiansen den Nachlass erwarb und damit einen großen Schatz davor bewahrte, in alle Winde zerstreut zu werden. Margret Zimmermann-Degen schließlich brachte ihn 1985 mit der Veröffentlichung ihrer Doktorarbeit als einen der ersten Jugendstilkünstler wieder ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit. Mittlerweile ist Hans Christiansen in der Fachwelt eine feste Größe und es ist abzusehen, dass die vorliegende Publikation und die damit verbundene Wanderausstellung ihn auch breiteren Kreisen bekannt machen werden. Man darf also mit Fug und Recht behaupten: Seine Zeit ist gekommen.

- 1 Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus 1985.
- 2 Henriette Stuchtey, »Hans Christiansen«, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 19, München und Leipzig 1998, S. 44 f. Die wiederholten Bezüge auf William Morris als künstlerisches Vorbild, vor allem für Christiansens Möbel, vermag der Verfasser nicht zu teilen.
- 3 Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), TA 1, TA 4. Die Abkürzungen beziehen sich hier und im Folgenden auf den Werkkatalog.
- 4 Ebd., PL 1, GG 3, GG 4.
- 5 Ebd., VI 5, VI 6.
- 6 Ebd., S. 12.
- 7 Ebd., BU 67.
- 8 Etwa *Aufschäumende Wogen an steiler Felsküste* von 1896/97, ebd., KV 10.
- 9 Ebd., M 2.
- 10 Ebd., BU 92 (Titelprobedruck für *Jugend*, 1899), KV 104 (Fensterentwurf).
- 11 Ebd., BU 12, PL 4 (Plakatentwurf mit Vampir-Motiv).
- 12 Ebd., KV 127.
- 13 Ebd., S. 166, ferner M 2, TA 12,3, BU 75.
- 14 Ebd., PL 25, PL 28, GG 51, GG 52.
- 15 Ebd., MB 1 (Grüner Wäscheschrank), VSI 10–13 (Metallobjekte).
- 16 Ebd., S. 164 f.
- 17 Vgl. ebd., S. 161.
- 18 Ebd., KV 53.
- 19 In einem zeitgenössischen Bericht finden sich u. a. die beschreibenden Ausdrücke »viel zu rot«, »etwas allzugiftig grün«, es ist die Rede von einem »bengalischen Gelb und Rot«. Vgl. Benno Rüttenauer, »Hans Christiansen und sein Haus«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 9, 1901/02, S. 49–72.
- 20 Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), M 23.
- 21 Ebd., KV 12, KV 13.
- 22 Ebd., WK 9–12.
- 23 Philipp Gutbrod, »Für die Plakatkunst ein idealer Raum«, in: *Die Plakatkunst der Künstlerkolonie Darmstadt*, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2012, S. 6 ff., hier S. 23.
- 24 Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), M 14, BU 11, GG 24, BU 67, VE 7, K 5, KV 50, MB 8, K 1.
- 25 Ebd., VMO 1.
- 26 Ebd., S. 62.
- 27 Ebd., MB 13, MB 20. Die von Henriette Stuchtey (vgl. Anm. 2) gesehene stilistische Verwandtschaft von Christiansens »inhomogenen Möbelentwürfen« zu William Morris, Gustave Serrurier-Bovy und Henry van de Velde ist für den Verfasser nicht nachvollziehbar. Bis auf die eine erhaltene Schlafzimmersausstattung aus Christiansens Pariser Zeit fehlt Christiansens Möbeln das vegetabil-geschwungene der genannten Vorbilder.
- 28 Mit Dank an Peter Nils Dorén, Berlin. Auch bei den für die Wiesbadener Wohnung entstandenen Möbeln des Schwarzen Salons (heute MAK Köln) hat sich Christiansen am Wiener Jugendstil, insbesondere an Josef Hoffmann, orientiert. Vgl. Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), S. 87.
- 29 Ebd., S. 165.
- 30 Carl Schuricht (1880–1967) war seit 1912 Musikdirektor, von 1923 bis 1944 Generalmusikdirektor in Wiesbaden. Zur Beziehung der Familie Christiansen zu Schuricht vgl. den Artikel von Margret Zimmermann-Degen, S. 162–179.
- 31 Die Architektur der Darmstädter »Villa in Rosen« war ein gemeinsamer Entwurf von Christiansen und Joseph Maria Olbrich, die Innenausstattung stammt allein von Hans Christiansen. Weitere nicht ausgeführte Architekturentwürfe, so etwa für mehrere Wohnungen, eine Villa in Wiesbaden, ein Casino oder ein Tagungshaus, befinden sich im Nachlass in Flensburg.
- 32 Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), MB 19.
- 33 Vgl. ebd., S. 161.
- 34 Christiansen mischte in dieser Zeit selbst Pigmente mit Öl, Wachs oder Terpentin, da er sich fertige Ölfarben nicht leisten konnte. Vgl. den Aufsatz von Margret Zimmermann-Degen, S. 162–179.
- 35 Ein ausführlicher und reich bebildeter Artikel erschien 1927 in Heft 8 der Zeitschrift *Gebrauchsgrafik*. Auf einer Doppelseite werden dort eine Modezeichnung und zwei Skizzen gegenübergestellt, die sich im Stil deutlich von den ausgeführten Entwürfen abheben. Die Arbeitsweise ist der von Christiansen vergleichbar. Vgl. Paul de Gironde, »Die Mode-

zeichnung in Frankreich / L'illustration de mode en France: Bernard Boutet de Monvel«, in: *Gebrauchsgrafik. Monatsschrift zur Förderung künstlerischer Reklame*, 8, 1927/28, S. 58–72, insbesondere S. 66/67.

- 36 Vgl. die Serie *Vom Alter erlöst*, 1920er/1930er-Jahre.
- 37 Vgl. als frühes Beispiel das Pariser Skizzenbuch von 1897 mit zahlreichen Skizzen für das Plakat *Piano Kaps*, Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), PL 17.
- 38 Die Beziehung zur Architektur wie auch den Schriften Rudolfs Steiners wäre eine eigene Untersuchung wert; Christiansen kannte Steiner persönlich, dieser besuchte ihn wiederholt in Wiesbaden.
- 39 Christiansen dazu in einem Brief an Gustav Dorén vom 28.5.1941: »Ich gehöre zu denen, die den frühen, nicht den späten Nietzsche hochschätzen. Leider bekam dieser hochbedeutende Denker die fixe Idee, daß das Leben, so wie es sei, sich immer wiederholen müsste; es sei schon x mal da gewesen und müsste x mal wiederkommen. Diese, man muß schon sagen, verrückte Idee liegt dem »Zarathustra« zu Grunde, der aber trotz ihr doch ein ... Dichter und Denker ward. Genau genommen aber ist Nietzsches »Ewige Wiederkunft des Gleichen« nichts anderes als ein Festhalten an dem Irrtum (siehe beil. Anlagen!) im Menschen immer nur den Menschen, nichts anderes zu sehen, immer das Gleiche. Nietzsche ignorierte also völlig, daß dieses Gleiche, der Mensch, nicht zugleich leben und sterben kann. Für mich ist dagegen die »Ewige Nichtwiederkunft des Ungleichen«, d. h., der Gattung, das Ewig Wahre.« Mit Dank an Peter Nils Dorén, Berlin.
- 40 »Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tief sinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Kunst ein Stilgegensatz besteht; zwei verschiedene Triebe gehen in ihr neben einander her, zumeist im Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren: bis sie endlich, im Blüthemoment des hellenischen »Willens«, zu gemeinsamer Erzeugung des Kunstwerkes der attischen Tragödie verschmolzen erscheinen.« Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, Leipzig 1872, S. 1.
- 41 Hans Christiansen wurde aufgrund seiner Ehe mit einer Jüdin sowohl aus der Reichskunst-kammer als auch aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen, was ein Berufsverbot als Maler und als Schriftsteller bedeutete.
- 42 Ein Durchschlag des mit der Maschine geschriebenen Briefes befindet sich im Künstler-nachlass in Flensburg. Das Zitat findet sich dort auf S. 15.
- 43 Unter UV-Licht ließ sich an den Strandbildern aus Yport und dem Gemälde *Frega in großer Garderobe* erkennen, wo Christiansen nachträglich durch dunklere Akzente die Komposition veränderte, dramatisierte. Da diese Bilder unrestauriert aus Familienbesitz in die Flensburger Sammlung kamen, lassen sich Übermalungen von fremder Hand ausschließen.
- 44 Zitiert nach Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 1), S. 8.



»... Einfachheit, Natur, Poesie ...«

Hans Christiansen. Vom Historismus zum Jugendstil

Dorothee Bieske

Unter der Überschrift »Die Volkskunst« erschien 1900 im Aprilheft der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* ein Aufsatz von Hans Christiansen. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens stehend, formuliert er im Vorfeld der für das darauffolgende Jahr geplanten großen Ausstellung auf der Darmstädter Mathildenhöhe einen pathetischen Aufruf zur Erneuerung des Kunsthandwerks für das Volk: »Eine Volkskunst! das ist es, was unsere Kunst sein sollte, was sie sein muss, was sie werden wird! Eine Kunst, die allem Volke diene, der aber auch alles Volk huldige, eine freundliche, willige Dienerin, die dem Aermsten Freude spende, wie auch eine allherrschende, erhebende Königin – ein stolzer, immer grünender Baum, wurzelnd im Herzen alles Volkes, aber auch durch seine Früchte Aller Herzen erfreuend! Eine Kunst, gegründet auf drei einfache, unumstößliche, eng verbundene Stützen, auf Einfachheit, Natur, Poesie, sich dadurch in Herz und Verstand ewiges Leben sichernd [...].«¹

Christiansen bezieht sich in seinem Text auf den gleichnamigen Aufsatz von Oskar Schwindrazheim, der 1892 erschienen war.² Der Hamburger Kunstgewerbler, Zeichner und Schriftsteller Schwindrazheim (1865–1952) plädierte in seinen volkserzieherischen Schriften nach Muster der Arts-and-Crafts-Bewegung dafür, in Kunst und Handwerk auf nahe liegende und vertraute Vorbilder zu schauen. Er regte dazu an, formale Anreize in der heimischen Flora und Fauna zu suchen, sie sei »der größte, dankbarste und zugänglichste Formenschatz, das schönste Museum«. Inhaltliche Anregungen hingegen fanden sich in der germanischen Götterwelt.³ Den englischen Reformbewegungen von William Morris und John Ruskin folgend, wollte man sich vor allem von den Fesseln des Historismus befreien.

Als Schwindrazheim 1889 in Hamburg – nicht zuletzt als Reaktion auf die *Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung* dieses Jahres – den ersten deutschen Volkskunst-Verein gründete, zählte Hans Christiansen zu seinen Mitgliedern. Der Verein hatte es sich per Statut zum Ziel gemacht, unter Zugrundelegung von »Nathürlichkeit« und »Volksthümlichkeit« die Kunst zu reformieren und den Schönheitssinn zu fördern, »dessen Pflege er als unbedingt nötig für die Menschheit« erachtete.⁴ Im Umkreis der hier versammelten Künstler und Handwerker ging Hans Christiansen seine ersten Schritte als selbstständiger Dekorationsmaler und Künstler. Hier legte er die Grundlagen für sein dem Jugendstil

verpflichtetes Werk, das sich zur vollen Blüte entfaltete, nachdem er Ende 1895 seinen Wohnsitz in Paris genommen hatte.

Hans Christiansen wurde 1866 in Flensburg als Sohn eines Kaufmanns geboren und absolvierte nach Besuch der Bürgerschule zunächst ab 1881 eine vierjährige Lehrzeit bei dem Flensburger Dekorationsmaler Jacobsen, dem er zeitlebens verbunden blieb. Nach der Gesellenprüfung im Oktober 1885 ging er nach Hamburg, wo er zunächst bei einer Tante wohnen konnte. In den Quellen und der Literatur wird der Weg Christiansens unvollständig gezeichnet. Der Künstler selbst schrieb lediglich in einer kurzen Selbstbiografie: »[...] dann bereiste ich einige Jahre die deutschen Lande als Gehilfe.«⁵

Seine spätere Frau Claire Christiansen erinnert: »Nachdem die Lehrzeit beendet war, ging er nach Hamburg zu einem höheren Malermeister, um sich weiterzubilden. Hatte auch das Vertrauen des Meisters gewonnen und durfte größere Aufträge ausführen, z. B.: Plafonds malen und, wie es z. Zt. Sitte war, in besseren Häusern den Eingang mit allegorischen Figuren auszustatten. In seiner Mußezeit arbeitete er für sich, zeichnete und malte. Er hatte immer den Drang nach oben, höher und höher. Wie lange er bei diesem Meister war, weiß ich nicht. Der Drang nach ›Oben‹ verfolgte ihn und durch Zufall hatte er Glück, zu Herrn Gustav Dorén zu kommen (ich glaube, die Firma existiert noch mit den Söhnen in Hamburg). G. Dorén war ein Herr mit Bildung und Geschmack, älter als mein Mann, befreundeten sich aber mit der Zeit sehr. Es war ein sehr vornehmes Geschäft.«⁶

Der renommierte Innenarchitekt, Maler und Kunstgewerbler Peter Gustav Dorén (1857–1942), in Schweden geboren, war als Geselle nach Deutschland gekommen und hatte in Hamburg bei dem Malermeister J. Schott gearbeitet, ehe er nach weiteren deutschen Stationen 1880/81 in der Firma Söderlund & Lacour in Paris arbeitete.⁷ 1883 nach Hamburg zurückgekehrt, besuchte er neben seiner Arbeit die Allgemeine Gewerbeschule am Steintorplatz, legte 1887 die Meisterprüfung ab und gründete eine eigene Firma für Innendekoration.⁸

Der Zeitpunkt des Eintritts Hans Christiansens in die Firma Dorén ist nicht klar zu benennen. Der Flensburger wird Dorén jedoch spätestens an der Gewerbeschule kennengelernt haben, wo er berufsbegleitend Mal- und Zeichenunterricht nahm. Die Allgemeine Gewerbeschule war seit Ende 1876 in einem Neubau am Steintorplatz untergebracht, in dem 1877 auch das Museum für Kunst und Gewerbe unter seinem ersten Direktor Justus Brinckmann (1843–1915) eröffnete. In der Gewerbeschule wurde unter anderem auch Abend- und Sonntagsunterricht angeboten, der vor allem berufstätige Handwerker ansprach. Den jährlich erscheinenden Tätigkeitsberichten Justus Brinckmanns über das Museum für Kunst und Gewerbe ist zu entnehmen, dass sich die Schule regelmäßig Möbel und Gegenstände aller Art als Anschauungsmaterial für den Unterricht entlieh. Ähnlich wie bei Heinrich Sauermann (1842–1904) in Flensburg, der 1876 seine private Sammlung von Möbeln und historischen Gegenständen an die Stadt Flensburg verkaufte und damit die Gründung eines Kunstgewerbemuseums einleitete,

dessen erster Direktor er wurde, waren Anschauung und Unterricht eng miteinander verknüpft.⁹

Als Randnotiz sei erwähnt, dass Hans Christiansen wohl an der Gewerbeschule auch Kontakt zu dem nur wenig jüngeren Bildhauer Ernst Barlach (1870–1938) knüpfte. Barlach nahm von 1888 bis 1891 Unterricht bei dem Bildhauer Theodor Richard Thiele als Lehrer für das Modellieren und dem Thorvaldsen-Schüler Peter Woldemar als Zeichenlehrer, bei dem auch Gustav Dorén lernte.¹⁰ Später in Paris spielten Ernst Barlach und Hans Christiansen – beide wohnten eine Zeit lang in der Rue de Lille – zusammen mit dem Hamburger Carl Garbers (1864–1943) Skat und Barlach hielt in seinem Pariser Skizzenbuch Ende März 1896 ein Porträt Christiansens fest.¹¹

Zur Vervollständigung seiner Ausbildung ging Hans Christiansen vom Wintersemester 1887/88 bis zum Wintersemester 1888/89 zum Studium an die Kunstgewerbeschule München. Dabei half ihm die finanzielle Unterstützung seines ehemaligen Flensburger Lehrmeisters Jacobsen.¹² Christiansen lebte in einer gemeinschaftlichen Wohnung mit dem Maler und Dekorationsmaler Adolf



1 Postkarte an Hans Christiansen, Hamburg, Düppelstr. 57, abgestempelt in Altona 6.3.89 (?), Museumsberg Flensburg

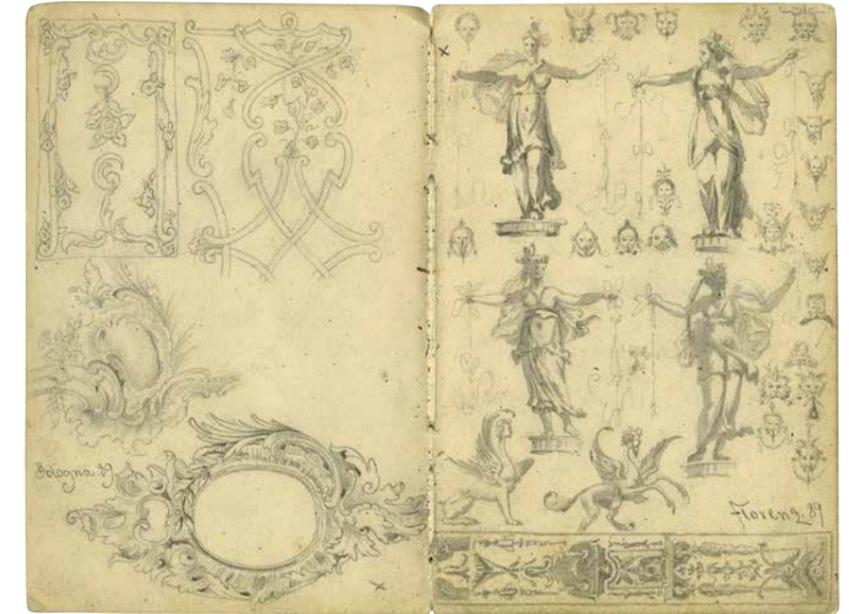
Möller,¹³ den er wahrscheinlich schon aus Flensburg kannte, und mit A. Thürmer,¹⁴ der später im Umkreis des Hamburger Volkskunst-Vereins arbeitete (Abb. 1). Ob Hans Christiansen das Studium in München auch gemeinsam mit Oskar Schwindrazheim anging, ist nur zu vermuten. Schwindrazheim, der zunächst in Hamburg Unterricht an der Allgemeinen Gewerbeschule genommen hatte, studierte jedenfalls gleichzeitig ab 1887 an der Münchener Kunstgewerbeschule, wo er vor allem von Theodor Spieß (1846–1920) unterrichtet wurde.¹⁵ Ein 1887 in München begonnenes Skizzenbuch von Hans Christiansen enthält die Zeichnung einer Wanddekoration, die mit »Schwindrazheim« bezeichnet ist. Der Kontakt der beiden Kunstgewerber in München ist somit evident (Abb. S. 53).¹⁶

Lediglich die wenigen Zeichnungen im Skizzenbuch geben Auskunft darüber, was Christiansen in München gelernt und gesehen hat. Sicherlich wird er die von Mai bis Oktober 1888 dauernde *Deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung zu München*, die der bayerische Kunstgewerbeverein eingerichtet hatte, besucht haben. Nachdem die erste Münchener »Deutschnationale« 1876 ganz unter dem Eindruck der deutschen Renaissance gestanden hatte, wurde 1888 die Wiederaufnahme von Barock und Rokoko offensichtlich. Sie erklärt sich in Bayern vor allem durch die Ausstattung der Schlösser Ludwigs II. und die Neueinrichtung der Münchener Residenz ab 1867.¹⁷ Die Zeichnungen in seinem Skizzenbuch belegen, dass Christiansen diese Entwicklung des Historismus mitgetragen hat (Abb. S. 52).

Christiansens Ausbildung an der Münchener Kunstgewerbeschule orientierte sich zu dieser Zeit vor allem an der italienischen Renaissance. In seinen biografischen Notizen für die *Deutsche Kunst und Dekoration* 1898 beurteilte der Künstler diese Zeit rückblickend durchaus kritisch: »Wie es heute sein mag, weiß ich nicht, doch erblickte man damals auf der Kunstschule in München noch in der Italienischen Renaissance den alleinseligmachenden Stil [...]. Die eigene Phantasie wurde nur zum Komponieren italienischer Malereien angeregt, und da das Pflanzenstilisieren z. B. nach Aussage eines dortigen Professors »viel zu schwer« sei, so gehörte das Naturstudium, den Akt ausgeschlossen, den Botanikern und Medizinern.«¹⁸

Um das Vorbild der italienischen Renaissance am Original zu studieren, brach Hans Christiansen Anfang April 1889 mit den Studienkollegen Schneider und Herrmann Schurade zu einer Reise nach Italien auf, die ihn bis nach Rom führen sollte. Nach einer fünftägigen Wanderung zum Gardasee und einer Eisenbahnfahrt nach Verona, wo Schneider wieder umkehrte, ging es für Christiansen und Schurade weiter über Padua nach Venedig und von Bologna abenteuerlich über den Apennin nach Florenz. Mit damals noch aufsehenerregenden Fahrrädern setzten sie die Reise über Siena nach Rom fort, wo sie am 20. Mai eintrafen.¹⁹ Insgesamt dauerte die Reise von München nach Rom und zurück zehn Wochen. Das 1887 in München begonnene und auf der Italienreise fortgeführte Skizzenbuch enthält überwiegend ornamentale Zeichnungen von Wand- und Deckendekorationen, die das in Pisa, Mantua, Bologna oder Florenz Gesehene

2 Dekorationssysteme aus Bologna und Florenz, Skizzenbuch 1887–1889, Bleistift, Aquarell, 17,5 x 23 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 333



festhalten (Abb. 2). Christiansen skizzierte, ganz der Münchener Ausbildung folgend, überwiegend Renaissancedekorationen, gelegentlich finden sich auch gotische und Rokoko-Motive. In einem zweiten Skizzenbuch hielt er vor allem landschaftliche und architektonische Eindrücke der bereisten Orte fest.²⁰

Betrachtet man die künstlerische Entwicklung, die Christiansen in den folgenden Jahren nehmen sollte, ist es kein Wunder, dass er in seiner biografischen Skizze zehn Jahre später die Studien- und Reiseerlebnisse eher nüchtern betrachtete und sich damit vom Historismus distanzierte: »So originell nun die italienische Malerei sein mag, so tut es mir heute doch leid, ihr so viel meiner Studienzeit in München und Italien gewidmet zu haben. Überall, in Florenz, Rom etc., wo sich unseren suchenden Blicken irgend eine schöne Plafondmalerei zeigte, wurde fleißig »studirt« und kopirt – ausser einer mächtigen Achtung vor den ital. Meistern des Mittelalters habe ich nur den Eindruck meiner interessanten Reise mit nach Hause gebracht.«²¹

In München nahm Hans Christiansen nach seiner Italienreise offenbar Gehilfentätigkeiten bei mehreren »Meistern« in Süddeutschland an,²² die namentlich nicht bekannt sind, seine Mutter erwähnt lediglich, dass er »Kirchenarbeit in Pfaffenhofen« verrichtete.²³ Ende des Jahres 1889 kehrte Hans Christiansen nach Hamburg zurück. Er nahm eine Stellung als Lehrer an der Fachschule an und machte sich in einem gemieteten Atelier als Dekorationsmaler »mit mehreren Gehilfen und zwei Lehrlingen« selbstständig. Dies befand sich, dem Entwurf für ein eigenes Firmenschild nach zu urteilen, in der Hammerbrook-Straße 15 im Stadtteil St. Georg. (Abb. S. 54). Seine Tätigkeit bezeichnete er selbst rückblickend als »herkömmliche«.²⁴

Über diese in Hamburg ausgeübte Tätigkeit ist so gut wie nichts bekannt. Bei ihren ausführlichen Recherchen zum 1985 erschienenen Werkverzeichnis konnte Margret Zimmermann-Degen keine Arbeiten nachweisen. Entwürfe, die in der Firma Dorén entstanden, »die man aber noch nicht alle dem Jugendstil zugehörig ansprechen konnte«, gingen verloren.²⁵ Lediglich in den Erinnerungen der Mutter des Künstlers taucht ein Auftrag auf, den Hans Christiansen nach seiner Rückkehr aus München angenommen haben soll: »Um einmal auszuspannen, folgte Euer Vater der Einladung seines früheren Lehrherrn, ihn zu besuchen, wo er mehrere Wochen blieb. Es war dort nämlich ein neues Hotel gebaut, genannt ›Zu den 4-Jahreszeiten‹, die als Figuren im Vestibül künstlerisch dargestellt werden sollten & diese Arbeit übernahm und vollführte Euer Papa. Ein Aufsatz in der Flensburger Zeitung lobte diese Arbeit sehr & schloß mit den Worten: ›Es möge interessieren, daß der Schöpfer dieser Herrlichkeit ein geb. Flensburger ist. Dann folgte der Name Eures Papas.«²⁶

Da auch zu diesem Auftrag keine Unterlagen mehr erhalten sind, scheinen die beiden in München und Italien entstandenen Skizzenbücher somit nach nur wenigen bekannten Kinderzeichnungen die ältesten existenten Arbeiten Christiansens zu sein. Die in den kleinformatigen Heften enthaltenen Zeichnungen zeigen ihn als das, was er zu diesem Zeitpunkt war: ein offensichtlich mit einigen Kenntnissen versehener, zeichnerisch begabter und engagierter Dekorationsmaler von historisierenden Wand- und Deckendekorationen. Dem ehrgeizigen Kunstgewerbler und Künstler genügte dies jedoch nicht. Neue Impulse für sein Schaffen suchte und empfing er bei seinen ehemaligen Studiengenossen und Hamburger Kollegen: »Glücklicherweise fand ich im Verkehr mit Freunden wie Schwindrazheim, Schlotke, Siebelist, überhaupt den Mitgliedern des Vereins ›Volkskunst‹ Gelegenheit zur Aussprache und zum Austausch neuer Ideen.«²⁷

Hans Christiansen bewegte sich in Hamburg in einem Netzwerk von Kunsthandwerkern und Künstlern, die mit der Allgemeinen Gewerbeschule, dem Kunstgewerbeverein und dem Volkskunst-Verein in Verbindung zu bringen sind. Dazu zählten neben Justus Brinckmann vor allem Oskar Schwindrazheim, Gustav Dorén und der Lithograf und Verleger Carl Griese (1857–1933), der zahlreiche dekorative Entwürfe und Plakate Hans Christiansens druckte. Die ersten ab 1889 entstandenen Plakatentwürfe zeigen, wie sehr sein Werk zu dieser Zeit dem Historismus und dem Volkskunst-Verein verhaftet war. Ein *Plakatentwurf für den Volkskunst-Verein, Hamburg* stellt einen in einer mit Rocailles und Grottesken üppig verzierten Wandnische sitzenden weiblichen Genius mit dem Wappenschild der Malerinnung dar (Abb. 3).

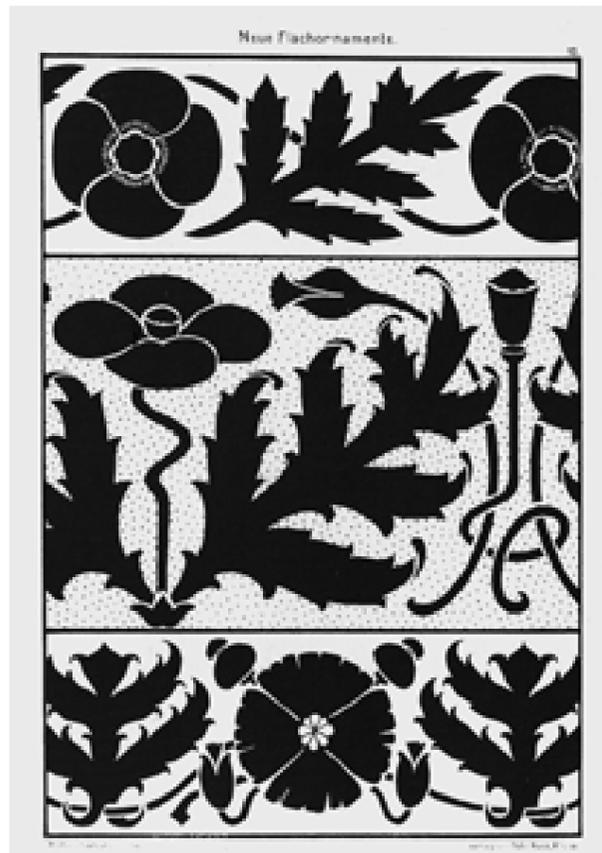
Christiansen trug mit Entwürfen zu den von Schwindrazheim in 14-tägigem Rhythmus von 1891 bis 1893 herausgegebenen Heften *Beiträge zu einer Volkskunst* bei, die von Carl Griese verlegt wurden. Die Originalzeichnungen dieses Vorlagenwerkes, das sich der Erneuerung des Ornaments in der Volkskunst widmete, wurden später von Justus Brinckmann für das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe erworben. Christiansen entwarf Wand- und Decken-

3 Plakatentwurf für den Volkskunst-Verein Hamburg, 1889, Feder, Tusche, 28,3 x 15,3 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 326, ZD PL 1



malereien, die florale Motive in symmetrisch-ornamentalen Umsetzungen zeigen. Seine *Friesentwürfe für Schablonenmalerei* zum Beispiel stellen stilisierte Schneeglöckchen und Narzissen dar. Im Zentrum des Blattes ist ein stilisiertes Wappenschild zu sehen, darauf ein Herz mit einem daraus sprießenden Schneeglöckchen: das Wappen des Volkskunst-Vereins (Abb. S. 55). Hans Christiansen verwendete es als Mitglied des Vereins auch im Entwurf für sein oben genanntes Firmenschild, das im Übrigen auch Lilien und Mohnblüten zeigt, die der Künstler später versatzstückartig im Jugendstil ausbildete. In der Einleitung zu den *Beiträgen zu einer Volkskunst* erläuterte Schwindrazheim das Emblem folgendermaßen: »Der Schild zeigt ein aus einem Herzen aufsprössendes Schneeglöckchen, anspielend an den Gedanken, daß nur aus der lebendigen Teilnahme des Herzens ein wahrer Kunstfrühling entspringen kann.«²⁸ Noch 1901 verwendete Hans Christiansen dieses Motiv sinnigerweise in einem Plakat für einen »Volkstag in der Künstler-Kolonie«.²⁹

Sein Thema der Wand- und Deckendekoration entwickelte Hans Christiansen weiter, als er 1892 das auf Anregung von Justus Brinckmann entstandene Tafelwerk *Neue Flachornamente* veröffentlichte. Es enthielt auf 25 Tafeln vor allem



4 und 5 *Neue Flachornamente*, 1892,
Mohn und Ahorn, Vorlagenwerk für
Dekorationsmalerei, Schwarz-Weiß-Druck,
40 x 28,5 cm, ZD TA 4

flächig stilisierte Pflanzenformen wie Klee, Löwenzahn, Disteln, Mohn und Lilien (Abb. 4 und 5). Sie waren dazu gedacht, als Innenraumfriese und -bordüren in Schablonenmalerei ausgeführt zu werden. Zugrunde lag ihnen ein in Hamburg ausgiebig betriebenes Naturstudium. Zu seiner Mappe schrieb Hans Christiansen selbst ein Vorwort, das unter dem Einfluss Schwindrazheims die Abkehr vom Historismus und Hinwendung zum Naturstudium fordert: »[...] so ist es jetzt die Aufgabe unserer Zeit, durch das Studium der Natur der Zierkunst eine zeitgemäße Formenwelt zu geben, das Erlernte mit neuem Geist zu erfüllen. Dazu gleichsam anzuregen, dazu etwas beizutragen ist der Wunsch, dem unsere ›Neuen Flachornamente‹ entsprungen sind. Unsere heimische, so unermeßlich reiche und doch noch so wenig ausgenutzte Pflanzenwelt ist es, die als hauptsächlichste Fundgrube für ornamentale Motive überhaupt, auch hier als der Formenschatz gedient hat, aus dem geschöpft worden ist.«³⁰

Auch wenn Hans Christiansen ambitioniert den »neuen Geist« beschwört und durch Linienführung und Farbsetzung den Weg der Stilisierung voranschreitet, können seine Entwürfe den Historismus noch nicht überwinden. In seiner Jahre später veröffentlichten Rezension der Mappe rühmt Hans Schliepmann jedoch Christiansens »fabelhaft ausgeprägten Sinn für ›Flächenver-



6 *Deutsche Tapeten und Friese*,
Tapetenmusterheft ›Hansa‹ Iven & Co., 1900,
Farbdruck, 12,2 x 29,5 cm, Museumsberg
Flensburg, Inv.-Nr. 19321, ZD TA 10

teilung« und bedauert, dass das Mappenwerk zum Zeitpunkt seines Erscheinens nur wenig beachtet worden sei. »[...] vielleicht weil es – zu früh kam und zu gesund war. Es fiel in die Zeit vor unserer, leider zum guten Teil aus England bezogenen modernen ›Stilerneuerung‹ und es ist so ungeheuer sachgemäß und mätzchenlos, dass der von den neuen Stürmern vielfach bevorzugte ›haut goût des fin-de-siècle-haften‹ fehlt.«³¹ Im besten Sinne der Lehren von William Morris zeigt die Mappe jedoch auch die Orientierung der Kunst am Handwerk. In seinen späteren Tapetenentwürfen, einem 1900 erschienenen Musterheft für *Deutsche Tapeten und Friese* für die Tapetenfabrik ›Hansa‹ Iven & Co. in Hamburg-Altona und Ottensen, hatte Hans Christiansen seine Linienführung und Farbwahl dann ganz im Jugendstil vervollkommnet (Abb. 6).

Die entscheidenden Impulse für sein Werk erhielt Hans Christiansen, als er 1893 zur Weltausstellung nach Chicago reiste. Die seit 1851 (die erste in London) stattfindenden Weltausstellungen waren von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Entwicklung von Kunst und Handwerk. Diese internationalen Leistungsschauen prägten wie die regelmäßig und allerorten stattfindenden nationalen Kunstgewerbe- und Industrieausstellungen das Kunsthandwerk des ausgehenden 19. Jahrhunderts und läuteten die Entwicklung vom anfangs noch dominierenden Historismus zum Jugendstil ein.

Mit der Begründung, »in Amerika Studien decorativer Art machen zu wollen«, hatte Hans Christiansen bei der Hamburger Gewerbekammer ein Gesuch für die Erteilung eines Reisestipendiums zur Weltausstellung nach Chicago eingereicht, das positiv beantwortet wurde.³² So trat er mit einer Gruppe ausgewählter Hamburger Architekten, Kunsthandwerker, Ingenieure und Handwerker Mitte Juli 1893 in Cuxhaven die mehrtägige Fahrt an Bord des Schnelldampfers Fürst Bismarck an (Abb. 7).³³ Nach einer abwechslungsreichen Reise, über die der Lithograf Carl Griese in seinen Lebenserinnerungen ausführlich



berichtet, trafen die Hamburger am 21. Juli in New York ein (Abb. 8). Die Ankunft der Delegation war eine Zeitungsmeldung im *New York Recorder* wert, aus der man die Namen der Mitreisenden erfährt: »Drs. H. Hagn Otto Berner, F. Behnke, H. Christiansen, H. Ellerbrock, K. Engelbrecht, Carl Griese, H. Keikenhof, M. Sommer und Carl Wolbrandt.«³⁴ Mit einem weiteren Schiff kamen laut Griese später der Tischlermeister Martin Rotermund und der Buchdrucker Otto Schlotke hinzu.³⁵

Nach Besichtigung der Stadt und ihrer Museen sowie einem Ausflug nach Coney Island (Abb. 9) reiste die Delegation mit der Eisenbahn zu den Niagarafällen und weiter über Queenstown nach Chicago. Das Ziel ihrer Reise erreichten die Hamburger am 27. Juli und hatten nun drei Wochen Zeit für das Studium der Weltausstellung.³⁶ Wie Carl Griese hat auch Hans Christiansen einen ausführlichen Bericht über den Besuch der Weltausstellung verfasst, in dem er das Gesehene beschrieb und bewertete.³⁷

Auffällig in seinem Bericht ist die große Kenntnis aktuellen Kunstgewerbes der verschiedenen, vor allem europäischen Länder, die verdeutlicht, dass Hans Christiansen sich in den vergangenen Jahren ausführlich gebildet hat – sei es durch das Studium, den Besuch von Ausstellungen, Museen, Vorträgen oder auf seinen Reisen. So fährt er mit geschärftem Blick nach Chicago und erscheint

7 Postkarte an J. Christiansen, Hamburg, Böckmann Str. 23, gestempelt 13.7.93, Museumsberg Flensburg

8 Die Hamburger in New York 1893, Fotografie, Museumsberg Flensburg

9 In Coney Island 1893, Fotografie, Museumsberg Flensburg



sicher in seinem Urteil, wenn manchmal auch – zum Beispiel bei seiner Einschätzung der französischen Freilichtmalerei – etwas einseitig aus der Sicht des Kunsthandwerkers. Er nimmt wahr, dass in manchen Bereichen das Rokoko noch vorherrscht, und lobt wiederholt jenes Kunsthandwerk, in dessen Dekoration sich eine Hinwendung zu Motiven aus der Tier- und Pflanzenwelt wie Vögel, Rosen, Lilien oder Mohn zeigt. Hier gefallen ihm zum Beispiel die ausgestellten Stücke Kopenhagener Porzellans sowohl in ihrer naturnahen Motivwahl als auch in ihrer Form und Technik. Aus dem Blickwinkel des Dekorationsmalers hebt er besonders englische Tapeten hervor, die er von Walter Crane inspiriert sieht. Insgesamt ist seinem Bericht anzumerken, wie sehr ihn besonders die frischen, neuen Errungenschaften im Kunstgewerbe ansprechen.

Dies sind nur wenige Beispiele aus dem 38-seitigen Bericht über die Weltausstellung, den Christiansen in einem Vortrag für den Kunstgewerbeverein im November 1893 zusammenfasste. Drei große Themen, die seine eigene künstlerische Entwicklung wesentlich beeinflussten, sind darüber hinaus besonders prägnant: sein Lob der amerikanischen Plakatkunst und Gebrauchsgrafik, seine Bewunderung für Glas der Firma Tiffany und seine leidenschaftliche Begeisterung für das Kunsthandwerk Japans.

»Japan trägt wohl neben Deutschland in der Columbianischen Ausstellung die Siegespalme davon. [...] Die Gegenstände leben alle, sie zeigen, in ungemeiner Lebendigkeit japanisches Volksleben, japanische Natur und das ist es gerade, was diese Erzeugnisse so anziehend macht. Ich habe schon öfters kleinere japanische Bazare und Ausstellungen bewundert, doch die Menge und Schönheit dieser Ausstellung blendet förmlich. Da waren erstens die große Masse von Porzellanen mit ihrer charakteristischen Malerei, dann ein Haufen wertvoller Bronzen, die Japaner arbeiten mit ungezählten Farben und Schattierungen in diesem schönen Metall. Wie sie auch nach ihrem Guß in ihm noch gravieren, schnitzen, Ornamente einlegen und dergl., erzeugt Bewunderung, wir Hamburger sind ja in der glücklichen Lage, in der jap. Sammlung unseres Museums uns einen Begriff davon machen zu können. [...] Mich interessierte namentlich noch eine Ausstellung bewunderungswürdiger japanischer Kunstbücher mit schwarzen und farbigen Holzschnitten, interessant war zu beobachten wie diese Illustrationen fast allen praktischen Zwecken dienten, es waren meistens Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände jeglicher Art.«³⁸

Am 17. August 1893 verließ die Hamburger Delegation Chicago und reiste über Pittsburgh, Washington, Baltimore und Philadelphia wieder nach New York, wo die Rückreise nach Hamburg begann. Dort trafen sie am 1. September ein.³⁹ Während der Besichtigung der ihnen vor allem architektonisch bemerkenswerten amerikanischen Städte besuchten Hans Christiansen und Carl Griese gemeinsam mehrere lithografische Anstalten in Chicago, Philadelphia und New York.

»Da ich mich auch mit der Herstellung von Placaten beschäftige, so sind die Besuche dieser Kunstanstalten und die bei denselben kennen gelernte technische Handhabung der künstlerischen Seite für mich von recht bedeutendem Nutzen gewesen. Auch die Firmen- und Reklamemalerei steht in Amerika der Lithographie nichts nach. Jedwede freie Wand oder Planke wird mit allen möglichen auffälligen Reklamemalereien versehen. Meist besteht dieselbe in origineller Schrift, doch haben die amerikanischen Painter sich auch eine eigenartige ans japanische erinnernde Decorationsweise angeeignet, welche stets da, wo sie am einfachsten angewendet wegen der flotten Ausführung am besten wirkt.«⁴⁰

Carl Griese trug in den lithografischen Anstalten eine große Zahl von Plakaten zusammen, die er mit nach Hamburg nahm und Justus Brinckmann für das Museum für Kunst und Gewerbe schenkte. Dieser hatte gerade eine umfangreiche Ausstellung moderner französischer Straßenplakate gezeigt und war in seiner Ausstellungseröffnung für eine Erneuerung der deutschen Plakatkunst nach dem Beispiel Chérets eingetreten.⁴¹ Mit Grieses Sammlung nutzte er die Gelegenheit, in einer weiteren Ausstellung das Plakatthema mit einer »Anzahl der riesigsten und erstaunlichsten Placate aus dem gelobten Lande aller Reclame« fortzusetzen.⁴²

Hans Christiansen, der französische Plakate schon vor der Amerikareise im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe sehen konnte, hatte auf der Weltausstellung in Chicago seine ersten Berührungen mit amerikanischer Plakat-



10 Sammelmappe für das 8. Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg, 1894. Titelblatt für den Umschlag, Lithografie, 31,5 x 22,7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 312, ZD GG 5

kunst. Zwar brachte er von der Reise keine Studien mit, doch entstanden nach seiner Rückkehr nach Hamburg Plakate und druckgrafische Entwürfe, die die Wirkung des Gesehenen widerspiegeln. 1894 druckte Carl Griese das Werbeplakat *Hamburger Postkarten* für eine 18-teilige Postkartenserie Christiansens mit humoristischen Darstellungen von Hamburger Szenerien und plattdeutschen Texten (Abb. S. 60). Vor dem tapetenartigen Hintergrund mit stilisierter Froschbordüre und Streublümchen steht o-beinig ein lächelnder Postbote, der vor seiner Brust eine Postkarte präsentiert. Über ihm steht in gut lesbaren Großbuchstaben »Hamburger Postkarten« und links und rechts des Kopfes etwas kleiner »Stück 10 Penn.« und »Hier to hebn.«. Eine prägnante Werbebotschaft, ein reduziertes Bildmotiv, ein aufgelockerter Hintergrund mit flächig angeordneten Blumen und eine reduzierte Farbigkeit sind moderne Stilelemente, wie Christiansen sie in Amerika beobachtet hatte.

Die meisten bis 1895 entstandenen Plakate und Gebrauchsgrafiken Hans Christiansens schuf er für den Hamburger Kunstgewerbeverein, dessen Mitglied er war. Justus Brinckmann hatte das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zur Verbesserung des Geschmacks der Bevölkerung und als Vorbildersammlung für das Handwerk gegründet, um Technik und Qualität desselben zu steigern. Brinckmann wurde unterstützt vom Kunstgewerbeverein, den er selbst 1886 gegründet hatte und für mehrere Jahrzehnte prägte.⁴³ Der Verein veranstaltete in Zusammenarbeit mit dem Museum Ausstellungen, Vorträge, Exkursionen und aufwendige Feste. Zu diesen Unternehmungen entstanden Einladungen und Programme, die von dem Verein nahestehenden Künstlern reich gestaltet wurden. Hans Christiansen widmete Justus Brinckmann 1895 ein »Huldigungsblatt«, welches eine Porträtfotografie Brinckmanns in eine konventionelle Komposition einbindet, in der zwei junge Frauen mit Heiligenschein zu sehen sind: Eine ehrfürchtig kniende mit Lorbeerzweig in der Hand huldigt der Sitzenden, die auf ihrem Kopf eine Krone und auf den Knien einen Schrein trägt (Abb. S. 58).

Noch ganz unter dem Eindruck der Chicago-Reise stehend, entwarf Hans Christiansen eine Menükarte für ein Stiftungsfest des Kunstgewerbevereins am 27. Februar 1894, die von Carl Griese als Plakat gedruckt wurde (Abb. S. 59). Vor dem kreisförmig gerahmten Motiv einer Stadtlandschaft am Wasser, über dem die Speisefolge des »Supper« zu lesen ist, steht rechts ein lächelnder schwarzer Kellner, der auf einem Tablett einen Schweinskopf präsentiert. Neben ihm stehen auf einer Karte die »Drinks«, unter ihm sind drei bekränzte Wappenelemente mit Ankern verbunden. Am linken Rand des Plakats wächst aus einer chinesischen Vase ein Orangenbaum empor, der von einem Spruchband mit der Aufschrift »Ausflug des Vereins to the World's Fair at Sagebiel« umschlungen ist. Der Hintergrund ist von stilisierten Wolken- oder Wellenbändern durchzogen, darauf hier und da einzelne Streublümchen. Die verschiedenartigen Erlebnisse der Amerikareise äußern sich in einem Stilmix, der historisierende Schmuckelemente mit Jugendstilmotiven verbindet. Sie zeigen den Einfluss asiatischer Kunst. Ohne Frage hat aber auch die Begegnung mit schwarzen Amerikanern eindrucksvoll

auf Christiansen gewirkt, obgleich die überzeichnete Darstellung aus heutiger Sicht befremdlich erscheint.

Der im selben Kontext entstandene, wiederum von Griese gedruckte Umschlag einer *Sammelmappe für das 8. Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg* (Abb. 10) weist bereits deutlichere Jugendstilelemente auf: Unter dem Vereinswappen und dem Schriftzug in stilisierten Majuskeln zieht sich über die gesamte Blattbreite ein geschwungenes Wellenband, in dem vor einer strahlenden Sonne eine Nixe mit Fischen spielt. Diesem Motiv entspricht am oberen Blattrand ein Wolkenband, durch das ein Vogelschwarm fliegt.

Beide Arbeiten zeigen, dass Hans Christiansen den Historismus allmählich hinter sich ließ und zunehmend zu einer neuen Formensprache fand, die sich an der Naturanschauung und an den auf Reisen und in Ausstellungen und Vorbildersammlungen gewonnenen Eindrücken entwickelte. Von großem Einfluss waren hier die Sammlungen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe und die Vermittlungsarbeit, die Justus Brinckmann leistete. Brinckmann erweiterte und präsentierte sukzessive nicht nur seine Plakatsammlung und seine Sammlung älteren und vor allem zeitgenössischen Kunsthandwerks, sondern legte seit den 1880er-Jahren aus Schenkungen und Ankäufen eine umfangreiche und vorbildliche Sammlung asiatischer Kunst an. Schon im November 1882 hielt er einen Vortrag über Kunst und Kunstgewerbe in Japan.⁴⁴ In Sonderausstellungen wie zum Beispiel 1896 zeigte er die Entwicklung des japanischen Farbholzschnittes vom Anfang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.⁴⁵ Unterstützt und beraten wurde Brinckmann in seiner Kennerchaft und bei seinen Erwerbungen asiatischen Kunstgewerbes von dem in Hamburg geborenen Kunsthändler und Galeristen Siegfried Bing (1838–1905), der Ende 1895 in Paris seine programmatische Galerie L'Art Nouveau eröffnete – etwa zur gleichen Zeit, als Christiansen vermutlich in Paris eintraf.⁴⁶ Bing stammte aus einer Familie, die im Import-Export-Geschäft Beziehungen in die ganze Welt unterhielt und Niederlassungen unter anderem in Hamburg, Paris und Tokio besaß. Spätestens nachdem der Japonismus auf der Weltausstellung 1878 in Paris seinen Höhepunkt erreichte, war Bing zu einer Reise nach Japan aufgebrochen, um altes und zeitgenössisches Kunsthandwerk zu studieren, einzukaufen und unter anderem an Museen weiterzuverkaufen.⁴⁷ Bereits in seinem Verwaltungsbericht für das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe für die Jahre 1882/83 berichtet Brinckmann über Erwerbungen japanischer Stücke. In den darauffolgenden Jahren baute er die japanische Sammlung sukzessive aus.

Auf Hans Christiansen müssen die Exponate japanischer Kunst im Hamburger Museum einen großen Eindruck gemacht haben. Wie oben bereits erwähnt, galt ihm bei seinem Besuch der Weltausstellung in Chicago 1893 alles auf japanische Anregung zurückgehende Kunsthandwerk als vorbildlich, er verwendete das Wort »japanisch« gleichsam synonym mit »modern«. In seinen eigenen Entwürfen äußerte sich dieses Empfinden nicht nur in der Hinwendung zu Naturmotiven, sondern auch in der zunehmenden Stilisierung, in der geschwungenen



11 Meer, 1899, Illustration zu einem bretonischen Gedicht aus der Zeitschrift *Jugend*, 1, 1899, Farbdruck, 4,5 x 15,5 cm, Privatbesitz, ZDBU 93

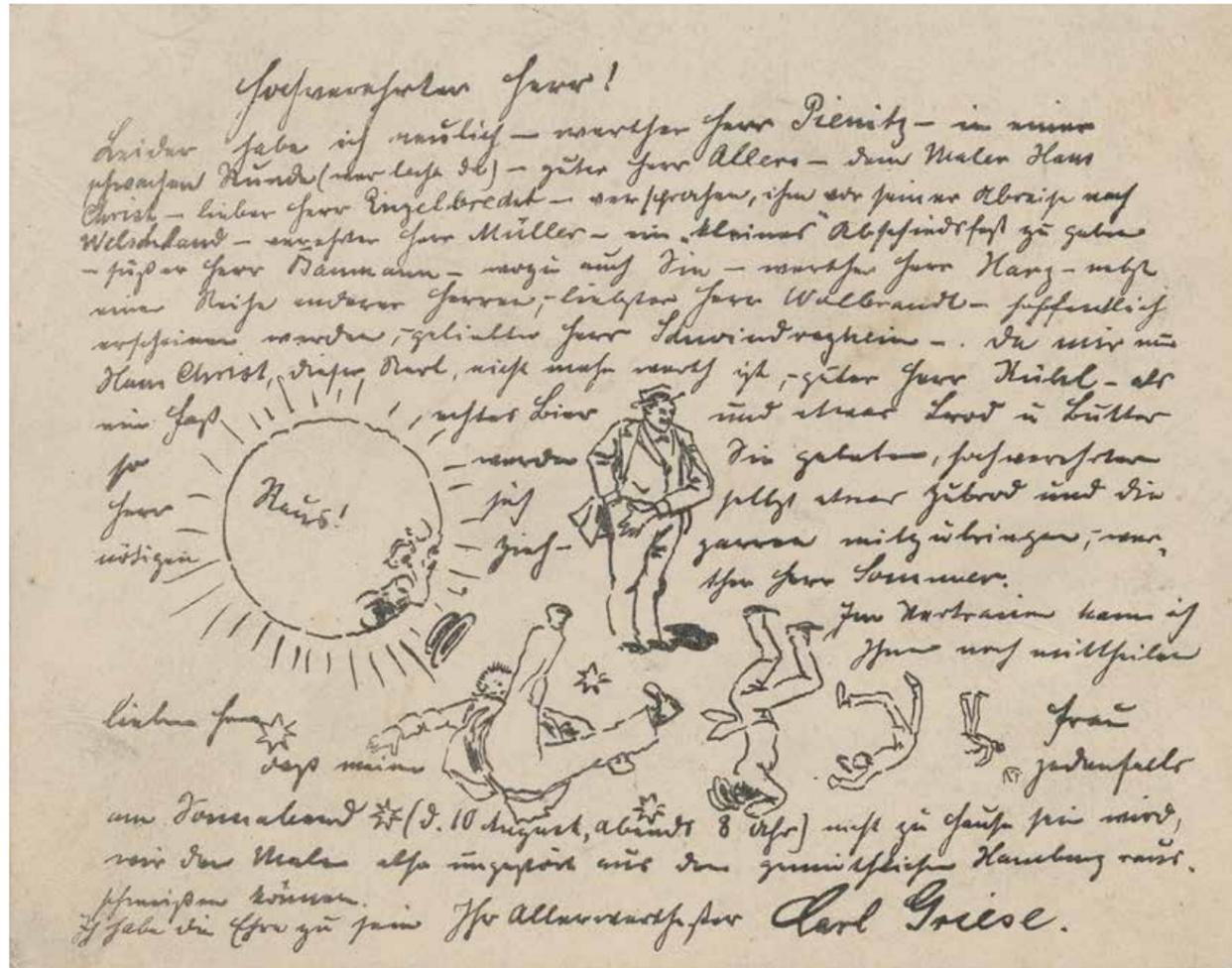
Linienführung, der Flächigkeit der Farben und der Komposition. Eine Eigenständigkeit und Modernität erreichte er hier jedoch erst nach seinem Wechsel nach Paris. Hier seien beispielhaft nur ein um 1898 für Carl Griese gedrucktes Plakat erwähnt (Abb. S. 63) und eine Illustration für die Zeitschrift *Jugend* aus dem Jahr 1899 (Abb. S. 11), deren Motivwahl den Einfluss Arnold Böcklins erkennen lässt, sich jedoch formal noch mehr an den berühmten Holzschnitt *Die große Welle vor Kanagawa* (ca. 1830) von Katsushika Hokusai anlehnt. Im Wissen um die Bedeutung und Vorbildhaftigkeit dieser Grafik hatte Justus Brinckmann 1889 eine von Arnold Krog entworfene Vase der »Kongelige Porcelainsfabrik zu Kopenhagen« erworben, deren Darstellung einer sich aufbäumenden schäumenden Welle ebenfalls auf Hokusai zurückgeht.⁴⁸

1896 präsentierte Justus Brinckmann in seinem Museum eine Ausstellung, in der Hans Christiansen nun selbst Protagonist war. Gezeigt wurden Kunstverglasungen aus Opaleszentglas, die offenbar größtenteils Hans Christiansen entworfen und der Hamburger Kunstverglaser Karl Engelbrecht (1858–1902) ausgeführt hatte. Mindestens zwei der ausgestellten Glasfenster Christiansens, der laut einem 1896 erschienenen Zeitungsartikel zu diesem Zeitpunkt bereits in Paris lebte, konnten für das Werkverzeichnis identifiziert werden, existieren wie die meisten Glasfenster jedoch nicht mehr.⁴⁹ Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Christiansen und Engelbrecht hatte gleich nach der Reise zur Weltausstellung in Chicago begonnen, auf der sie sich gemeinsam für die Glaskunst von Louis Comfort Tiffany begeisterten.⁵⁰

»Ich hatte schon immer der Bleiverglasung mein besonderes Interesse zugewandt, ich fand in ihr ein vorzügliches Mittel, meine Neigung zur reichsten Farbenfreude zu äussern. Das wunderbare Opalescentglas forderte ja gleichsam zum Schaffen auf. – Es war für mich ein Glück, in meinem damaligen Reisebegleiter nach Amerika, Karl Engelbrecht, Hamburg, einen Herrn zu finden, der meine Entwürfe für diese Art Kunstverglasung mit selten gutem Verständnis auszuführen verstand. Wir haben zusammen inzwischen wohl über zweihundert Arbeiten gemacht, die in der ganzen Welt verstreut sind; viele Museen haben davon Musterarbeiten gekauft.«⁵¹

Wenn die 1896 ausgestellten ersten Kunstverglasungen Hans Christiansens vielleicht noch in Hamburg entstanden, so setzte eine intensive Zusammenarbeit mit Engelbrecht erst ein, als Christiansen bereits in Paris lebte.⁵² Seine Verbindungen nach Hamburg – wie auch zu Justus Brinckmann, Carl Griese oder Gustav Dorén – rissen jedoch nicht ab. Bis zum Tode Engelbrechts 1902 arbeitete Christiansen immer wieder mit ihm zusammen.

In Hamburg wurde Hans Christiansen nach seiner Rückkehr aus Chicago allmählich unruhig. Reisen nach Berlin 1894 und 1895 erneut nach Italien unterbrachen seine kunstgewerbliche Arbeit, die ihm allmählich nicht mehr genügte: »Nach meiner Rückkehr empfand ich mehr wie je die Abhängigkeit vom Publikum, von den Geschäftssorgen etc., ich wollte frei sein und frei schaffen und studieren können; endlich 1895 wurde mir dieses möglich, ich hing den Maler-



12 Carl Griese, Einladungskarte zur Verabschiedung von Hans Christiansen, undatiert (1895), Museumsberg Flensburg

meister an den Nagel und ging wieder auf die Wanderschaft. Zunächst auf eine Zeit lang nach Antwerpen, dann im Herbst nach Paris, um Akt, und, da es mir fern lag, meine Seele für die Zukunft ganz dem Goldrahmen zu verkaufen, alle vorzüglich ausgebildeten Techniken an der Quelle zu studieren, um sie künstlerisch zu verwerthen.«⁵³

1895 verließ Christiansen Hamburg nach einer schwungvollen Verabschiedung durch seine Kollegen (Abb. S. 12)⁵⁴ und ging über Antwerpen nach Paris. Damit schloss er seine noch von der Suche nach einem eigenen künstlerischen Weg geprägte Jugendzeit ab. In seinen Hamburger Jahren arbeitete Hans Christiansen, wie beschrieben, zunächst vor allem auf dem Gebiet der Wand- und Deckenmalerei. Folgerichtig waren seine ersten heute noch nachweisbaren Entwürfe Vorlagen für Wandfriese und Schablonenmalereien; auch seine Mappe *Neue Flachornamente* ist diesem Bereich zuzuordnen. Darüber hinaus schuf Christiansen hauptsächlich Entwürfe für druckgrafische Arbeiten: Plakate für den Volkskunst-Verein und den Kunstgewerbeverein, Illustrationen oder Postkarten.

Als Hans Christiansen 1900 in seinem an Schwindrazheim anknüpfenden Aufsatz »Hie Volkskunst« sein eingangs zitiertes Plädoyer für eine neue Volkskunst formulierte, hatte er formal den Historismus seiner Jugendjahre längst hinter sich gelassen und war zu einem der besten und bekanntesten Jugendstil-künstler Deutschlands gereift. Das Leitmotiv, eine Kunst für das Volk schaffen zu wollen, war ihm hingegen geblieben. Der in vielerlei Hinsicht hohe und kostenintensive Aufwand, der für die Ausführung seiner kunstgewerblichen Entwürfe für Glasfenster, Möbel und Textilien, Silber und Schmuck, Porzellan und Keramik und so weiter erforderlich war, ließen diese jedoch eher zu Luxusartikeln werden. Maßgeblicher war jedoch das Ideal, durch eine auf »Einfachheit, Natur, Poesie«⁵⁵ konzentrierte Kunst das Leben des Volkes zu bereichern und zu verschönern. Dieser allumfassende Anspruch ließ sich am ehesten im Bereich der relativ kostengünstig reproduzierbaren druckgrafischen Erzeugnisse, in den Plakaten, im Buchschmuck und in der Gebrauchsgrafik verwirklichen. Hier brachte Hans Christiansen es, kaum dass er Hamburg hinter sich gelassen hatte und in das moderne Paris aufgebrochen war, zu wahrer Meisterschaft. Die Saat zu dieser Entwicklung im Sinne des Jugendstils war jedoch in Hamburg und den Jahren der Studien und Reisen gelegt worden.

- 1 Hans Christiansen, »Hie Volkskunst!«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration (DKD)*, 6, 1900, S. 373–376, hier S. 374.
- 2 Oscar Schwindrazheim, *Hie Volkskunst!*, Bremerhaven und Leipzig 1892.
- 3 Ebd., S. 15.
- 4 Heinrich Harz, »Erinnerung an den Hamburger Verein ›Volkskunst‹«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 3, 1898/99, S. 115–125, hier S. 116.
- 5 Anonym, »Atelier-Nachrichten«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 2, 1898, S. 323–325, hier S. 323.
- 6 Claire Christiansen, »Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung«, in: Gerhard Bott (Hrsg.), *Von Morris zum Bauhaus*, Darmstadt 1977, S. 237–247, hier S. 240.
- 7 Peter Nils Dorén und Gustav Nils Dorén, *Peter Gustav Dorén (1857–1942)*, unveröffentlichtes Manuskript zur Firmengeschichte. Freundliche Überlassung von Peter Nils Dorén, Berlin.
- 8 *Der Neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung*, hrsg. von Kay Rump, Neumünster 2005, S. 94.
- 9 Der dem Historismus verpflichtete Möbelfabrikant Heinrich Saueremann unterrichtete seine Schüler, zu denen von 1884 bis 1888 auch Emil Nolde zählte, nach dem Vorbild seiner meist aus dem Landesteil Schleswig stammenden Sammlungsstücke. 1890 gründete er mit seiner Fachschule für Kunsttischler und Bildschnitzer die erste Werkstattsschule Deutschlands. *Heinrich Saueremann (1842–1904). Ein Flensburger Möbelfabrikant des Historismus*, Begleitheft zur Ausstellung im Städtischen Museum Flensburg 1979.
- 10 Ernst Barlach, *Ein selbsterzähltes Leben*, München 1948, S. 24 ff.
- 11 Joachim Kruse, »Barlach in Paris«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 4, 1965, S. 312 f. und S. 349.
- 12 Friedrieke Henriette Christiansen, *Hans Christiansen, seine Kinder- und Jünglingsjahre. Aufzeichnungen von seiner Mutter, ihren lieben Groß-Kindern gewidmet*, Hamburg 1915, unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Christiansen Museumsberg Flensburg, S. 13.
- 13 Adolf Möller (1866–1943) stammte aus Uetersen und wuchs in Flensburg auf. 1883 begann er in Hamburg eine Lehre als Xylograf, die er aber nach vier Wochen wieder abbrach, um eine dreijährige Malerlehre in Flensburg anzutreten. Von 1886 bis 1888 studierte er an den Kunstgewerbeschulen in Leipzig und München. Später lebte er in Altona. *Der Neue Rump* (wie Anm. 8), S. 303.

- 14 A. Thürmer steuerte für die von Oskar Schwindraheim herausgegebenen *Beiträge zu einer Volkskunst*, 2, 11, 1892/93, Tafel 1, eine Zeichnung bei.
- 15 *Der Neue Rump* (wie Anm. 8), S. 407.
- 16 Skizzenbuch im Nachlass des Künstlers, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 333.
- 17 Barbara Mund, *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, München 1981, S. 56.
- 18 Anonym 1898 (wie Anm. 5), S. 323.
- 19 Ulrich Schulte-Wülwer, *Sehnsucht nach Arkadien. Schleswig-holsteinische Künstler in Italien*, Heide 2009, S. 328 ff. Hans Christiansen, *Italienisches Reisetagebuch 1889*, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg.
- 20 Skizzenbuch im Nachlass des Künstlers, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 334.
- 21 Anonym 1898 (wie Anm. 5), S. 325.
- 22 Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus 1985, S. 11.
- 23 Christiansen 1915 (wie Anm. 12), S. 13.
- 24 Anonym 1898 (wie Anm. 5), S. 324. Christiansen 1915 (wie Anm. 12), S. 14.
- 25 Brief von Hans Dorén an Ellen Redlefsen, 5. August 1959, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg.
- 26 Christiansen 1915 (wie Anm. 12), S. 13 f. Hier handelte es sich wahrscheinlich um das ab 1889 an den Flensburger Süderhofenden erbaute Hotel Flensburger Hof, von dem es heißt, dass es nach dem Vorbild des Hamburger Hotels Vier Jahreszeiten ausgestattet wurde. Freundliche Mitteilung von Eiko Wenzel, Leiter der Abteilung Bauordnung und Denkmalschutz der Stadt Flensburg.
- 27 Anonym 1898 (wie Anm. 5), S. 325.
- 28 *Beiträge zu einer Volkskunst*, hrsg. von Oskar Schwindraheim, 6, 1891, o. S.
- 29 Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 22), PL 43, S. 301, Abb. 354.
- 30 Zit. nach: ebd., S. 41.
- 31 Hans Schliepmann, »Neue Flachornamente von H. Christiansen«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1, 1897/98, S. 122 f.
- 32 Hans Christiansen, *Vortrag Kunstgewerbeverein am 21. Nov. 93*, unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg, S. 1.
- 33 Hans Christiansen schreibt an Bord der Fürst Bismarck am 13. und am 20. Juli eine Postkarte und einen Brief an seine Familie, in denen er über die Reise berichtet. Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg.
- 34 Der *New York Recorder* schreibt am 23. Juli 1893: »To study our Industries. Distinguished Body of Experts arrives from Hamburg. A party of German scientists found for the World's Fair arrived in this city on Friday, aboard the steamship Fürst Bismarck. They are send over here by the Hamburgische Gewerbekammer to inspect our industries and gather, what information they can about American inventions. Among the party are two engeneers, one Architect, one Lithographer, one cabinet maker, one surgical instrument manufacturer, one tanner, one carriage builder, one glassmanufacturer, and one painter. Max Strauss of 5 Broadway has charge of the party and yesterday started them off to Chicago. After a three weeks visit at the fair they will travel over the country and in most of the principal cities. Prominent among the visitors are: Drs. H. Hagn Otto Berner, F. Behnke, H. Christiansen, H. Ellerbrock, K. Engelbrecht, Carl Griese, H. Keikenhof, M. Sommer and Carl Wolbrandt.« Zit. nach: Carl Griese, *Erinnerungen. Aus dem Leben eines Hamburger Lithographen und Verlegers*, hrsg. von Gerd Fahrenhorst, Norderstedt 2013, S. 131.
- 35 Ebd., S. 132.
- 36 Ebd., S. 138 f.
- 37 Hans Christiansen, *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicago*, 1893, unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg.
- 38 Hans Christiansen, *Kunstgewerbliche Studien*, 1893, S. 21 f. In der deutschen Ausstellung gefielen Christiansen u. a. Porzellan der Manufakturen Meißen und Berlin und Keramik und Fayencen der Firma Villeroy & Boch. Aber auch seine norddeutschen Kollegen finden Erwähnung: »[...] sowie die Ausstellung unserer bedeutendsten Kunstgewerbler, Hulbe mit seinen schönen gepunzten Ledern, Sauermann Flensburg mit einem reizenden friesischen Zimmer [...].« Ebd., S. 4.
- 39 Griese 2013 (wie Anm. 34), S. 146 ff.
- 40 Hans Christiansen, *Kunstgewerbliche Studien*, 1893, S. 38.
- 41 Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1893*, Hamburg 1894, S. 35: »Unsere deutschen Placatzeichner pflegen bei Ankündigungen von

Schaustellungen u. dgl. ganze Reihen von Szenen darzustellen und womöglich längeren Text hinzuzufügen. Das entspricht nicht der Bestimmung des Placats. Der geschäftig eilende Beschauer hat nicht Zeit, lange zu sehen und zu lesen. Die Kunst des Placatentwurfs besteht darin, ein schönes und packendes Augenblicksbild zu schaffen. Es soll die Aufmerksamkeit der vorüberfluthenden Menge auf sich ziehen; im Vorbeigehen soll man das Placat in sich aufnehmen können. Daher begnügt sich Chéret mit der Darstellung weniger Figuren, den Text beschränkt er auf das Nothwendigste, ein paar Worte, die in markanten Zügen hingemalt sind. Seine Hauptwirkungen erreicht er mit der Farbe. Gelb und Blau, Roth, Grün, Schwarz stehen unvermittelt nebeneinander. Die Contraste sind grell, aber nicht unharmonisch. Ebenso energisch sind die Conturen, die sich niemals in gerundeten Umrissen bewegen, sondern in eckigen Strichen. Die Zeichnung ist, in der Nähe besehen, skizzenhaft, aber, in einigem Abstand betrachtet, sprechen diese kantigen Umrisse dieselbe deutliche Sprache wie die weithin leuchtenden Farben.«

- 42 Ebd., S. 36.
- 43 Axel von Saldern u. a., *Der Kunstgewerbe-Verein und die Justus Brinckmann Gesellschaft zu Hamburg. 1886–1986*, Hamburg 1986.
- 44 *Kunst und Kunstgewerbe in Japan*, Vortrag, gehalten von Dr. Justus Brinckmann am 18. November 1882 im Verein für Kunst und Wissenschaft in Hamburg, Hamburg 1883.
- 45 Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1896*, Hamburg 1897, S. 63.
- 46 Zur Verbindung von Hans Christiansen zu Siegfried Bing siehe den Aufsatz von Claudia Kanowski in diesem Katalog, S. 64–81.
- 47 Ausführlich zu Siegfried Bing siehe *L'art nouveau. La Maison Bing*, hrsg. von Gabriel P. Weisberg u. a., Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam u. a., Stuttgart 2004.
- 48 Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1889*, Hamburg 1890, S. 20.
- 49 Ausschnitt aus einer eindeutig auf 1896 datierbaren Hamburger Zeitung. Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg, Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 22), KV 6 und KV 7.
- 50 Zimmermann-Degen 1985 (wie Anm. 22), S. 24. Ausführlich zu Engelbrecht siehe Rüdiger Joppien, »Karl Engelbrecht. Ein Wegbereiter der Kunstverglasung des Jugendstils«, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, 20/21/22, 2001–2003, S. 89–114. Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Claudia Kanowski.
- 51 Anonym 1898 (wie Anm. 5), S. 325.
- 52 Siehe hierzu den Aufsatz von Claudia Kanowski in diesem Katalog, S. 64–81.
- 53 Anonym 1898 (wie Anm. 5), S. 325.
- 54 Carl Griese lud mit einer undatierten Grußkarte und humorvollen Worten zu sich ein: »Hochverehrter Herr! Leider habe ich neulich – verehrter Herr Pienitz – in einer schwachen Stunde (wer lacht da) – guter Herr Allers – dem Maler Hans Christ – lieber Herr Engelbrecht – versprochen, ihm vor seiner Abreise nach Welschland – werther Herr Müller – ein kleines Abschiedsfest zu geben – süßer Herr Baumann – wozu auch Sie – werther Herr Harz – nebst einer Reihe anderer Herren – liebster Herr Wolbrandt – hoffentlich erscheinen werden, – geliebter Herr Schwindraheim –. Da mir nur Hans Christ, dieser Kerl, nicht mehr werth ist, – guter Herr Kühl – als ein Faß rechtes Bier und etwas Brod u. Butter so werden Sie gebeten, hochverehrter Herr sich selbst etwas Zubrod und die nötigen Ziehgarrn mitzubringen, – werther Herr Sommer. Im Vertrauen kann ich Ihnen noch mittheilen lieber Herr, daß meine Frau jedenfalls am Sonnabend (d. 10. August, abends 8 Uhr) nicht zu Hause sein wird, wir den Maler also ungestört aus dem gemüthlichen Hamburg rausschmeißen können. Ich habe die Ehre zu sein Ihr allerwerthester Carl Griese.« Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg.
- 55 Vgl. Christiansen 1900 (wie Anm. 1).



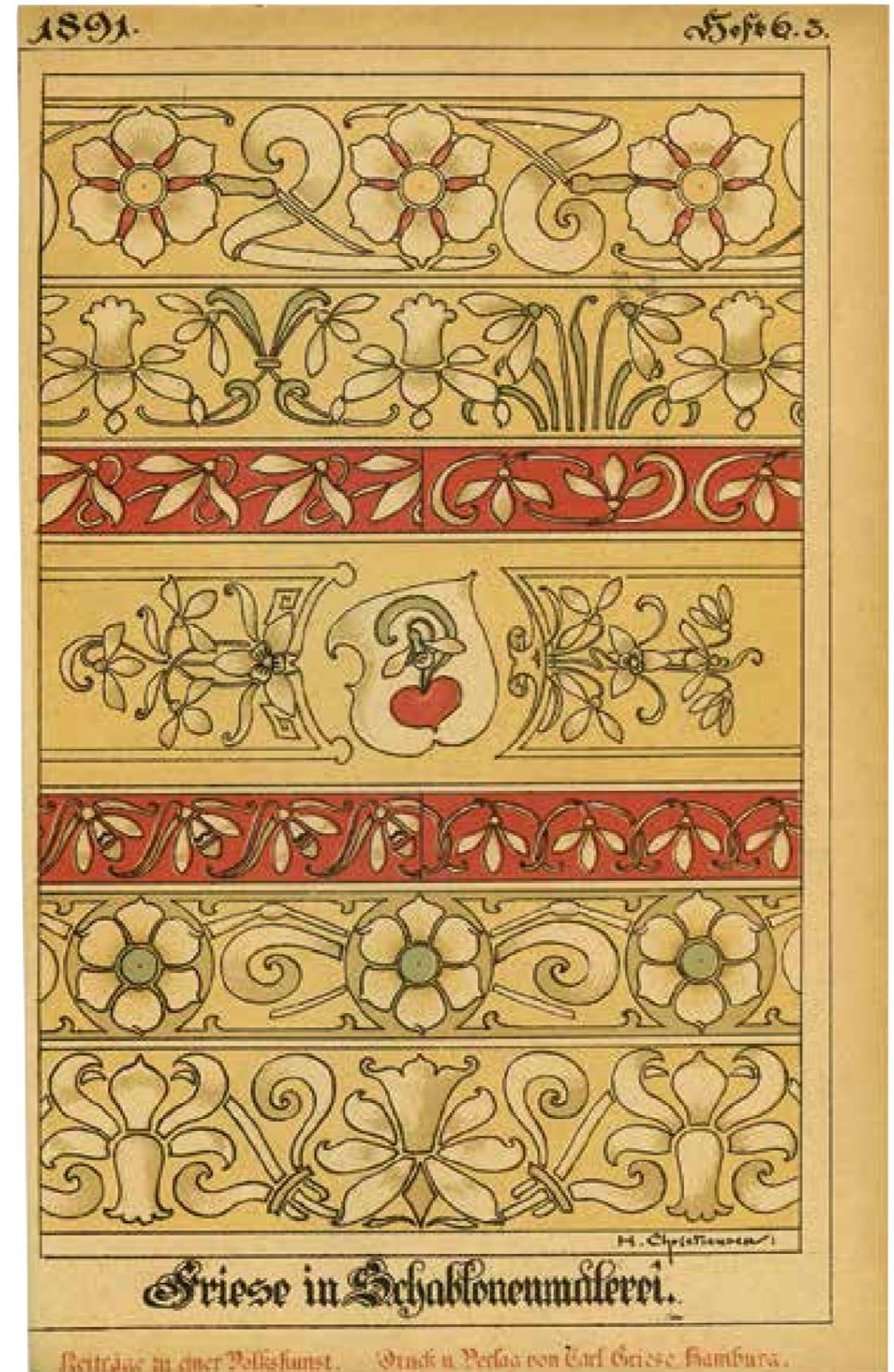
Dekorationssysteme aus Mantua, Florenz und München, 1887-1889



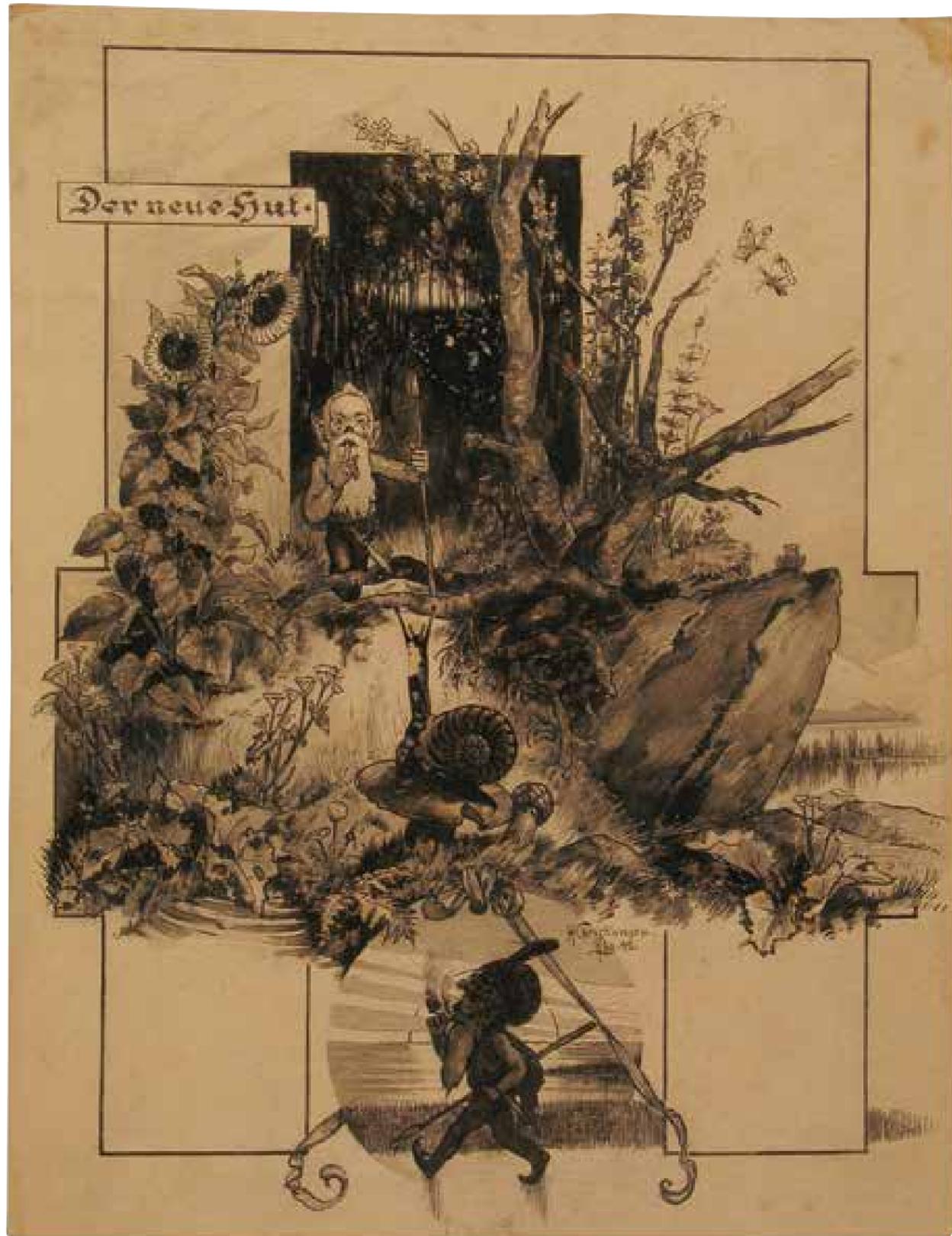
Dekorationssysteme aus München und Pisa, 1887-1889



Entwurf für ein Werbeplakat, um 1890



Schneeglöckchen, weiße und gelbe Narzissen. Friesentwürfe für Schablonenmalerei, 1891



Entwurf zu einer Illustration von Oskar Schwindrazheims Gedicht »Der neue Hut«, 1892



Scherzblatt zum Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins Hamburg, 1893



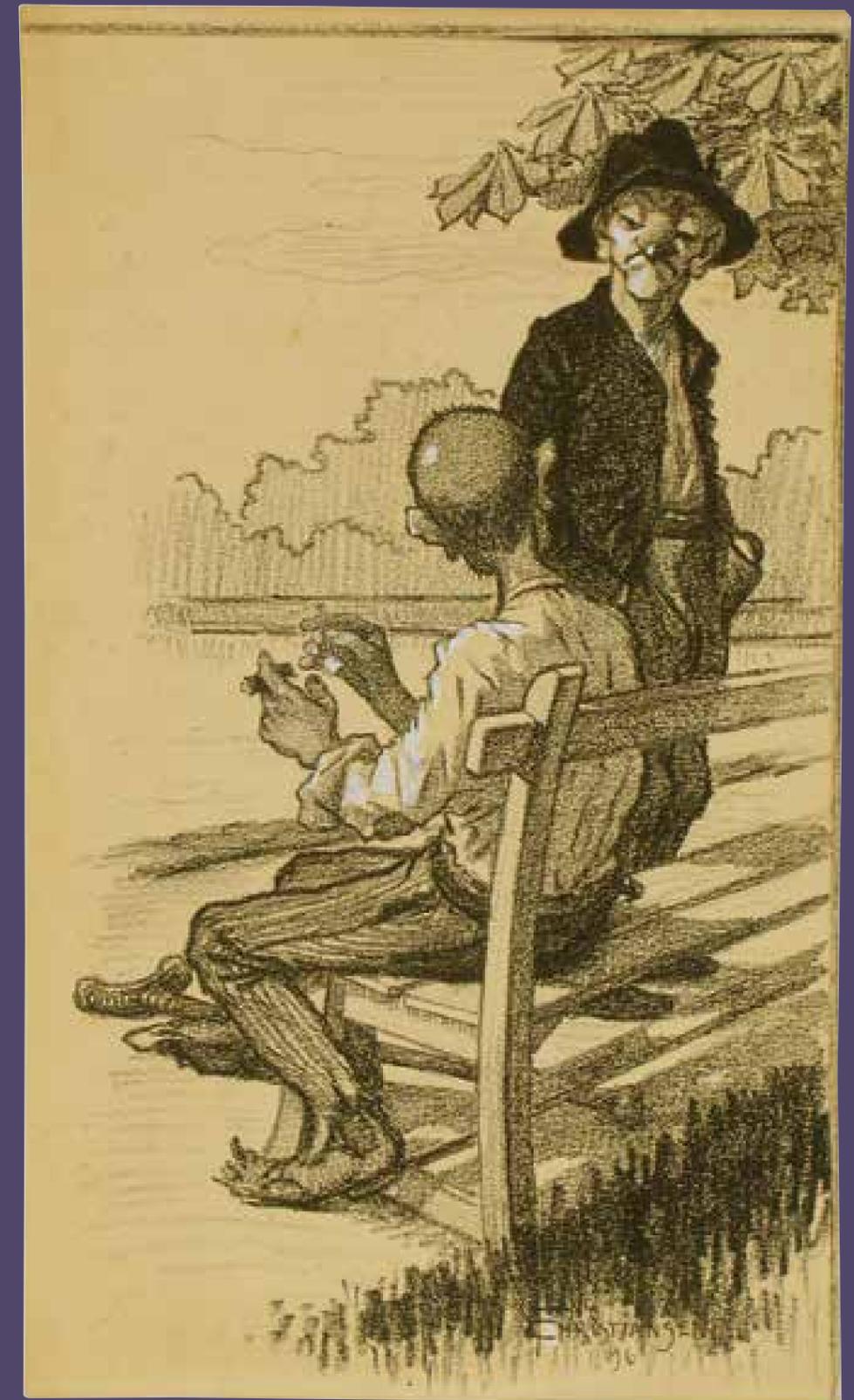
Huldigungsblatt für Justus Brinckmann, 1895



Scherz-Menükarte für das 8. Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins Hamburg, 1894



Hamburger Postkarten, 1894



Die gute Partie. Zwei Landstreicher, 1896



Karl Engelbrecht Hamburg, Neujahrskarte, 1897



Zinkätzungen, um 1898



»... in's richtige Fahrwasser gebracht ...« Hans Christiansen in Paris

Claudia Kanowski

Hans Christiansen verbrachte das Fin de Siècle, die Jahre zwischen 1895/96² und 1899, in Paris. Über seine Beweggründe, in die Seine metropole zu gehen, schrieb er 1898 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*: »Als ich damals nach Paris kam, hielt ich mich selbst für einen grossen Stümper, aber einen Stümper und Anfänger, der ... durch richtiges Studium am richtigen Ort in's richtige Fahrwasser gebracht werden musste. Ich war ja schon vorher mit allerlei Kenntnissen »ausgerüstet«, doch das musste alles geklärt werden, und deshalb ging ich gerade nach Paris, hier, wo künstlerische Techniken so sehr ausgebildet und geachtet waren, wo grosse Bildhauer sich nicht scheuten, eine einfache Vase zu formen, grosse Maler, ein Plakat zu zeichnen; hier wollte ich studiren, frei, ohne Korrektur eines Professors [...], die ganzen Errungenschaften der französischen Kunst auf mich einwirken lassen [...]«³

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 Jugendstil-epoche charakteristisch ist.

Um 1895 war Paris nicht nur ein Schmelztiegel für avantgardistische Tendenzen in der Malerei wie Impressionismus und Neoimpressionismus, Symbolismus und Cloisonnismus, auch für die angewandte Kunst kamen wichtige Impulse aus der Stadt der Welt- und Kunstausstellungen, der Museen und Galerien.⁴ 1895 eröffnete Siegfried Bing seine Galerie L'Art Nouveau, in der er – ganz im Sinne einer gattungsübergreifenden Gesamtästhetik – Werke bildender und angewandter Kunst zusammenführte. Auch Hans Christiansen besuchte Bings Galerie, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.

In der oben zitierten Passage spielt Christiansen zudem darauf an, dass Paris ein Zentrum moderner Plakatgestaltung war. 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. Auch andere Bereiche der angewandten Kunst waren für bildende Künstler interessant: Symbolisten und Cloisonnisten wie Paul-Elie Ranson, Pierre Bonnard oder Emile Bernard gestalteten Glasbilder, Wandbehänge und Paravents, weil ihre künstlerischen Vorstellungen in den Techniken des Glasmosaiks, der Weberei oder Stickerei besonders wirkungsvoll zur Geltung kamen. Mehr

noch: Die intensive Auseinandersetzung mit der angewandten Kunst wirkte geradezu stilbildend, schärfte sie doch bei vielen Malern den Blick für neue künstlerische Mittel wie die Konzentration auf Farben, Formen und Linien sowie die Materialität. Insofern standen Kunst und handwerkliche Techniken in dieser Zeit in einem besonders engen und gegenseitig befruchtenden Verhältnis. Zu Recht also erhoffte sich Christiansen von seinem Parisaufenthalt weiterführende Impulse.

Christiansen in Paris

1895 verließ Hans Christiansen Hamburg und ging zunächst nach Antwerpen, wo er – nach den Erinnerungen seiner Frau Claire für ein Jahr – bei einem Maler im Atelier mitarbeitete, was ihn jedoch nicht weiterbrachte.⁵ Im Anschluss – vermutlich im Herbst 1895 – schrieb er sich für »einige Semester«⁶ an der privaten Académie Julian ein. Die Akademie war ein Zentrum der Avantgarde: 1888 hatte sich hier die Künstlergruppe der Nabis formiert. Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Félix Vallotton und Edouard Vuillard gehörten zu den Künstlern, die hier studiert hatten, ebenso viele Deutsche, darunter Lovis Corinth, Ludwig von Hofmann und Max Slevogt.⁷ Dennoch fand Christiansen nicht hier, in der akademischen Lehre, was er suchte, sondern in der Praxis: »Was mich am meisten gefördert hat, das sind Aufträge gewesen, Aufträge der verschiedensten künstlerischen Arten. Solche Aufträge sind für die Entwicklung zum wahren Künstler viel wichtiger, als viele Jahre Akademiebesuch.«⁸

Sein Atelier befand sich zunächst in der Rue La Fayette, dann in der Rue St. Lazare (Abb. 1). Seine spätere Ehefrau Claire lernte er 1897 in Paris kennen. Sie war Tochter der jüdischen Mannheimer Kaufmannsfamilie Guggenheim und in Paris aufgewachsen; ihre Eltern lebten am Boulevard de Magenta. Nach der Hochzeit, die noch im selben Jahr, am 6. Dezember 1897, stattfand, wohnte das junge Paar in einer kleinen Dreizimmerwohnung in der Rue de Maubeuge.⁹

Die Möbel für Atelier und Wohnung entwarf Christiansen selbst. Ein Schrank aus der Wohnung der Rue La Fayette befindet sich mit der dazugehörigen Entwurfszeichnung heute im Flensburger Museum (Abb. S. 94).¹⁰ Die Möbel der Pariser Zeit weisen eine Mischung aus folkloristischen und Jugendstilelementen auf. Im Katalogbeitrag von Dorothee Bieske (S. 32–51) wird deutlich, dass Christiansen durch die Kontakte zu Oskar Schwindrazheim in Hamburg stark von der »Volkskunst«-Bewegung beeinflusst war.

Im Werkverzeichnis von Margret Zimmermann-Degen ist die beeindruckende Bandbreite der Entwurfstätigkeit Christiansens jener Jahre dokumentiert. Für Auftraggeber in Deutschland wie in Frankreich lieferte er Entwürfe für Kunstverglasungen, Buch- beziehungsweise Zeitschriftenschmuck (unter anderem für die Münchner Zeitschrift *Jugend* [Abb. S. 100, 102 ff., 106] oder für die Pariser Zeitschrift *L'Art Décoratif*), für Plakate, Postkarten und Verpackungen, ebenso für Keramiken, Wirkereien und Lederarbeiten.¹¹



1 Hans Christiansen in seinem Pariser Atelier, um 1897, Museumsberg Flensburg, Nachlass Christiansen

Von Paris aus schickte Hans Christiansen seine Arbeiten auch auf Ausstellungen, wo sie Aufmerksamkeit erregten – unter anderem bei Alexander Koch, dem Darmstädter Verleger und Herausgeber der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, sowie dem Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein. Im zweiten Jahrgang der Zeitschrift von 1898 erschien ein von Hans Schliepmann verfasster ausführlicher Artikel über Christiansen; außerdem waren zahlreiche seiner neuesten Arbeiten hier abgebildet. Schliepmann beschreibt Christiansen als »fröhlichen«, in Paris lebenden »outsider«, der die verknöcherten akademisch-historistischen Strukturen mit frischen Ideen aufzumischen imstande sei. Er schließt seine überaus positive Bewertung mit dem Aufruf: »[...] der »Pariser« Christiansen wird nun vielleicht bald auch hier gesucht und zu irgend einer Professur berufen werden (nach Eckmanns Ernennung sind ja die Modernen schon glücklich hochschulfähig!), so dass wir ihn wieder unter uns haben – zu des Künstlers eigenen Besten. [...] Holt ihn Euch zurück, Deutsche!«¹²

Kurz darauf erhielt Christiansen den Ruf nach Darmstadt: Noch 1898 besuchte ihn der hessische Großherzog persönlich in seinem Pariser Atelier und schlug ihm vor, Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie zu werden. Christiansen nahm das Angebot an und wurde am 1. Juli 1899 zum Professor ehrenhalber nach Darmstadt berufen. Paris zu verlassen fiel ihm, den Erinnerungen seiner Frau zufolge, nicht leicht.¹³ Noch 1916, in Wiesbaden, dachte er mit Nostalgie an seine Zeit in Paris zurück: »Ich habe manchmal gesagt, ich hätte niemals nach Darmstadt gehen sollen. War ich damals in Paris so gut mit meinen Sachen bekannt, stellte ich doch bei Vollard aus, derselbe, dervan Gogh logierte.«¹⁴

Hans Christiansen war es also gelungen, sich nicht nur in Paris als erfolgreicher Künstler zu etablieren, sondern von Paris aus seinen Bekanntheitsgrad auch und gerade in Deutschland zu steigern.

Das Pariser Skizzenbuch von 1897

Christiansens Skizzenbuch aus der Pariser Zeit mit handschriftlichen Notizen und Bleistiftskizzen hat sich in Privatbesitz erhalten. Es gibt Aufschluss darüber, welche Anregungen Hans Christiansen in Paris erhielt und in seinem künstlerischen Werk verarbeitete.¹⁵

Christiansen notierte dort Eindrücke von Kunstwerken, die er sah – allerdings selten unter Nennung der Künstler – und machte sich allgemein Gedanken zu Geschmacksfragen. So findet sich beispielsweise eine Passage, in der er am »kauffähigen Publikum« kritisiert, dass es »seine Wohnräume als Museum [...] als Aufbewahrungsort aller möglichen Scharteken und Alterthümer« missbrauche, anstatt dasselbe Geld für moderne künstlerische Einrichtungen zu verwenden – eine im Zeitalter des ausklingenden Historismus mit seinen retrospektiven Neostilen gängige Kritik.¹⁶

Zeichnerisch hielt er verschiedene Motivideen fest: Details aus Kunstplakaten (zum Beispiel von Henri de Toulouse-Lautrec), ägyptische Motive (ver-

mutlich von Kunstwerken im Louvre), ornamentale Skizzen mit Pflanzen- und Wassermotiven, Tänzerinnen, Porträtstudien in Cafés, Restaurants und Theatern sowie Landschaften. Außerdem finden sich Entwürfe für ein Plakat, das er 1897 für die Pianofortefabrik Ernst Kaps schuf.¹⁷

Siegfried Bings Galerie L'Art Nouveau und der Japonismus

Das Skizzenbuch stellt auch insofern ein wertvolles zeitgeschichtliches Dokument dar, als es Christiansens mehrmalige Besuche in Siegfried Bings Galerie L'Art Nouveau belegt, die in Frankreich einer ganzen Kunstrichtung ihren Namen geben sollte. Seine diesbezüglichen Einträge datieren vom November 1897.

Knapp zwei Jahre zuvor, im Dezember 1895, hatte Siegfried Bing (1838–1905) seine neue Galerie in der Rue de Provence, Ecke Rue Chauchat eröffnet und stellte hier moderne Malerei, Grafik, Plakatkunst und Einrichtungsgegenstände gleichberechtigt und dialogisch aus.¹⁸ Zu sehen waren unter anderem Gläser von Louis Comfort Tiffany und Emile Gallé, Porzellane und Metallwerke von Georges de Feure und Edward Colonna, Mobiliar von Henry van de Velde und Eugène Gaillard, ebenso Werke von Künstlern der Gruppe der Nabis (darunter Paul-Elie Ranson und Félix Vallotton). Zugleich markierte Bing auch die enge Verbindung zwischen Japonismus und Moderne. Bereits vor der Gründung von L'Art Nouveau hatte er sich als Kunsthändler für Ostasien und Japaner einen Namen gemacht. Von 1888 bis 1891 hatte er die Zeitschrift *Le Japon Artistique* herausgegeben, die unter dem Titel *Japanischer Formenschatz* auch in Deutschland für viele Künstler und Sammler zu einer Fundgrube für Anregungen wurde und auch Hans Christiansen bekannt gewesen sein dürfte.

Christiansen war sicherlich bereits in Hamburg, durch die Vermittlung von Justus Brinckmann, auf Siegfried Bing aufmerksam geworden. Brinckmann wiederum war Gründungsdirektor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe und gehörte zu den guten Bekannten und Kunden von Bing. Er erwarb bei dem Kunsthändler zahlreiche Objekte für sein Museum – sowohl Ostasien als auch moderne westliche Kunstwerke. Während seiner Hamburger Zeit, ab 1889, stand Christiansen in engem Kontakt zu Brinckmann.¹⁹

Die Anregungen, die Hans Christiansen in Paris, insbesondere auch bei Siegfried Bing, aufnahm, führten dazu, dass sich die japonistischen Tendenzen in seinem Werk festigten. Dies ist bei seinen Entwürfen für Buchschmuck, Werbe- und Plakate, Glasfenster und Lederarbeiten deutlich zu erkennen. Stilmerkmale sind die konturenbetonte, rhythmische Linearität und Flächigkeit, großformatige, asymmetrisch platzierte Blumenmotive (oftmals Mohn und Iris in Verbindung mit Frauendarstellungen), die Beschränkung auf wenige Hauptmotive vor einem ornamentalen Hintergrund und die strenge Stilisierung (Abb. S. 89–91, 100, 107 ff.).²⁰

Ein Lederparavent aus der Sammlung des Bröhan-Museums weist meines Erachtens die künstlerische Handschrift von Hans Christiansen auf und ist ein

prägnantes Beispiel für den japonistisch-symbolistischen Stil der Zeit um 1897 (Abb. 2). Ausgeführt wurde er von der Hamburger Firma Georg Hulbe, mit der Christiansen in engem Kontakt stand.²¹ Er ist in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1897/98 abgebildet, allerdings nur unter Nennung der Firma, nicht des Künstlers. Die Kombination von konturenbetonten Mohnblüten und dem Hintergrund mit s-förmig geschlängeltem Weg findet ihre Parallelen in Christiansens Werk, zum Beispiel auf einem anderen, gesicherten Paravent-Entwurf, dort in Verbindung mit einer blumenbekränzten jungen Frau und ebenfalls mit großformatigen Mohnblüten.²²

Bei dem Paravent im Bröhan-Museum ist das Mohnblüten- mit einem Schlangemotiv verwoben und erhält dadurch eine symbolistische Aussage: Mohn, aus dem Opiat gewonnen werden kann, steht für Schlaf und Tod, die

2 Entwurf Hans Christiansen (?) / Ausführung Georg Hulbe, Hamburg, Paravent, um 1897, Leder mit farbig eingepresstem Dekor, 122 x 154 cm, Bröhan-Museum, Berlin, Inv.-Nr. 96-903





3 Hans Christiansen in seinem Pariser Atelier mit Paravent, um 1897, Museumsberg Flensburg, Nachlass Christiansen

Schlange als Attribut der Eva für die Sünde. Dass sich Christiansen in dieser Zeit mit symbolistischen Tendenzen auseinandergesetzt hat, zeigen Werke wie zum Beispiel das um 1896 entstandene Gemälde *Andromeda* (Abb. S. 12)²³

Das per se schon japonistische Thema Paravent beschäftigte Christiansen insbesondere während seines Parisaufenthalts. Im Werkverzeichnis von Margret Zimmermann-Degen sind aus der Pariser Zeit vier Entwürfe für lederne Wandschirme sowie ein weiterer für Applikationsstickerei aufgeführt. Sie sind alle in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1898/99 abgebildet. Auf einem Foto aus seinem Pariser Atelier ist ein weiterer Paravent zu erkennen (Abb. 3). Auf diesem und auf dem gestickten sind großflächige Blumendekore ohne menschliche Figuren dargestellt, worin sie mit dem Paravent aus dem Bröhan-Museum vergleichbar sind.²⁴

Der markante künstlerische Duktus unterscheidet den Paravent mit Mohnblumen von Werksentwürfen der Firma Hulbe, bei denen Jugendstil motive wie Blumen, Vögel oder Schiffe eher versatzstückhaft miteinander kombiniert werden. Solange ein archivalischer Beleg fehlt, muss die Zuschreibung an Christiansen allerdings mit einem Fragezeichen versehen bleiben.

Kunstverglasungen

Nicht nur die Begeisterung für Japan, sondern auch für moderne Bleiglasfenster stellt eine gemeinsame Schnittmenge zwischen Siegfried Bing, Hans Christiansen und Justus Brinckmann dar. Mehrfach finden in Christiansens Skizzenbuch Glasfenster Erwähnung, die er bei Bing sah – leider ohne genauere Angaben, sodass man sie nicht identifizieren kann: »Glasfenster/Garten mit fallenden Blättern zart in Tönen. Figur mit Kind, zartfarbig. [...] Zuvorgenanntes Glasbild für elektrische Beleuchtung.«²⁵

Von impulsgebender Bedeutung für Bing wie für Christiansen waren die Glasfenster des Amerikaners Louis Comfort Tiffany, die beide – unabhängig voneinander – auf der Chicagoer Weltausstellung von 1893 kennengelernt hatten. Die besondere Wirkung der Tiffany-Glasfenster beruht auf der mosaikartigen Verwendung von farbigen, durch Bleistege getrennten Glasstücken. Das Material Glas kam also nicht, wie im Historismus, als bloßer Bildträger zum Einsatz, sondern wurde zum konstitutiven Bestandteil der Komposition. Dieser Rückgriff auf die mittelalterlichen, musivischen Glastechniken entsprach zugleich der modernen Ästhetik von Linienkonturierung, Flächenhaftigkeit, Farbintensität und Materialgerechtigkeit. Als technische Neuerung brachte Tiffany das Opaleszentglas zum Einsatz, bei dem Farb- mit Milchglas gedoppelt wurde. Damit erzielte er besondere Farbwirkungen.²⁶

Siegfried Bing trat 1893 sogleich in Kontakt zu Tiffany und übernahm in der Folgezeit den alleinigen Vertrieb von dessen Gläsern in Europa. Durch Ausstellungen und Publikationen trug er erheblich zur Bekanntmachung der Tiffany-Gläser bei, unter anderem auch bei Justus Brinckmann, der in der Folgezeit bedeutende Erwerbungen für sein Museum tätigte.²⁷ Für die Neueröffnung seiner Galerie L'Art Nouveau erteilte Bing an zehn überwiegend französische Avantgardekünstler Aufträge, Entwürfe für Glasfenster zu fertigen, die dann bei Tiffany in New York in der neuen Opaleszentglastechnik ausgeführt wurden. Darunter waren Mitglieder der Künstlergruppe der Nabis wie Edouard Vuillard und Maurice Denis, aber auch Henri de Toulouse-Lautrec.²⁸ Das Fenster von Toulouse-Lautrec war im Treppenaufgang zur Straßenseite Rue Chauchat hin angebracht, wo sich auch der Eingang zu Bings japanischer Galerie befand.²⁹ Hans Christiansen dürfte es bei seinen Besuchen bei Bing noch gesehen haben (Abb. 4).

Auch Christiansen war während seiner Amerikareise 1893 erstmals auf die Tiffany-Gläser aufmerksam geworden. Gemeinsam mit dem Hamburger Glasfensterproduzenten Karl Engelbrecht, den er auf der Reise nach Amerika kennengelernt hatte, nahm er die Opaleszentgläser von Tiffany in Augenschein und hob sie in seinem Weltausstellungsbericht besonders hervor.³⁰ Aus der Bekanntschaft mit Karl Engelbrecht entstand eine langjährige Kooperation. 1896 zeigte Justus Brinckmann im Hamburger Museum eine Ausstellung mit Glasfenstern der Firma Engelbrecht, für die Hans Christiansen die Entwürfe geliefert hatte.³¹



4 Entwurf Henri de Toulouse-Lautrec /
Ausführung Louis Comfort Tiffany, Glasfenster
Au Nouveau Cirque, Papa Chrysanthème,
Opaleszentglas, 120 x 85 cm,
Paris, Musée d'Orsay

5 Entwurf Hans Christiansen /
Ausführung Karl Engelbrecht, Hamburg,
Glasfenster *Dame mit Muff*, 1896,
Opaleszentglas, 45 x 18 cm,
Privatbesitz Berlin, ZD KV5

Als Christiansen Bings Galerie besuchte, hatte er sich also bereits einen Ruf auf dem Gebiet der Glasfenstergestaltung erarbeitet. Insbesondere die Tiffany-Gläser nach französischen Künstlerentwürfen dürften ihn interessiert haben. Er selbst erhielt ebenfalls einen umfangreichen Auftrag für Glasfenster: Der Cognacfabrikant Rémy Martin bestellte 1898 bei Christiansen 40 Glasfensterentwürfe für sein Schloss Lignière in Rouillac, Département Charente. Ausgeführt wurden die Fenster bei Karl Engelbrecht. Dargestellt sind Parklandschaften und modische Frauenfiguren (Abb. S. 92/93). Einige der Fenster wurden in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1899/1900 abgebildet, in der abermals Hans Schliepmann einen Artikel über Christiansens Glasfenster veröffentlichte.³²



7 Entwurf Jules Chéret /
Ausführung Chaix, Paris,
Plakat *Folies-Bergère. La Loïe Fuller*, 1893,
Farblithografie, 119,5 x 84 cm,
Kunstabibliothek der Staatlichen Museen
zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

6 Entwurf Hans Christiansen /
Ausführung Gebr. Liebert, Dresden,
Glasfenster *Tänzerin*, 1899,
Opaleszentglas (Verbleib unbekannt),
Deutsche Kunst und Dekoration, 5, 1899/1900,
Abb. S. 244

Zu den wenigen erhaltenen Glasfenstern gehört das hochformatige Glasfenster *Dame mit Muff*, das Christiansen 1896 für den Inneneinrichter und Mitbegründer des Hamburger Kunstgewerbevereins, Gustav Dorén, entwarf. Es befindet sich bis heute in Familienbesitz und wurde ebenfalls von Karl Engelbrecht ausgeführt (Abb. 5).³³

Plakatkunst und andere Gebrauchsgrafik

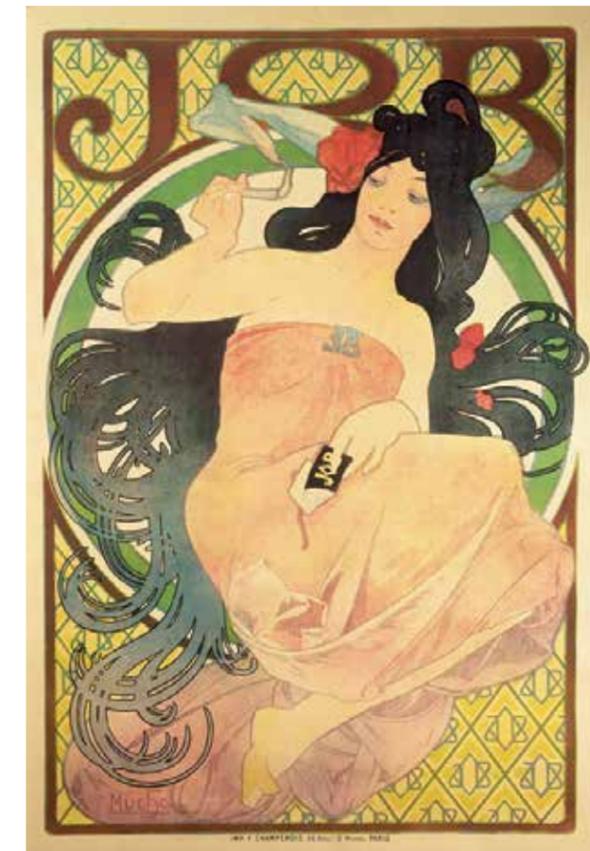
Auch die Plakate von Jules Chéret sah Christiansen bei Bing. Im Skizzenbuch findet sich unter der Überschrift »L'art nouveau« unter anderem der lapidare Eintrag: »Töne übereinander gespritzt (Chéret)«. Auch skizzierte er einige Tänze-



8 Entwurf Henri de Toulouse-Lautrec /
Ausführung Edward Ancourt, Paris,
Plakat *Divan Japonais*, 1892,
Farblithografie, 78 x 59 cm,
Kunstabibliothek der Staatlichen Museen
zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

9 Entwurf Eugène Grasset /
Ausführung G. de Malherbe et Cie,
Plakat *Salon des Cent. Ausstellung E. Grasset*, 1894,
Farblithografie, 60 x 40 cm,
Kunstabibliothek der Staatlichen Museen
zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

10 Entwurf Alfons Mucha /
Ausführung F. Champenois, Paris,
Plakat für die Zigarettenpapiermarke JOB, 1898,
Farblithografie, 148 x 99 cm (Rahmenmaß),
Bröhan-Museum, Berlin, Inv.-Nr. 13-087



rinnen, die an Darstellungen von Chéret oder auch Edgar Degas denken lassen.³⁴ Jules Chéret (1836–1932) war zu dieser Zeit einer der bekanntesten Plakatkünstler in Paris. Bereits seit den 1860er-Jahren hatte er mit seinen technischen und künstlerischen Neuerungen auf dem Gebiet der Farblithografie für Aufmerksamkeit gesorgt. Mit seinen großformatigen, motivisch zumeist auf eine zentrale Frauengestalt beschränkten Plakaten prägte Chéret einen Stil, der auf Künstler wie Eugène Grasset, Alfons Mucha, Théophile Steinlen und Henri de Toulouse-Lautrec Einfluss ausübte. Die farblithografischen Techniken setzte Chéret virtuos ein, um eine flirrende, impressionistische Atmosphäre zu schaffen. Wenn Christiansen die »übereinandergespritzten Töne« erwähnt, spielt er auf Chérets spezielle Plakattechnik an. Bald darauf, 1899, sollte er selbst für ein Variététheater ein Glasfenster mit Tänzerin entwerfen, mit dem er unmittelbar auf ein Chéret-Plakat für die Tänzerin Loïe Fuller von 1893 zurückgriff (Abb. 6 und 7).³⁵ Solche gestalterischen Parallelen führten dazu, dass man Hans Christiansen in Deutschland bisweilen vorwarf, in seinen Entwürfen »zu pariserisch« zu sein.³⁶

Einige Bleistiftskizzen in Christiansens Skizzenbuch (Abb. S. 85) stellen direkte Zitate aus Plakaten von Théophile Steinlen und Henri de Toulouse-Lautrec dar, zum Beispiel aus dem Plakat *Divan Japonais* von Toulouse-Lautrec (Abb. 8).³⁷

In seinen eigenen Plakat- und werbegrafischen Entwürfen zeigte sich Christiansen allerdings weniger von der spritzigen oder auch verruchten Café-Concert-Stimmung eines Chéret und Toulouse-Lautrec beeinflusst als vielmehr von den modischen Frauendarstellungen von Eugène Grasset oder Georges de Feure.³⁸ Dies wird deutlich, wenn man etwa seine Kunstpostkartenreihe *Les Femmes du XXme Siècle* (Abb. S. 82–85) oder das Werbeplakat für den Hamburger Farblithografen Carl Griese (Abb. S. 89) neben Werke von de Feure oder Grasset (Abb. 9) stellt, die übrigens beide auch zu den von Siegfried Bing vertretenen Künstlern zählten.

Alfons Mucha (1860–1939) war ein weiterer Künstler, der die Pariser Szene dieser Jahre prägte. Mit seinen Theaterplakaten für Sarah Bernhardt und mit seinen Werbeplakaten prägte Mucha einen ornamentalen Plakatstil, der auch Christiansen beeinflusste. In seinem Skizzenbuch hat die Beschäftigung mit Mucha zwar keinen Niederschlag gefunden, dafür aber umso deutlicher in den Werken dieser Jahre: So schuf Christiansen Plakatentwürfe mit blumengeschmückten Mädchenköpfen vor nimbusartigem Kreis oder entwarf Zigarettenetuis mit rauchenden, langhaarigen Frauen (Abb. S. 88 f., 102, 104) – Motive, die sich bei Muchas Plakaten, etwa *JOB*, wiederfinden lassen (Abb. 10).³⁹

Loïe Fuller

Skizzenbuch und Entwürfe von Christiansen geben außerdem Aufschluss darüber, dass er die Darbietungen der amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller kannte, die damals große Erfolge in den Folies-Bergère in Paris feierte (Abb. S. 86 f.). Sie kreierte neuartige Tänze wie den Serpentinanz, bei dem sie schlangenartige Bewegungen, wallende Kostüme, Licht- und Farbprojektionen zu einem sinnlichen Gesamteindruck verschmolz und dabei selbst zu einer Art bewegtem Ornament wurde. Damit inspirierte sie viele Künstler, darunter Toulouse-Lautrec und Jules Chéret. Auch Christiansen schuf Entwürfe für Buchschmuck, Werbegrafik und Glasfenster, die deutlich auf Fullers Serpentinanz Bezug nehmen und so ganz im Trend der Zeit lagen. Ein Zeitgenosse schrieb über Christiansens Ornamentik: »Die Gewandlinien des Serpentinanzes, dieser modernen dramatischen Ornamentkunst, stellen allenthalben ihren Anteil.«⁴⁰

Charles Cottet

Auch den Besuch einer Ausstellung mit Werken des Malers Charles Cottet (1863–1925) bei Bing belegt das Skizzenbuch (Abb. 11). Dieser hatte ebenfalls an der Académie Julian studiert, gehörte zum weiteren Umfeld der Künstlergruppe der Nabis und hatte sich auf die Hafen- und Meereslandschaften, insbesondere der Bretagne, spezialisiert. Christiansens Notizen zu den Bildern Cottets sind symptomatisch für die Sensibilität, mit der er auf Farben reagierte: »L'art nouveau: Ausstellung der Werke des Malers Charles Cottet, Landschaften und Marinen aus Venedig. Außerordentlich einfach gemacht meistens reine Töne in den Himmeln und dem Wasserspiegel. [...] Schiffe mit großen rothen Segeln. Auch kräftige Abendbeleuchtungen, Rosenwolken auf grauem Grund, verschiedene Abend und



11 Charles Cottet, *Rayons du soir à Camaret*, Öl auf Leinwand, 89,5 x 126 cm (Rahmenmaß), Musée des Beaux-Arts de Quimper

Nachtstimmungen in Violet Blau, Roth. Breite kräftige Striche [?], die doch weich wirken. Vielleicht alles nach der Natur fertig gemacht. Die meisten Sachen entstanden in wenigen Minuten.«⁴¹

Die Kraft der Farbe

Wie eingangs erwähnt, gehörten Gemälde, Wandmalereien und auch Glasfenster von Künstlern der postimpressionistischen Gruppe der Nabis wie Pierre Bonnard, Maurice Denis und Edouard Vuillard zu den Werken, die Christiansen in Paris, speziell bei Siegfried Bing, sehen konnte. Die flächenhafte Farbwirkung war eines ihrer Stilmerkmale. In engem Zusammenhang damit stand der Cloisonnismus der Schule von Pont-Aven (Paul Sérusier, Paul Gauguin und Emile Bernard). Die konturierten Farbfelder und deren Loslösung vom Naturvorbild spielten auch hier eine zentrale Rolle. Unter dem Einfluss dieser Pariser Anregungen entwickelte sich der Umgang mit Farbe bei Hans Christiansen geradezu zu einem Markenzeichen.

Ein Gemälde, das den Einfluss des Cloisonnismus besonders deutlich zeigt, ist das 1897 entstandene Bild *Winter in Paris*. Es stellt eine elegant gekleidete Dame im Profil dar. Dasselbe Motiv verwendete Christiansen auch für ein Glasfenster (Abb. S. ##).⁴²

Jahre später, mitten im Ersten Weltkrieg, wurde das Gemälde bei einer Ausstellung in Wiesbaden gezeigt. Dazu notierte Christiansen am 6. Dezember 1916 in sein Tagebuch: Das Bild »gefällt sehr! Interessant ist es deshalb, weil es deutlich zeigt, daß ich schon damals das war, was man heute einen Expressionisten nennt. In der Tat sind die farbigen Sachen, die ich damals namentlich für Glasfenster schuf, wieder hochmodern und ich knüpfe gerne an der damaligen Art meiner Malerei wieder an, da sie mir ureigentümlich ist [...]«⁴³

Fazit

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. In der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1898 umschreibt er sein künstlerisches Credo: »Ich fasse meine Thätigkeit als Künstler so allgemein als möglich auf: ich will ein Porträt malen aber auch ein Möbel entwerfen können; ich zeichne Karrikaturen aber auch – Tapeten, Plakate, überhaupt Originale für jedes Druckverfahren; ich entwerfe Glasfenster aber auch gelegentlich einen Wandschirm für Ledertechnik. Meine Devise lautet: »Darstellung von Charakteristik in Form und Farbe dem Zweck und der Technik angepasst.«⁴⁴

In den Pariser Jahren festigten sich bei Christiansen bestimmte Stilmerkmale, vor allem bei der Innenraumgestaltung, der Plakat- und Buchkunst: die endgültige Lösung vom Historismus, die japonistisch geprägte Linienkonturierung und Flächenhaftigkeit, die Reduktion auf wenige Hauptmotive, die sym-

bolistische Interpretation von Naturmotiven, die Darstellung der modisch gekleideten Frau. Ein besonderes Geschick entwickelte er im Umgang mit Farbe. Hier war, angeregt durch die Académie Julian, die Auseinandersetzung mit den Künstlergruppen der Nabis und von Pont-Aven für ihn besonders prägend.

Nicht nur künstlerisch, auch persönlich stellte Paris für Christiansen eine wichtige Lebensetappe dar. Hier hatte er seine Frau kennengelernt, hatte er Freunde und Verwandte. Auch nach dem Weggang nach Darmstadt behielt das Ehepaar im Winter seinen Wohnsitz in Paris. Und als auch das Darmstädter Kapitel beendet war, zogen beide in Erwägung, wieder nach Paris zurückzukehren.⁴⁵ Die politisch fatale Entwicklung im Verhältnis zwischen Deutschen und Franzosen muss für die Eheleute bitter gewesen sein. In dem von Christiansen in den Jahren des Ersten Weltkriegs geführten Wiesbadener Tagebuch lässt sich nachverfolgen, wie sehr ihn die allgemeine Negativstimmung beeinflusste. Dies kulminierte in seinem Eintrag vom 18. Juni 1919: »Ich habe die Franzosen gern gehabt vor Jahren, zumal die Leute, mit denen ich in Paris verkehrte, gefielen mir ihres freien und künstlerischen Wesens wegen gut. Nach der Art aber, wie sie uns heute behandeln (nachdem sie uns Friedensverhandlungen versprochen hatten, haben sie ihr Wort nicht gehalten, als sie sahen, daß wir wehrlos waren) wie sie uns nicht nur die Rechte, sondern auch noch die Ehre abschneiden, kann ich sie nur gründlich haßen.«⁴⁶

Es ist zu hoffen, dass bei Christiansen letztlich doch die positiven Erinnerungen an die Pariser Jahre überwogen haben. Für seine künstlerische Entwicklung jedenfalls waren die Anregungen, die er in Paris erhalten hatte, von größtem Wert.

- 1 Wortlaut Hans Christiansen, zitiert nach: Hans Schliepmann, »Hans Christiansen«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 2, April–September 1898, S. 289–300, Abb. bis S. 325, hier S. 294. Gedankt sei Dr. Margret Zimmermann-Degen für den Hinweis auf das Pariser Skizzenbuch von Christiansen sowie Dr. Dorothee Bieske und Dr. Michael Fuhr, Museumsberg Flensburg, für die Hilfestellungen während meiner Recherchen in Flensburg.
- 2 Zur Frage, wann genau Christiansen nach Paris gegangen ist, siehe Anm. 6.
- 3 Wie Anm. 1.
- 4 Zuletzt dazu erschienen: 1914 – *Das Ende der Belle Epoque*, hrsg. von Tobias Hoffmann, Ausst.-Kat. Bröhan-Museum Berlin, Köln 2014; *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*, hrsg. von Max Hollein und Ingrid Pfeiffer, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle Frankfurt am Main, München 2014.
- 5 Sie spielte auf seinen Drang nach Farbe an, wenn sie rückblickend sagt: »Mein Mann war viel zu bunt, um so dunkel zu malen«, vgl. Claire Christiansen, »Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung«, mit einer Einführung von Margret Degen, in: *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, hrsg. von Gerhard Bott, Hanau 1977, S. 239–247, hier S. 241.
- 6 Vgl. die autobiografischen Angaben von Hans Christiansen: Anonym, »Atelier-Nachrichten«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 2, April–September 1898, S. 324; *Mein Leben als Maler und Denker*, Darmstadt 1941, Autograf (Museumsberg Flensburg, Nachlass Christiansen), transkribiert von Heinrich Degen, S. 2. Die Daten sind leider nicht präzise, Christiansen schreibt, dass er sich »im Herbst« an der Académie Julian eingeschrieben habe, jedoch nicht, in welchem Jahr. Vermutlich war es 1895, dann kann er jedoch nicht ein Jahr lang in Antwerpen gewesen sein. Vgl. auch Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus o. J. [1981], S. 146, 161: Die Autorin gibt Herbst 1895 als Parisbeginn an, jedoch ohne genaue Quellenangabe.
- 7 Vgl. Annabel Zettel, »Tiefe Oberfläche«, in: *Paris intense. Die Nabis, von Bonnard bis Vallotton*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Ostfildern 2013, S. 8–22; Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 13.
- 8 Hans Christiansen, zitiert nach: Schliepmann 1898 (wie Anm. 1), S. 294. Vgl. Christiansen 1977 (wie Anm. 5), S. 241: »Jetzt kam das lang ersehnte Paris. Mein Mann [...] wohnte über der Seine in der Nähe der Akademie, die er besuchte. Es verkehrten alle Nationen in der Akademie, natürlich schlossen sich die Deutschen an. Viel Anregung, schöne Modelle und die großen Professoren der Zeit! [...] Was man damals liebte, die sachliche, süße Malerei. Mein Mann und etliche andere Herren verzichteten auf die Korrektur und verließen den Saal bei Eintritt dieser Professoren.«
- 9 Alle diese Adressen sind nicht weit voneinander entfernt und befinden sich im nördlichen Teil von Paris. Vgl. Hans Christiansen, *Tagebuch Wiesbaden 1916–1918*, Autograf (Museumsberg Flensburg, Nachlass Christiansen), transkribiert von Heinrich Degen, S. 17, 6.12.1916. Im Pariser Skizzenbuch des Künstlers ist eine Visitenkarte eingeklebt: »Hans Christiansen – Peintre Artiste, 9, Rue St. Lazare« (siehe Anm. 15). Vgl. auch Christiansen 1977 (wie Anm. 5), S. 239, 244; Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 76. Vgl. außerdem den Beitrag von Dorothee Bieske hier im Katalog, S. 35: Demnach hat Christiansen eine Zeit lang in der Rue de Lille gewohnt und stand in Kontakt mit Ernst Barlach, der dort ebenfalls wohnte.
- 10 Auf einem der Pariser Atelierfotos, die sich im Flensburger Künstlernachlass erhalten haben, ist ein von Christiansen entworfener Schrank zu erkennen. Vgl. auch Christiansen 1916 (wie Anm. 9), S. 17, 6.12.1916; Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 76, 252, MB 1 f.
- 11 Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), Werkverzeichnis.
- 12 Schliepmann 1898 (wie Anm. 1), S. 300.
- 13 Christiansen 1977 (wie Anm. 5), S. 244 f.
- 14 Christiansen 1916 (wie Anm. 9), S. 17, 6.12.1916. Ambroise Vollard war einer der bedeutendsten Pariser Galeristen für zeitgenössische Kunst, bei dem auch Werke von Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Paul Gauguin vertreten waren.
- 15 Hans Christiansen, *Pariser Skizzenbuch*, 1897/98 (Privatbesitz Dr. Margret Zimmermann-Degen, derzeit verwahrt im Museum Flensburg), transkribiert von Dr. Dorothee Bieske und Anneliese Albrecht. Vgl. auch Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), Abb. S. 147, 297.
- 16 *Pariser Skizzenbuch* 1897 (wie Anm. 15), S. 6.
- 17 Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), PL 17, Abb. S. 297.
- 18 Claudia Kanowski, »L'art nouveau Bing«, »Japonismus«, in: Berlin 2014 (wie Anm. 4), S. 26–35.

- 19 Vgl. hier im Katalog den Beitrag von Dorothee Bieske, S. 34 f., 38; Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 5.
- 20 Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), u. a. S. 34, 110, 153.
- 21 Vgl. Berlin 2014 (wie Anm. 4), Abb. S. 35; Katharina Norris, *Der Paravent im Jugendstil. Der Paravent mit Mohn und Schlange aus der Werkstatt Georg Hulbes*, Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Freie Universität, Berlin 2011 (Typoskript). Als Erster hat Dr. Rüdiger Joppien, ehem. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, den Paravent Christiansen zugeschrieben, vgl. Brief an Dr. Ingeborg Becker vom 16. Oktober 2003, Archiv Bröhan-Museum, Berlin. Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1, 1897/98, Abb. S. 18. Zu Hulbe und Christiansen vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 102.
- 22 Vgl. Schliepmann 1898 (wie Anm. 1), Abb. S. 309. Vergleichbar ist auch Christiansens Entwurf für einen Wandschirm mit drei tanzenden jungen Frauen von 1897, abgebildet ebd., S. 307 (dort fälschlicherweise als Plakatmotiv bezeichnet).
- 23 Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 315, M 2, Abb. S. 165.
- 24 Vgl. ebd., S. 343, VW 1–4, und S. 238, TX 15; Schliepmann 1898 (wie Anm. 1), Abb. S. 307 f., sowie *Deutsche Kunst und Dekoration*, 9, 1901, Abb. S. 86. Auch bei französischen Vertretern der Moderne war die Gestaltung von Wandschirmen in dieser Zeit beliebt: Im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg befindet sich ein schönes Beispiel von Pierre Bonnard, vgl. Heinrich Spielmann u. a., *Die Jugendstil-Sammlung*, Best.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 1, Hamburg 1979, S. 107.
- 25 *Pariser Skizzenbuch* 1897 (wie Anm. 15), S. 2 f.
- 26 Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 22. Tiffany war nicht der Erste, der Opaleszentglas in Mosaiktechnik anwandte, er trug aber durch effektive Vermarktungsstrategien erheblich zur Verbreitung dieser neuen Techniken bei. Zu Tiffany vgl. Rüdiger Joppien, »Glasfenster«, in: *Louis C. Tiffany*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Köln 1999, S. 75; Claudia Kanowski, »Tiffany, New York«, in: *Glaskunst 1889–1939*, hrsg. von Margrit Bröhan und Claudia Kanowski, Best.-Kat. Bröhan-Museum, Berlin 2010, S. 510–514.
- 27 Vgl. Brigitte Reuter, *Die Jugendstil-Sammlung*, Best.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 4, Petersberg 2010, S. 194–199.
- 28 Vgl. Gabriel P. Weisberg, »Botschafter der Kunst Europas und Amerikas«, in: *L'art nouveau. La Maison Bing*, hrsg. von Gabriel P. Weisberg u. a., Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam u. a., Stuttgart 2004, S. 73–99.
- 29 Auch künstlerisch stellte das Glasbild eine Verbindung zwischen Moderne und Japonismus her: Das Motiv nahm Bezug auf ein japanisches Stück, das im »Nouveau cirque« aufgeführt wurde, vgl. Amsterdam 2004 (wie Anm. 28), S. 83.
- 30 Hans Christiansen, *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicago, 1893* (Museumsberg Flensburg, Nachlass Christiansen), transkribiertes Autograf, S. 11 f. Vgl. auch Christiansen 1898 (wie Anm. 6), S. 325. Zu Engelbrecht vgl. Rüdiger Joppien, »Karl Engelbrecht. Ein Wegbereiter der Kunstverglasung des Jugendstils«, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, 20/22, 2001/03, S. 89–114.
- 31 Christiansen arbeitete auch mit anderen deutschen Firmen zusammen, darunter den Gebrüdern Liebert in Dresden, Adolf Schell in Offenburg und Fritz Endner in Darmstadt. Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 23 f.; Schliepmann 1898 (wie Anm. 1), Abb. S. 298 ff.
- 32 Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 31–33, S. 205–207, KV 60–70; Hans Schliepmann, »Hans Christiansen's Kunst-Verglasungen«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899/1900, S. 205–210, Abb. bis S. 227.
- 33 Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 36, 195, KV 5, Abb. S. 21. Für Hinweise zu dem Fenster sei Dr. Michael Fuhr, Flensburg, und Peter Nils Dorén, Berlin, gedankt.
- 34 *Pariser Skizzenbuch* 1897 (wie Anm. 15), S. 2, 14, 17.
- 35 Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 210, KV 93; Schliepmann 1899 (wie Anm. 32), Abb. S. 224.
- 36 Schliepmann 1899 (wie Anm. 32), S. 209. Mit Bezug auf den französischen Einfluss bei Christiansen vgl. Jos. Poppelreuther, »Hans Christiansen«, in: *Berliner Architekturwelt*, 1, 1899, S. 311–317, hier S. 314: »[...] und gar Paris! An Chéret's luftig gekleidete, lebhaft bewegt, scharf gezeichnete Balleteusen, an Grasset's ruhige Mädchengestalten, an Realier-Dumas' schlanke Damen fühlen wir uns erinnert.«
- 37 Vgl. hier den Katalogbeitrag von Dr. Michael Fuhr, S. 12, sowie Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 152.
- 38 Vgl. Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 152.

- 39 Vgl. ebd., S. 299, PL 28, Abb. S. 141 (Plakat *L'Art Décoratif*); S. 326, VE 5, Abb. S. 66 (Zigarettenetuientwürfe).
- 40 Poppelreuther 1899 (wie Anm. 36), S. 314. Vgl. *Pariser Skizzenbuch* 1897 (wie Anm. 15), S. 18; Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 326, VE 1, Abb. S. 67 (Entwurf für eine Bonbonniere); S. 196, KV 13 (Glasfensterentwurf *Eldorado*).
- 41 *Pariser Skizzenbuch* 1897 (wie Anm. 15), S. 5.
- 42 Zimmermann-Degen [1981] (wie Anm. 6), S. 316, M 8, Abb. S. 160 (Gemälde *Winter in Paris*), S. 200, KV 33 (Glasfenster). Zur Farbwirkung bei Christiansen vgl. Poppelreuther 1899 (wie Anm. 36), S. 317; Schliepmann 1898 (wie Anm. 1), S. 298.
- 43 Christiansen 1916 (wie Anm. 9), S. 18, 6.12.1916.
- 44 Christiansen 1898 (wie Anm. 6), S. 325.
- 45 Vgl. Christiansen 1977 (wie Anm. 5), S. 246 f.
- 46 Hans Christiansen, *Tagebuch Wiesbaden 1919*, Autograf (Museumsberg Flensburg, Nachlass Christiansen), transkribiert von Heinrich Degen, S. 10, 18.6.1919.



Dame vor Cafétterasse,
Postkartenentwürfe, um 1899



Künstlerpostkarte
Dame mit »Le Figaro«, Postkartenentwurf, um 1899



Künstlerpostkarte
Dame mit Cape und Pompadour, Postkartenentwurf, um 1899



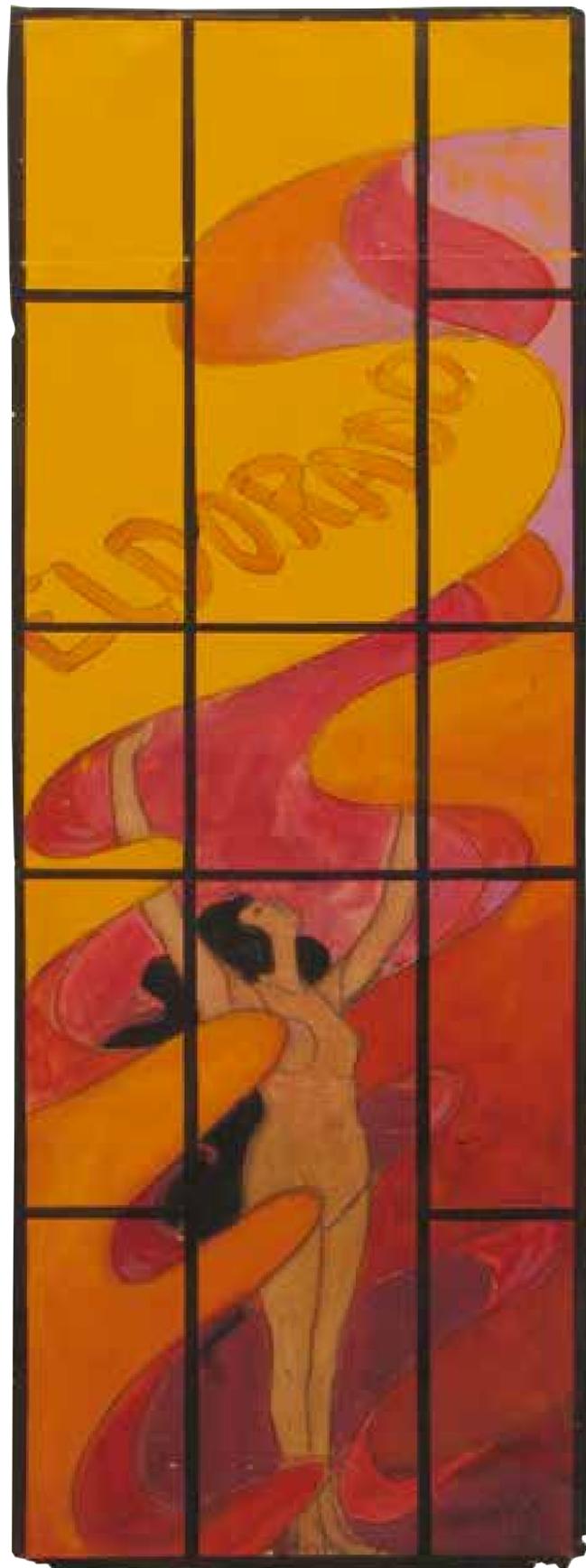
Dame mit Fernglas, Postkartenentwurf, um 1899

Dame mit Fernglas, Postkarte, um 1899

Dame vor Toilettentisch, Postkartenentwurf, um 1899

Pariser Skizzenbuch, 1897





Glasfensterentwurf
Café Concert »Eldorado« (II), 1896/97

Pariser Skizzenbuch, 1897

Frauenakt mit schwingendem Schleier
in Kreisscheibe, 1898/99

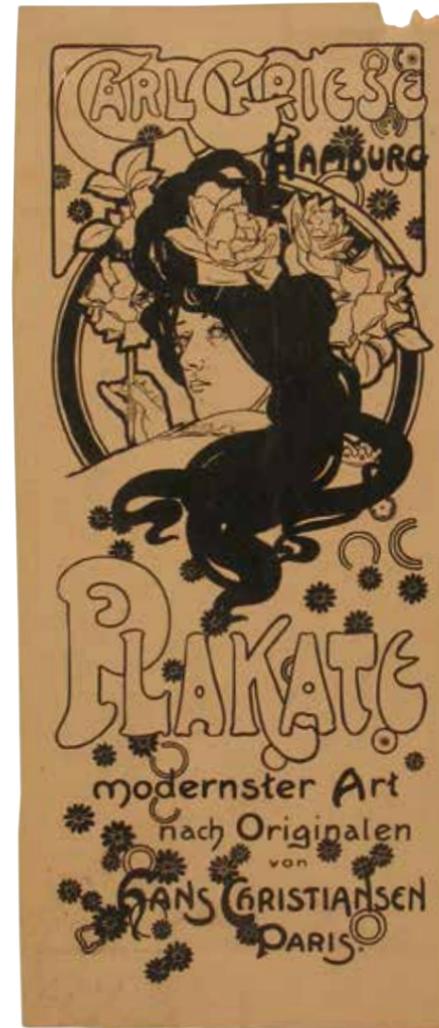




Rauchende Frauengestalt hinter Vasenkörper,
Weiblicher Rückenakt nach links,
zwei Zigarettenuientwürfe, um 1898

Plakate Modernster Art, 1899

Plakate Modernster Art, 1899





L'heure du berger (Schäferstunde), 1898

Frau mit Mohn, um 1900





Dame vor dem Spiegel, 1898

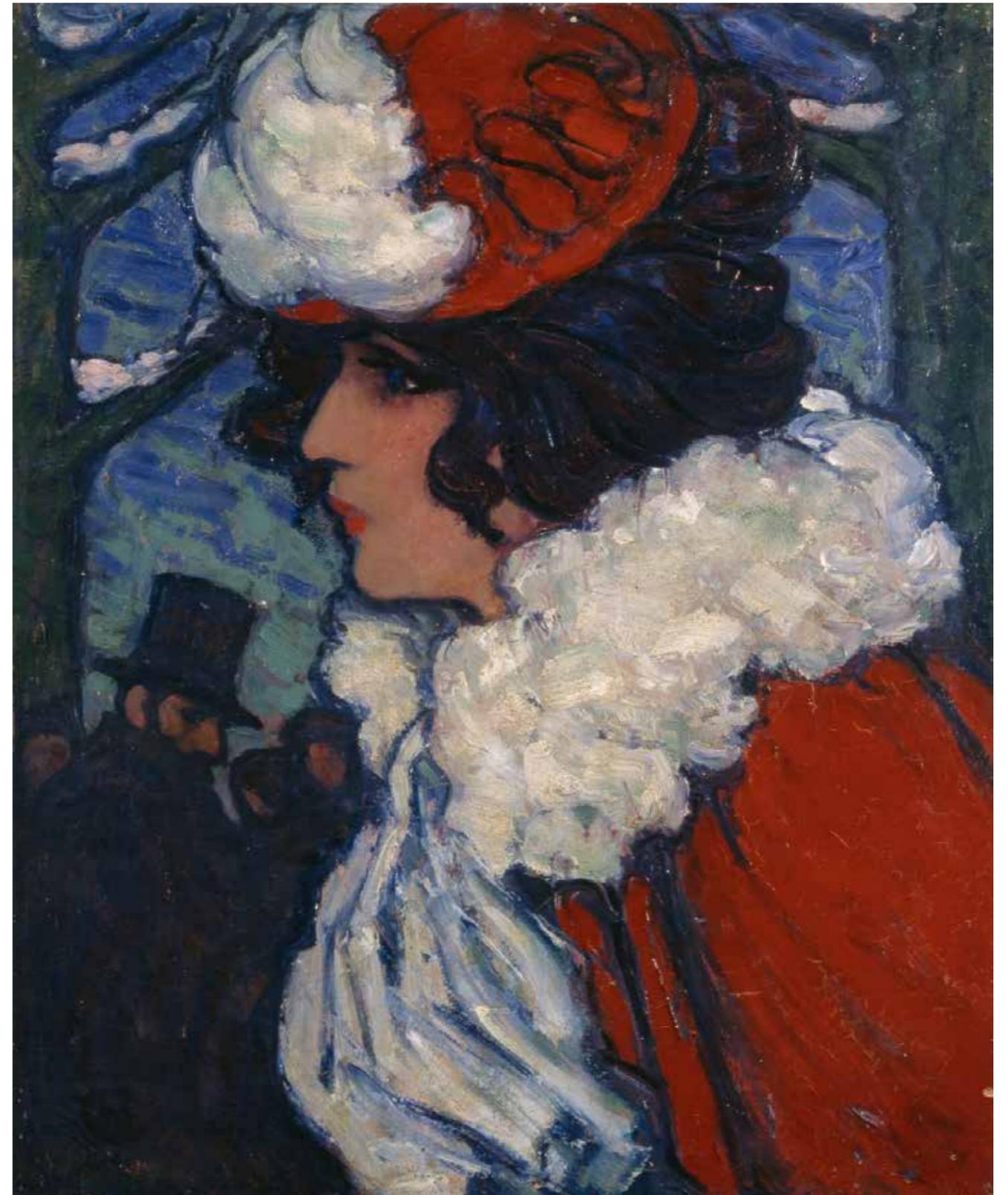
Drei junge Frauen in Parklandschaft mit See, 1898



Entwurf eines Kleider- und Wäscheschranks, 1897/98

Kleider- und Wäscheschrank, 1897

Winter in Paris, 1897

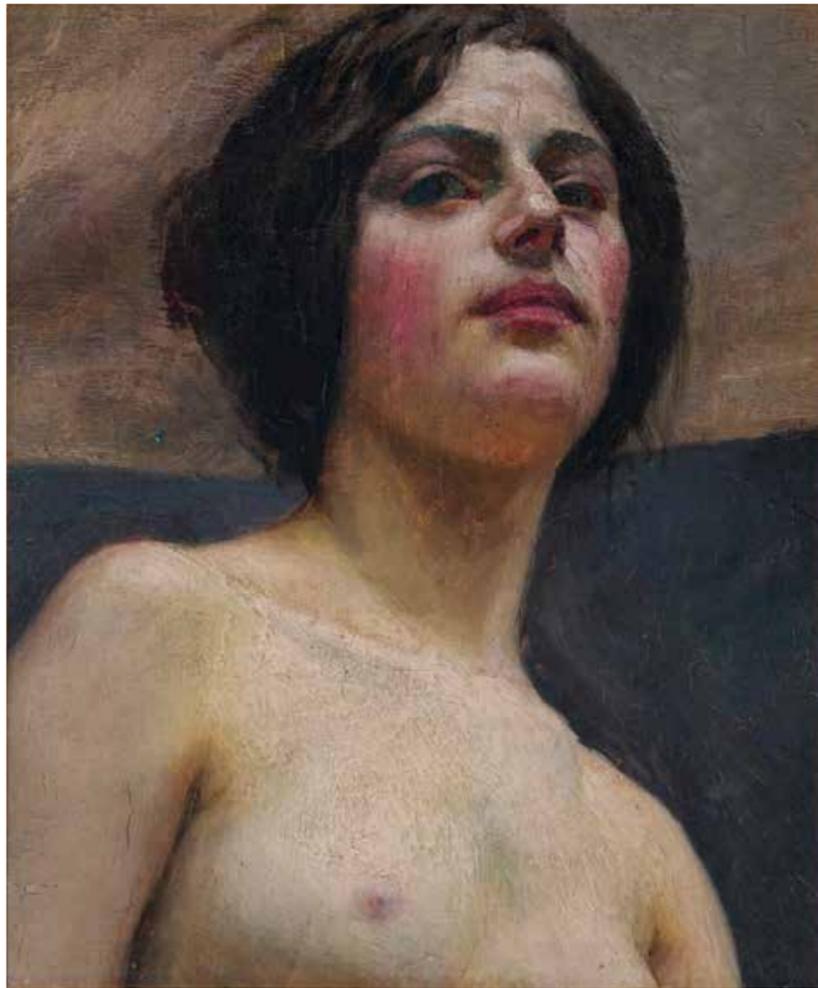




Meeresdrachen, 1898

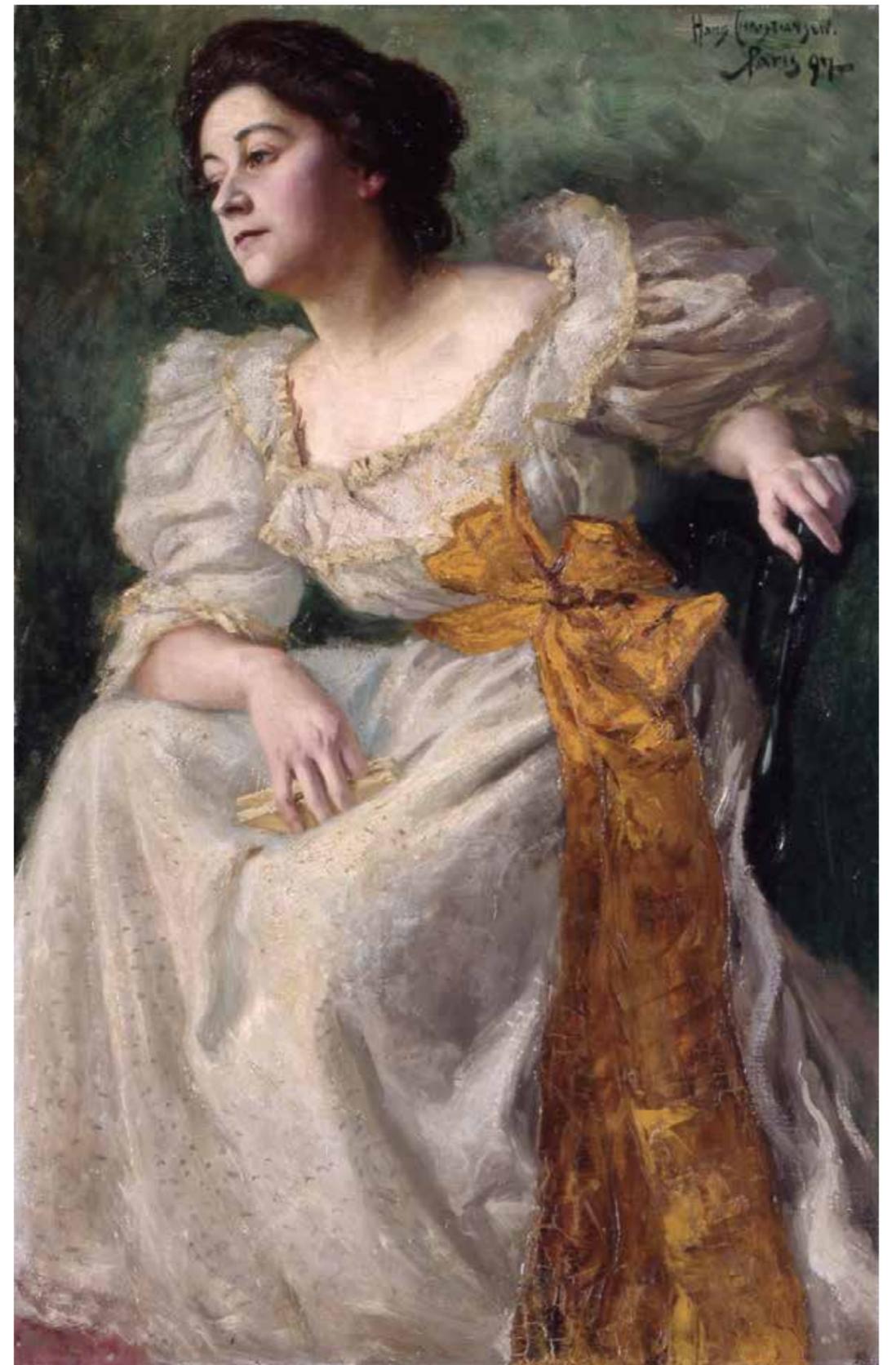


Pferde an der Tränke, 1897/98



Brustbild einer nackten jungen Frau, um 1897

Claire Guggenheim, 1897

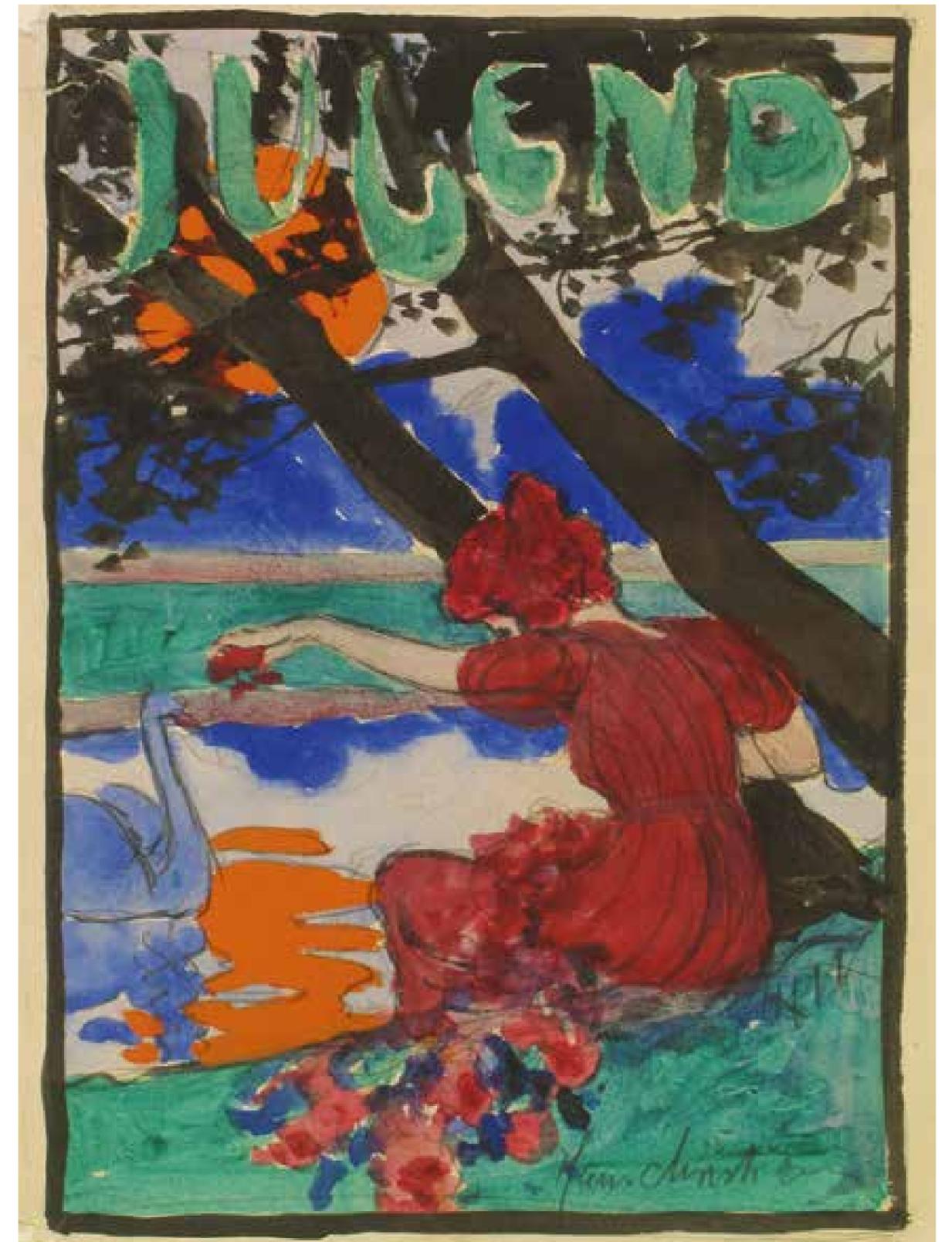
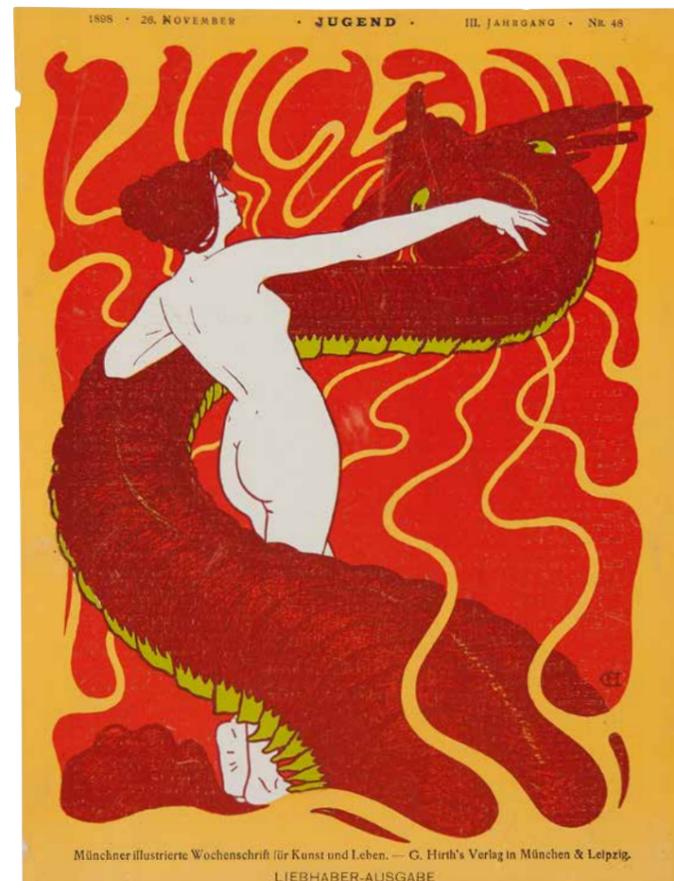




Entwurf für Andromeda, 1897

Andromeda, 1897

Mädchen mit Schwan, 1897/98



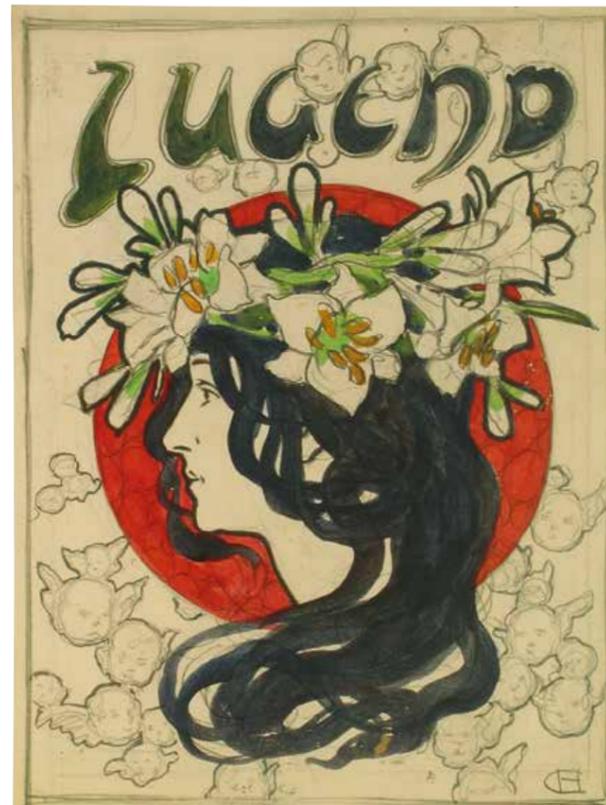


Sturm, 1897

Frauenkopf mit Lilienschmuck, um 1899

Pan und Nympe im Weinrausch, um 1899

Lesende junge Frau, um 1898



Abbildungen Seite 104/105:

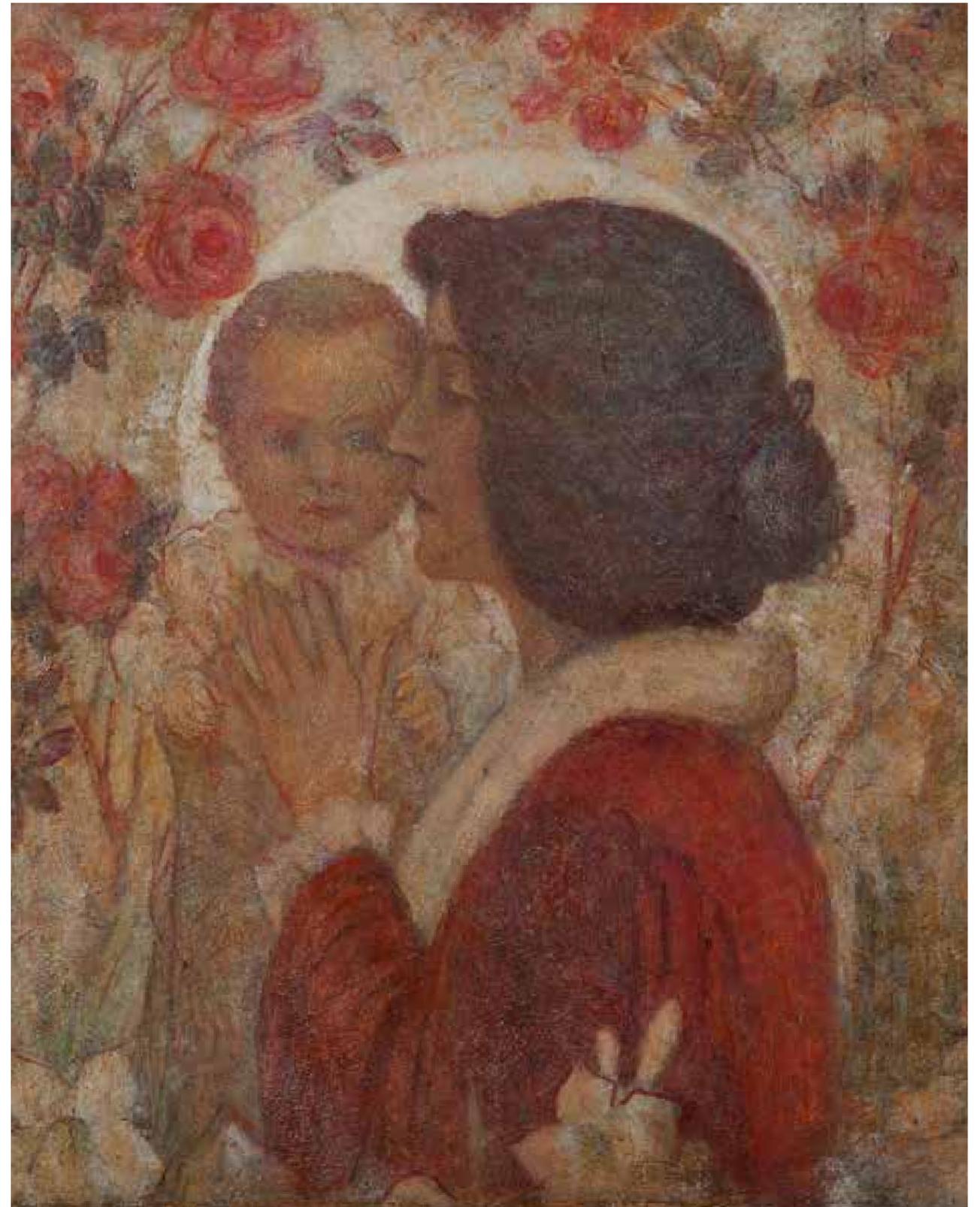
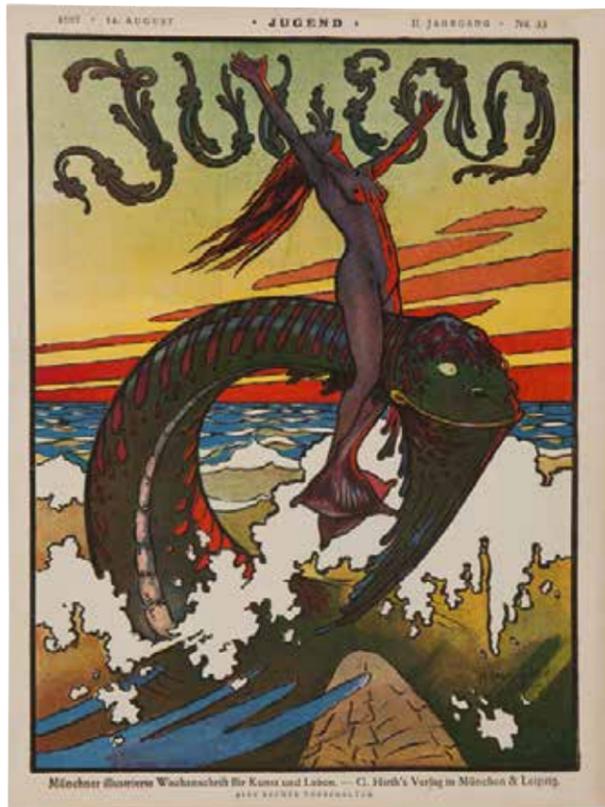
Seejungfrau von Riesenschlange getragen, 1897

Junge Frau mit Vögeln, 1897

Der Kuss, 1898

Madonna, 1897

Mutter mit Kind, um 1897



„Ich hab's ja gewagt," versetzte der Peter stolz. „Ich gehöre doch in den zweiten Satz; ich bin ja in Untersekunda."

Aber der Peter konnte wieder da unten im zweiten Satz von der „Freiheit" heram. Es war zwar noch nicht ganz so, wie es sein sollte, aber es wollte doch schon langsam gehen. —

Eine merkwürdige Zeit ist es für mich, wenn die Apfelbäume blühen. Dann kommt mir immer der Peter in den Sinn, der mein Mitschüler war, und ich denke von den Tagen, da unser kühner Wunsch und tolle Gedanken noch lauter ausfallende Wirklichkeiten waren, da wir uns in der Woche dreimal verliebten und jedesmal verpfändungsweil zum Sterben müde in die Säulen stießen, wenn wir hätten, die Angebetete sei schon „vergeben," da kein mahnendes Wort unser heftigsten Glaubens erschütterte, daß zwischen Wunsch und Erfolg nur der Wille liegt, der eigene feste „entworfene" Wille. Damals laien der Peter und ich „Mitte den Schütz" von Kinkel, und wie hoch blüht unser Mannesherz bei dem letzten Verse „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann!"

Der Mann! Der Mann! Wie elektrisiert aus diesen Worten! „Nimm eine glühende Zigarre und eine Zigarette!" — sagt der Peter dann wohl, wie ein Mann. —

O liebe, liebe Vergangenheit, wie trübst Du mir auf, wenn die Apfelbäume blühen! Nach jeh ich das zitternde Blut in Peter's Ohren, denke ich daran zurück, wie komisch es uns wurde, wenn die wirklichen Gesagen einmal einen so furchtbaren Witz „aus ihrem Leben" in unserer Gesellschaft erzählten. Der Peter merkte ja schon etwas, wenn er es auch noch nicht so recht verstand. Und es ist gleich keiner Natur entgegen hätte, noch nichts zu merken, er mußte doch, er dachte ja nicht mehr, denn er war „doch kein Kind mehr," er war ja in Untersekunda.

Türkische Sinnprüche

Wie die Alimade den verläßt,
Der ihr treu vertraut;
Eines blinden Vogels Nest
Wied von Gott gebaut.

Essem redten Löwen reißt
Man die Mähne aus ganz deriß.

Bei schönster Rede bleibt der Magen leer,
Zuerst die Wahrheit, Worte hinterher!

Neugriechische Sinnprüche

Reiße auf freunde Hilfe Verzicht,
Wied sie Dir gerne auch aufgeschwagt;
Denke stets: Wehe dem, der sich nicht
Mit seinen eigenen Tägeln fragt!

Und ward auch der Schäfer ein vornehmer
Mann,
Du riechst ihn die Lämmer beständig nach an.

Wenn der Wind schon einmal weht,
Er durch jede Ritze geht.
Marroniam Bern.



Späte Rosen

Jahrelang schulen wir uns,
Einen Garten unser zu nennen,
Darin eine kühle Laube steht
Und rote Rosen bronnen.

Nun steht das Gärtchen im ersten Grün,
Die Laube in dichten Reben,
Und die erste Rose will
Das all' ihre Schönheit geben.

Wie sind nun Deine Wangen so blass,
Und so müde Deine Hände,
Wenn ich nun aus den Rosen Dir
Ein rothes Kränzlein bände.

Und setze es auf Dein schwarzes Haar,
Wie soll' ich es ertragen,
Wenn unter den leuchtenden Rosen hervor
Zwei stille Augen klagen.

GUYOT FAURE.



Kleinigkeiten

Von Octave Uzanne.

Ein niedliches italienisches Stofgdel:

„Lieber Gott, laß mich kein Weib finden
— und wenn ich es finde, laß mich nicht
betrogen werden — und wenn ich es werde,
laß es mich nicht merken — und wenn ich
es merke, laß es mir im höchsten Grade
egal sein!"

Die Frauen sind wie der Nahn, sie
wollen, daß ihre Liebhaber für sie leiden.

Habt ihr schon bemerkt, wie während die
häßlichen Frauen sind, wenn sie weinen?

Es gibt mehr junge Männer, die aus
ihrem Liebchen ihre Frau machen, als Ehe-
gatten, die aus ihrer Frau ihr Liebchen
zu machen versuchen.

Was das Glück eines Liebhabers aus-
macht, bildet manchmal die Verweisung
des Gatten.

Die Nacht, Mädchenkopf mit Mohn,
Mittelleiste aus der Jugend, 1897

Emaildose

Die Nacht, Zigarettenetui, um 1898

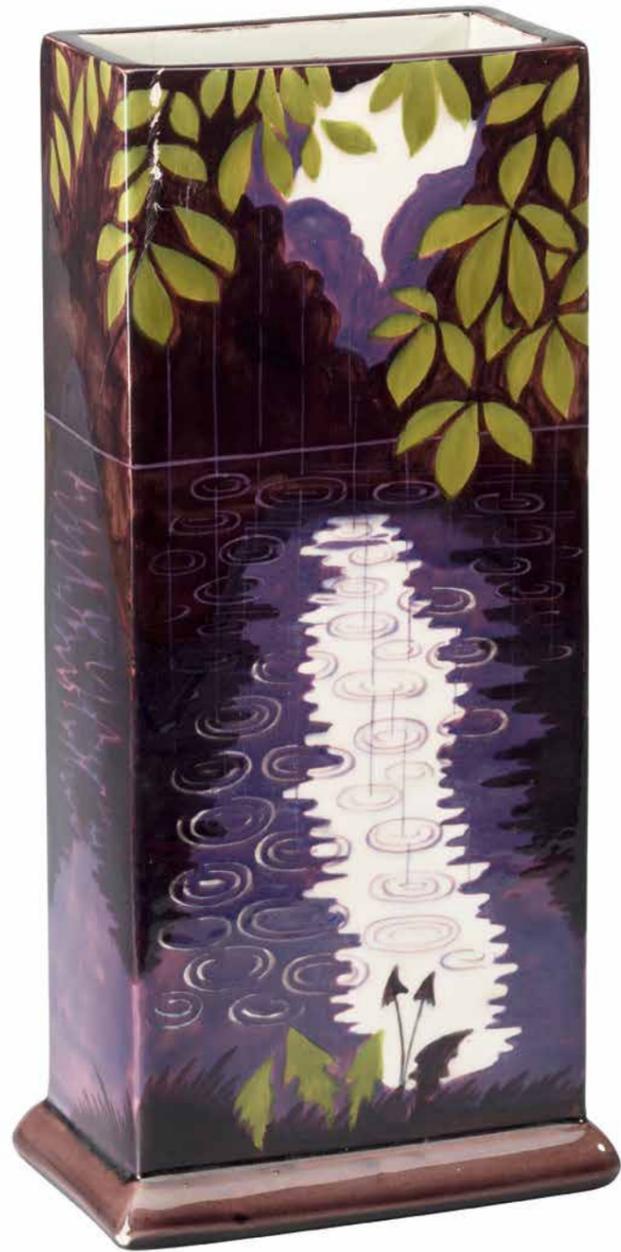




Die Nacht, Vase, Vorder- und Rückseite, 1898



Der Tag, Vase, Vorder- und Rückseite, 1898



Die ersten Tropfen, zwei Vasen, um 1898

Die ersten Tropfen, Kopfstückentwurf, 1899



Die Kunst als »Sonnenschein des Lebens«¹

Hans Christiansen auf der Mathildenhöhe Darmstadt

Philipp Gutbrod

Ein Vergleich der Ausstellungen von Hans Christiansen zu seinen Lebzeiten zeigt, dass seine Beteiligung an der ersten Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt im Jahr 1901 die größte und umfassendste Präsentation seines künstlerischen Schaffens bildete.² In dieser – wie noch erläutert werden wird – zukunftsweisenden Ausstellung war nicht nur eine große Sammlung seiner Gemälde, Schmuckkreationen, Glasfenster, Plakate, Textilien und verschiedener Objekte der angewandten Kunst zu sehen, sondern der Großteil dieser Werke wurde in seinem eigenen, nach seinen Wünschen gestalteten Wohnhaus präsentiert, in dem er mit seiner Familie wohnte, der Villa »In Rosen« (Abb. links). Die Ausstellung der Künstlerkolonie von 1901 und ihre Vorgeschichte, die im Folgenden vorgestellt werden, erklären, weswegen Hans Christiansen nach seinen großen Erfolgen in Paris gerade Darmstadt als neuen Wohnort wählte und hier im Kreis der Künstlerkolonie das größte Spektrum seiner Kunst entwickeln konnte. Die plötzliche, sprunghafte Entwicklung Christiansens von der Gestaltung einzelner Werke hin zu komplett eingerichteten Wohnräumen muss im Kontext seiner Arbeit in der Künstlerkolonie Darmstadt beleuchtet werden.

Der Begründer und energische Förderer der Künstlerkolonie Darmstadt war Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (1868–1937, Abb. 1). Als Enkel der britischen Königin Victoria lernte Ernst Ludwig bei Besuchen seiner Verwandten in Großbritannien die Arts- and Crafts-Bewegung kennen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte und eine Gegenbewegung zu der Herstellung industrieller Massenware bildete. Die britischen Künstler legten besonderen Wert auf eine materialgerechte und qualitätvolle Gestaltung von angewandter Kunst und beeinflussten hierbei nachhaltig die späteren Heroen des Jugendstils wie neben Hans Christiansen auch Henry van de Velde, Koloman Moser und Joseph Maria Olbrich. Der junge Ernst Ludwig, der bereits 1892 mit 23 Jahren Großherzog wurde, konnte bei seinen Aufenthalten in Großbritannien die Bewegung ausführlich studieren und ließ sich 1897 ein Empfangszimmer und ein Esszimmer seines Neuen Palais in Darmstadt von einem Hauptkünstler der Arts- and-Crafts-Bewegung, Mackay Hugh Baillie Scott, neu gestalten.³

Das besondere Interesse des hessischen Großherzogs für die neue Formensprache in der angewandten Kunst führte zu einem regen Kontakt mit dem wichtigen Förderer der Erneuerung des Kunsthandwerks und der dekorativen

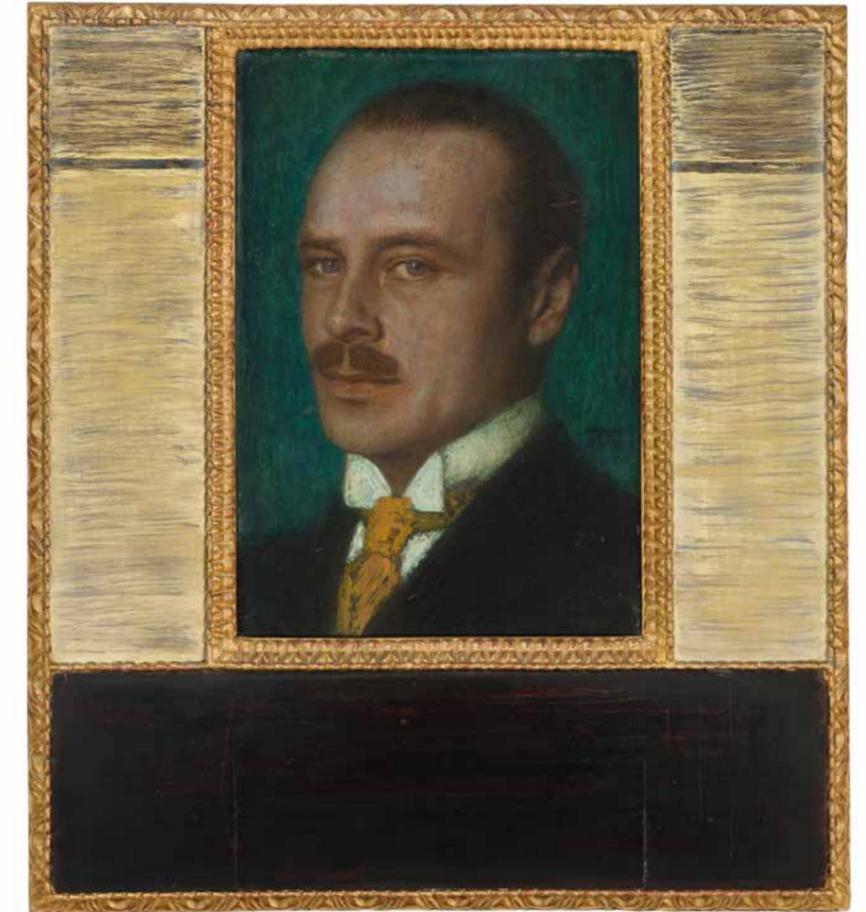
Kunst, dem Verleger und Publizisten Alexander Koch. Dieser hatte schon im Jahr 1887 in Darmstadt die Verlagsanstalt Alexander Koch gegründet und dort im Laufe der Jahre mehrere stilbildende Zeitschriften herausgegeben, wie die für den Jugendstil so entscheidende *Deutsche Kunst und Dekoration* (Abb. 2). Alexander Koch propagierte die Einheit der Künste: »Es gibt nur eine bildende Kunst. Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk sind eine einzige organische Lebens-Aeusserung des Volkes. Sie befruchten, beeinflussen und tragen einander; jede künstliche Abtrennung einer Art der Kunstübung von der Gesamtheit ist unheilvoll und verderblich.«⁴ Dieses Kunstverständnis konnte Koch vom 20. September bis Ende Oktober 1898 in der *Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung* unter »allerhöchstem Protektorat seiner königlichen Hoheit des Grossherzogs von Hessen und bei Rhein« erstmals anhand von vollständigen Wohnensembles präsentieren. Die Ausstellung war zweigeteilt: In der »Abtheilung A« waren Gemälde der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler ausgestellt und in der »Abtheilung B« war modernes Kunstgewerbe mit vollständigen Zimmereinrichtungen zu sehen. In dieser zweiten Abteilung der wurden Rauminszenierungen präsentiert, in denen nicht mehr Werke der angewandten Kunst, wie Lampen oder Teppiche, in Gruppen Seite an Seite ausgestellt waren, sondern ihrer Funktion entsprechend in vollständigen Zimmereinrichtungen. Die Ausstellung fand in den Räumen des Darmstädter Kunstvereins statt und präsentierte Entwürfe von herausragenden Künstlern und Herstellern wie Otto Eckmann, Max Läger und der Scherrebeker Kunstwebschule.⁵ Unter den stilbildenden Entwerfern der Zeit war auch der Name von Hans Christiansen zu finden.⁶ Von ihm waren mehrere nach seinen Entwürfen ausgeführte Glasfenster ausgestellt,⁷ die von dem Hamburger Glasfensterproduzenten Karl Engelbrecht hergestellt worden waren.⁸

Von Christiansen waren in dieser Ausstellung auch Aquarelle, Grafiken und mehrere Pastelle zu sehen.⁹ Großherzog Ernst Ludwig hat hier erstmals die große künstlerische Qualität Christiansens erkannt und erwarb für seine eigene Sammlung aus der Ausstellung ein Pastell mit dem Titel *Seestück*.¹⁰

Im selben Jahr der Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung überreichte Koch dem Großherzog und anderen Personen des Darmstädter Kulturlebens seine *Denkschrift*, in der er die »Errichtung von Ateliers für angewandte Kunst unter der Leitung echter von neuem Geiste erfüllter Künstler« propagierte, um für Darmstadt eine zentrale Stellung innerhalb der neuen Kunstbewegung zu sichern.¹¹

Durch Kochs *Denkschrift* und die Darmstädter Ausstellung angeregt sowie basierend auf seinen eigenen kulturellen Interessen, beschloss Ernst Ludwig, eine Künstlerkolonie in Darmstadt, der Hauptstadt seines Großherzogtums, zu gründen. Er reiste sogleich persönlich nach Paris, um Hans Christiansen als ersten offiziellen Künstler der Künstlerkolonie zu gewinnen. In den Erinnerungen von Hans Christiansens Ehefrau ist anschaulich festgehalten, was für einen Eindruck der Besuch des Großherzogs auf die Familie Christiansen machte:

1 Franz von Stuck, *Porträt Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, 1906–1908, Öl auf Karton, Holzrahmen (geschnitzt, vergoldet, schwarz bemalt), 52 x 46,5 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 2161 MA



»Wirklich eines Tages, wir waren nicht im Hause, kam der Kammerdiener des Großherzogs [...] Er kam und bestellte, daß der Großherzog beabsichtigte, meinen Mann zu besuchen. Alles war aus dem Häuschen, am meisten der Hausmeister und das Mädchen. [...] Ernst-Ludwig [sic] blieb sehr lange [...] ließ sich Werke zeigen. Frug meinen Mann, ob er sich entschließen könnte, nach Darmstadt überzusiedeln, nur seinen Wohnsitz dort aufzuschlagen, sonst sei er vollständig frei. Mein Mann sagte, das Angebot ist sehr ehrenvoll, aber es bedarf der Überlegung. Dann ging S. K. H. wieder weg (und hinterließ einen wunderbaren Veilchengeruch).«¹²

Im Bericht von Claire Christiansen wird weiter berichtet, dass Christiansen und seine Familie sich in Paris wohlfühlten und dass die Stadt dem Künstler zahlreiche Inspirationsquellen bot. So muss das Charisma und die Überzeugungskraft des Großherzogs und das Versprechen von künstlerischer Freiheit gepaart mit finanzieller Sicherheit und dem Ehrentitel eines »Professors« dafür ausschlaggebend gewesen sein, dass Christiansen das Angebot annahm. Mit ähnlichem Erfolg gelang es dem Großherzog auch 1899, den Architekten Joseph Maria Olbrich aus Wien nach Darmstadt zu locken, obwohl dieser im Jahr zuvor mit viel

Aufsehen das Wiener Secessionsgebäude errichtet hatte und umfassend in der Stadt tätig war. Auch hier muss die große künstlerische Freiheit, die »Protektion« durch den Großherzog und die Möglichkeit, eine kleine »Stadt«, das heißt, eine Ansammlung von Häusern zu gestalten, für Olbrich verlockend gewesen sein.

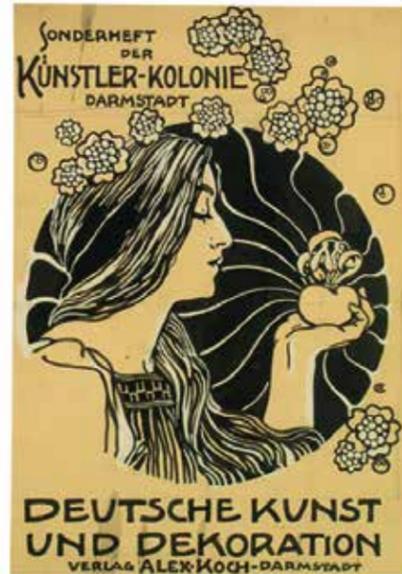
Es ist nicht überliefert, ob Christiansen jemals zuvor in Darmstadt gewesen war. Bekannt war ihm die Stadt jedoch sicherlich als Standort der einflussreichen Zeitschriften des Verlegers Alexander Koch, wie *Deutsche Kunst und Dekoration* oder *Innendekoration*, in denen Christiansens Kunst mehrfach besprochen wurde.

Nach der Zusage wurde Christiansen die offizielle Ernennungsurkunde nach Paris geschickt mit der in Windsor ausgeführten Unterschrift des Großherzogs. Anfang 1899 besuchte der Künstler daraufhin Ernst Ludwig in Darmstadt, um die Ziele, die der Großherzog mit der Gründung der Künstlerkolonie verfolgte, zu besprechen.

Ernst Ludwig hatte bereits bei seiner Ernennung zum Großherzog erkannt, dass sein Land Hessen keine großen Mengen an wertvollen Bodenschätzen besaß und dass ein wirtschaftlicher Aufschwung nur mit einer gezielten Förderung anderer Ressourcen möglich sei. Seinem kulturellen Interesse folgend, sah er mit der Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt eine Möglichkeit, Kulturförderung mit Wirtschaftsförderung zu verbinden: Die Mitglieder der Künstlerkolonie sollten ein festes Einkommen erhalten und sich in künstlerischer Freiheit in Darmstadt verwirklichen können. Im Gegenzug mussten sie Entwürfe für Firmen anfertigen, deren Ausführungen dann öffentlichkeitswirksam im Rahmen einer Ausstellung präsentiert werden sollten. Der Großherzog stellte den Künstlern in Darmstadt die Mathildenhöhe zur Verfügung, auf deren Terrain die Künstler eigene Häuser errichten konnten. Im Rahmen einer Ausstellung sollten die Häuser für Besucher geöffnet und darin die von den Mitgliedern entworfenen Werke gezeigt werden. Diese Aktivitäten sollten nicht zuletzt die Bekanntheit von Darmstadt erhöhen, der Hauptstadt des Großherzogtums. Diese zwei Pole, die Präsentation eines neuen modernen Stils und die Unterstützung und Förderung der hessischen Industrie waren Ziele, die während der ganzen Geschichte der Künstlerkolonie Darmstadt Gültigkeit behielten.

Bevor Christiansen zusammen mit den anderen Mitgliedern der Künstlerkolonie die Arbeit in Darmstadt begann, zeigte er seine Werke im Rahmen einer großen Einzelausstellung. Vom 1. bis zum 30. April 1899 fand eine Ausstellung seiner Kunst in der Grossherzoglichen Centralstelle für die Gewerbe in Darmstadt statt, die anschließend zur Großherzoglichen Kunstgewerbeschule nach Karlsruhe und zum Kunstgewerbemuseum in Hamburg weiterreiste.

Von Christiansen waren etwa 400 Drucke und Entwürfe dekorativer Kunst zu sehen, sowie 20 Kunstverglasungen von den Firmen Engelbrecht aus Hamburg, Gebrüder Liebert aus Dresden, Adolf Schell aus Offenburg und Friedrich Endner aus Darmstadt (Abb. 3).¹³ Des Weiteren waren von Christiansen entworfene Teppiche, Taschenspiegel, Zigarettendosen und silberne Feuerzeuge von der Firma Louis Kuppenheim aus Pforzheim ausgestellt.¹⁴ Trotz der hohen Zahl an



2 Hans Christiansen, Titelblattentwurf für die *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1900, Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 31 x 22,6 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV204, MZ BU 112

3 Hans Christiansen, Briefkopf für das Atelier für Glasdecoration Friedrich Endner in Darmstadt, Farblithografie auf Papier, 28 x 22,2 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 2587 DG, MZ GG 40



Werken waren die ausgestellten, realisierten Entwürfe nicht als Raumausstattungen inszeniert, sondern als Einzelobjekte, was in der *Innendekoration* kritisch angemerkt wurde.¹⁵

Neben der bereits erwähnten engen Zusammenarbeit mit dem Glasfensterproduzenten Engelbrecht bildeten die hier ausgestellten Fenster des Ateliers für Glasdecoration von Friedrich Endner einen Grundstein für den Erfolg Christiansens. In einem zeitgenössischen Bericht über die Christiansen-Ausstellung von 1899 wurden gerade die Ausführungen der Firma Endner als beste Umsetzung der Glasfensterentwürfe herausgestellt.¹⁶ Sowohl Endner als auch Engelbrecht prägten in den unmittelbar folgenden Jahren mit ihren Glasfenstern das Wirken der Künstlerkolonie Darmstadt und schufen ein bestimmendes künstlerisches Element auch für Christiansens Villa »In Rosen«.

Im Juni 1899 nahmen Joseph Maria Olbrich, Hans Christiansen, Peter Behrens, Rudolf Bosselt, Paul Bürck, Patriz Huber und Ludwig Habich ihre Arbeit als Künstlerkolonie Darmstadt auf. Da auf der Mathildenhöhe zu dieser Zeit abgesehen von der Russischen Kapelle und einem Wasserreservoir kein Gebäude zur Verfügung stand, arbeiteten die Künstler in provisorischen Ateliers im Prinz-Georgs-Palais, im Darmstädter Herrngarten. Die erste Aufgabe der sieben Gründungsmitglieder war die Gestaltung eines »Empfangs-Zimmers« – auch als *Darmstädter Zimmer* bekannt – für die Weltausstellung in Paris, die im Jahr 1900 vom 14. April bis zum 12. November stattfand. In Darmstadt entworfen und produziert, wurde das Zimmer als Ganzes zum ersten Mal in den Räumen der Darmstädter Hofmöbelfabrik Glückert präsentiert.¹⁷ Den Großteil der Zimmereinrichtung entwarf Olbrich als Leiter der Künstlerkolonie. Die anderen sechs Mitglieder konnten ihre Werke im Rahmen dieses Zimmers zeigen. Von Christiansen stammten der Fußbodenteppich, eine *Brücke mit Mohnblüten*, die von Guido Roeder & Co. in Ansbach (Bayern) und von den Vereinigten Smyrna-Teppichfabriken in Berlin hergestellt wurde,¹⁸ sowie Emailarbeiten der Firma Louis Kuppenheim, die in Pforzheim und Paris Schmuck produzierte.¹⁹ Ebenfalls nach einem Entwurf von Christiansen gefertigt war ein »mächtiges Glasfenster« mit

dem Titel *Mann, Frau und Kind*, welches von Friedrich Endner geschaffen wurde.²⁰ Der französische Kunstkritiker Gabriel Mourey lobte in der britischen Zeitschrift *The Studio* mit Nachdruck das »helle und fröhliche« Erscheinungsbild der »Salle de la Colonie des Artistes de Darmstadt«.²¹ Im Gegensatz zu den anderen deutschen Beiträgen auf der Weltausstellung, in denen Mourey ein »depressives Gefühl« verspürte, herrsche im Darmstädter Zimmer »wirkliche Eleganz« sowie »Maß und Verhältnis« vor.²²

Nach dem gelungenen und viel gelobten Auftritt auf der Pariser Weltausstellung sollte das nächste Ziel der Künstlerkolonie die erste ganz eigene Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt bilden. Nur dreizehn Monate nach der Eröffnung der Weltausstellung in Paris wurde am 15. Mai 1901 um 11 Uhr die erste Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt mit dem Titel *Ein Dokument Deutscher Kunst* auf der Mathildenhöhe Darmstadt feierlich eröffnet. Um das Ernst-Ludwig-Haus, »Haus der Arbeit« und »Mittelpunkt der ganzen Ausstellung«²³, das zugleich als Ausstellungsgebäude und Ateliergebäude diente, gruppierten sich im Jahr 1901 am Südhang der Mathildenhöhe verschiedene Künstlervillen. Von denen waren das *Haus Olbrich* und das *Haus Christiansen* die beiden dem Haupthaus am nächsten gelegenen und besaßen somit eine hervorgehobene Stellung. Sämtliche Häuser des Gesamtensembles, sowohl die privaten Wohnhäuser wie auch die Ausstellungsgebäude, waren für die Besucher während der Ausstellung zugänglich.

So wurden auf der Mathildenhöhe erstmals im Rahmen einer Ausstellung mehrere neu errichtete Häuser präsentiert, deren Innenräume komplett nach den Entwürfen der Mitglieder der Künstlerkolonie gestaltet waren. Es entstanden veritable Gesamtkunstwerke, in denen kein Detail, kein Einrichtungsgegenstand unbedacht blieb. Ob Tür, Stuhl, Teppich, Glasfenster, Gläsersatz, Besteck, Vase, Skulptur, Gemälde, Grafik, etc., alles war von einem Mitglied der Künstlerkolonie entworfen und wurde der Funktion entsprechend in einem bewohnten Haus präsentiert. Eine vergleichbare Ausstellung hatte es zuvor noch nie gegeben, und die Schau beflügelte damit die Entwicklung der modernen Architektur und des Industriedesigns in Deutschland.

Olbrich entwarf für Christiansen nach dessen Vorstellungen die Villa »In Rosen« (S. 132–141), die unmittelbar südwestlich des Ernst-Ludwig-Hauses lag.

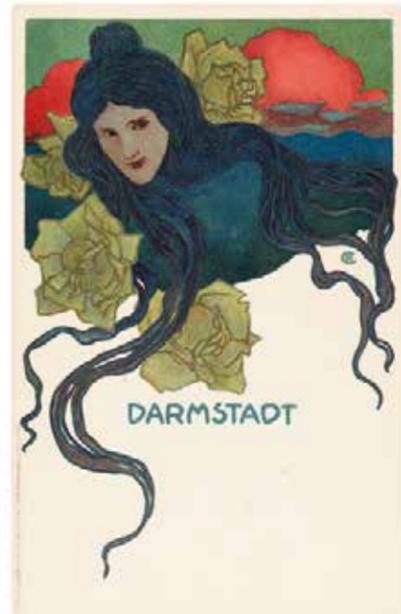
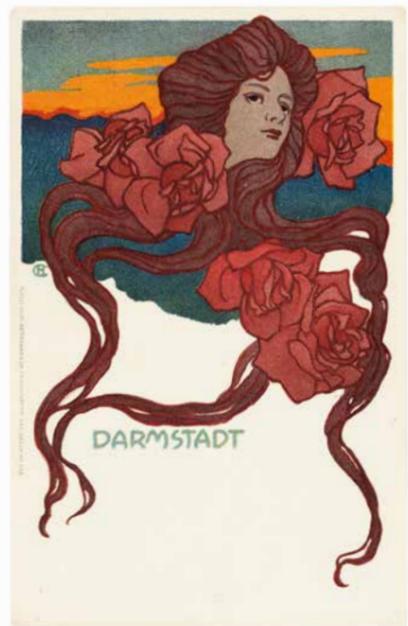
Das Gesamtbild des Hauses wie auch die vier Räume im Erdgeschoss waren von Olbrich gestaltet worden, die Küche von Patriz Huber. Christiansen war für die restlichen Räume und Ausstattungsgegenstände verantwortlich. Er selbst schrieb im Katalogtext zu seinem Haus:

»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.«²⁴

Dieser leicht selbstkritische Ton rührte vielleicht daher, dass sein Haus inmitten der anderen Häuser von Olbrich und Behrens mit seinem grünen Dach



4–7 Hans Christiansen (Entwurf), Kunstanstalt Kornsand & Co., Frankfurt am Main (Ausführung), Vier Postkarten *Darmstadt*, 1901, Farblithografie auf Papier, 14 x 9 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV281.c, KV282.1, KV282.2, KV282.3, MZ GG 45a-d



und dem auffälligen Bauschmuck hervorstach. Der Architekt Hans Dietrich Leipheimer schrieb sogar von den mit ihrer Umgebung »unverträglichen Farben« der Villa.²⁵ In der Zeitschrift *The Studio* wurde – wie in anderen Rezensionen auch – die gewagte Farbgestaltung auf Christiansens Tätigkeit als Maler zurückgeführt: »Es ist das Haus eines Malers. Farbe setzt sich überall durch.«²⁶

Christiansen selbst hat im Katalog den farbenfrohen Eindruck seines Hauses erläutert: »Hier soll kein modernes Dutzendhaus gezeigt werden, hier soll kein Alltagsmensch wohnen, aber einer, der seine Welt für sich hat und sich sein Nest nach s e i n e r Neigung und nach s e i n e r Individualität geschaffen hat. Hier will ich wohnen und mit meiner kleinen Familie daheim sein, will arbeiten, grosse Ideen verkörpern. Und glücklich werde ich sein, wenn es einst heissen wird: »Hier wohnte die Freude am Leben und am Schaffen.«²⁷

In den Räumen seiner Villa »In Rosen« konnte Hans Christiansen umfassend gestalterisch tätig werden. Entsprechend dem Namen seines Hauses setzte er die Rose als Leitmotiv in das Zentrum seiner Gestaltungen und ließ die Blume in den unterschiedlichsten Medien erscheinen, auf Teppichen, Tellern, Möbelstücken und Wandmalereien. Das Licht ließ der Künstler in seine Wohnräume durch mehrere imposante Glasfenster der Firmen Engelbrecht und Endner fallen und erzeugte hierdurch eindrucksvolle Lichtstimmungen. An den Wänden hingen mehrere edle Wandteppiche der Scherrebecker Kunstwebschule (Abb. S. 140 ganz rechts, 156 und 158 oben), ausgefallene Kissen waren in den Räumen verteilt (Abb. 10, S. 157) und auf gedeckten Tischen waren Teller (Abb. 11, S. 136–137, 144–147), Gläser (Abb. 11 u. 12), Besteck und Tischtücher nach seinen Entwürfen zu sehen. Christiansen entwarf sogar für Firmen wie auch für seine Familie Kleidungsstücke, die sich im Nachlass erhalten haben und auf mehreren Gemälden auftauchen, wie ein Schulterkragen mit Blattmotiv (Abb. 8), welcher unter anderem im Porträt seiner Frau und seiner Tochter Herta zu sehen ist (Abb. 9).

Die Ausstellung der Künstlerkolonie wurde international besprochen, und Darmstadt war plötzlich ein Zentrum der neuen Kunstrichtung. Der Plan des Großherzogs war aufgegangen. Für den Erfolg ausschlaggebend war auch eine flächendeckende Öffentlichkeitsarbeit, die ebenfalls in der Presse beleuchtet wurde: »Im deutschen Kunstleben bildet, man darf es wohl sagen, die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt das Ereignis des Tages. Schon seit Monaten prangen Einladungsplacate zu dieser Ausstellung an wohl fast allen Anschlagssäulen im deutschen Reiche, wahrscheinlich auch in den Nachbarländern, und erfüllen – mag man sie hübsch oder häßlich finden – ihren Zweck, indem sie durch außergewöhnliche Zeichnung und Farben die Aufmerksamkeit des Publicums erregen und außergewöhnliches versprechen.«²⁸

Bereits in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift *Die Rheinlande* aus dem Jahr 1901, also nahezu ein halbes Jahr vor der Ausstellungseröffnung, wurde die Ausstellung angekündigt und ein Vorabbericht gegeben.²⁹ Richard Muther schrieb 1901 über die Ausstellung: »Die Propaganda, die seit Monaten für das Unternehmen gemacht wurde, hat gewirkt.«³⁰

Das in dieser Zeit zentrale Mittel der Öffentlichkeitsarbeit waren Plakate, die in der Künstlerkolonie von Olbrich, Behrens und in größter Anzahl von Christiansen gestaltet wurden. Obwohl Letzterer nur wenige Jahre als Mitglied der Künstlerkolonie arbeitete, schuf er von allen Künstlern die meisten Plakate für die Mathildenhöhe.³¹ Sein für die Künstlerkolonie berühmtestes und vielfach abgebildetes Plakat war das für die *Darmstädter Spiele* von 1901 (Abb. S. 129). Hierauf sind fünf Köpfe – bis auf einen teils mehr, teils weniger verdeckt – mit bewegtem Gesichtsausdruck zu sehen, die über einer dichten Wolkendecke emporragen und von der Sonne beschienen werden. Eingefasst sind die Köpfe und das Textfeld von einem gemalten Rahmen, der aus schnellen, kreuz und quer verlaufenden Pinselstrichen besteht. In der linken Hälfte des Plakats durchziehen zwei vertikale Striche mit changierender Farbe das Bild- und Textfeld und überlagern eines der Gesichter im Hintergrund. Diese zwei Linien sind ein sehr experimentelles Element des Plakats und könnten auf Lichtreflexionen oder Tauwasser verweisen.³² Mit der frühzeitigen Ablösung der Theaterreihe *Darmstädter Spiele* hätte das Plakat von Christiansen seine Funktion verloren, wäre es nicht mit neuer Schrift überklebt und somit umgewidmet worden: Durch vollständige Überdeckung der Worte »Darmstädter Spiele« mit einem Streifen, auf dem »Darmstadt« zu lesen ist, bewarb das Plakat nun die gesamte »Ausstellung der Künstler-Kolonie« in »Darmstadt« (Abb. S. 129) und konnte weiter verwendet werden. Der neue Schriftstreifen wurde so gestaltet, dass auch das ausgefallene Motiv der zwei vertikalen Linien nicht unterbrochen wurde, sondern sich nahtlos fortsetzte.

Neben diesem Werk schuf Christiansen weitere Plakate und Plakatentwürfe für die Künstlerkolonie (Abb. S. 128–131), wie auch Firmenplakate, die auf den Plakatständern des Ausstellungszauns hingen.

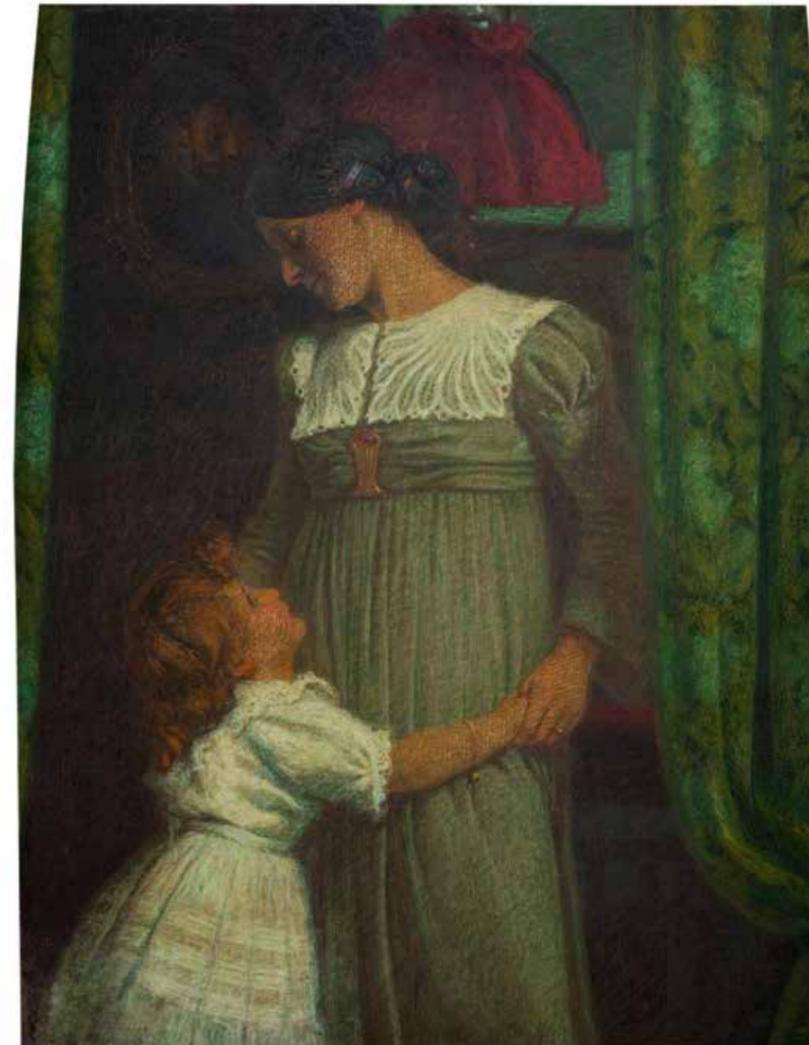
Eine besonders eindrückliche Gruppe an Plakaten bilden diejenigen, die Christiansen für die von ihm selbst konzipierten »Illuminationsfeste« auf der Mathildenhöhe schuf (Abb. S. 130–131). Diese Abende wurden im Sommer 1901 bei Anbruch der Dunkelheit veranstaltet und präsentierten die Gebäude der Künstlerkolonie von Tausenden Lichtquellen beleuchtet. Besonders interessant ist hierbei, dass Christiansen sich auf eine Farbe konzentrierte, statt eine Zusammensetzung von Farben zu verwenden. Das erste Fest fand im Juni 1901 statt und badete die gesamte Mathildenhöhe, mitsamt der Gebäude, der Wege und Gartenanlagen in ein intensives Zinnoberrot. In der Darmstädter Zeitung war hierüber zu lesen: »Das festliche Rot, durch keine andere Farbe gestört, verlieh dem ganzen Gelände eine märchenhafte Pracht, und übte auf die herbeigeströmte Menschheit eine elektrisierende Wirkung aus. Wer in den Bann des feurig-roten Lichtmeeres geriet, dem wallten die Sinne, und in »wunderbarer« Stimmung zog er dahin durch die roten Licht-Wellen, die ihn umfluteten.«³³

Die nächste von Christiansen konzipierte Illuminationsnacht fand am 5. Juli 1901 statt und war einer blau-grünen Farbe gewidmet mitsamt einem Feuerwerk, welches hinter dem Ernst-Ludwig-Haus gezündet wurde (Abb. S. 130).³⁴ Die drei Illuminationsplakate zeichnen sich durch eine besonders fortschrittliche



8 Hans Christiansen (Entwurf), vermutlich Frau Pauline Braun, Darmstadt (Ausführung), Schulterkragen mit Blattmotiv, um 1900, naturfarbendes Baumwollgarn, 17 x 134 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 23824, MZ TX 7

9 Hans Christiansen, Claire Christiansen und Tochter Herta, um 1901, Öl auf Leinwand, 100,5 x 87,5 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 842 MA



Formensprache aus. So zeigt das *Fest in Grün* (Abb. S. 131 unten) einen Dreiklang aus roten, blauen und grünen Motiven, die mit einer grün umrandeten, expressiven weißen Schrift kontrastiert werden. Das Portal am Ernst-Ludwig-Haus ist ausdrucksstark abstrahiert, und das Haus Olbrich, rechts im Bild, wird von einem hochragenden unbeleuchteten Baum größtenteils verdeckt.³⁵

Das »Orange-Fest« (Abb. S. 131 oben) führt die Vereinfachung der Formen noch weiter und verwendet nur noch vereinzelte grafische Elemente: So schweben drei jeweils angeschnittene runde Formen – nahezu flächig dargestellte Lampions – in großer Nahaussicht vor dem Betrachter und verdecken größtenteils das dahinterliegende Ernst-Ludwig-Haus, das lediglich anhand von mit Punkten versehenen Umrisslinien erkennbar ist. Der darüberliegende Himmel ist ganz in Grün gehalten und verstärkt die unwirkliche Stimmung. Auch wenn diese Plakate deutliche Einflüsse aus der japanischen Holzschnittkunst und der französischen



10 Kissen nach Entwürfen von Hans Christiansen für seine Villa »In Rosen«, aus: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9, 1901/02, S. 85

Plakatkunst aufweisen, so ist doch der Grad an Abstrahierung außergewöhnlich. Beide genannten Werke werden jedoch in Bezug auf ihre Forminnovation noch übertroffen durch das zweiteilige Plakat für die »Grosse Illumination und Feuerwerk« vom 5. Juli 1901 (Abb. S. 20 u. 21 links). Nicht nur die explosionsartige Darstellung von Bewegung – hier die nach oben schießenden Raketen –, sondern auch die symmetrische Anordnung der piktogrammatischen Motive und die nahezu neonfarbenen Grün- und Violettöne nehmen Kunstströmungen wie den Expressionismus, den Futurismus, selbst die Pop-Art vorweg, deren berühmtester Künstler Andy Warhol – wie Christiansen – ebenfalls Werbung gestaltet hat.³⁶

Die Komposition des Bildteils bietet überraschende Elemente, wie die untere, aus verschatteten Büschen gebildete Begrenzung, die eine starke Untersicht entstehen lässt, sowie den oberen, von Girlanden und Lampions geschmückten Abschluss, der in Spannung zu den hoch fliegenden Raketen steht. Des Weiteren lässt die Betonung des Dachgesimses aus der Untersicht den Eindruck eines monumentalen Flachdachs entstehen. Christiansen verfolgte mit diesem Plakat die größtmögliche grafische Intensität. Bemerkenswert ist auch, dass er die Schrift aus dem Bildteil vollständig verbannte und in ein eigenes »Blatt« setzte. So schuf er zwei besonders starke inhaltliche Zonen: einen ganz auf das »Bildhafte« konzentrierten, emotional ansprechenden oberen und einen auf die Fakten verweisenden, durch die Technik des Buchdrucks verstärkten »sachlichen« unteren Bereich. Dieses Plakat nimmt mit seiner piktogrammhaften Darstellung

11 Gedeckter Tisch im Speisezimmer der Villa »In Rosen«, aus: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9, 1901/02, S. 62

12 Hans Christiansen (Entwurf), Theresienthaler Krystallfabrik, Egon von Poschinger (Ausführung), Rotweinglas aus dem Gläsersatz mit Dekor »optisch gedreht«, 1900/01, farbloses Glas, optisch geblasen, Höhe 18,4 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1578/9 KH, MZVG 1



von Bewegung und grafischer Klarheit im Jahr 1901 Elemente der späteren modernen Plakatkunst im 20. Jahrhundert vorweg.

Ein Vergleich der Darmstädter mit den in Paris entworfenen Plakaten des Künstlers zeigt, wie Christiansen sich in kürzester Zeit – nur wenige Jahre liegen zwischen ihnen – bei der Gestaltung auf wenige Farben und Motive konzentrierte. Besonders die Plakate für die Illuminationsfeste zeigen nicht mehr genrehafte Alltagsszenen, wie Pariser Damen auf den Straßen, noch sind hierauf die für den Jugendstil typischen, verspielten Schlangenlinien zu sehen. Fast schlagartig findet Christiansen in Darmstadt zu seinem ganz eigenen modernen Stil. Ausschlaggebend ist hierfür sicherlich die künstlerische Freiheit, mit der Christiansen in Darmstadt arbeiten und frei von den Vorstellungen eines Auftraggebers experimentieren konnte. So bewarben die Illuminationsplakate seine selbst konzipierten Veranstaltungen, und er war somit Auftraggeber und Gestalter in einer Person.

Eine ähnliche Entwicklung ist in den keramischen Arbeiten von Christiansen zu sehen. Zeigten die in Paris entstandenen Vasen noch Motive aus der *Jugend* (Abb. S. 108–109) oder Einflüsse aus der japanischen Kunst (Abb. S. 110), so zeichneten sich die Vasenentwürfe um 1901 für die Wächtersbacher Steingutfabrik durch wenige Farben und grafische Klarheit aus (Abb. S. 152–155). Auch wenn hier die für den Jugendstil typischen floralen Elemente noch deutlich zu sehen sind, so haben doch die Kompositionen nichts mehr von der »romantischen« Aura, die in der Pariser Phase vorherrschte. Den Fokus legte Christiansen dabei in Darmstadt

eindeutig auf eine klare grafische Gestaltung. Dies wird noch deutlicher in den Tellerentwürfen, die mit ihren teils symmetrischen und grafisch reduzierten Kompositionen ihrer Zeit weit voraus waren (Abb. S. 142–147). Auch hier lohnt ein Vergleich mit der nur wenige Jahre zurückliegenden Pariser Werkphase des Künstlers: Die malerische Qualität, die in Paris in allen Kompositionen von Christiansen zu finden war, stand in Darmstadt plötzlich nicht mehr im Vordergrund: Zentral für die Gestaltung war nun in vielen Werkgruppen – wie hier in den Tellern – das Finden einer reduzierten grafischen Form, die dann in nur zwei oder drei Farben rhythmisch gesetzt werden konnte (Abb. S. 146–147). Ein Faktor für diese stilistische Neuausrichtung war sicherlich der große Freiraum, den die Künstlerkolonie ihren Mitgliedern bot. Mit finanzieller Absicherung konnten sie für die Zeit experimentelle Entwürfe an die Firmen schicken, die dann von diesen mit großem Spezialwissen umgesetzt wurden. Die Firmen wiederum wussten, dass ihre Produkte öffentlichkeitswirksam in der Ausstellung präsentiert werden würden und erhofften sich hierdurch hohe Verkaufszahlen.

Da die Entwürfe nur in wenigen Fällen eine große Abnehmerschaft fanden, wie im Falle von einigen Schmuckentwürfen von Patriz Huber, konnte die Ausstellung keinen finanziellen Gewinn erwirtschaften. Trotzdem war das Unternehmen in Bezug auf die Positionierung von Darmstadt ins Zentrum der Erneuerung des Kunsthandwerks in Deutschland ein voller Erfolg. Für Christiansen hatte jedoch das große Defizit der Ausstellung Konsequenzen. Das Modell des Arbeitens in völliger künstlerischer Freiheit wurde in der Folge dahingehend verändert, dass die Mitglieder nun »als Lehrer oder als Leiter von Kursen im Staats-Auftrage eine Gegenleistung für das gewährte Gehalt zu erbringen« hatten.³⁷

Hans Christiansen wollte unter den neuen Konditionen seinen Vertrag nicht verlängern und verließ die Künstlerkolonie zum 1. Juli 1902, jedoch nicht die Mathildenhöhe. Von nun an würde er in Darmstadt, aber auch Paris tätig sein und weiterhin als Maler und Entwerfer der angewandten Kunst arbeiten. Da er mit Austritt aus der Künstlerkolonie sein Atelier im Ernst-Ludwig-Haus verlor, entwarf er 1903 zusammen mit einem Architekten einen Atelieranbau samt großer ovaler Gartenanlage auf der Nordseite seiner Villa »In Rosen«. Dank seiner Kontakte zu Mäzenen und Firmen ging die Arbeit in der neuen »Selbstständigkeit« erst einmal erfolgreich weiter. So entstanden in Darmstadt der Gläsersatz und das Service mit dem berühmten Rosendekor (Abb. S. 150–151), das bis heute als die bekannteste Formfindung des Künstlers anzusehen ist. 1904 waren Werke von Christiansen wieder auf einer Weltausstellung zu sehen, dieses Mal in St. Louis, wo ein von ihm entworfenes Intarsienbild ausgestellt wurde, auf dem Personifikationen von Deutschland und Amerika sich vor ihren Flaggen die Hand geben (Abb. 14). Ausgeführt wurde das Werk von der Stuttgarter Firma Wölfel, in der zu dieser Zeit der junge Oskar Schlemmer arbeitete.³⁸

Bevor Christiansen am Ende seiner Zeit in Darmstadt im Jahr 1911 seine Villa »In Rosen« verkaufen und nach Wiesbaden umziehen sollte, malte er 1908 sein *Familienporträt*, das als Höhepunkt seines Selbstverständnisses als Künstler anzu-



13 Hans Christiansen (Entwurf), Fa. Bruckmann & Söhne, Heilbronn (Ausführung), Fischmesser und Fischgabel aus einem Tafelbesteck Darmstädter Stil, Modell *Christiansen*, um 1902, Silber, Gold, Stahl (Messerklinge), 17,5 und 20 cm, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 270/090 KH; 270/084 KH, MZ VSI 17

14 Hans Christiansen (Entwurf), Fa. G. Wölfel, Kunstanstalt für Intarsien, Stuttgart (Ausführung), *Deutschland und Amerika*, Intarsienbild für die Weltausstellung in St. Louis, 1903/04, verschiedene Holzsorten, Messing, Perlmutter, 101 x 95,7 cm, Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 21972, MZ VI 6



sehen ist (Abb. S. 160). Das in einem goldenen Künstlerrahmen gefasste Porträt zeigt in einer spiralförmigen Komposition die Familie um Claire Christiansen gruppiert. Die Ehefrau des Künstlers bildet das Zentrum des Bildes, so wie sie im Werk von Christiansen eine zentrale Rolle spielte, sei es als Modell oder als Inspiration für Mode- und Schmuck-Entwürfe. Deshalb verwundert es nicht, dass in der Bildmitte am Hals von Claire eine vom Künstler entworfene Brosche zu sehen ist und somit die künstlerische Kreativität inmitten der Familie repräsentiert (Abb. S. 161).

Es ist bemerkenswert, wie diese Kreativität von Christiansen zwischen 1899 und 1902 inmitten der Künstlerkolonie Darmstadt beflügelt wurde. Auf der Mathildenhöhe hatte er mit seiner Villa »In Rosen« ein Gesamtkunstwerk kreiert und parallel hierzu seine eindrucksvollsten Plakate, Teller, Gläser und Vasen entworfen, die selbst im Spätwerk Eingang in seine Bilder fanden (Abb. S. 188–189).

Gleich einem Kaleidoskop der Kreativität konnte Christiansen in Darmstadt in unterschiedlichste Richtungen künstlerisch tätig sein und zum Höhepunkt seines Schaffens gelangen. Ermöglicht wurde dies zum größten Teil dank der innovativen Ideen des Großherzogs, der auf der Mathildenhöhe einen bis heute inspirierenden Ort der freien und angewandten Kunst geschaffen hat.

- 1 Hans Christiansen, »Hie Volkskunst!«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1900, S. 373–376, hier S. 373.
- 2 Dieser Beitrag basiert auf dem Text des Verfassers »Für die Plakatkunst ein idealer Raum (Joseph Maria Olbrich)«, in: *Die Plakatkunst der Künstlerkolonie Darmstadt*, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, hrsg. v. Ralf Beil, Darmstadt 2012, S. 6–45.
- 3 Ausgeführt wurde das Empfangszimmer von Charles Ashbees Guild and School of Handicraft in London, und das Esszimmer wurde von der erfolgreichen Darmstädter Hofmöbelfabrik des Fabrikanten Julius Glückert hergestellt (Anonym, »Moderne Gemächer im Neuen Palais zu Darmstadt«, in: *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration* 10, 1899, S. 1–8).
- 4 Zit. n.: *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration* 9, 1898, S. 168.
- 5 Vgl. *Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F. 10, 1899, Nr. 2 (20. Oktober 1898), S. 17–19.
- 6 Die Einladung von Christiansen zu dieser frühen Kunstgewerbeausstellung beruhte darauf, dass Koch Werke von Christiansen im Jahr 1897 auf der Dresdner Kunstausstellung gesehen und ihn daraufhin nach Darmstadt eingeladen hatte.
- 7 Anonym, »Rundgang durch die Kunstgewerbliche Abtheilung der Darmstädter Ausstellung 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 3, 1898/1899, S. 125–138, hier S. 129 und 137, sowie Abb. S. 134 und 135.
- 8 Christiansen hatte Karl Engelbrecht bereits im Jahr 1893 auf seiner Reise zur Weltausstellung in Chicago kennengelernt; siehe zu Engelbrecht den Aufsatz in diesem Band von Dorothee Bieske, S. 32–51, hier S. 47; dank der Abbildungen in den Besprechungen der Ausstellung in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* können wir die Motive einiger ausgestellter Glasfenster zuordnen: So finden sowohl die abgebildeten Schwäne als auch der »Kopf mit Schleier« einige Entsprechungen im Werk von Christiansen (vgl. S. 72, Abb. 5 sowie S. 82 und 95); der »Kopf mit Schlange« entspricht sogar ganz konkret dem vom Künstler ausgeführten, mit *Sturm* bezeichneten Entwurf für das Titelblatt der Zeitschrift *Jugend* von 1897 (Abb. S. 102 links), siehe Fußnote 5, S. 134 und 135.
- 9 *Darmstädter Tagblatt*, 30. September 1898, S. 4776.
- 10 Anonym, »Atelier-Nachrichten«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 3, 1898/1899, S. 138; zu den Pastellen siehe auch: Anonym, »Erste Kunst- und Kunstgewerbeausstellung 1898 in Darmstadt, Abtheilung B: Moderne Kleinkunst und Zimmer-Ausstattung«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 3, 1898/1899, S. 105–114, hier S. 109.
- 11 Das Original dieses Textes ist nicht erhalten, doch der Wortlaut ist in verschiedenen zeitgenössischen Publikationen überliefert worden, wie z. B. im *Darmstädter Tagblatt* vom 4. April 1899.
- 12 Claire Christiansen, »Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung«, in: *Von Morris zum Bauhaus*, hrsg. von Gerhard Bott, Hanau 1977, S. 237–247, hier S. 244–245.
- 13 Anonym, »Sammlungen und Ausstellungen«, in: *Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F. 10, 1899, S. 328–334, hier S. 328–329.
- 14 *Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F. 10, 1899, Nr. 21 (13. April 1899), S. 328–329.
- 15 »Es ist daher im Grunde genommen nicht ganz korrekt, dekorative Werke auf einer Ausstellung zu beurtheilen, wenn diese nicht, wie es auf der »Kunstgewerblichen Abtheilung« der hiesigen Kunst-Ausstellung von 1898 mit Glück durchgeführt war, die Arbeiten in ihrer *praktischen Anwendung* vorführt. Das war nun allerdings in den für die Kollektiv-Ausstellung *Hans Christiansens* in der Centralstelle für die Gewerbe zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten nicht durchführbar. Gleichwohl wurde uns hier Gelegenheit gegeben, einen Ueberblick über das Schaffen, die Absichten und die künstlerische Persönlichkeit dieses Künstlers zu gewinnen, der sich als einer der Führer der modernen Bewegung bereits eines internationalen Rufes erfreut.« (D. Z., *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration* 10, 1899, S. 90–91, hier S. 91).
- 16 Im Besonderen wurde der Entwurf *Mädchen im Schnee* lobend erwähnt, bei dem Endner ein Detail von Christiansen – den flatternden Rock des Kindes – so lebendig wiedergegeben habe, dass die Kunstglaserei »über den Künstler hinausgegangen« sei. In dieser Besprechung wird ein besonderes Licht auf das Verhältnis von Entwurf und Ausführung geworfen, indem der Rezensent die Arbeitsweise von Endner bei der Umsetzung der Entwürfe Christiansens evaluiert: »Mit feinen Verständnisse [sic] spürt er aus den Vorlagen Christiansens die tiefere Absicht heraus, die dem Künstler als das Wesentliche vorschwebte, und beschränkt sich nicht auf ein handwerksmässiges Ausführen dessen, was in derber Handschrift auf dem Papiere steht. Das gilt auch von seinen Verbleiungen,

- die er mit ausserordentlichem Geschick beherrscht. Er kann in den Konturen den feinsten Nuancen der Zeichnung folgen und erreicht mitunter eine Weichheit in der Führung und eine Plastik von ganz eigenartigem Reize.« (D. Z., *Illustrierte* (wie Anm. 15, ebd.).
- 17 Christian Ferdinand Morawe, »Die Künstler-Kolonie auf der Welt-Ausstellung«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 6, 1900, S. 490–498, hier S. 490.
- 18 Otto Nikolaus Witt (Red.), *Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs*, Berlin 1900, S. 326; ZD TP 2.
- 19 Ebd., hier S. 495 und 498.
- 20 Ebd.; Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Teil I (Einführung und Werkanalyse) und Teil II (Werkverzeichnis), Königstein / Taunus 1985, KV 117, S. 11, Abb. 16.
- 21 »it is one of the most charming and most perfect examples of decorative art in the entire section. [...] everything is bright and joyous, full of happy fancy and true elegance.« Gabriel Mourey, »Round the Exhibition – III. »German Decorative Art«, in: *The Studio* 21, 1901, S. 44–52, hier S. 49–50.
- 22 »a rare understanding of measure and proportion« (ebd.).
- 23 Siehe: *Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt* 1901. *Hauptkatalog*, Darmstadt 1901, S. 33; das Ernst-Ludwig-Haus beherbergt heute das Museum Künstlerkolonie und hierin ist der Grundstein des Gebäudes zu sehen, in den Christiansen sein Monogramm »CH« eingraviert hat.
- 24 Darmstadt 1901 (wie Anm. 23), S. 50.
- 25 Hans Dietrich Leipheimer, »Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901«, in: *Kunst und Handwerk. Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk* 51, 1900–1901, S. 249–256 und 289–293, hier S. 291.
- 26 »It is the house of a painter. Colour prevails everywhere« (»W. Fred« Alfred Wechsler, »The Artists' Colony at Darmstadt«, in: *The Studio* 24, 1902, S. 22–30 und 268–276, hier S. 274–275).
- 27 Darmstadt 1901 (wie Anm. 23), S. 50.
- 28 *Centralblatt der Bauverwaltung*, 15. Juni 1901.
- 29 Benno Rüttenauer, »Ein Dokument deutscher Kunst«, in: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst*, Januar 1901, S. 5–11.
- 30 Richard Muther, »Die Darmstädter Ausstellung (»Erste Fassung« und »Zweite Fassung«)«, in: *Studien und Kritiken*, Bd. II, 1901, S. 62–95, hier S. 63; das Wort »Propaganda« besaß zu dieser Zeit eine andere, weniger politische Bedeutung als heute; siehe auch die von Robert Exner herausgegebene Reklamezeitschrift *Propaganda*, 1898–1900.
- 31 Laut dem Ausstellungskatalog der ersten Künstlerkolonie-Ausstellung waren auch Plakatentwürfe von Christiansen in seinem Atelier ausgestellt, siehe Darmstadt 1901 (wie Anm. 23), S. 48; siehe auch: Muther 1901 (wie Anm. 30), hier S. 86; Christiansens künstlerische Auseinandersetzung mit Plakaten hatte bereits 1893 begonnen, nachdem ihn auf seiner Reise in die USA die amerikanische Plakatkunst stark beeindruckt hatte.
- 32 Tatsächlich sind auf einer Vorstudie zu diesem Plakatmotiv hinter den monumentalen Köpfen schneebedeckte Berge zu sehen sowie mehrere vertikale Linien, die hier stärker als im Plakat Wasserspuren ähneln; siehe Abbildung der Vorstudie in: Gutbrod 2012 (wie Anm. 2), hier Abb. S. 17 rechts.
- 33 »Illuminations-Feste auf der Mathilden-Höhe«, in: *Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt 1901, S. 231–236, hier S. 235.
- 34 Siehe Besprechung in: *Darmstädter Tagblatt*, 8. Juli 1901.
- 35 Olbrich hat die Villa »In Rosen« in seinem Buch *Ideen* abgebildet. Das Haus ist darin jedoch in einer speziellen Perspektive von Südosten fotografiert, sodass ein Baum auf dem Grundstück des Hauses das Erker-Bildfeld komplett verdeckt, eine ähnliche Wirkung wie im Plakat *Fest in Grün* (Joseph Maria Olbrich, *Ideen*, Nachdruck Stuttgart 1992 [Wien 1899], S. 100).
- 36 Siehe hierzu als Beispiel Andy Warhols Schuhwerbung aus den 1950er-Jahren für die Firma I. Miller & Sons Shoes, abgedruckt in: *New York Times*, 16. Oktober 1955.
- 37 Anonym, »Darmstadt, Stuttgart und München als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9, 1901–1902, S. 247–250, hier S. 247.
- 38 Karin von Maur, Oskar Schlemmer. Monographie, München 1979, S. 21.



Ein Dokument Deutscher Kunst, 1901
 Ausstellung der Künstler-Kolonie 1901, 1901
 Darmstadt 1901, Ausstellung der
 Künstler-Kolonie, 1901





Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt

Freitag, den 5. Juli 1901

bei günstiger Witterung

GROSSE ILLUMINATION UND FEUERWERK

ca. 18000 Lampions, 500 Raketen und Fontainen

Nachmittags 4 Uhr und Abends 8 Uhr

Zwei grosse Militär-Konzerte
und

2 grosse Konzerte d. Neuen Philharm. Orchesters

Neben d. Restauration im Platanenhain findet Restauration im Theater u. hinter d. Wasserreservoir statt

Eintritt 2 Mk. Abonnenten 50 Pf. (von 4 Uhr ab).

Ausstellung der
Künstler-Kolonie Darmstadt,
1901

Künstler-Kolonie Darmstadt,
Orange-Fest, 1901

Fest in Grün, 1901





Villa »In Rosen«, Ansicht von Südost, 1901



Villa »In Rosen«, Ansicht von Nordost, 1901



Villa »In Rosen«, Ansicht von Süden, 1901



Villa »In Rosen«, Halle, 1901



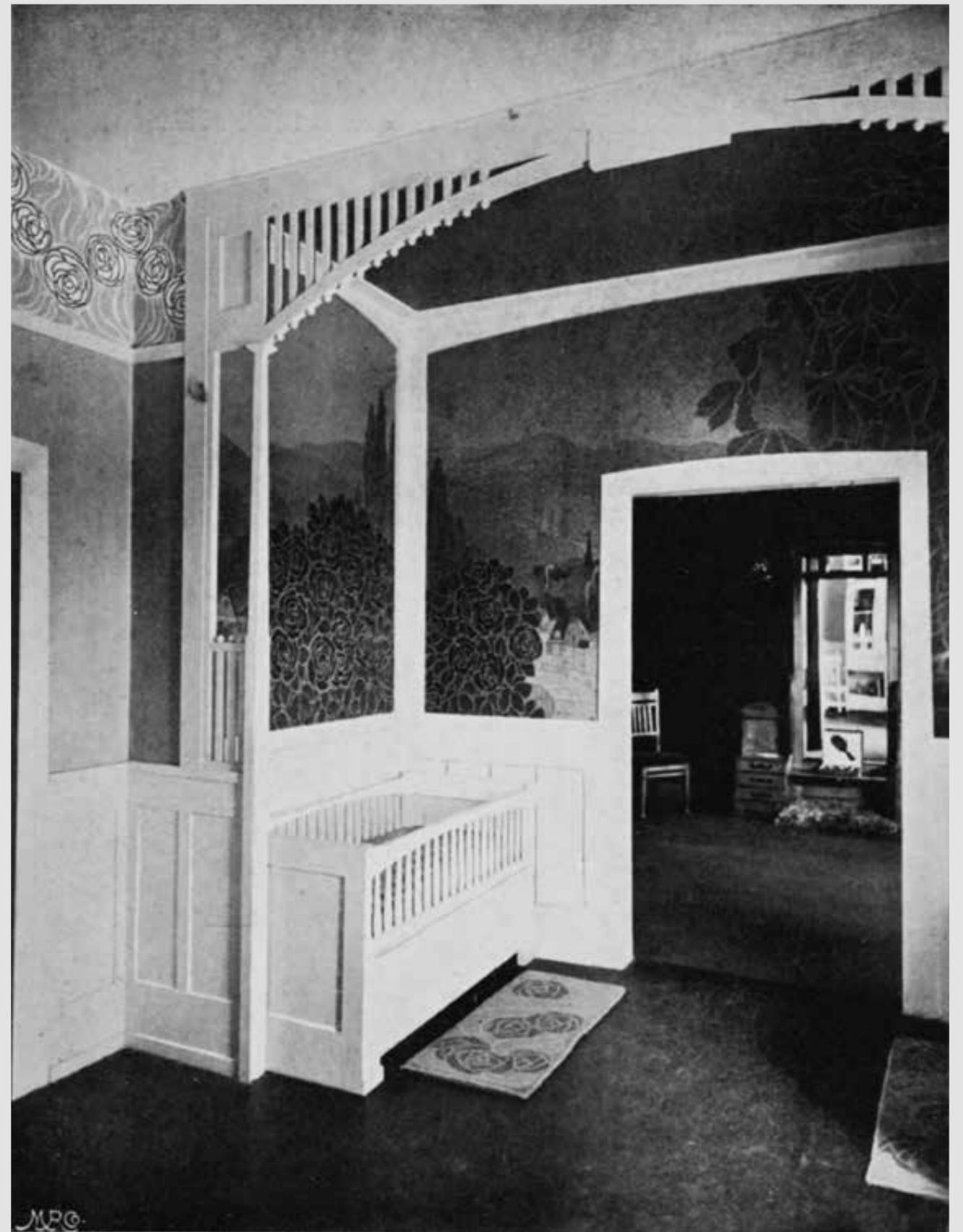
Villa »In Rosen«, Speisezimmer, 1901



Villa »In Rosen«, Anrichte und Intarsienarbeit im Speisezimmer, 1901



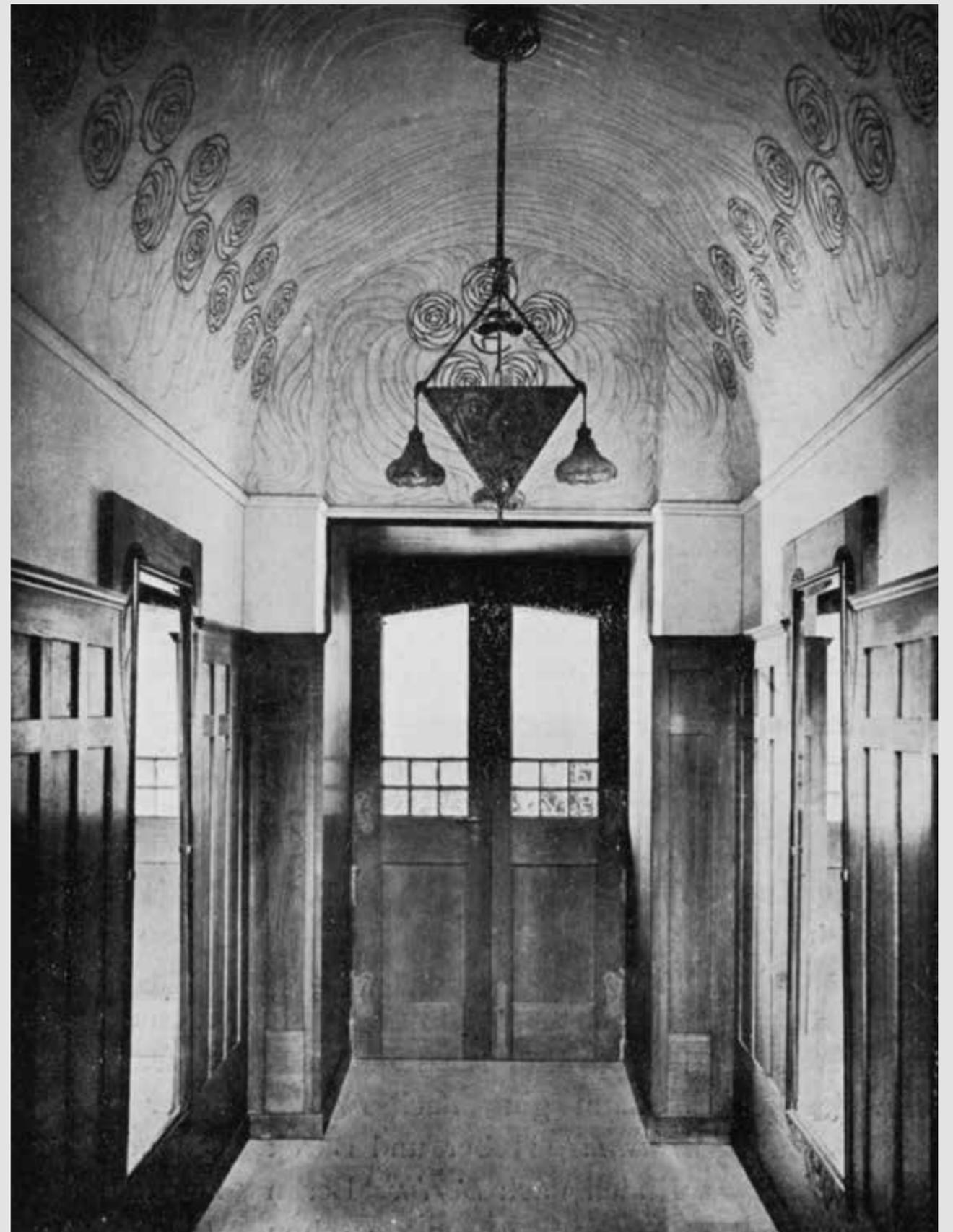
Villa »In Rosen«, Spielraum des Kinderzimmers im 1. Stock, 1901



Villa »In Rosen«, Bett im Kinderzimmer im 1. Stock, 1901



Villa »In Rosen«, Schlafzimmer, 1901



Villa »In Rosen«, Flur mit Entrée, 1901



Entwurf für einen Dessert-Teller mit Rosendekor, 1900/01



Entwurf für einen Dessert-Teller mit Blütendekor, 1901



Dessert-Teller mit Rosendekor, 1900/01



Dessert-Teller mit Blütendekor, 1900/01



Entwurf für einen Dessert-Teller mit blauem und grünem Blattdekor, 1901



Dessert-Teller mit blauem und grünem Blattdekor, 1901



Dessert-Teller mit Veilchendekor, 1901



Dessert-Teller mit stilisiertem Fisch-Dekor, 1901



Weißweinglas mit Rosendekor, um 1903

Sektschale mit Rosendekor, um 1903

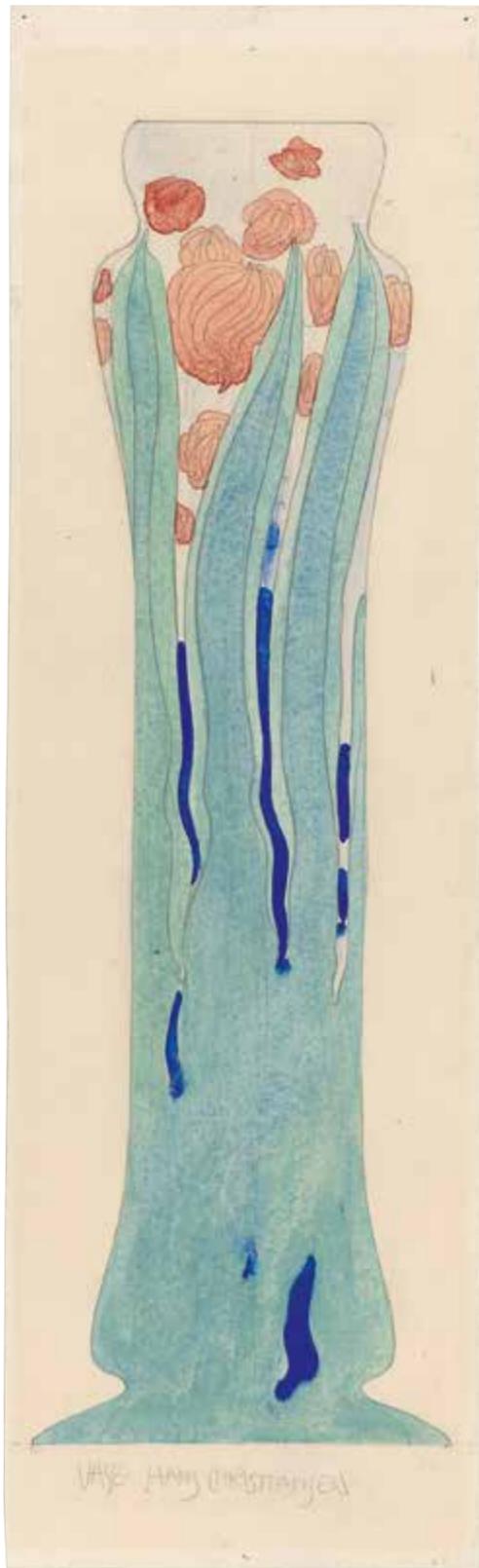
Bierglas mit Rosendekor, um 1903

Rotweinglas mit Rosendekor, um 1903

Südweinglas mit Rosendekor, um 1903

Likörglas mit Rosendekor, um 1903

Schale mit Rosendekor, um 1903



Entwurf für eine Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, 1901



Entwurf für eine Flaschenvase, 1901



Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, 1901



Flaschenvase, 1901



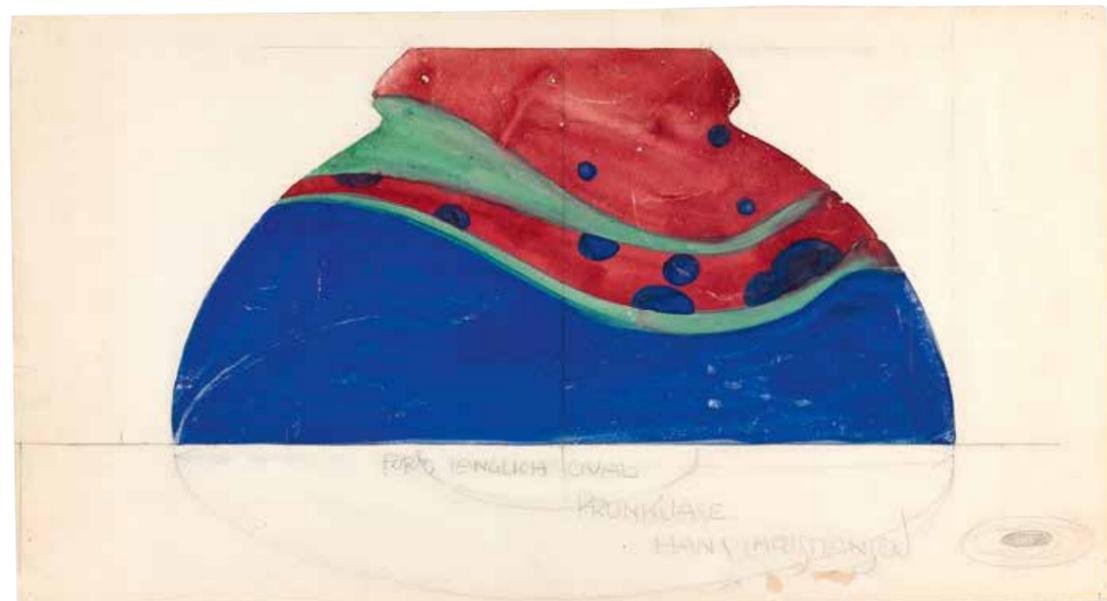
Entwürfe für drei Küchentöpfe
(Deckelvasen mit Margeritendekor), 1901

Entwurf für eine Prunkvase, um 1901



Bauchige Vase und Deckel mit Margeritendekor und blauen Blättern auf grünem Fond («Küchentopf»)

Prunkvase, um 1901





Schutzengel, Wandteppich, 1901



Stilisierte Frucht, Kissen, 1901



Herbst I, Wandteppich, 1901

Herbst I, Entwurf für einen Wandteppich, 1901

Haus »In Rosen«, 1901



Familienporträt, 1908



Anhänger mit ornamental-geometrischen Formen, um 1901



Leben und Wirken in Wiesbaden

»Dann kam das schreckliche Ende. Die Nazi-Regierung.«

Margret Zimmermann-Degen

Im Jahre 1911 entschied sich Hans Christiansen, Darmstadt zu verlassen.¹ Wie Claire in einer Biografie über ihren Mann schrieb, hatte Darmstadt ihrem Mann »nichts« eingebracht.² Die Aufträge kamen zwar »so angefliegen, aber alle von auswärts«. Es tat ihr sehr leid, die schöne Villa »In Rosen« verlassen zu müssen: »Das Leben war wunderschön, ich möchte fast sagen sorgenlos. Ein kameradschaftlicher Verkehr mit den Kollegen, zumal mit den Jüngeren. In den ersten Kreisen eingeführt. Viel Ehren, grossen Erfolg. Wer nach Darmstadt kam zu S.K.H. versäumte nicht die »Villa in Rosen« zu besuchen.«⁴ Mit großem Verlust wurde die Villa verkauft, die Christiansen auf eigene Kosten erbaut hatte.

Nach einem missglückten Versuch, sich in Paris wieder niederzulassen, entschied sich Christiansen, nach Wiesbaden, in eine Kurstadt mit einer wohlhabenden Bürgerschicht, zu ziehen. Hier wie in Frankfurt erwarteten ihn bereits einige Porträt-Aufträge, die den Entschluss festigten. Auch kannte er die Stadt Wiesbaden bereits seit seiner Darmstädter Zeit. Für eine Villa in der Straße Dambachtal Nr. 20 hatte er einen dekorativen Fries abstrahierter Blumenmotive mit Pfauendarstellung entworfen, der heute noch erhalten ist. Außerdem war ihm der Schulbesuch seiner Kinder Herta, Frega und Olaf in Deutschland ein großes Anliegen, wie mir seine Tochter Frega berichtete.

In Wiesbaden mietete der Künstler eine großräumige Wohnung im 3. OG einer Villa in der Wilhelmstraße 17, der Prachtstraße der Stadt. Diese wurde 1881 vom Architekten Alfred Schellenberg im Stil der italienischen Renaissance erbaut und wird von Experten als »vorzüglich gestalteter Villenkubus« beschrieben.⁵ Claire schreibt dazu in ihrem Tagebuch, dass sie eine »sehr elegante Wohnung« hatten, die nach Angaben ihres Mannes vollständig umgebaut wurde.⁶ Die wenigen aus der Zeit stammenden Fotos geben nur einen sehr vagen Eindruck der Räumlichkeiten wieder. So ist es der letzten Mieterin der Wohnung, Frau Lolo Grund, Haute Couturière, zu verdanken, dass Fotos von zwei ineinander übergehenden Salons erhalten sind, die anlässlich von Modeschauen dort fotografisch aufgenommen wurden, bevor die Wohnung für eine Arztpraxis völlig umgebaut wurde.⁷

Die Fotos zeigen hohe Räume, deren gefelderte Wände Rahmen mit vergoldeten und profilierten Leisten aufwiesen. Den Abschluss dieser Wände schmückten neoklassizistische, vergoldete Friese. Die Decken waren in renais-

sancistischer Art kassettiert. Die starke Ausstrahlung des in sich schlüssigen und eleganten Raumes bewirkte, dass sich Christiansen bei der Gestaltung der vergoldeten Salonmöbel an der vorgegebenen klassizistischen Raumschule orientierte und somit seinem persönlichen Jugendstil eine klassizistisch geprägte Note gab (Abb. S. 182–185). In den anderen Räumen der Wohnung herrschte der von ihm bevorzugte strenge Jugendstil der Jahre 1908 bis 1910 vor, der sich vor allem auf Josef Hoffmann bezog.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 belastete die Arbeitsmoral des Künstlers. Seinem Tagebuch, das ihm Claire zum 6.3.1916, seinem 50. Geburtstag, schenkte, ist zu entnehmen, dass ihm der neue Lebensabschnitt körperlich wie seelisch zu schaffen macht.

Die schlechte Ernährungslage in diesen Kriegsjahren beeinträchtigt sowohl seine körperliche Verfassung als auch seine künstlerische Schaffenskraft. Da Hans Christiansen seine Bilder im Stehen malt, ermüdet er sehr bald und ist folglich mit seiner Produktion unzufrieden. Umso mehr belastet ihn die Verantwortung für seine Familie. Auch die ihn weiterhin begleitende Angst um ein »böses Leiden« lässt ihn nicht zur Ruhe kommen, denn wenn »mein Leben und bisheriges Wirken für meine Kinder ein Segen sein soll«, so müsse er »noch 10 Jahre in Gesundheit schaffen.«⁸

So wundert er sich auch – angesichts der Verteuerung und Knappheit aller lebensnotwendigen Nahrungsmittel – darüber, »dass es immer noch Leute gibt, die unnötige Dinge, wie z.B. Gemälde kaufen! Diese Leute sollte man preisen!«⁹ Auch leidet die Kurstadt Wiesbaden während der Kriegszeit sehr unter ausbleibenden Kurgästen, sodass die Anzahl der Kunstliebhaber gering und Christiansen auf Freunde und Bekannte angewiesen ist, die ihm Aufträge vermitteln.

Ein enger, verlässlicher Freund Hans Christiansens wird der Oberbürgermeister der Stadt (1913–1919), Karl Glässing, dessen Hilfeleistungen und Ratschläge nicht nur im Ersten Weltkrieg, sondern vor allem auch in der Zeit nach der »Macht-ergreifung« durch die Nationalsozialisten 1933 von unermesslichem Wert sein werden. Dieser erteilt ihm durch die Stadt den Auftrag, zwei Ansichten Wiesbadens – das Kurhaus und das Rathaus – für die Offiziersmesse des Kreuzers Wiesbaden zu malen. Für eine bessere Perspektive auf die zu malenden Objekte wird sogar ein Spalier errichtet. Am 1.7.1916 übergibt er die Gemälde der Stadt, doch der Kreuzer Wiesbaden war leider bereits gesunken, und die Bilder verbrannten beim großen Bombenangriff auf Wiesbaden 1945. Das Malen an diesen Gemälden hatte den Künstler nicht befriedigen können, da er von höchster Stelle die Vorgabe erhalten hatte, möglichst »sachlich«, also realistisch zu malen. »Man kann nicht Kunst, jedenfalls nicht grosse Kunst schaffen, wenn einem die Flügel zu sehr gebunden sind, wie hier der Fall war,« notiert er hierzu und [hätte] »solch einen Auftrag nicht annehmen [sollen] jedoch die Kinder schreien nach Brot.«¹⁰

Dieses künstlerische Dilemma ereilt ihn auch bei weiteren Auftragsarbeiten, wie bei dem im Herbst 1916 fertiggestellten Familienporträt des Geheimrat Lautz. Die Familie ist sehr zufrieden, der Maler weniger. Da er sich streng an

die gewünschte Porträtähnlichkeit zu halten hatte, beklagt er das Fehlen von Kraft, Ausdruck, von Eigenem, was ein Kunstwerk ausmacht. Glücklicherweise gelingt ihm dann mit dem Porträt des jüngsten Sohnes, dessen individuelle Persönlichkeit »freier« zu erfassen, unter dem Vorwand, es »dekorativer« zu malen.¹¹

Angeregt durch letzteres gelungenes Bild, zeichnet er verschiedene Selbstbildnisse in Kohle. Dann aber entdeckt er »eine Art Kreide, die wirksam ist«. Diese Kreideart erlaubt ihm, sehr schnell zu zeichnen: eine Kopfstudie in 15 bis 20 Minuten. Sehr gerne würde er in dieser Technik eine Sammlung von Porträts bedeutender Persönlichkeiten anlegen, die er nach der Natur zeichnen möchte. Die Porträtierten sollten dann das Bildnis unterzeichnen, und er hätte die Freude, eine Reihe bedeutender Männer kennenzulernen. Es ist zu vermuten, dass diese gute Idee nicht verwirklicht werden konnte.¹²

Im Juli 1917 erwähnt der Künstler ein Bildnis der Gattin seines Hausarztes Dr. Mayer, das ihm sowohl im Ausdruck als auch in der malerischen Ausführung gelungen ist. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass dem Maler keine Vorgaben gemacht wurden.

Dasselbe lässt sich durch viele Bildnisse nachweisen, die er von Claire, vor allem aber von seinen Kindern in »freiem Stil« malt oder zeichnet. Insbesondere sind es die Porträts und ganzfigurigen Gemälde seiner Tochter Herta, die sein liebstes Modell ist. Sie ist eine besonders schöne und attraktive junge Frau, sehr melancholisch gestimmt wie der Vater und vor allem – im Gegensatz zu Frega – ein Modell, das stundenlang ruhig dasitzen kann. Er malt sie in modischer, extravaganter Kleidung, in farbenfroher Wiedergabe in sowohl impressionistischem als auch expressivem Malstil. Ein von Herta gemachtes Foto, dessen er sich häufig als Vorlage bedient, zeigt sie auf dem Sofa in seinem Atelier (Abb. unten). In der



1 Herta posiert im Atelier, um 1914, Fotografie, Privatbesitz

Wiedergabe des Gemäldes verlieren sich die Konturen in dem lockeren Pinselstrich in kräftigem Rotton (Abb. S. 186). Eine verführerische junge Dame, auf dem Divan ausgestreckt liegend, ihr rötlich blondes Haar trägt einen mit Rosen geschmückten Hut.

Im Dezember 1916 finden Ausstellungen im Wiesbadener Museum und gleichzeitig in der Galerie R. Banger statt, wo Christiansen im Rahmen der »Ver- einigung Wiesbadener Künstler«, der er angehört – wenn auch nicht gerne, wie er betont – 18 Arbeiten ausstellt. In der Presse wird insbesondere auf ein Gemälde positiv hingewiesen, das er zwanzig Jahre zuvor in Paris gemalt hatte: *Winter in Paris* von 1897 (Abb. S. 95). Es ist ein in der Malweise den französischen Cloison- nisten stilistisch nahestehendes Gemälde, das durch deutliche Konturen, eine flä- chige Darstellungsweise und vor allem durch seine starke Farbgebung charakte- ristisch für diese Stilbewegung ist.¹³ Der Künstler selbst spricht von seinem »expressionistischen«¹⁴ Malstil, den er auch damals namentlich für Kunstverglä- sungen schuf, und der ihm in Paris und jetzt wieder sehr »ureigentümlich« sei. Er möchte nun erneut an diese Epoche anknüpfen, da er manchmal schon bereut hätte, Paris verlassen zu haben. Denn die »flache« Art, die er sich später um des »lieben Durchkommens wegen« hätte aneignen müssen, habe ihm nicht entspro- chen. In Paris habe er in der berühmten Galerie Vollard ausgestellt, in derselben, in der auch van Gogh vertreten war.¹⁵

Im Juli 1917 sollte die Familie den jungen Musikdirektor und späteren General- musikdirektor Carl Schuricht (1888–1967) kennenlernen, einen der bedeutendsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts, den sie in ihr Haus einluden. Die Stimmung muss besonders heiter und ungezwungen gewesen sein, wie Christiansen sie beschreibt: »Er war sehr aufgeräumt, spielte, sang, tanzte, schnupfte.« Hans Christiansen, da die Stimmung so vergnügt war, »spielte ihm sogar seine Kompo- sitionen vor und sang«.¹⁶

Der Künstler möchte diesen beeindruckenden Mann unbedingt malen. Noch im selben Jahre gelingt ihm ein ausdrucksstarkes, lebendiges Porträt des Dirigenten in einer impressionistisch anmutenden, sehr lockeren Malweise (Abb. S. 20). Herta Christiansen-Genin erlebte Carl Schuricht noch einmal nach dem Zweiten Weltkrieg als Dirigenten der Wiener Philharmoniker in Nizza, wie sie mir erzählte. In ihrem Nachlass befindet sich der Entwurf eines Briefes, der ihre tiefe Verehrung für diesen unvergessenen Mann zum Ausdruck bringt.

In diesen späten Kriegsjahren wendet der Künstler seine Aufmerksamkeit immer mehr seiner Frau Claire und seinen drei Kindern Herta, Frega und Olaf zu. Er malt sie häufig, nun zwar nicht mehr nur in Öl, sondern in Tempera, da Öl- farben teuer und rar geworden sind. Es entstehen thematische Bilder wie Spaziergänge der Familie, häufig vom geliebten Schäferhund Max begleitet, Pick- nick im Freien, Gruppenbilder der Kinder im Park und viele Einzeldarstellungen von Claire und den Kindern im Goldenen und Schwarzen Salon in der Wiesbadener Wohnung.



2 Olaf Christiansen, um 1929, Fotografie, Privatbesitz



3 Claire mit offenem Haar, um 1914, Fotografie, Privatbesitz

Wie schon erwähnt ist Herta (1899–1980) das bevorzugte Modell, da sie als junges Mädchen durch ihre aparte, fast klassische Schönheit, ihre ebenmäßigen Gesichtszüge, ihr dunkles rotblondes, welliges Haar und ihre ruhige, träume- rische Art besonders attraktiv ist. Sie wird von einer Konzertpianistin im Klavier- spiel unterrichtet und darf bereits 1918 an kleinen Konzerten mitwirken.

Frega (1904–2001) ist mit ihren vierzehn Jahren 1918 noch ein richtiges Kind, wie Christiansen sie beschreibt, worüber die Ehegatten sehr glücklich sind. Sie ist ein zierliches, sehr lebendiges Mädchen. Von Frega zeichnet der Vater viele ausdrucksvolle Porträts; es entstehen mehrere Ölstudien und auch ganzfigurige Gemälde, die sie unter anderem als *Verkleidungskünstlerin* wiedergeben und schon andeuten, wie viel ihr in späteren Jahren eine klassisch-extravagante Kleidung bedeuten sollte.

Der Sohn Olaf (1901–1990) machte Christiansen besonders viel Freude. Schon 1916 in seinen Flegeljahren bescheinigt er ihm, »Geschick« und »Talent« »zu allem zu haben, [...] nur nicht im deutschen Aufsatz!«¹⁷ Er malt mit größter Leichtigkeit, modelliert mit Ton und hat auf jeden Fall »ganz das Zeug zum Künstler«.¹⁸ Claire und er hoffen, dass auch er Maler wird.¹⁹ Ab März 1919 besucht Olaf die neu gegründete Kunstschule Wiesbaden, wo er gute Anregungen be- kommt. 1933 geht Olaf dann mit seiner zweiten Frau Caroline Hiellesheim nach Paris, wo sein Sohn Niels – später als Bildhauer tätig – geboren wird. Zur Freude von Hans Christiansen besucht Olaf dort die Académie Julian, wo er selbst auch studiert hatte.

Es ist bezeichnend, dass die Bildnisse, die Christiansen von seiner Frau Claire (1872–1975) malte, sie mit einem sehr ernsten, wenn nicht traurigen Ge- sichtsausdruck zeigen (Abb. S. 187). Claire ist nicht mehr nur junge Muse wie in der Darmstädter Zeit, sondern in diesen schweren Kriegszeiten ist sie gezwungen, alle hauswirtschaftlichen Tätigkeiten zu übernehmen. Darüber hinaus organi- siert sie die Treffen mit den wenigen noch interessierten Kunden ihres Mannes, diskutiert die Qualität der Bildauswahl, bestimmt mit ihm die Preise der Bilder und führt die Buchhaltung. Da sie sich als »Frau Professor« ihres großbürgerlichen Standes sehr bewusst ist, legt sie den allergrößten Wert auf Etikette, wozu sehr gutes Benehmen und beste Manieren, angemessene, geschmackvolle Kleidung und natürlich Respekt ihr gegenüber zählen. Wer diesem Anspruch nicht ge- nügen konnte, ist ihrer scharfzüngigen Kritik ausgesetzt.

Mode spielte im Hause Christiansen schon immer eine dominierende Rolle. Schon in seiner Pariser Zeit hatte sich Christiansen in seinen Postkartenent- würfen den weiblichen modischen Reizen der »Parisiennes« gegenüber fasziniert gezeigt. In Darmstadt dann entstand das Reformkleid, das Claire mit Anmut trug. Seine Entwürfe, unter anderem für Stoffmuster, Spitzenkragen, Hut und Kopfputz, Schuhe, Tasche und Schmuck zählten zu den extravagantesten und farbenfrohesten der Zeit. Dies sollte nun in Wiesbaden eine Fortsetzung finden. In den ersten Tagebuchseiten von 1916 berichtet Hans Christiansen, dass er auf- gefordert wurde, einen Artikel über »Wiesbaden als Modestadt« für das dortige

Badeblatt zu schreiben, der dann am 25.5.1916 unter dem Titel »Gesellschaft, Mode, Kunst« erscheint. Der Künstler hatte dem Redakteur, Herrn Müller, nur unter der Bedingung zugesagt, dass er den Artikel von seinem philosophischen Standpunkt aus schreiben dürfe. Christiansen schickt den Artikel mit einer Erläuterung seines »Kosmos-Prinzips« auch an den Reichskanzler von Bethmann-Holweg und an den Großherzog Ludwig von Hessen und bei Rhein nach Darmstadt. Im Juni 1916 folgt er einer Einladung des deutschen Modebundes nach Frankfurt und ist von der dortigen fortschrittlichen Modebewegung beeindruckt. Seine Modeentwürfe finden im ganzen Deutschen Reich Anerkennung. Christiansen berichtet unter anderem von »sehr netten ideellen Erfolgen« seiner Frankfurter Modeentwürfe, die im Januar 1917 als Kollektion im Wiesbadener Museum ausgestellt werden. Oberbürgermeister Karl Glässing ist daran interessiert, Modezeichnungen für das Kunstgewerbemuseum zu kaufen und die Spitzen-Industrie Plauen bittet ihn, zur Neubelebung ihrer Artikel beizutragen.²⁰

Von besonderer Bedeutung ist seine Freundschaft zu dem Unternehmer Louis Marx, Mitinhaber des Textilunternehmens Marx & Kleinberger Frankfurt/M., für den Hans Christiansen seit 1899 mit großem Erfolg Entwürfe aller Art für Textilien fertigte. Marx ist sehr bemüht, für Hans Christiansen in Berlin eine feste Anstellung als künstlerischer Beirat in bedeutenden Modehäusern zu finden. Aber sowohl das Berliner Modehaus Gerson, das Kaufhaus des Westens als auch das Seidenhaus Michels & Co. erteilen ihm eine Absage mit der fast immer gleichlautenden Begründung, dass man keinen »philosophischen künstlerischen Beirat« suche. Christiansen hatte eine etwaige Anstellung immer davon abhängig gemacht, diese nur unter den Aspekten seines philosophischen Werkes antreten zu wollen. Sein selbstbewusster Kommentar dazu: »Mir ist es auch recht, eines Tages wird eine andere Firma kommen, die sich glücklich schätzen wird, wenn sie mich haben kann.«²¹

Diese Rückschläge und ausbleibende Kunden zwingen Christiansen im Kriegsjahr 1917, sein Gemälde *Le proverbe* von El Greco durch die Vermittlung des hessischen Kunstvereins zu verkaufen.

Seit dem 1. Oktober 1917 unterrichtet Christiansen im Hilfsdienst an der Kunstgewerbeschule, deren Direktor, Dr. Emil Beutinger, später überzeugter Antifaschist und ein treuer Freund Christiansens ist. Der Maler, der diese Anstellung zunächst nur unwillig annehmen wollte, ist Ende 1918 froh, angesichts der ungeklärten politischen Verhältnisse diese Tätigkeit noch ausüben zu dürfen, die ihm »manchmal viel Spaß« macht.²² Zahlreiche Bleistift- und Kohlezeichnungen sind aus dieser Zeit erhalten, von Schülern und Schülerinnen bei der Arbeit, männliche und weibliche Akte, aber auch humorvolle Blätter der studierenden Schüler.

In einem Brief vom 24. Mai 1941 an Gustaf Dorén bedauert er, keine so schöne Kunstsammlung angelegt zu haben wie dieser, da es ihm immer am Geld gefehlt habe, was vor allem seiner »philosophischen Neigung« zuzuschreiben sei, die ihn davon abhielt, »wirtschaftlich vorsichtig zu sein.«²³ »So sollte ich mehrmals



4 Herta und Frega im Karnevals-kostüm, um 1925, Fotografie, Privatbesitz

5 Frega mit Vater am Schreibtisch, um 1918, Fotografie, Privatbesitz



als Professor an eine Kunstschule, fest angestellt mit Pensionsberechtigung, kommen, habe es aber stets abgelehnt [...] Ein Mann wie ich, kann sich nur in der persönlichen Freiheit hochschwingen, und ich kann wohl sagen, ich möchte das, was ich als Denker errungen habe, nicht für ein Vermögen hergeben.«²⁴

Einen neuen künstlerischen Weg beschreitet er jedoch noch Ende 1917. Am 17. September schreibt er, dass er seit sechs Wochen fleißig gearbeitet habe, er habe in Öl experimentiert und endlich aufgrund des mangelnden Materials an Ölfarben und Leinwand eine Technik entwickelt, die aus seiner Glasmalerei-periode entstanden und daher »eine streng persönliche« sei. Sie sei »ebenso billig als einfach« und wird tatsächlich von ihm und seinem Sohn Olaf »streng geheim« gehalten. Diese wurde später als Monotypie oder Mischtechnik bezeichnet. Die Arbeiten sind auf Pergamin oder einer glatten Unterlage aufgetragene Öle, mit Farbpigmenten, Wachs und Terpentin verrührt, die dann auf einen Untergrund vorsichtig mit dem Handballen aufgerieben werden (Abb. S. 198). In die verlaufenden Farben, die nur verschwommen das darzustellende Thema wiedergeben, wird anschließend mit dem Pinsel oder dem Farb- und Bleistift die gewünschte Darstellung, konturenhaft, hineingemalt oder -gezeichnet.²⁵ »Ich hoffe endlich mit dieser Technik Erfolg zu haben.«²⁶ Dieser sollte sich noch nicht so schnell einstellen, denn anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein im Dezember 1917 verkauft er weder eines seiner »guten Portraits« noch ein Bild in seiner neuen Technik, die auf die »Leute schockierend« wirkte.²⁷

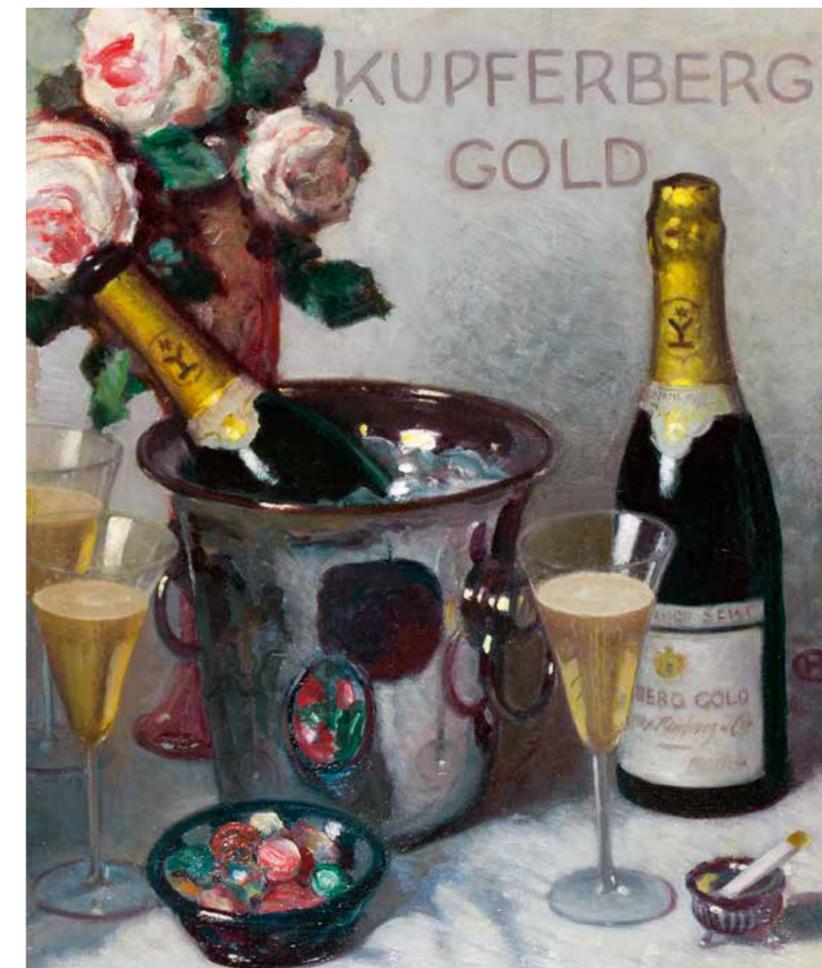
Diese Malerei von Porträts, ganzfigurigen Darstellungen, Landschaften, Blumenstillleben und so weiter ist vor allem geprägt durch einen der Stile der 1920er-Jahre, den Art déco. Dieser Stil ist bereits Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung, die sich nach dem Ende des Krieges durchsetzt. Die neue soziale Rolle der Frau kommt in ihrer Bekleidung zum Ausdruck, was fast einer »modischen Revolution« entspricht. Christiansens Töchter Herta und Frega werden nach seinen Entwürfen eingekleidet, fotografiert und gemalt, sei es für den Nachmittagsspaziergang oder den großen Opernball. Besondere Freude und Fantasie entwickelt er für die Kostüme des Karnevals, ein persönliches Vergnügen, das er schon in seiner Hamburger Zeit liebte, wo er als Dichter und Sänger auftrat (Abb. S. 194).

Den Verlauf des Ersten Weltkriegs hatte Christiansen mit großem Patriotismus verfolgt. Noch kurz vor Kriegsende sandte er seine Broschüre *Das Brett vorm Kopf* an alle bedeutenden Bibliotheken und Zeitungen, deren Inhalt noch zum Standhalten gegen den Feind aufforderte, immer noch in der Hoffnung, dass nicht alles verloren sei. Auch hatte er zwei Briefe an den deutschen Kaiser geschickt, in denen er seine Vorschläge zur Rettung des Krieges nach dem »Kosmos-Prinzip« unterbreitete, woraufhin er allerdings seitens des Kultusministers eine schroffe Ablehnung erfuhr. Den Krieg nach vier Jahren zu verlieren, ist bitter. Die Waffenstillstandsbedingungen, die »uns wehrlos, und ehrlos« machen, »physisch und psychisch knebeln«, offenbaren seine tiefe Betroffenheit. Als dann die Friedensbedingungen am 8.5.1919 veröffentlicht werden, sind diese mehr als niederschmetternd für ihn: »Deutschland ist tot. Auf einmal beginnt man zu verstehen, was uns bevorsteht – der Untergang. Die Versailler Verträge haben uns ganz und ganz niedergeschlagen.«²⁸

Auch sein Verhältnis zu Frankreich und zu der in Frankreich lebenden Familie seiner Frau wird davon betroffen. »Ich habe die Franzosen gern gehabt vor Jahren, zumal die Leute mit denen ich in Paris verkehrte, gefielen mir ihres freien und künstlerischen Wesens wegen gut. Nach der Art aber wie sie uns heute behandeln [...] wie sie uns nicht nur die Rechte, sondern auch die Ehre abschneiden, kann ich sie nur gründlich hassen.«²⁹ Er akzeptiert zwar die Besetzung von Elsass-Lothringen als Revanche der Franzosen, ist aber nicht mehr bereit, nur einen Fuß nach Frankreich zu setzen, bevor diese die Rheinlande nicht verlassen haben. Umso größer ist die Freude, dass seine Heimatstadt Flensburg deutsch bleibt. Er hatte sich 1920 extra dorthin begeben, um persönlich beim Plebiszit abstimmen zu können. Nach 27 Jahren sah er seine Heimat zum ersten Mal wieder und erlebte dort »erhebende Tage«.³⁰

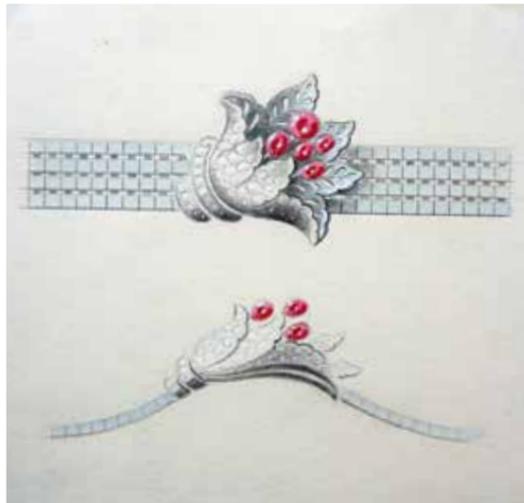
Die ersten Jahre nach dem Ersten Weltkrieg sollten zu einer finanziellen und wirtschaftlichen Stabilisierung der Familie führen. Hans Christiansen malt mit großer Vorliebe Blumen, die es in voller Blüte auf dem Markt gibt. Auch erhält er immer häufiger Porträt-Aufträge, die gut bezahlt werden. »Ich male viele Bildnisse und habe gute Erfolge. Könntest Du diese nur einmal sehen! Kürzlich malte ich Ernst von Wolzogen, der drei Tage zu Besuch weilte«, schreibt der Künstler am

6 Hans Christiansen, *Die gute alte Marke, Kupferberg Gold*, Gemälde zum 25. Jubiläum des Unternehmens und des Sektnamens, 1925, Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm, Henkell & Co. Sektellerei KG, Wiesbaden



13.1.1928 an Gustav Dorén. Im Jahr 1932 erfolgt der interessante Hinweis an denselben Adressaten, dass er zwar noch frühere Bilder besitze, die ihn aber »weniger interessieren, als das, was ich jetzt schaffe«. Damit sind wohl seine Monotypien gemeint, die jetzt endlich ihre Liebhaber finden. In Öl entstehen unter anderem Landschaftsbilder von Gärten und Häusern seiner Freunde, er malt das Kloster Eberbach am Rhein in farblich und stilistisch verschiedenen Versionen. Es entstehen eindrucksvolle Wiedergaben der drei Strandpromenaden von Yport an der bretonischen Küste in unterschiedlicher Farbgebung – dort kann er zum ersten Mal 1929 wieder mit der Familie den Urlaub verbringen.

Ein weiterer Schaffensbereich sind Entwürfe für Gebrauchsgrafik: Etiketten und Plakate für die Sektellerei Kupferberg (Abb. oben) sowie auch Geldnoten-Entwürfe, die die starke Inflation verdeutlichen. Von besonderem Reiz sind seine Schmuckentwürfe für Carl Ernst, den bedeutendsten Juwelier Wiesbadens. Die im streng geometrischen Art déco entworfenen Ketten, Armbänder, Broschen sowie Ohr- und Fingerringe in ihren typisch abgetreppten Formen als auch die



7 Hans Christiansen, Schmuckentwürfe für Armband und Brosche für Carl Ernst Juwelier, Wiesbaden, 1920er-Jahre, Bleistift und Deckfarben auf Papier, Privatsammlung Friedrichstadt

etwas verspielteren, floralen Entwürfe sind ausschließlich mit facettierten Brillanten und Edelsteinen, häufig in Cabochon-Form, versehen, deren Preise in Größenordnungen von mehreren Tausend Mark liegen. Von besonderer Originalität sind ein Armband mit einer großen, plastisch gearbeiteten und auf dem Kopf stehenden Blüte im Mittelteil des Bandes sowie die raffiniert gestaltete üppige Blütenform einer Brosche mit Staubgefäßen aus vielen kleinen, geschliffenen Rubinen, deren Entwürfe sich am französischen Schmuckdesign der Zeit orientieren (Abb. oben).³¹

Diese Jahre in Wiesbaden (von 1919–1934) waren für die Töchter Herta und Frega, wie sie mir berichteten, die schönsten, sorgenfreiesten ihrer Jugend, wenn nicht ihres Lebens gewesen. Die nun erwachsenen Kinder haben freundschaftliche Beziehungen zu den Töchtern und Söhnen der angesehensten Familien der Stadt. Sie genießen die häufigen Tanzfeste, den Opern- und Theaterbesuch, unternehmen mit den Eltern verschiedene Reisen nach Norddeutschland, nach Hamburg und Flensburg und zu den Verwandten nach Paris. Die reiche Erbtante Mathilde, eine Schwester Claires, stellt ihren Ford Finny Lucy zur Verfügung; ein schönes Foto zeigt Herta, genannt Fifi, auf ihrer Fahrt nach Paris (Abb. 9).

Doch diese harmonische und heitere Zeit geht unerwartet zu Ende, oder wie es Claire ausdrückt: »Dann kam das schreckliche Ende. Die Nazi Regierung.«³²

Clara Christiansen, geborene Guggenheim, war die Tochter jüdischer Eltern. Ihr Vater Markus Leopold Guggenheim, 1827 in Worms geboren, war verheiratet mit Amalie, geborene Jeselsohn, 1838 in Neckarbischofsheim zur Welt gekommen. Der Vater war als Kaufmann in Mannheim registriert, wo Clara, später »Claire« genannt, geboren wurde. Im Jahr 1880 emigrierte die Familie nach Paris, wo sich der Vater, vermutlich als Tabakgroßhändler, niederließ und zu Wohlstand kam.

Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden Juden sowie ihre »arischen« Partner, die in einer »Mischehe« lebten, in ihrer Erwerbstätigkeit ein-

8 Frega, Herta, Hans, Claire und Schäferhund Max auf dem Balkon der Wohnung Wiesbaden, 1928
Fotografie, Privatbesitz



geschränkt. So erhielt Hans Christiansen 1933 von der Reichskulturkammer die Aufforderung, sich von seiner jüdischen Frau scheiden zu lassen, oder er müsse als freischaffender Künstler mit Berufsverbot rechnen.³³ Die kurz formulierte Antwort Christiansens lautete: »Ich lasse mich nicht scheiden! Heil Hitler!«³⁴ 1933 erhielt der Künstler von der Reichskulturkammer das automatisch zugestellte Mal- und Ausstellungsverbot als auch das Verbot, seine philosophischen Schriften zu veröffentlichen.³⁵

Viele wichtige Informationen über das Leben von Hans und Claire Christiansen während der Zeit des Nationalsozialismus erhielt ich durch einen Brief, den mir Frega Adams-Christiansen übergab. Es handelt sich um einen 10-seitigen, handgeschriebenen Brief, den Claire Christiansen 1947 im Krankenhaus Rotes Kreuz in Wiesbaden verfasste. Die Überschrift besagt deutlich, was ihre Botschaft ist: »Wie es mir ergangen ist und noch geht seit meinem Alleinsein. Ich schreibe es auf deutsch, dass selbst ein Unbefugter es lesen kann.« Ich werde im Folgenden die wichtigsten Stellen zitieren.³⁶

Claire schreibt, dass es ganz am Anfang des Dritten Reiches noch erträglich war, »bis tropfenweise das Gift eingeflößt wurde, obwohl täglich neue Verordnungen in der Zeitung erschienen betreffs der Juden und Versippten, zu den letzteren wir ja gehörten«. Die Aufregungen und Ängste wurden täglich immer größer. »Es war nicht meinetwegen, denn in welcher Gefahr ich mich befand ahnte ich so wenig wie ein kleines Kind, da mein guter Mann mir alles fern hielt. Meine Angst war groß um diesen seltenen Mann, dass man ihn holen könnte und er nicht mehr wieder käme. Was mache ich ganz allein!« Auch war er von jeder kulturellen Tätigkeit durch Goebbels ausgeschlossen, da er der Regierung geschrieben hatte, dass »ihre Politik der [sic] Untergang Deutschlands bedeute«.

Bis zum Pogrom, der groß angelegten »Reichskristallnacht« am 9./10. November 1938, ging es ihnen den Umständen entsprechend gut. Sie reisten noch 1938 zu ihren Kindern nach Paris, die 1932/33 Deutschland verlassen hatten, nicht

ahnend, das es für viele Jahre das letzte Familientreffen sein würde. Den Vater sollten die Kinder nicht mehr wiedersehen, da er vor Kriegsende starb.

Claire und Hans Christiansen entschieden sich noch 1938, ihre möblierte Wohnung unterzuvermieten, um das gesamte Inventar den Kindern zu erhalten, in der Hoffnung, dass die Hitler-Ära bald ein Ende finden würde. So verließen sie die von Christiansen luxuriös eingerichtete Wohnung nach 30 Jahren und zogen in die kleine Mansarde des Dachgeschosses. Sie hatten Glück, denn kurz darauf erfolgte eine Anfrage seitens der Kreisleitung, ob die Familie noch in ihrer Wohnung wohne, in der Absicht, diese übernehmen zu können. Für die Christiansens hätte dies eine Übersiedlung in die »Judenhäuser« bedeuten können, verbunden mit einem späteren Transport in ein Konzentrationslager, wie es vielen Partnern aus »Mischehen« widerfuhr.

In einer Gestapo-Datei, in der seit 1939 alle in Wiesbaden wohnenden Juden erfasst wurden, ist auch Claire 1940 registriert: »Christiansen, Frau, ist mit Arier verheiratet, Wilhelmstr. 17, 2. Stock; wohnhaft Ortsmitte Ost, Zelle 012«. Dieser Eintrag ist sehr knapp, da weitere genaue Angaben zur Person fehlen, wie mir gesagt wurde, was darauf schließen ließ, dass Frau Christiansen nicht nur in einer »privilegierten Mischehe« lebte, sondern auch durch die Fürsprache einer bedeutenden Persönlichkeit geschützt wurde.³⁷ Diese Persönlichkeit war mit Sicherheit der oben genannte ehemalige Oberbürgermeister Karl Glässing, der ein enger Vertrauter von Hans Christiansen war. Auch im jüdischen Adressbuch der Stadt, das ab 1938 verlegt wurde, erscheint nur ihr Name.

Hans Christiansen, unterstützt von Glässing, bemüht sich unermüdlich, angesichts der Abstammung Claires, den Nachweis zu erbringen, dass sie eine »Nicht-Jüdin« sei, um eine deutsche Kennkarte zu erhalten. In einem Brief vom 1. August 1941 an seine Frau erklärt er ihr die für sie wesentlichen Aspekte des vorliegenden Gesetzes. Er schreibt: »Jude nach dem Judengesetz ist, wer mehr als zwei Grosseitern hat, die vollrassische Juden sind oder waren [...] da Du nach den



⁹ Olaf Christiansen mit Freunden im Rolls-Royce (Mitte hinten), um 1929, Fotografie, Privatbesitz

bisherigen Ermittlungen nur zwei Grosseitern hattest, die feststellbar vollrassige Juden waren, ferner Du noch Deine Kinder je einer Jüdischen Gemeinschaft angehörten, so bist du in wörtlicher Auslegung des Gesetzes ein Mischling mit jüdischen Grosseitern, bedarfst somit als solcher keiner jüdischen Kennkarte.«³⁸ An den Polizeipräsidenten von Wiesbaden, Freiherr von Gablenz, schickt er am 17.9.1941 einen dringlichen Brief, er möge doch aufgrund der vorliegenden Ermittlungen sehr bald bestätigen, dass seine Frau ein Mischling sei, dem eine deutsche Kennkarte zustehe. Er begründet die Wichtigkeit seines Anliegens auch damit, dass ihm sehr daran liege, endlich Mitglied der Kulturkammer werden zu können, um somit seinen Beruf ausüben zu dürfen. Als Kulturkammermitglied könne er als produktiver Künstler für Deutschlands Kultur wirken und auch seine wirtschaftlichen Nöte durch den Verkauf seiner Werke beheben.³⁹

Nach monatelangen Schwierigkeiten durch Formulare, Fotos, Arier-Nachweise sowohl seiner Familie als auch der Claires und ihrer fünf Geschwister kann er endlich im November 1942 seinem Rechtsanwalt Berthold Gutmann mitteilen, dass seine Frau nicht als Jüdin zu gelten hat. Das hat zur Folge, dass Claire eine deutsche Kennkarte erhält, allerdings mit vielen Einschränkungen.

Das Tagebuch von Claire (24. Mai 1942 bis 19. Mai 1943), in französischer Sprache geschrieben, enthält die täglich erfolgten Eintragungen einer sehr geschäftigen, sehr fleißigen Frau. Sie notiert in ihr Buch alle von ihr erledigten Arbeiten, alle Besuche, Ausflüge, Ereignisse, alle für sie interessanten Gespräche und Einladungen. Dazu gehören auch die immer bedrohlicher werdenden Bombenangriffe auf die Stadt und die Meinungsverschiedenheiten, die sie mit ihrem Mann hat. Diese betreffen meistens Karl Glässing, der sich jeden Sonntagmorgen mit Hans Christiansen zu einem gemeinsamen Spaziergang trifft. Claire leidet darunter, unter der Regelmäßigkeit dieser sonntäglichen Treffen, die für sie einen einsamen, monotonen Morgen bedeuten. Claire lehnt diesen Freund ihres Mannes ab, tragischerweise nicht ahnend, wie wichtig diese Gespräche gerade für ihr Schicksal als Jüdin sind, da alle politisch lebenswichtigen Informationen auf diesen einsamen Spaziergängen ausgetauscht werden, von denen Claire nichts erfährt, weil ihr Mann alles tut, um sie vor jeglicher Information über das Schicksal der Juden zu schützen. Sie erfährt daher auch nicht, dass gerade im Jahre 1942 zwei große Deportationen von Juden aus Wiesbaden erfolgen. Am 10. Juni und am 1. September 1942 werden über tausend Juden in Konzentrationslager nach Polen gebracht. An beiden Tagen ist sie wie üblich zum Einkaufen gegangen und hat nichts bemerkt, keinerlei Verdacht, keine Bemerkungen dazu im Tagebuch.

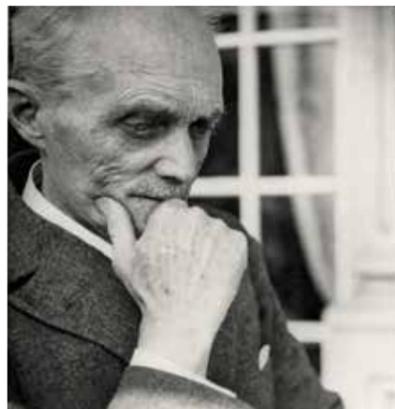
Aber die Stimmung ist in diesen Monaten sehr angespannt, es kommt zu Auseinandersetzungen zwischen den Ehegatten: weil sie von vielen Unternehmungen ihres Mannes – so auch seinen kurzen Reisen – ausgeschlossen ist. Sie fühlt sich wie im Gefängnis.⁴⁰ Dazu begleitet sie täglich die große Sorge um ihre Kinder, von deren Verbleib sie nichts weiß. Nach Jahren der Ungewissheit erhält sie endlich einen Brief von Frega am 3. April 1943, und am 29. April 1943 erreicht sie auch ein Brief von Herta. Beide Töchter sind in Sicherheit.

Tragisch überschattet wird diese Zeit weiterhin durch einen Unfall, der Claire im Dezember 1942 zustößt. Sie gleitet auf dem Eis aus und erleidet einen Oberschenkelhalsbruch. Da der Bruch nicht zur völligen Ausheilung kommt, muss sie fast fünf Monate stationär behandelt werden. Nach ihrer Entlassung fühlt sie sich als »hilfloser Krüppel« und leidet unter unsäglichen Schmerzen. Auf Hans Christiansen liegt die ganze Last der Haushaltsführung, seiner Arbeit und der finanziellen Sicherung, aber auch der, man könne seine Frau zur Deportation abholen. Er malt nur noch wenige Porträts von guten Bekannten, dafür mit großem Engagement und Zufriedenheit, überarbeitet seine Gemälde und Grafiken und widmet sich bevorzugt seinem philosophischen Werk.

Drei Jahre lang wird Claire von ihrem Mann betreut, der »in Kummer und Sorge um mich« lebte, schreibt sie.⁴¹ Doch dann kommt sein Tod überraschend am 6. Januar 1945: »ganz plötzlich und unerwartet starb mein treuer Kamerad und Mann«. Dem Totenschein ist zu entnehmen, dass Hans Christiansen an Altersschwäche starb, während Claire in Gesprächen immer auch auf die Unterernährung ihres Mannes verwies. Noch am Tage vor seinem Tod, den er wohl erahnt haben musste, hatte er zu ihr gesagt: »Du armes Kind, was wird aus Dir«. Noch immer begreift Claire nicht die akute Gefahr, in der sie sich befindet. »Ich glaubte, er meine das allein bleiben«, weil sie niemanden hatte, der ihr hätte helfen können, schreibt sie nieder. Doch schon nach acht Tagen kommt ein Gestapo-Beamter, um sie aufzufordern, sich am nächsten Tag um 8.30 Uhr in der berühmten Paulinenstraße einzufinden. Der Betreffende sieht, »wie allein und kummervoll ich dasaß«, erfährt auf seine Frage hin, dass sie nicht in der Lage ist, zu gehen – und streicht sie daraufhin von der Deportationsliste. So hatte sie Glück im Unglück »und war dem Tod entronnen, ohne es zu wissen.« Claire weiß zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht, dass der Schutz einer »privilegierten Mischehe« mit dem Tode des Ehegatten erlischt.

Die Zeit nach dem Tod ihres Mannes muss unmenschlich schwer für sie gewesen sein, allein und in diesem eingeschränkten Zustand. Bei den Luftangriffen geht Claire zunächst nicht in den Keller, es ist ihr alles gleichgültig. Erst beim großen Angriff auf Wiesbaden vom 2./3. Februar 1945 rafft sie sich auf und schleppt sich die Treppe hinunter. Eine junge Frau erbarmt sich ihrer und führt sie in ihren Kohlenkeller, wo sie in den nächsten acht Wochen wie eine Aussätzige behandelt wird. Nur hin und wieder mit etwas Trinken und Essen versorgt, muss sie bis zur Befreiung durch die amerikanischen Truppen in diesem dunklen Verlies ausharren. Aber sie übersteht all diese Schikanen und Unmenschlichkeiten und hofft, »dass meine Kinder das Nötige unternehmen werden, und diesen Bericht mal der Öffentlichkeit übergeben werden.«

Nach einem monatelangen Genesungsaufenthalt im Krankenhaus wohnt Claire Christiansen erneut in der Mansarde, da der Untermieter die Wohnung nicht verlassen will. Sie verkauft das Mobiliar an die Haute Couturière Elise Topell und den großen Nachlass ihres Mannes 1959 an das Städtische Museum Flensburg. Sie verlässt Deutschland und nimmt zunächst ihren Wohnsitz in Vaison-



10 Hans Christiansen, 1935–40, Fotografie, Privatbesitz

11 Claire Christiansen an ihrem 100. Geburtstag in Nizza vor Familienbildnis, 1972, Fotografie, Privatbesitz



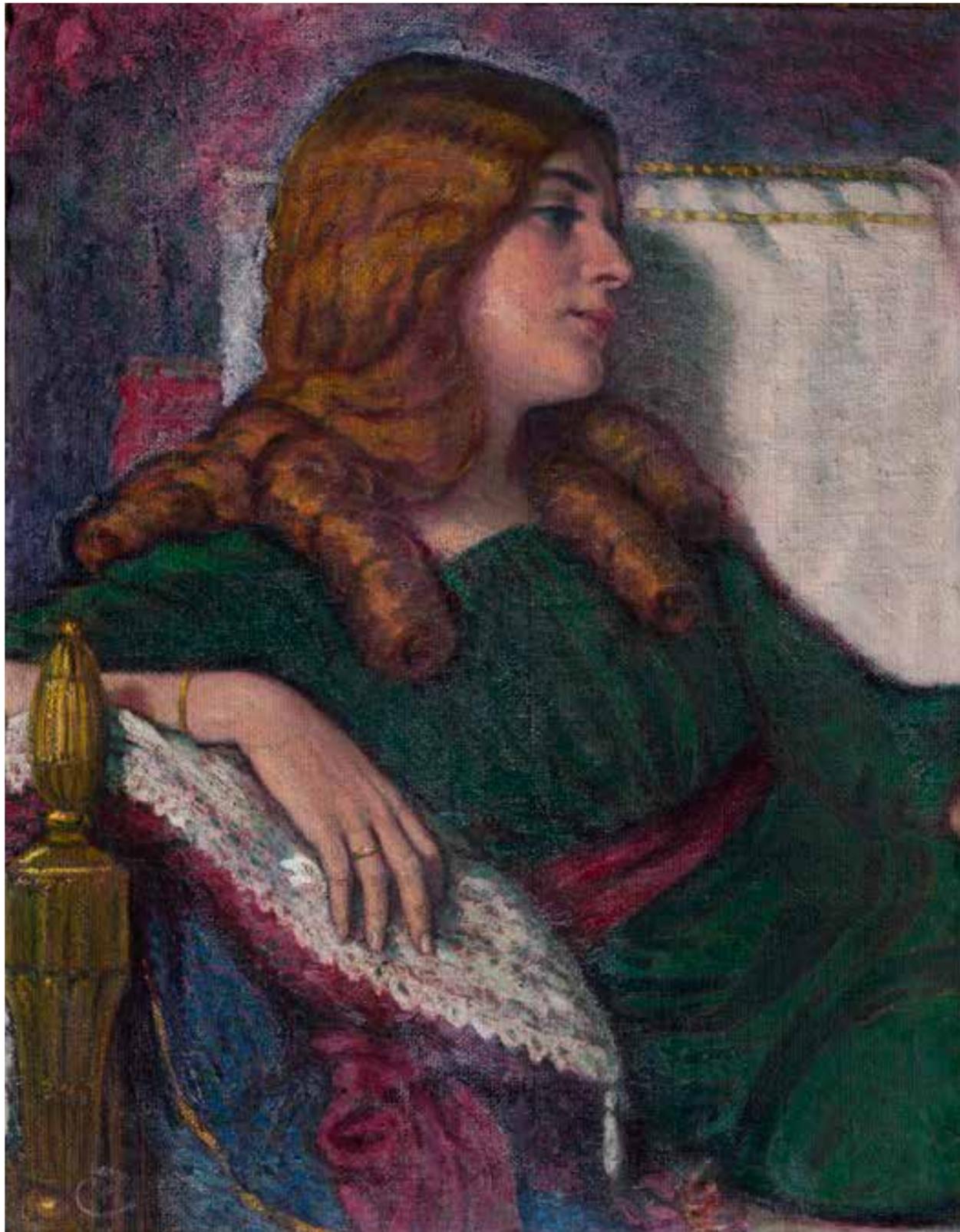
la-Romaine (Südfrankreich), wo sich ihr Sohn Olaf aufhält. Am 18.11.65 wird Claire Christiansen eine Entschädigung durch den »Schaden am beruflichen Fortkommen des Ehemannes« zuerkannt. Sie stirbt im Alter von fast 103 Jahren, am 24. März 1975, bei ihrem Sohn und dessen Lebenspartnerin Eliane Aerts in San Pantaleo di Olbia auf Sardinien.

Ihre Gedanken gelten ihrem Mann und der Wiederentdeckung und Anerkennung seines Werkes. In ihrem Brief vom 15.1.1954 an Dr. Ellen Redlefsen, ehemalige Direktorin des Städtischen Museums Flensburg, schreibt sie: »Solange ich noch unter den Lebenden sein [kann], bis ich alles vollbracht habe zur »Rehabilitation« meines unvergesslichen Gattens!«⁴²

Am 17. September 1999 wurde auf Beschluss des Magistrats der Landeshauptstadt Wiesbaden die »Zuerkennung der Grabstätte Christiansen als Ehrengrab« erteilt. Es befindet sich auf dem Nordfriedhof Wiesbaden.⁴³

- 1 Dieser biografische Rückblick auf die 34 Jahre, die Hans Christiansen in Wiesbaden lebte, stützt sich auf die Tagebücher des Künstlers aus den Jahren 1916 bis 1919, seinen Briefwechsel mit Gustav Dorén 1932–1941 und auf das Tagebuch seiner Frau Claire Christiansen von 1942 bis Mitte 1943, auf die Biografie über ihren Mann (ohne Datum) und auf ihren Brief von 1947. Darüber hinaus verweise ich auf die Kinder Herta, Frega und Olaf, die ich das Glück hatte, 1973 kennenzulernen und die sich an die Wiesbadener Zeit, die ein jähes Ende nach der »Kristallnacht« fand, als eine der glücklichsten ihres Lebens erinnerten. Mein herzlicher Dank gilt meiner Freundin Yvette Goerens aus Luxemburg und meinem Mann für das aufmerksame und sorgfältige Korrekturlesen meines Textes.
- 2 Claire Christiansen, *Biographie von Hans Christiansen, pour fifi (für Herta)*, o. J., S. 24
- 3 Ebd., S. 20.
- 4 Ebd., S. 19.
- 5 Sigrid Russ, *Wiesbaden 2. Die Villengebiete* (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Kulturdenkmäler in Hessen, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen), Braunschweig 1988, S. 288; mein Dank gilt Frau Dr. Brigitte Rechberg, Wiesbaden, und Herrn Dr. Carl-Ludwig Fuchs, Dessau, für die wertvollen Hinweise zur Architektur in Wiesbaden.
- 6 Christiansen o. J. (wie Anm. 2), S. 23.
- 7 Frau Lolo Grund, Haute Couturière in Wiesbaden, danke ich sehr, dass sie Fotos von 1974 aus der ehemaligen Wohnung Christiansens in Wiesbaden (später verkleidet) zur Verfügung stellte, die uns einen wichtigen Einblick in das »Gesamtkunstwerk« Christiansens vermitteln konnten.
- 8 Hans Christiansen, Tagebuch vom 10. März bis zum 16. November 1918, Eintrag 3. Mai 1916.
- 9 Ebd., Eintrag 6. März 1916.
- 10 Ebd., Eintrag 23. Juni 1916.
- 11 Ebd., Eintrag 4. Dezember 1916.
- 12 Ebd., Eintrag 17. Dezember 1916.
- 13 Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstil Künstlers*, Königstein im Taunus 1985, vgl. S. 165. Mein Dank geht an Herrn Dr. Bernd Fäthke, Wiesbaden, der mich auf die Bedeutung der verschiedenen Vereine Wiesbadener Künstler im 19. Jahrhundert hinwies.
- 14 Hans Christiansen, Tagebuch vom 10. März 1916 bis zum 16. November 1918, Eintrag 6. Dezember 1916.
- 15 Ebd., Eintrag 6. Dezember 1916.
- 16 Ebd., Eintrag 7. Juli 1917.
- 17 Ebd., Eintrag 1. Juli 1916.
- 18 Ebd., Eintrag 4. Dezember 1916.
- 19 Ebd., Eintrag 4. Dezember 1916.
- 20 Ebd., Eintrag 22. Februar 1917.
- 21 Ebd., Eintrag 2. Juli 1917.
- 22 Ebd., Eintrag 19. November 1918.
- 23 Alle Briefe von Hans Christiansen an Gustav Dorén Hamburg, in Privatbesitz. Mein Dank gilt seinem Sohn Peter Nils Dorén, Berlin. Brief vom 24. Mai 1941.
- 24 Ebd.
- 25 Frau Eliane Aerts, San Pantaleo di Olbia, Lebenspartnerin von Olaf Christiansen, danke ich für die vielen informativen Gespräche über Hans Christiansen und seine Familie. Mein herzlicher Dank geht auch an die Kinder Olafs, an Muriel Manucci-Christiansen, an Niels und Yann Christiansen in Vaison-La-Romaine, die mir seit vielen Jahren bei meinen Nachforschungen sehr persönlich behilflich sind.
- 26 Hans Christiansen, Tagebuch vom 10. März 1916 bis zum 16. November 1918, Eintrag vom 17. August 1917.
- 27 Ebd., Eintrag vom 2. Januar 1918.
- 28 Hans Christiansen, Tagebuch vom 2. Januar 1919 bis zum 31. Mai 1920, Eintrag vom 8. Mai 1919.
- 29 Ebd., Eintrag vom 18. Juni 1919.
- 30 Ebd., Eintrag vom 31. Mai 1920.
- 31 Frau Dr. Christianne Weber-Stöber, Deutsches Goldschmiedehaus Hanau, gilt mein Dank für ihre fachliche Beratung zum Schmuckdesign des Art déco.
- 32 Christiansen o. J. (wie Anm. 2), S. 21.
- 33 Auskunft Frau Eliane Aerts.
- 34 Auskunft Frau Eliane Aerts.

- 35 Ich danke Herrn Gerhard Klaiber für seine kenntnisreichen Hinweise und Auskünfte aus der jüdischen Datenbank, Stadtarchiv Wiesbaden. S. »Veröffentlichungen und Briefe Hans Christiansens bis 1932«, in: *Der urgewollte Zentrifugalismus. Eine Philosophische Dichtung. Dem Kunstgewerbeverein zu Hamburg zum 50-jährigen Bestehen, 6. März 1936*, Hofbuchhandlung Heinrich Staadt, Wiesbaden ohne Datum.
- 36 Claire Christiansen, »Wie es mir ergangen ist und noch geht seit meinem Alleinsein«, Brief aus dem Krankenhaus Rotes Kreuz, August 1947, handschriftlich, 10 Seiten und Nachsatz 2 Seiten.
- 37 Frau Dr. Elisabeth Schaub, Aktives Museum Wiesbaden, danke ich für ihre intensive Unterstützung bei den Recherchen zu Claire Christiansen.
- 38 Brief Hans Christiansens an seine Frau vom 1. August 1941, Nachlass Christiansen Museumsberg Flensburg.
- 39 Brief Hans Christiansens an den Polizeipräsidenten, Freiherr von Gablenz, vom 17.9.1941, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg.
- 40 Tagebuch Claire Christiansen, 24. Mai 1942 bis 19. Juni 1943, handschriftlich, in französischer Sprache, Privatbesitz.
- 41 Christiansen 1947 (wie Anm. 36), S. 3.
- 42 Brief von Claire Christiansen an Dr. Ellen Redlefsen, 15.1.1954, Nachlass Christiansen, Flensburg.
- 43 Beschluss des Magistrats Nr. 0617 vom 17.08.1999, Zuerkennung der Grabstätte Christiansen als Ehrengrab, Wiesbaden, 17.08.1999, Unterschrift: Oberbürgermeister Diehl. Brief adressiert an die Autorin, die sich um diese Anerkennung bemüht hatte.



Herta Christiansen im grünen Kleid auf dem Sofa im Goldenen Salon, um 1914



Hans Christiansen, 1912

Sofa aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11

Tisch aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11

Polsterstuhl aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11





Glasvitrine aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11

Kommode aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11



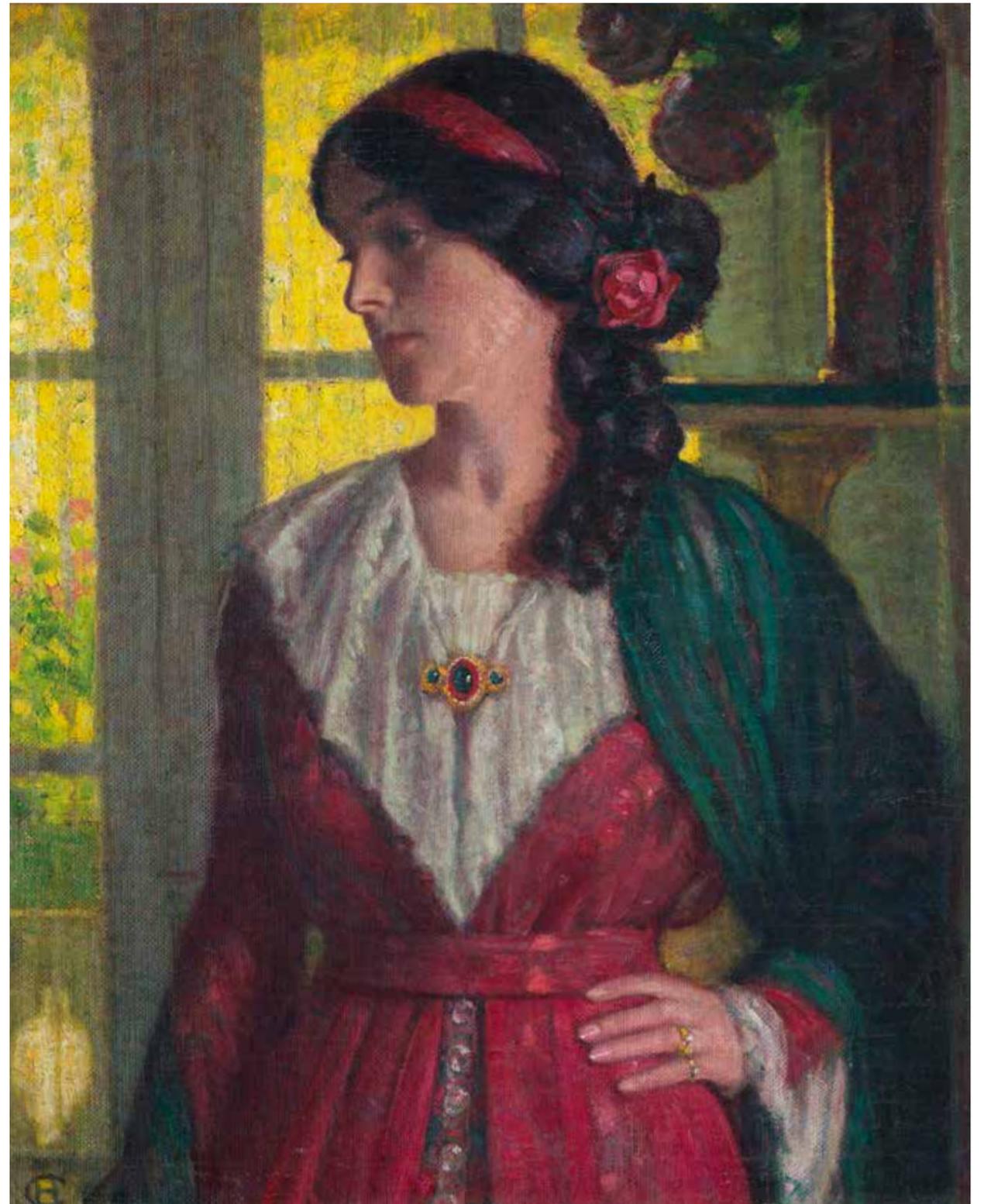
Blumenständer aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11

Sessel aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11





Herta Christiansen mit Rosenhut und rotem Gewand, um 1915



Claire Christiansen vor Terrassentür, 1914



Entwurf für eine zylindrische Vase, 1901

Zylindrische Vase, 1901

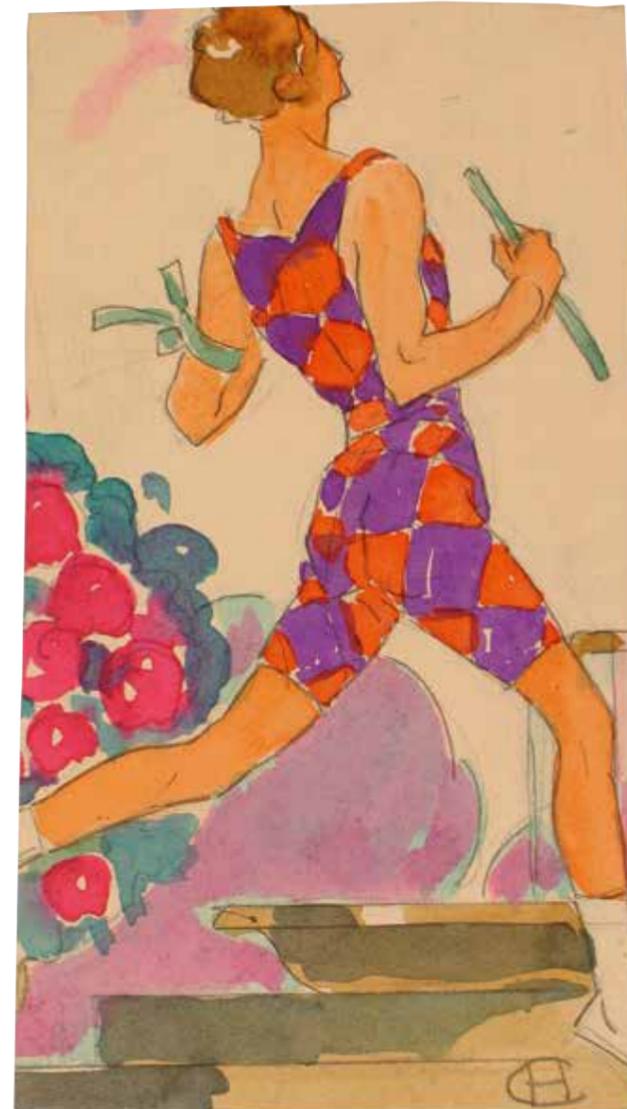
Stilleben mit Blumen und drei Vasen



Dorflandschaft, um 1920



Frauenporträt im Halbprofil, 1927

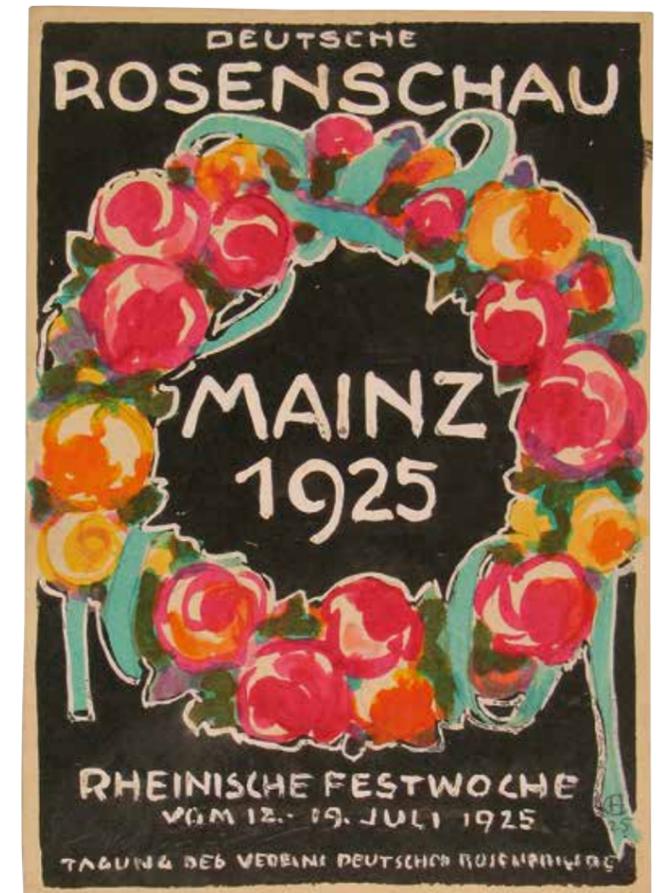


Schnupfen, um 1930

Atelierstudie eines jungen Mannes,
das Bein aufstützend, 1921 (?)

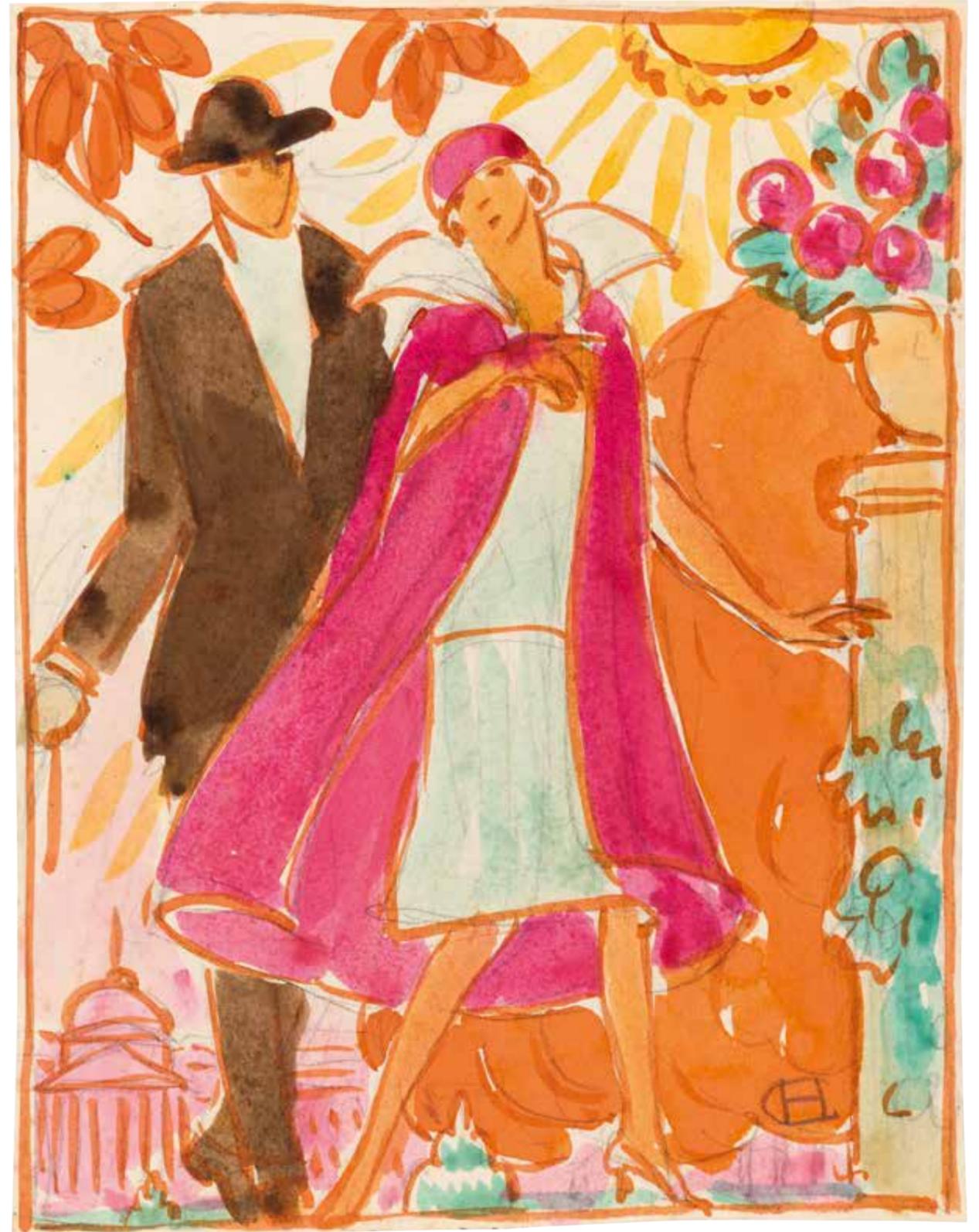
Staffelläufer, um 1925

Deutsche Rosenschau Mainz, 1925





Entwurf für ein Karnevalskostüm, 1917/20



Plakatentwurf für das Weinfest Wiesbaden, um 1925



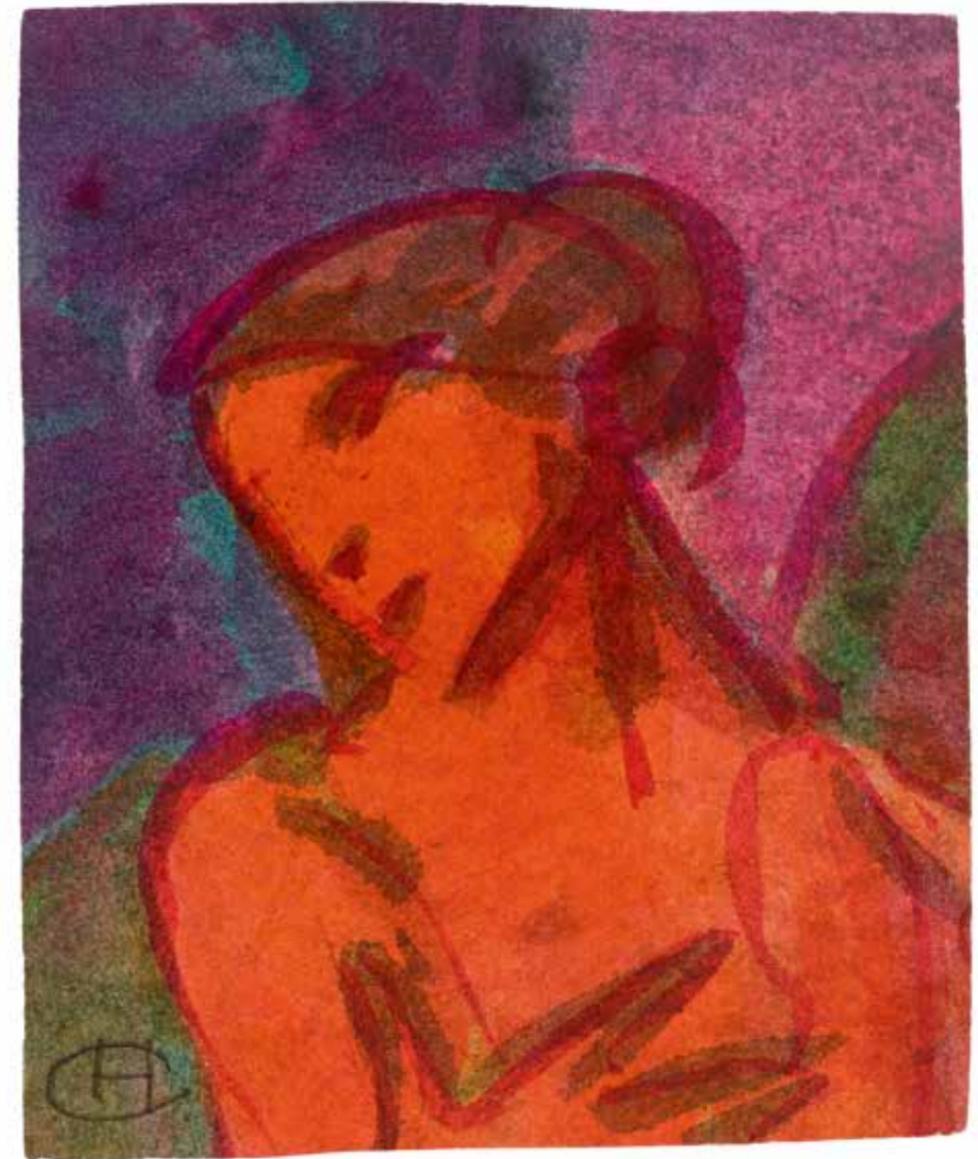
Bewegungsstudie am Meer, um 1925



Skizze für eine Tanzszene, um 1925



Frauenporträt, um 1925



Frauenbrustbild, um 1925

Abbildungsverzeichnis



S. 4

Herta Christiansen mit Folkloretuch, 1909
Öl auf Karton, 54 x 45 cm
Privatbesitz, ZD M 50

Abb. S. 52

Dekorationssysteme aus Mantua, Florenz
und München, Skizzenbuch, 1887–1889
Bleistift und Aquarell auf Papier, 17,5 x 23 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 333

Abb. S. 53

Dekorationssysteme aus München und Pisa,
Skizzenbuch, 1887–1889
Bleistift und Aquarell auf Papier, 17,5 x 23 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 333

Abb. S. 54

Entwurf für ein Werbeplakat, um 1890
Feder, Tusche und Deckfarben auf Papier,
14,1 x 19,5 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 327, ZD PL 2

Abb. S. 55

Schneeglöckchen, weiße und gelbe Narzissen,
Friesentwürfe für Schablonenmalerei, 1891
Farbdruck auf Papier, 20,4 x 13,1 cm
Museumsberg Flensburg, ZD TA 2

Abb. S. 56

Entwurf zu einer Illustration von Oskar
Schwindrazheims Gedicht »Der neue Hut«, 1892
Feder und Tusche auf Papier, 29,8 x 23 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 328, ZD GG 1

Abb. S. 57

Scherzblatt zum Stiftungsfest des Kunst-
gewerbevereins Hamburg, 1893
Druck auf Papier, 29,8 x 21,2 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 311

Abb. S. 58

Huldigungsblatt für Justus Brinckmann, 1895
Druck auf Papier, 29,4 x 22 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 307, ZD GG 9

Abb. S. 59

Scherz-Menükarte für das 8. Stiftungsfest des
Kunstgewerbe-Vereins Hamburg, 1894
Farbdruck auf Papier, 30,5 x 22 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 313, ZD PL 10

Abb. S. 60

Hamburger Postkarten, 1894
Farblithografie auf Papier, 64,5 x 22,3 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. 22261, ZD PL 5

Abb. S. 61

»Die gute Partie«, Zwei Landstreicher, Entwurf
für die Jugend, 1896
Kohle, weiß gehöht, auf Papier, 32,5 x 19,1 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 749

Abb. S. 62

Karl Engelbrecht Hamburg, Neujahrskarte, 1897
Farbdruck auf Papier, 17,3 x 14,2 cm
Museumsberg Flensburg, ZD GG 11

Abb. S. 63

Zinkätzungen, um 1898
Druck auf Papier, 27,5 x 20,5 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 228, ZD PL 29

Abb. S. 82 oben

Dame vor Cafétterrasse, Postkartenentwurf
Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts, um 1899
Bleistift und Aquarell auf Papier, 14,2 x 9,2 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 274, ZD GG 32a

Abb. S. 82 unten links

Dame vor Cafétterrasse, Postkartenentwurf
Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts, um 1899
Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 22,2 x 14,5 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 275a, ZD GG 32b

Abb. S. 82 unten rechts

Dame vor Cafétterrasse, Postkartenentwurf
Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts, um 1899
Farbdruck auf Papier, 13,8 x 9 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 275b, ZD GG 32c

Abb. S. 83 links

Dame mit »Le Figaro«, Postkartenentwurf
Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts, um 1899
Bleistift und Deckfarbe auf Papier,
22,3 x 14,6 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 277a, ZD GG 34

Abb. S. 83 rechts

Dame mit Cape und Pompadour, Postkarten-
entwurf Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts,
um 1899
Bleistift und Deckfarbe auf Papier,
22,3 x 14,7 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 276a, ZD GG 33

Abb. S. 84 links

Dame mit Fernglas, Postkartenentwurf
Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts, um 1899
Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 22 x 14,5 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 278a, ZD GG 35

Abb. S. 84 rechts

Dame mit Fernglas, Postkarte Pariser Mädels
des XXten Jahrhunderts, um 1899
Farbdruck auf Papier, 13,9 x 9 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 278c, ZD GG 38

Abb. S. 85 links

Dame vor Toiletentisch, Postkartenentwurf *Pariser Mädels des XXten Jahrhunderts*, um 1899 Bleistift und Deckfarbe auf Karton, 20,2 x 13,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 21623, ZD GG 37

Abb. S. 85 rechts

Pariser Skizzenbuch, 1897, S. 6 Privatbesitz

Abb. S. 86

Café Concert »Eldorado« (II), Entwurf für eine Kunstverglasung, 1896/97 Bleistift, Aquarell und Deckfarbe auf Papier, 39 x 14,3 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 188, ZD KV 13

Abb. S. 87 links

Pariser Skizzenbuch, 1897, S. 18 Privatbesitz

Abb. S. 87 rechts

Frauenakt mit schwingendem Schleier in Kreisscheibe, Entwurf für eine Bonbonniere, 1898/99 Bleistift, Wasserfarben und Deckfarben auf Papier Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 220, ZD VE 1

Abb. S. 88

Rauchende Frauengestalt hinter Vasenkörper, Weiblicher Rückenakt nach links, zwei Zigarettenetuientwürfe, um 1898 Bleistift, Aquarell und Deckfarbe auf Papier, 23,8 x 27,8 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 218, ZD VE 5

Abb. S. 89 links

Carl Griese (Ausführung) *Plakate Modernster Art*, 1899 Lithografie, 23 x 10 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 250a, ZD PL 32a

Abb. S. 89 rechts

Carl Griese (Ausführung) *Plakate Modernster Art*, 1899 Farblithografie, 28 x 18,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 250b, ZD PL 32b

Abb. S. 90

L’Estampe Moderne (Ausführung) *L’Heure du Berger (Schäferstunde)*, 1898 Farblithografie, 34,6 x 22,1 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 257 DG, ZD BU 67

Abb. S. 91

Frau mit Mohn, Vignettenentwurf *Frauengestalt in Blumenarrangements*, um 1900 Bleistift und Aquarell auf Papier, 14 x 9,2 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 280.2, ZD BU 119b

Abb. S. 92

Dame vor dem Spiegel, Entwurf für eine Kunstverglasung (Schloss Lignière), 1898 Bleistift und Aquarell auf Papier, 38 x 10,2 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19254, ZD KV 67

Abb. S. 93

Drei junge Frauen in Parklandschaft mit See, Entwurf für eine Kunstverglasung (Schloss Lignière), 1898 Bleistift und Aquarell auf Papier, 28,3 x 36,4 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19279, ZD KV 62

Abb. S. 94 links

Entwurf eines Kleider- und Wäscheschranks, 1897/98 Bleistift und Aquarell auf Papier, 26,4, x 21,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 300, ZD MB 6

Abb. S. 94 rechts

Kleider- und Wäscheschrank, 1897 Weichholz, versilberte Metallbeschläge, geschliffenes Spiegelglas, 225 x 145 x 53,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19425, ZD MB 7

Abb. S. 95

Winter in Paris, 1897 Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 20626, ZD M 8

Abb. S. 96

Meeresdrachen, Karton für eine Kunstverglasung, 1898 Ölkreide und Aquarell auf Karton, 99,3 x 46,7 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1584 ZG, ZD KV 29

Abb. S. 97

Pferde an der Tränke, Entwurf für Kunstverglasung, 1897/98 Ölkreide und Aquarell auf Karton, 73 x 50 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1588 ZG

Abb. S. 98

Brustbild einer nackten jungen Frau, um 1897 Öl auf Leinwand, 26 x 22 cm Privatsammlung, ZD M 7

Abb. S. 99

Claire Guggenheim, Porträtstudie, 1897 Öl auf Leinwand, 115 x 75 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 23726, ZD M 5

Abb. S. 100 links

Andromeda, Titelblattentwurf für die *Jugend*, 1897 Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 32,5 x 23,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 209, ZD BU 33

Abb. S. 100 rechts

Andromeda, Titelblatt der *Jugend*, 1897 Farbdruck auf Papier, 26 x 19 cm Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. J 39, ZD BU 34

Abb. S. 101

Mädchen mit Schwan, Titelblattentwurf für die *Jugend*, 1897/98 Bleistift, Aquarell und Deckfarbe, 23,5 x 17 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 212, ZD BU 56

Abb. S. 102 links

Sturm, Titelblatt der *Jugend*, 1897 Farbdruck auf Papier, 26,6 x 20,2 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 211, ZD BU 14

Abb. S. 102 rechts

Frauenkopf mit Lilienschmuck, Titelblattentwurf für die *Jugend*, um 1899 Bleistift und Aquarell auf Papier, 28,4 x 21 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 222, ZD BU 87

Abb. S. 103 links

Pan und Nymphe im Weinrausch, Titelblattentwurf für die *Jugend*, um 1899 Bleistift und Tusche auf Papier, 17 x 13,4 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 208, ZD BU 105

Abb. S. 103 rechts

Lesende junge Frau, Titelblattentwurf für die *Jugend*, um 1898 Bleistift und Aquarell auf Papier, 34,7 x 24,8 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 213, ZD BU 57

Abb. S. 104 oben links

Seejungfrau von Riesenschlange getragen, Titelblatt der *Jugend*, 1897 Farbdruck auf Papier, 27 x 20 cm Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. J 15, ZD BU 22

Abb. S. 104 oben rechts

Junge Frau mit Vögeln, Titelblatt der *Jugend*, 1898 Farbdruck auf Papier, 27 x 20 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1082/2 DG, ZD BU 49

Abb. S. 104 unten links

Der Kuss, Titelblatt der *Jugend*, 1897 Farbdruck auf Papier, 28,8 x 20,2 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1082/3 DG, ZD BU 7

Abb. S. 104 unten rechts

Madonna, Titelblatt der *Jugend*, 1897 Farbdruck auf Papier, 27 x 20 cm Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. J 23, ZD BU 32

Abb. S. 105

Mutter mit Kind, um 1897 Öl auf Karton, 70 x 56 cm Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. A 18

Abb. S. 106

Die Nacht, Mädchenkopf mit Mohn, Mittelleiste aus der *Jugend*, 1897 Farbdruck auf Papier, 24 x 7,5 cm Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. J 10, ZD BU 11

Abb. S. 107 links

Emaildose Email auf Metall, 3,6 x 8,1 x 5,6 cm Sammlung E. L.

Abb. S. 107 rechts

Louis Kuppenheim, Pforzheim (Ausführung) *Die Nacht*, Zigarettenetui, um 1898 Emailmalerei auf Silber, 1 x 8,2 x 4 cm Sammlung E. L., ZD VE 7

Abb. S. 108

Villeroy & Boch (Ausführung) *Die Nacht*, Vase, 1898 Farbig bemaltes Chromolith-Steinzeug, 24,6 x 10 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 169 KH, ZD K 1

Abb. S. 109

Villeroy & Boch (Ausführung) *Der Tag*, Vase, 1898 Farbig bemaltes Chromolith-Steinzeug, 24,6 x 10 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 259 KH, ZD K 2

Abb. S. 110

Fayencefabrik J. von Schwarz, Nürnberg (Ausführung) *Die ersten Tropfen*, zwei Vasen, um 1898 Fayence, Unterglasurmalerei, 12,5 x 8 x 27 cm Privatsammlung, ZD K 3

Abb. S. 111

Die ersten Tropfen, Kopfstückentwurf, 1899 Bleistift und Deckfarben auf Papier, 22 x 31 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 193, ZD BU 96

S. 128 oben

Ein Dokument Deutscher Kunst, Plakatentwurf, 1901 Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 25,5 x 23,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 206, ZD PL 37

Abb. S. 128 unten

Ausstellung der Künstler-Kolonie 1901, Plakatentwurf, 1901 Bleistift, Aquarell und Deckfarbe auf Papier, 22,5 x 35,3 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. KV 205, ZD PL 36

Abb. S. 129

Friedrich Schoembs, Offenbach (Ausführung) *Darmstadt 1901, Ausstellung der Künstler-Kolonie*, 1901 Farblithografie auf Papier, 72 x 52 cm Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1585/2 DG, ZD PL 39

Abb. S. 130

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt (zweiteiliges Plakat), 1901 Farblithografie (obere Hälfte) und Buchdruck (untere Hälfte), 60 x 73,5 und 65 x 73,5 cm Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Inv.-Nr. A 2527/ 68/ 16

Abb. S. 131 oben

H. Hofmann, Darmstadt (Ausführung) *Künstler-Kolonie Darmstadt, Orange-Fest*, 1901 Farblithografie auf Papier, 60,7 x 74,2 cm Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, DFP III, Kat. Nr. 456, ZD PL 41

Abb. S. 131 unten

H. Hofmann, Darmstadt (Ausführung) *Fest in Grün*, 1901 Farblithografie auf Papier, 60,5 x 74,5 cm Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, DFP III, Kat. Nr. 455, ZD PL 40

S. 132–141

Fotografien der Villa »In Rosen«, aus: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9, 1901/02, S. 50–52, 55, 62, 66, 69, 73, 76, 78–79

Abb. S. 142

Entwurf für einen Dessert-Teller mit Rosendekor, 1900/01 Bleistift mit Deckfarbe auf Papier, 26 x 26,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19346a, ZD K 32

Abb. S. 143

Entwurf für einen Dessert-Teller mit Blütendekor, 1901 Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 18,3 x 17,5 cm Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19347a, ZD K 36

Abb. S. 144

Gebr. Bauscher, Weiden / Oberpfalz (Ausführung) Dessert-Teller mit Rosendekor, 1900/01 Unterglasurmalerei, Porzellan, Durchmesser 25 cm Privatsammlung, ZD K33

Abb. S. 145

Gebr. Bauscher, Weiden / Oberpfalz (Ausführung) Dessert-Teller mit Blütendekor, 1900/01 Unterglasmalerei, Porzellan, Durchmesser 25 cm Privatsammlung, ZD K 37

Abb. S. 146

Entwurf für einen Dessert-Teller mit blauem und grünem Blattdekor, 1901
Bleistift und Deckfarben auf Papier, Durchmesser 21,5 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19348, ZD K 34

Abb. S. 147

Gebr. Bauscher, Weiden / Oberpfalz (Ausführung)
Dessert-Teller mit blauem und grünem Blattdekor, 1901
Unterglasurmalerei, Porzellan, Durchmesser 25 cm
Privatsammlung, ZD K 35

Abb. S. 148

Gebr. Bauscher, Weiden / Oberpfalz (Ausführung)
Dessert-Teller mit Veilchendekor, 1901
Unterglasurmalerei, Porzellan, Durchmesser 25 cm
Privatsammlung, ZD K 38

Abb. S. 149

Gebr. Bauscher, Weiden / Oberpfalz (Ausführung)
Dessert-Teller mit stilisiertem Fisch-Dekor, 1901
Unterglasurmalerei, Porzellan, Durchmesser 25 cm
Privatsammlung, ZD K 39

Abb. S. 150 links

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
Weißweinglas mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 25 x 8,2 x 7,8 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 199/01 KH, ZD VG 2

Abb. S. 150 Mitte

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
SektSchale mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 17,3 x 7,4 x 9,4 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 199/02 KH, ZD VG 2

Abb. S. 150 rechts

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
Bierglas mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 17,7 x 7,1 x 7,1 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 199/12 KH, ZD VG 2

Abb. S. 151 oben links

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
Rotweinglas mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 15 x 6,6 x 6,5 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 199/04 KH, ZD VG 2

Abb. S. 151 oben Mitte

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
Südweinglas mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 14 x 6 x 6,1 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 199/05 KH, ZD VG 2

Abb. S. 151 oben rechts

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
Likörglas mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 13 x 5,2 x 4,6 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 199/08 KH, ZD VG 2

Abb. S. 151 unten

Theresienthaler Krystallglasfabrik (Ausführung)
Schale mit Rosendekor, um 1903
Farbloses Glas mit Malerei in Gold, 6,5 x 6,5 x 11 cm

Abb. S. 152 links

Entwurf für eine Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, 1901
Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,5 x 12 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 26/5 ZG LG, ZD K 19

Abb. S. 152 rechts

Entwurf für eine Flaschenvase, 1901
Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,8 x 13 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 26/3 ZG LG, ZD K 17

Abb. S. 153 links

Wächtersbacher Steingutfabrik, Schlierbach (Ausführung)
Bechervase mit roten Blüten und Blattranken, 1901
Steingut mit weißer Unterglasur und mehrfarbiger Handbemalung, Höhe 33,5 cm, Durchmesser 10,5 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 36 KH LG, ZD K 20

Abb. S. 153 rechts

Wächtersbacher Steingutfabrik, Schlierbach (Ausführung)
Flaschenvase, 1901
Steingut mit weißer Unterglasur, 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

Abb. S. 154 oben

Entwürfe für drei Küchentöpfe (Deckelvasen mit Margeritendekor), 1901
Bleistift und Deckfarben auf Papier, 49,4 x 32 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 29 ZG LG, ZD K 12

Abb. S. 154 unten

Entwurf für eine Prunkvase, um 1901
Bleistift und Aquarell auf Papier, 26 x 48 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Inv.-Nr. 26/2 ZG LG, ZD K 21

Abb. S. 155 oben

Wächtersbacher Steingutfabrik, Schlierbach (Ausführung)
Bauchige Vase und Deckel mit Margeritendekor und blauen Blättern auf grünem Fond (»Küchentopf«)
Steingut, innen cremefarbene, außen grüne und dunkelblaue Glasur; Reservagetechnik
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 52 KH LG (Vase) und 277 KH (Deckel).

Abb. S. 155 unten

Wächtersbacher Steingutfabrik, Schlierbach (Ausführung)
Prunkvase, um 1901
Steingut, Reservagetechnik, Aventuringlasur mit goldenem Flitter, 16,5 x 33 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Inv.-Nr. 31/1 KH LG, ZD K 22

Abb. S. 156

Scherrebeker Kunstwebschule (Ausführung)
Schutzengel, Wandteppich, 1901
Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle in Haute-lisse-Technik, 112 x 129 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 27702, ZD WK 16

Abb. S. 157

Scherrebeker Kunstwebschule (Ausführung)
Stilisierte Frucht, Kissen, 1901
Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle in Haute-lisse-Technik, 30,5 x 43 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. 1582 KH, ZD WK 20

Abb. S. 158 oben

Scherrebeker Kunstwebschule (Ausführung)
Herbst I, Wandteppich, 1901
Kette aus Hanf, Schuss aus Wolle in Haute-lisse-Technik, 72 x 135 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 12597, ZD WK 10

Abb. S. 158 unten

Herbst I, Entwurf für einen Wandteppich, 1901
Bleistift und Aquarell auf Papier, 15,3 x 28,6 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19244, ZD WK 9

Abb. S. 159

Haus »In Rosen«, 1901
Öl auf Leinwand, 82,1 x 102,8 cm
Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. HLM Da. Gk 834, ZD M 23

Abb. S. 160

Familienporträt, 1908
Öl auf Leinwand, Durchmesser 148 cm
Museum für Angewandte Kunst, Köln, ZD M 46

Abb. S. 161

D. & M. Löwenthal, Frankfurt am Main (Ausführung)
Anhänger mit ornamental-geometrischen Formen, um 1901
Gold, Email, Saphircabochon und 44 in Silber gefasste Brillanten, 5,9 x 6,6 cm
Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Inv.-Nr. 1978-52, ZD VE 15

Abb. S. 180

Herta Christiansen im grünen Kleid auf dem Sofa im Goldenen Salon, um 1914
Öl auf Leinwand, 77 x 66 cm
Privatbesitz, ZD M 67

Abb. S. 181

Hans Christiansen, 1912
Öl auf Leinwand, 64,5 x 49,5 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19426, ZD M 65 1

Abb. S. 182

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Sofa aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit Stoffbezug (neu bezogen, ehemals weißer Moiré), 95 x 169 x 61 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/5 KH LG, ZD MB 19 b

Abb. S. 183 links

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Sessel aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit runder Marmorplatte, Höhe 70 cm, Durchmesser 87 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/7 KH LG, ZD MB 19 d

Abb. S. 183 rechts

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Polsterstuhl aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit Stoffbezug (neu bezogen, ehemals weißer Moiré), 98 x 46 x 43 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/1 KH LG, ZD MB 19 a

Abb. S. 184 links

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Glasvitrine aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit Glas, 164 x 80 x 50 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/8 KH LG, ZD MB 19 f

Abb. S. 184 rechts

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Kommode aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit Marmorplatte, 80 x 80 x 41 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/6 KH LG, ZD MB 19 c

Abb. S. 185 links

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Blumenständer aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit Marmorplatte, 150 x 48 x 48 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/9 KH LG, ZD MB 19 e

Abb. S. 185 rechts

Ludwig Schäfer, Mainz (Ausführung)
Sessel aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11
Vergoldetes Weichholz mit Stoffbezug (neu bezogen, ehemals weißer Moiré), 99 x 70 x 52 cm
Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt, Inv.-Nr. 79/3 KH LG, ZD MB 19 b

Abb. S. 186

Herta Christiansen mit Rosenhut und rotem Gewand, um 1915
Öl auf Leinwand, 58 x 75 cm
Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. A 19, ZD M 68

Abb. S. 187

Claire Christiansen vor Terrassentür, 1914
Öl auf Leinwand, 71 x 57 cm
Privatbesitz, ZD M 66

Abb. S. 188 links

Entwurf für eine zylindrische Vase, 1901
Bleistift und Aquarell auf Papier, 39,8 x 12 cm
Institut Mathildenhöhe,
Städtische Kunstsammlung Darmstadt,
Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen, Frankfurt am Main,
Inv.-Nr. 26/6 ZG LG, ZD K 15

Abb. S. 188 rechts

Wächtersbacher Steingutfabrik,
Schlierbach (Ausführung)
Zylindrische Vase, 1901
Steingut, Reservage, Laufglasuren,
31 x 9,5 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. 20540, ZD K 16

Abb. S. 189

Stilleben mit Blumen und drei Vasen
Öl auf Leinwand, 51 x 65 cm
Privatbesitz

Abb. S. 190

Dorflandschaft, um 1920
Holzschnitt auf Papier, 38,5 x 25,5 cm
Privatbesitz

Abb. S. 191

Frauenporträt im Halbprofil, 1927
Lithografie auf Karton, 42 x 32 cm
Privatbesitz

Abb. S. 192 oben

Schnupfen, Reklameentwurf, um 1930
Bleistift und Tusche auf Papier, 26 x 25 cm
Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. B 08

Abb. S. 192 unten

Atelierstudie eines jungen Mannes
das Bein aufstützend, 1923?
Bleistift auf Papier, 32 x 24 cm
Privatbesitz

Abb. S. 193 links

Staffelläufer, Plakat- bzw. Ehrungsentwurf,
um 1925
Aquarell auf Papier, 10 x 17,7 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19411.3

Abb. S. 193 rechts

Deutsche Rosenschau Mainz,
Plakatentwurf, 1925
Bleistift und Aquarell auf Papier, 25,2 x 17,7 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19411.5

Abb. S. 194

Entwurf für ein Karnevals-kostüm, 1917/20
Bleistift und Aquarell auf Papier, 24,5 x 18 cm
Privatbesitz

Abb. S. 195

Plakatentwurf für Weinfest Wiesbaden,
um 1925
Bleistift und Aquarell auf Papier, 23,3 x 18 cm
Privatbesitz

Abb. S. 196

Bewegungsstudie am Meer, um 1925
Bleistift und Aquarell auf Papier,
16,5 x 11,7 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. 19412.3

Abb. S. 197

Skizze für eine Tanzszene, um 1925
Bleistift und Aquarell auf Papier, 15 x 9,8 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19412.4

Abb. S. 198

Frauenporträt, um 1925
Monotypie auf Leinwand, 49 x 43 cm
Sammlung Kirsch, Inv.-Nr. A 20

Abb. S. 199

Frauenbrustbild, um 1925
Aquarell auf Papier, 9 x 10,8 cm
Museumsberg Flensburg, Inv.-Nr. 19412.5

Abb. S. 200

Wohnzimmermöbel, 1903–1905
Palisander massiv und furniert,
Perlmutter, Aluminium und Messing
Institut Mathildenhöhe,
Städtische Kunstsammlung Darmstadt,
Dauerleihgabe der Jubiläumsstiftung
der Stadt- und Kreis-Sparkasse Darmstadt,
Inv.-Nr. 68 KH LG, ZD MB 14 (weiteres Exemplar)

Abb. S. 207

Wächtersbacher Steingutfabrik,
Schlierbach (Ausführung)
Rote, bauchige Vase mit violetten Linien
und grünen Punkten, um 1901
Steingut, weinrote, grüne, blaue und
weiße Glasur
Institut Mathildenhöhe,
Städtische Kunstsammlung Darmstadt,
Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen, Inv.-Nr. 43 KH LG

Abb. S. 208

Hans Christiansen, um 1900
Fotografie
Museumsberg Flensburg





Biografie Hans Christiansen

1866

Am 6. März geboren in Flensburg als einziger Sohn von insgesamt sechs Kindern des Eisen- und Galanteriewarenkaufmanns Johann Christiansen und seiner Frau Friedrieke Henriette, geb. Thiede. Besuch der Bürgerschule.

1881–1885

Lehre bei dem Dekorationsmaler Jacobsen in Flensburg.

ab 1885

Nach der Gesellenprüfung im Herbst 1885 Wanderschaft und Tätigkeit als Dekorationsmaler in der Firma Gustav Dorén in Hamburg.

1887–1889

Studium an der Kunstgewerbeschule in München.

April bis Juni 1889

Reise nach Italien.

1889–1895

Rückkehr nach Hamburg. Fachschullehrer und selbstständige Tätigkeit als Dekorationsmaler.

1892

Veröffentlichung seiner ersten selbstständigen Publikation *Neue Flachornamente*.

1893

Reise zur Weltausstellung in Chicago als Stipendiat der Hamburger Gewerbekammer sowie Aufenthalte in Pittsburgh, Washington, Baltimore, Philadelphia und New York.

1894

Reise nach Berlin.

1895

Reisen nach Rom, Florenz und Antwerpen.

Herbst 1895 bis 1899

Wohnsitz in Paris. Studium an der Académie Julian. Selbstständig tätig als Maler und Entwerfer für Kunsthandwerk.

ab 1896

Entwürfe für die 1896 in München gegründete Zeitschrift *Jugend*.

1897

Heirat mit Claire Guggenheim (1872–1975).

1898–1899

Berufung durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein an die Künstlerkolonie Darmstadt. Ernennung zum Professor. Als »Erstberufener« nimmt Christiansen am 1. Juli 1899 seine Arbeit in Darmstadt auf, zusammen mit Peter Behrens, Rudolf Bosselt, Paul Bürck, Patriz Huber, Ludwig Habich und Joseph Maria Olbrich.

1899

Geburt der Tochter Herta (1899–1980).

1900

Beteiligung an der Weltausstellung in Paris.

1900–1901

Errichtung seiner »Villa in Rosen« nach Plänen des Architekten Joseph Maria Olbrich. Farbige Gestaltung und dekorativer Schmuck der Außenfassade, die Gartenanlage sowie die gesamte Innenausstattung werden nach Christiansens Angaben und Entwürfen realisiert.

1901

Geburt des Sohns Olaf (1901–1990). Umfassende Beteiligung an der ersten Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt.

1902

Austritt aus der Darmstädter Künstlerkolonie. Christiansen lebt weiterhin in der »Villa in Rosen«, unterbrochen von längeren Aufenthalten in Paris und Reisen nach Italien und in die Bretagne. Er arbeitet weiterhin vorwiegend als Entwerfer für das Kunsthandwerk.

1904

Geburt der Tochter Frega (1904–2001). Reise nach St. Louis und Beteiligung an der Weltausstellung.

1911

Verkauf der »Villa in Rosen« und Übersiedlung nach Wiesbaden. Von nun an betätigt sich Christiansen kaum noch als Kunstgewerbler, sondern widmet sich der Malerei und philosophischen Schriften.

ab 1917

Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Wiesbaden.

1933

Ausschluss aus der Reichskunstkammer und der Reichsschrifttumskammer wegen seiner Ehe mit einer jüdischen Frau. Ausstellungen und Veröffentlichungen sind nun für ihn nicht mehr möglich.

1945

Am 5. Januar infolge einer Lungenentzündung in Wiesbaden gestorben.



Literaturverzeichnis

Schriften von Hans Christiansen

Hans Christiansen, *Neue Flachornamente*, Hamburg 1892 (Vorwort).

Hans Christiansen, *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicago*, 1893 (unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg).

Hans Christiansen, *Vortrag Kunstgewerbeverein am 21. Nov. 93* (unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg).

Hans Christiansen, »Atelier-Nachrichten, Hans Christiansen«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 2, 1898, S. 323–325.

Hans Christiansen, »Die Volkskunst!«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1900, S. 373–376.

Hans Christiansen, *Deutsche Tapeten und Friese. Tapetenmusterbuch mit Entwürfen von Professor Hans Christiansen*, Altona-Ottensen 1900 (Vorwort).

Hans Christiansen, »Die Villa in Rosen«, in: *Ein Dokument Deutscher Kunst*, Katalog zur Künstlerkolonie-Ausstellung 1901, Darmstadt 1901 (Vorwort), unpag.

Hans Christiansen, *Meine Lösung der Welträtsel*, Wiesbaden 1914.

Hans Christiansen, *Das ewig Weibliche zieht uns hinan!*, Wiesbaden 1916.

Hans Christiansen, *Tagebuch Wiesbaden 1916–1918* (Autograf, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg, transkribiert von Heinrich Degen).

Hans Christiansen, *Barbarismus!*, Wiesbaden 1918.

Hans Christiansen, *Das Brett vorm Kopf. Ein Weckruf*, Wiesbaden 1918.

Hans Christiansen, *Tagebuch Wiesbaden 1919* (Autograf, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg, transkribiert von Heinrich Degen).

Hans Christiansen, *Der verkehrte Weg*, 1928.

Hans Christiansen, *Mein Leben als Maler und Denker*, Darmstadt 1941 (Autograf, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg, transkribiert von Heinrich Degen).

Ausgewählte Schriften zu Hans Christiansen und zur Kunst des Jugendstils

Vera J. Behal, »Rezension von: Margret Zimmermann-Degen, Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers, Königstein / Taunus 1985«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, S. 589–592.

Kai Buchholz, »Hans Christiansen. Die Villa in Rosen«, in: *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, hrsg. von Ziad Mahayni, München 2002, S. 71–84.

Claire Christiansen, »Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung«, in: *Von Morris zum Bauhaus*, hrsg. von Gerhard Bott, Hanau 1977, S. 237–247.

Claire Christiansen, *Wie es mir ergangen ist und noch geht seit meinem Alleinsein*, 1947 (unveröffentlichtes Manuskript, Privatbesitz).

Friedrieke Henriette Christiansen, *Hans Christiansen, seine Kinder- und Jünglingsjahre. Aufzeichnungen von seiner Mutter, ihren lieben Groß-Kindern gewidmet*, Hamburg 1915 (unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Christiansen, Museumsberg Flensburg).

Margret Degen, »Hans Christiansen. Ein Beitrag zur Vielseitigkeit des Künstlertyps um 1900«, in: *Die Künstler der Mathildenhöhe (Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976, 4)*, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1976, S. 29 ff.

Margret Degen, »Hans Christiansen. Ein Darmstädter Jugendstilkünstler aus Flensburg«, in: *Weltkunst*, 56, 1986, S. 2500–2502.

»Die Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Kunstgewerbeblatt*, hrsg. von Karl Hoffacker, NF 12, Leipzig und Berlin 1901, S. 21–28.

Die Jugendstil-Sammlung, Bd. 1: Künstler A–F, bearb. von Heinz Spielmann, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (*Kataloge des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, V), Hamburg 1979.

Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Festschrift. Mit einer Einführung von Peter Behrens, München 1901.

Julius Faulwasser, »Moderne Kunstverglasung und Glasmalerei«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1, 1897/1898, S. 125–129.

Michael Fuhr, »Schutzengel. Jugendstilteppich von Hans Christiansen – eine Neuerwerbung des Museumsbergs Flensburg«, in: *Nordelbingen*, 82, 2013, S. 143–150.

Wolfgang Glüber, »Hans Christiansen. 6.3.1866 Flensburg – 5.1.1945 Wiesbaden«, in: *Das Schmuckschaffen der Darmstädter Künstlerkolonie*, Katalogheft zur Ausstellung *Glanz einer Epoche. Jugendstilschmuck aus Europa*, Museum Künstlerkolonie Darmstadt 2011, hrsg. von Ralf Beil, Darmstadt 2011, S. 17–20.

Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt 1901.

Philipp Gutbrod, »Für die Plakatkunst ein idealer Raum«, in: *Alles Reklame! Die Plakat-kunst der Künstlerkolonie Darmstadt*, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2012, S. 6–46.

Gabriele Howaldt, *Bildteppiche der Stilbewegung*, Schriften der Hessischen Museen (*Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 4), Darmstadt 1964.

Ilona Jahn, *Das Gemälde »Familienporträt« des Jugendstilkünstlers Hans Christiansen*, Magisterarbeit Berlin (Freie Universität) 2008 (Typoskript).

Rüdiger Joppien, »Karl Engelbrecht. Ein Wegbereiter der Kunstverglasung des Jugendstils«, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, 20/21/22, 2001–2003, S. 89–114.

Jugendstil. Kunst um 1900, bearb. von Carl Benno Heller, hrsg. von Wolfgang Beeh (*Kataloge des Hessischen Landesmuseums*, 12), Darmstadt 1982.

Katharina Norris, *Der Paravent im Jugendstil. Der Paravent mit Mohn und Schlange aus der Werkstatt Georg Hulbes*, Magisterarbeit Berlin (Freie Universität, Kunsthistorisches Institut) 2011 (Typoskript).

N. N., »Atelier-Nachrichten«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 2, 1898, S. 323–325.

Jos. Poppelreuther, »Hans Christiansen«, in: *Berliner Architekturwelt*, 1, 1899, S. 311–317.

Prospekt der Scherrebekers Kunstwebschule in Scherrebek (Schleswig-Holstein), Deutschland. Gegründet und geleitet von Johannes Jacobsen, Scherrebek (Nordschleswig), Tondern 1901.

Ellen Redlefsen, »Hans Christiansen. Ein Beitrag Schleswig-Holsteins zum Jugendstil«, in: *Nordelbingen*, 27, 1959, S. 93–111.

Ellen Redlefsen, »Hans Christiansen und die Scherrebekers Webschule«, in: *Kunst in Schleswig-Holstein*, 10, 1960, S. 24–34.

Brigitte Reuter, *Die Jugendstil-Sammlung*, Best.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 4, Petersberg 2010.

Benno Rüttenauer, »Hans Christiansen und sein Haus«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 9, 1901/02, S. 49–72.

Ernst Schlee, *Scherrebekers Bildteppiche*, (Buchreihe *Kunst in Schleswig-Holstein* des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, hrsg. von Gerhard Wietek, Bd. 26), Neumünster 1984.

Hans Schliepmann, »Neue Flachornamente von H. Christiansen«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1, 1897/1898, S. 122 f.

Hans Schliepmann, »Hans Christiansen« in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 2, 1898, S. 289–300.

Hans Schliepmann, »Hans Christiansen's Kunst-Verglasungen«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899/1900, S. 205–210.

Ulrich Schulte-Wülwer, *Malerei in Schleswig-Holstein*, Katalog der Gemäldesammlung des Städtischen Museums Flensburg, Heide 1989.

Ulrich Schulte-Wülwer, *Sehnsucht nach Arkadien. Schleswig-holsteinische Künstler in Italien*, Heide 2009.

Henriette Stuchtey, »Hans Christiansen«, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 19, München und Leipzig 1998, S. 44 f.

Renate Ulmer, »Hans Christiansen«, in: *Museum Künstlerkolonie Darmstadt*, Katalog, 1990, S. 47–65.

Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstil-künstlers*, Teil I (Einführung und Werkanalyse) und Teil II (Werkverzeichnis), Königstein / Taunus 1985.

Ausgewählte Ausstellungs- und Sammlungskataloge

1914 – *Das Ende der Belle Époque*, hrsg. von Tobias Hoffmann, Ausst.-Kat. Bröhan-Museum Berlin, Köln 2014.

Die Plakatkunst der Künstlerkolonie Darmstadt, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 2012.

Wächtersbacher Steingut. Die Sammlung von Angelika Jensen, bearb. von Sabine Behrens, hrsg. von Ulrich Schulte-Wülwer, Ausst.-Kat. Museumsberg Flensburg 2006.

Scherrebek. Wandbehänge des Jugendstils, hrsg. von Dorothee Bieske, Ausst.-Kat. Museumsberg Flensburg, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Museum Künstlerkolonie Darmstadt, Altonaer Museum in Hamburg, Heide 2002.

Das Plakat! Die Kunst der Straße! 1889–1914, Best.-Kat. der Plakatsammlung des Museumsberges Flensburg, bearb. von Ulrike Wolff-Thomsen, hrsg. von Ulrich Schulte-Wülwer, Heide 2001.

Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899–1914. Das Buch zum Museum, hrsg. von Klaus Wollbert, Darmstadt 1999.

Museum Künstlerkolonie Darmstadt, bearb. von Renate Ulmer, hrsg. vom Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1990.

Jugendstil. Glas, Graphik, Keramik, Metall, Möbel, Skulpturen und Textilien von 1880–1915, Best.-Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, hrsg. von Irmela Franzke, Karlsruhe 1987.

Ein Dokument Deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976, Bd. I–VI, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe, Hessisches Landesmuseum und Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 1976.

Ausstellung von Kunst-Stickereien nach Entwürfen von Professor Hans Christiansen Darmstadt mit der Singer-Nähmaschine ausgeführt von der Firma Singer Co. Nähmaschinen-Akt.-Ges., Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1904.

Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Hauptkatalog. Die Ausstellungsbauten, Ausst.-Kat. Darmstadt 1901.

Abbildungsnachweis

Bröhan-Museum Berlin
S. 69, 72 links, 73 links, 75

Stanislaw Chomiccki, Wiesbaden
S. 171

Collecion Musée Félicien Rops,
Province de Namur
S. 14 rechts

Sönke Ehlert, Felde
S. 15, 23 oben, 24, 27, 32, 39, 45, 56, 58, 60, 61, 62, 87 rechts, 89, 188 rechts, 196, 197, 199

Hessisches Landesmuseum Darmstadt
S. 112, 159

Kunstabibliothek Staatliche Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz
S. 73 rechts, 74 links

Kunstabibliothek Staatliche Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz, Foto: Anna Russ
S. 74 rechts

Kunstmuseum Basel
S. 12 rechts

Kunstmuseum Köln
S. 160

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart
S. 161

Musée des Beaux-Arts de Quimper
S. 76

Musée d'Orsay, Paris
S. 72 rechts

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
S. 131

Museumsberg Flensburg
S. 11, 12 links, 13, 14 links, 16, 17 unten, 18 links, 25, 26, 35, 37, 40, 41, 42, 43, 48, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 63, 66, 70, 82, 83, 84, 85 links, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 101, 102 rechts, 103, 116, 120, 125, 128, 142, 143, 146, 158 unten, 193, 208

Privatbesitz
S. 8, 17 oben, 18 rechts, 21, 22, 85 rechts, 87 links, 165, 167–169, 172, 173, 174, 176–177

Gerd Remmer, Flensburg
S. 99, 100 links

Foto Remmer, Flensburg
S. 111

Sammlung Kirsch, Mannheim
S. 23 unten, 28, 47, 100 rechts, 104 oben links, 104 unten rechts, 105, 106, 186, 192 links, 198

Gregor Schuster /
Institut Mathildenhöhe Darmstadt
S. 4, 64, 90, 96, 97, 98, 102 links, 104 oben rechts, 104 unten links, 107, 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 129, 132–141, 144, 145, 147–155, 157, 162, 180, 182–185, 187, 188 links, 189–191, 192 rechts, 194–195, 200, 210

Stadtmuseum Wiesbaden
S. 20

Ina Steinhusen, Glücksburg
S. 19, 95, 156, 158 oben, 181

Universitäts- und Landesbibliothek
Darmstadt / Nasser Amini
S. 2, 130

Herausgeber und Verlag haben sich intensiv bemüht, alle weiteren Inhaber von Abbildungsrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte an verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Hans Christiansen – Die Retrospektive

Eine Ausstellung des Instituts Mathildenhöhe Darmstadt und des Museumsbergs Flensburg in Zusammenarbeit mit dem Museum Villa Stuck, München und dem Bröhan-Museum, Berlin

Kuratoren

Philipp Gutbrod, Kurator und Sammlungskonservator, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Michael Fuhr, Direktor, Museumsberg Flensburg, Dorothee Bieske, Kuratorin und Sammlungskonservatorin, Museumsberg Flensburg

Ausstellung Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 12. Oktober 2014 bis 1. Februar 2015

Ausstellungsleitung
Philipp Gutbrod

Institut Mathildenhöhe Darmstadt

Direktor
Ralf Beil

Administrationsleitung
Ulli Emig

Sammlungskonservator, Kurator
Philipp Gutbrod

Sekretariat
Angelika Nitsch, Indra Metzger

Personal
Jessica Szymassek

Finanzen
Sandra Jakobi

Leiterin Museumshop im Oktogon
Claudia McDaniel

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Daniel Grinsted

Ausstellungsbüro
Lisi Linster, Natalja Salnikova

Ausstellungsgestaltung
Christian Häussler

Leitung Technischer Dienst
Jürgen Preusch

Technischer Dienst
Uwe Brückner

Werkstatt
Karl Heinz Köth, Hartmut Kani

Registral
Reinhard Hornberger

Restaurierung
Gitta Hamm

Ausstellung Bröhan-Museum Berlin, 19. Februar bis 24. Mai 2015

Ausstellungsleitung
Tobias Hoffmann / Claudia Kanowski

Bröhan-Museum Berlin

Direktor
Tobias Hoffmann

Administrationsleitung
Sieglinde Paarmann-Schmidt

Sammlungskonservatorin, Kuratorin
Claudia Kanowski

Sekretariat
Ingrid Jäger

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Corinna Pöpke

Wissenschaftliches Volontariat
Alexandra Panzert

Ausstellungstechnik, Depot
Ronald Gerhardt

Restaurierung
Anna Adam

Ausstellung Museum Villa Stuck, München, 18. Juni bis 20. September 2015

Ausstellungsleitung
Verena Hein

Museum Villa Stuck

Direktor
Michael Buhrs

Zentrale Aufgaben / Planung
Roland Wenninger

Leitung Sammlungen Franz von Stuck / Jugendstil
Margot Th. Brandlhuber

Kuratorin / Leitung Ausstellungen
Verena Hein

Ausstellungskoordination
Nadja Henle, Sabine Schmid

Ausstellungstechnik, Depot
Christian Reinhardt

Kulturelle Vermittlung / FRÄNZCHEN
Anne Marr

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Birgit Harlander, Anja Schneider

Verwaltungsleiter
Bernhard Stöcker

Buchhaltung
Sylvia Obermeier

Verwaltung, Katalogbestellung
Lisa Elixmann

Technischer Dienst
Wolfgang Leipold

Aufsicht
Erwin Richter, Michael Hankel

Ausstellung Museumsberg Flensburg, 11. Oktober 2015 bis 17. Januar 2016

Ausstellungsleitung
Dorothee Bieske, Michael Fuhr

Museumsberg Flensburg

Direktor
Michael Fuhr

Sammlungskonservatorin, Kuratorin
Dorothee Bieske

Verwaltung
Maren Häuser, Maren Zuleger-Gerchen

Finanzen / Buchhaltung
Maren Häuser

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Maren Zuleger-Gerchen

Wissenschaftliches Volontariat
Helene C. Weidner

Museumspädagogik
Meike Roos

Haustechnik
Norbert Wollmann

Werkstatt
Dariusz Fender, Wilfried Weber

Registralin
Petra Heide-Petersen

Ausstellungsaufbau
Dariusz Fender, Petra Heide-Petersen, Wilfried Weber

Leiterin Aufsichtsdienst / Shop
Kirsten Block

Katalog

Herausgeber
Ralf Beil, Dorothee Bieske, Michael Fuhr, Philipp Gutbrod

Redaktion
Institut Mathildenhöhe Darmstadt

Lektorat
Monika Reutter, Anja Schrade

Grafik und Satz
Gabriele Sabolewski, Hatje Cantz

Schrift
Fedra Sans, Fedra Serif

Reproduktionen
Weyhing digital, Ostfildern

Herstellung
Christine Stricker, Hatje Cantz

Papier
LuxoArt Samt New, 150 g/m²

Druckerei
Offsetdruckerei Karl Grammlich GmbH, Pliezhausen

Buchbinderei
BBB - Verlagsbuchbinderei GmbH, Bramsche

© 2014 Institut Mathildenhöhe Darmstadt; Museumsberg Flensburg; Museum Villa Stuck, München; Bröhan-Museum, Berlin; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, und Autoren

© 2014 für die abgebildeten Werke von Erté, © Sevenarto Ltd. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn, von ### bei #### sowie bei den Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern. Nicht in allen Fällen war es möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstraße 32
73760 Ostfildern
Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de
Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe

Informationen zu dieser oder zu anderen Ausstellungen finden Sie unter www.kq-daily.de

ISBN 978-3-7757-3896-5

Printed in Germany

Cover Vorderseite

Andromeda, Titelblattentwurf für die *Jugend*, 1897
Bleistift und Deckfarbe auf Papier,
32,5 x 23,5 cm
Museumsberg Flensburg,
Inv.-Nr. KV 209, ZD BU 33

Cover Rückseite

Hans Christiansen, Entwurf für eine Vase mit grünem und rotem Punkt und Liniendekor, 1901, Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf Papier, Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Inv.-Nr. 26/1 ZG LG

Zitat aus: Anonym, »Atelier-Nachrichten«, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 2, 1898, S. 323–325, hier S. 325.

S. 2

Detail aus: *Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt (zweiteiliges Plakat)*, 1901 (Abb. S. 130)

S. 8

Claire und Hans Christiansen, um 1901, Fotografie, Privatbesitz

S. 32

Detail aus: Sammelmappe für das 8. Stiftungsfest des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg, Titelblatt für den Umschlag, 1894 (Abb. S. 45)

S. 64

Detail aus: *L'Heure du Berger (Schäferstunde)*, 1898 (Abb. S. 90)

S. 112

Detail aus: *Haus »In Rosen«*, 1901 (Abb. S. 159)

S. 162

Detail aus: Sofa aus dem *Goldenen Salon*, 1910/11 (Abb. S. 182)

((Überschrift für S. 216 fehlt))

