



HANS CHRISTIANSEN

Leben und Werk
in der Sammlung Kirsch



Abbildungs-Nachweise:

(A 01 - T 03): Inventar-Nummern der Digitalen Sammlung Kirsch

(HC 33 u. w.): Abbildungen aus M. Zimmermann-Degen: „Hans Christiansen - Leben und Werk eines Jugendstil-künstlers“ (I), Langewiesche Königstein 1985

(R.S. 121, Abb. 9; R.S. 20, Abb. 14 und R.S. 123, Abb. 11): Abbildungen aus Beil, R., Bieske, D., Fuhr, M., Gutbrod, Ph. (Hrsg.): „Hans Christiansen - Die Retrospektive“ Hatje Cantz 2014

Das Symbol →  verweist auf die Seite mit gleichem Bildzitat oder auf die Seite mit entsprechender Abbildung

Das Symbol  führt zurück zur Inhaltsangabe

- 04 **Vorwort**
- 08 **Die Sammlung und ihre Stifter**
- 14 **Die künstlerische Entwicklung:
Universalkünstler des Jugendstils
und mehr**
Mathias Listl
- 58 **Zwischen Kunst und Leben:
Das Graphische Werk**
Sandra Bornemann-Quecke
- 98 **Entwickler von Porzellan
und Keramik**
Michael Fuhr
- 116 **Wohn- und Tischkultur**
Jens J. Kirsch
- 140 **Der Gebrauchsglas-Künstler**
Karl-Wilhelm Warthorst
- 160 **Die Gemälde**
Ralf Beil
- 184 **Biographie**
- 187 **Autoren**
- 188 **Impressum**



Vorwort

Zum Ende des 19. Jahrhunderts formierte sich in fast allen westeuropäischen Ländern eine neue künstlerische Entwicklung: geschwungene Linien und welliger Kurvenzug waren das formale Leitmotiv.

Als konkretes Ziel der damaligen Künstler sollten Alltag und Kunst zu einem Gesamtkunstwerk entwickelt werden – ein radikaler Bruch mit den herrschenden Konventionen.

In Deutschland vertrat die Zeitschrift „Jugend“ diese neue Stilrichtung (daher die zunächst spöttische Namensgebung „Jugend“-Stil!).

Vor allem die Sieben der „Darmstädter Mathildenhöhe“ – eine vom Hessischen Großherzog Ernst Ludwig auch zur Förderung der heimischen Industrie initiierte Institution – prägten den Jugendstil bei uns. Als erster wurde der damals in Paris erfolgreiche Hans Christiansen berufen; es folgten Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich. Sie transformierten den Jugendstil in den großbürgerlichen Alltag – von Architektur und Wohneinrichtungen bis zu Dingen des täglichen Gebrauchs.

Bis heute gilt Hans Christiansen als führender Wegbereiter und Protagonist des Jugendstil in Deutschland. Er hat vor allem Druck- und Plakatkunst mit der Wende zum 20. Jahrhundert bis in dessen 30er Jahre, ja letztlich bis heute beeinflusst. Aber auch Spuren seiner kunsthandwerklichen Entwürfe – Möbel, Keramiken, Gebrauchsgläser, Textilien und Weiteres – finden sich in heutigen Alltagsobjekten. Und er entwickelte die auch hier in den Titeln verwendete Christiansenschrift. Wohl auch die gesellschaftlichen Umbrüche nach 1919 führten Christiansen mehr und mehr zur Porträt- und Landschaftsmalerei.

Die eindrucksvolle Darstellung von Margret Zimmermann-Degen „Hans Christiansen – Werk und Leben eines Jugendstilkünstlers I und II“¹ ist seit langem vergriffen.

Wenn in dem großartigen Katalog zur „Retrospektive“² von 2014 die sechs Autoren die verschiedenen kunsthistorischen Aspekte seines Gesamt-Œuvre sowie sein spätes malerisches Schaffen in Wiesbaden behandeln, so wird in den folgenden Beiträgen – in Anlehnung an die Bestände der Sammlung Kirsch – die thematischen

1 Margret Zimmermann-Degen: „Hans Christiansen – Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers“ Lange-wiesche, Königstein 1985

2 Beil, R., Bieske, D., Fuhr, M., Gutbrod, Ph. (Hrsg.): „Hans Christiansen Die Retrospektive“ Hatje Cantz 2014

Teilbereiche Hans Christiansens als Kunsthandwerker, Grafiker und Maler erneut in konzentrierter Form dargestellt³. Für ihre intensiven und verständnisvollen Essays zu diesen Gattungen danken Vorstand und Kuratorium der Stiftung den Autoren Ralf Beil, Sandra Bornemann-Quecke, Michael Fuhr, Mathias Listl und Karl-Wilhelm Warthorst ganz besonders.



Die Sammlung und ihre Stifter

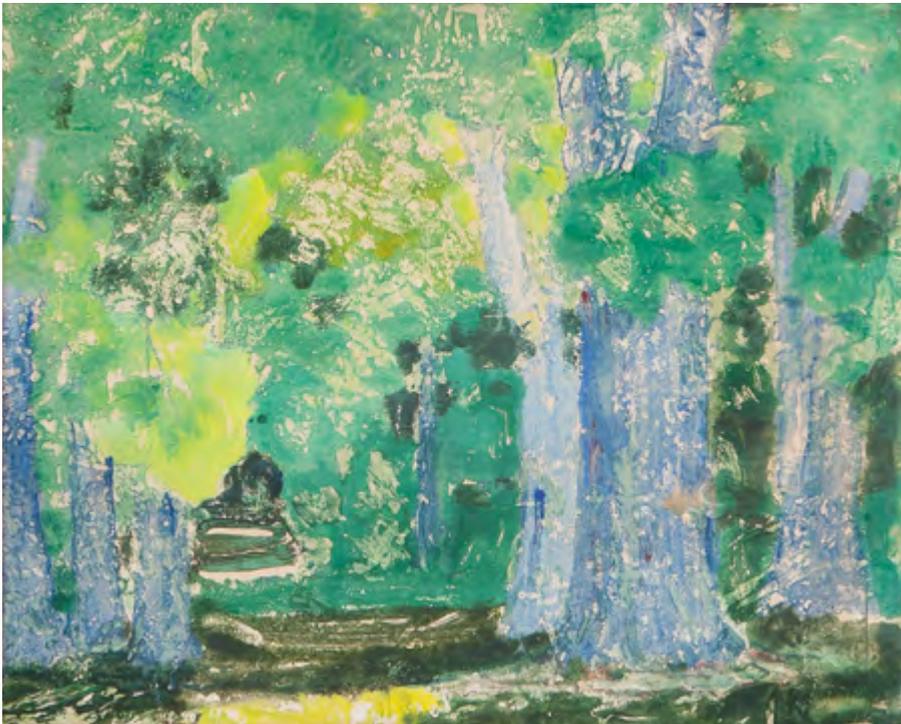
Zwei Monotypien Hans Christiansens zum 7. Hochzeitstag 1982: Dieses Geschenk unserer Mutter war wohl eine besonders liebenswerte Überraschung für unseren Vater. Jedenfalls war es für sie beide ein Schlüsselerlebnis – der Beginn einer neuen gemeinsamen Leidenschaft „Der Künstler Hans Christiansen“.

Unsere Familie hatte schon seit Jahrzehnten eine besondere Beziehung zum „Jugendstil“. Albin Kurt Günther – unser Ur-Großvater – hatte während seines Architekturstudiums in Darmstadt vielfältigen Kontakt mit den dortigen Künstlern der „Mathildenhöhe“; unter anderem in den Vorlesungen von Joseph Maria Olbrich an der TH Darmstadt. Die späteren Entwürfe und öffentlichen Bauten unseres Vorfahren – vor allem Schulen und Bahnhöfe – verdeutlichen intensiv diesen Einfluss des damals neuen Kunststils. Seine Entwürfe müssen unseren Vater sehr beeindruckt haben; noch als Gymnasiast liebäugelte er mit der Architektur als Berufswunsch.

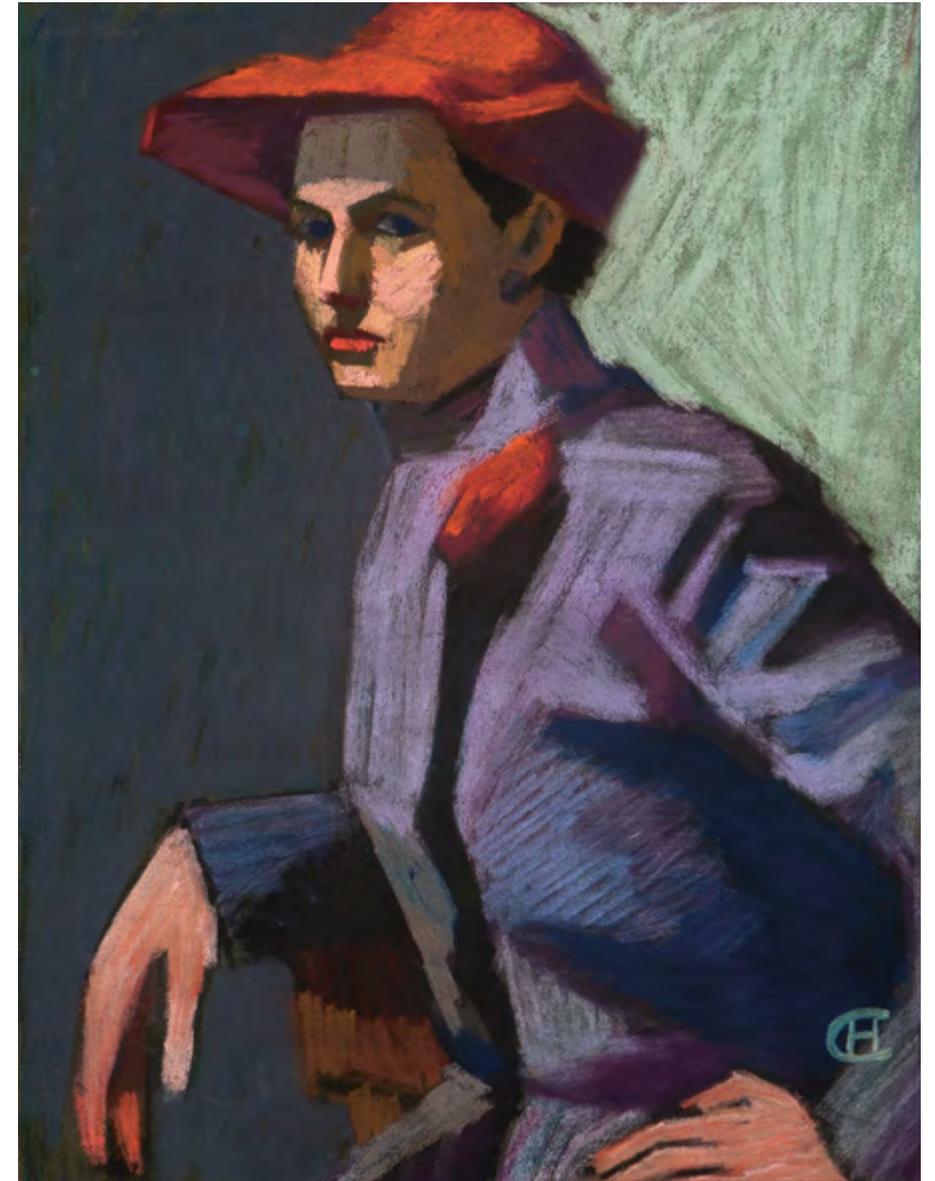
In Heidelberg nun lernte unsere Mutter über eine Freundin Margret Zimmermann kennen, die als Kunsthistorikerin über das Gesamtwerk Hans Christiansens¹ promovierte.

¹ Margret Zimmermann-Degen: „Hans Christiansen – Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers“ Langewiesche, Königstein 1985

In ihrer Begeisterung erwarb die junge Lehrerin zwei ihr angebotene Bilder (A02, A05); für ein besonders farb- und lichtintensives Landschaftsbild reichte die Familienkasse damals leider nicht. Seit diesem Ereignis haben Barbara und Jens Kirsch über 130 Gemälde, Zeichnungen und originale Plakate und Postkarten zusammengetragen, dazu alle 65 Druckgraphiken, die Hans Christiansen für die Zeitschrift „Jugend“ gestaltet hatte.



Laubwald im Frühling,
nach 1930, 47 × 59 cm,
Monotypie auf Papier,
Sammlung Kirsch,
A 02



Dame mit roter Kappe,
nach 1925, 61 × 49 cm,
Ölcreide auf Karton
(Gouache?), Sammlung
Kirsch, A 05

→ 180

Wie andere Künstler des „Jugendstil“ war Christian- sen - während seiner Darmstädter Zeit - stark kunst- handwerklich engagiert - bei Kunstverglasungen, Mö- beln, Keramiken, Textilkunst, Lampen und anderen Objekten des großbürgerlichen Alltags. Für diese Ex- ponate des kunsthandwerklichen Jugendstils aber in- teressierten sich unsere Eltern weniger. Sie waren und sind zunächst fasziniert vor allem vom malerischen und (später auch) vom graphischen Werk.

Mit ihrer glühenden Farbigkeit - nicht selten expres- sionistisch gesteigert - haben die Porträts und Land- schaften ihre Leidenschaft geweckt und bis heute er- halten. Das gemeinsame Sammeln bedeutet für beide ihr besonderes Lebenselixier, nicht selten verbunden mit intensiven Diskussionen bei einem Neuerwerb. Für unseren Vater war es wohl auch ein emotionaler Gegen- pol zur Rationalität seiner hochspezialisierten chirur- gischen Arbeit.

Beschränkte finanzielle Möglichkeiten erlauben in der Regel nur eine Sammlung mittlerer Größe und Bedeu- tung, umso wichtiger ist ihre innere Kohärenz. Barbara und Jens Kirsch haben sich deshalb bewusst auf nur einen Künstler beschränkt und dabei bisher nur auf einen Teilaspekt seines für sie überraschend vielfälti-

gen Œuvre. Dabei war ihnen bei der oft notwendigen restaurativen Pflege und bei der stilgerechten Rah- mung der Gemälde und Grafiken Michael Mittentzwey ein geduldiger Ratgeber.

Um ihre Sammlung als Ganzes zu erhalten, zu pflegen und der Öffentlichkeit zu präsentieren, haben die Ehe- leute Kirsch sie 2012 komplett in eine gemeinnützige Stiftung eingebracht. Diese „Sammlung Kirsch“ will darüber hinaus die wissenschaftliche Bearbeitung und die kunsthistorische Vermittlung des künstlerischen Werkes von Hans Christiansen fördern. Auch will sie mit dem weiteren Erwerb kunsthandwerklicher Expo- naten eine Gesamtschau dieses Jugendstilkünstlers gestalten.



Die künstlerische Entwicklung: Universalkünstler des Jugendstils und mehr

„Unabweisbar drängt sich beschämend die Frage auf, weshalb ein so reichbegabter Künstler nicht in der Heimath die nöthige Bethätigung finden kann? [...] Was Paris ihn lehren konnte, hat er gelernt; technisch ist er ein Fertiger; im Streben hält er sich selbst wohl noch für einen Werdenden - [...]. Holt ihn Euch zurück, Deutsche!“¹

Dieses enthusiastische Lob, 1898 vorgetragen vom Kunstkritiker Hans Schliepmann in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, gilt dem in verschiedensten Gattungen wirkenden Künstler Hans Christiansen. Gerade heute ist der Aufruf Schliepmanns wieder aktuell. Denn trotz seiner Rolle als einer der führenden Wegbereiter und Protagonisten des Jugendstils in Deutschland ist Christiansen heute ein weitgehend Unbekannter. Nur Fachkreise wissen von der Bedeutung des Künstlers, der 1899 als Professor an die Darmstädter Mathildenhöhe berufen wurde und mit Entwürfen von Gebrauchsgegenständen, Textilien und Möbeln, Plakatgestaltungen oder Gemälden immensen Einfluss auf die deutsche Reformbewegung um 1900 ausübte. Der folgende Überblick über Leben und Werk Hans Christiansens zeigt, dass er völlig zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist.² Wie 1898 gilt es

deshalb auch heute, sich diesen Universalkünstler des Jugendstils wieder „zurückzuholen“ und stärker ins allgemeine Bewusstsein zu rücken. Dazu will der mit ausgewählten Werken der Sammlung Kirsch illustrierte Text einen kleinen Beitrag leisten.

2 Der vorliegende Text orientiert sich in den biographischen Angaben weitestgehend an der Studie von Margret Zimmermann-Degen, Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers, Teil I: Einführung und Werkanalyse, Teil II: Werkverzeichnis, Königstein im Taunus o. J. (1985).

Flensburg und Hamburg: Kindheit, Jugend und erste künstlerische Schritte

Die Anfänge der Künstlerlaufbahn Hans Christiansens liegen im Norden Deutschlands: 1866 wird er als Sohn der Kaufmannsleute Johann und Friederike Henriette Christiansen in Flensburg geboren. Unter den sechs Kindern des Ehepaars, das in der Hafenstadt an der Ostsee ein kleines Eisen- und Galanteriewa-rengeschäft betreibt, ist Hans der einzige Sohn. Nach dem Besuch der Volksschule, an der bereits das gestalterische Talent des Knaben erkannt wird, nähert sich Christiansen zunächst auf handwerklichem Weg der bildenden Kunst. Nach einer Lehre beim Flensburger Dekorationsmaler Jacobsen tritt er 1885 in Hamburg im angesehenen Inneneinrichtungsgeschäft Gustav Dorens eine Stelle an. Bereits zu diesem Zeitpunkt reift bei Christiansen mehr und mehr die Überzeugung, dass die vorherrschende Trennung von Kunst und Handwerk zu überwinden sei und eine neue Gestaltungsästhetik gerade Eingang in die Alltagskultur finden müsse. Vor allem im Umfeld des Hamburger Volkskunst-Vereins findet er hierfür Anregung wie Bestätigung. Der in den frühen 1890er Jahren gegründete Zirkel von Künstlern, Kunsthandwerkern und Intellektuellen ist stark von den Lehren der englischen

Reformbewegung der Arts & Crafts um William Morris und John Ruskin geprägt. Wie das englische Vorbild kämpft auch der Volkskunst-Verein vor allem gegen das sinkende künstlerische Niveau innerhalb des Kunsthandwerks. Als Hauptgründe dieser Entwicklung werden die zunehmende maschinelle Produktion und die unablässige Wiederholung altbekannter Stilformen angesehen. Vor allem aber fordert man, dass sich bildende Kunst wie Kunsthandwerk dem alltäglichen Leben öffnen. Eine neue, an der Schlichtheit der traditionellen Handwerkskunst orientierte Ästhetik ist die Losung.

Im Volkskunst-Verein, zu dessen Mitgliedern mit Ferdinand Avenarius und Alfred Lichtwark auch zwei der wichtigsten Reformer der deutschen Kunstgeschichte um 1900 zählen, trifft Christiansen u. a. auf Justus Brinckmann. Über ihn – den Gründer und Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe – kommt er erstmals mit asiatischer, insbesondere japanischer Kunst in Berührung. Schon früh hatte sich Brinckmann für diese damals im Westen völlig fremde Formensprache begeistert und asiatisches Kunsthandwerk für sein Haus angekauft. Wie bei vielen anderen Reformkünstlern des „fin de siècle“ werden wesentliche Merkmale der fernöstlichen Kunsttradition auch für

Christiansen prägend für die Entwicklung eines eigenen Stils sein und im gesamten Werk präsent bleiben. So gehen etwa die Betonung der Linie und die Reduzierung der Form nicht zuletzt auf diese Eindrücke zurück. Und auch die Überwindung traditionell gesetzter Grenzen zwischen bildender Kunst und Aufgabebereichen des Kunsthandwerks nimmt der Künstler an der asiatischen Kunst wahr.

Durch seine Beteiligung am Volkskunst-Verein und der Begegnung mit dem fernöstlichen Kunstschaffen verfestigt sich bei Hans Christiansen bereits in seinen frühen Hamburger Jahren eine Gewissheit, die ihm zum festen Leitbild wird: Der vorherrschende Kunstbetrieb bedarf der Reform, und neue Gestaltungsformen müssen im Einklang mit den Anforderungen des Alltags und der Ästhetik der eigenen Zeit entwickelt werden. Darüber hinaus zeigt sich bereits zu diesem Zeitpunkt aber noch ein weiteres Motiv, das seine ganze Künstlerlaufbahn durchzieht: Es ist Christiansens Bestreben, sich ständig weiterzubilden und nicht auf dem Niveau des bloßen Kunsthandwerkers zu verharren. Mit diesem Ziel vor Augen besucht der junge Künstler zwischen 1887 und 1889 die Münchner Kunstgewerbeschule. Jeweils in den Wintermonaten absolviert er dort ein zweisemestriges Studium. Auf die Zeit

an diesem Institut rückblickend, fällt der einstige Absolvent ein Jahrzehnt später allerdings ein mehr als negatives Urteil. Die äußerst traditionellen Unterrichtsmethoden kritisiert er mit deutlichen Worten: „Die eigene Phantasie wurde nur zum Komponieren [sic!] italienischer Malereien angeregt, und da das Pflanzenstilisieren [sic!] z. B. nach Aussage eines dortigen Professors „viel zu schwer“ sei, so gehörte das Naturstudium, den Akt ausgeschlossen, den Botanikern und Medizinern.“³

Von München aus bricht er im Frühjahr 1889 mit Freunden auch zu einer viermonatigen Tour durch Italien auf. Über Verona, Venedig, Bologna und Florenz führt der Weg bis nach Rom. Ungewöhnlicher als die Reise an sich ist das Fortbewegungsmittel: Nicht mit der Eisenbahn oder der Kutsche wird der Weg absolviert, Christiansen und seine Begleiter bewältigen die Überquerung der Alpen und die Fahrt durch die Apenninhalbinsel vielmehr auf dem Hochrad. Wie Claire Christiansen (HC 36), als spätere Ehefrau des Künstlers, in ihren Erinnerungen an ihren Mann farbenprächtig ausführt, war dieses Unternehmen allerdings mit einigen Zwischenfällen verbunden. Oftmals sah die italienische Landbevölkerung, an Fremde, vor allem aber an

³ Hans Christiansen, in: *Atelier-Nachrichten*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 323-325, hier S. 323.

Claire Christiansen, um 1910,
HC 36



Hochradfahrer nicht gewohnt, in der Gruppe den Teufel am Werk. So verwundert es nicht, dass die Gruppe um Christiansen aus mehreren Dörfern vertrieben wurde.⁴

Von Italien und München wieder nach Hamburg zurückgekehrt, folgt ein weiterer Schritt innerhalb Christiansens „Drang nach oben, höher und höher“⁵. Allerdings weniger aufgrund künstlerischer Überzeugung

⁴ Vgl. Claire Christiansen, *Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerungen*. Mit einer Einführung von Margret Degen, in: Gerhard Bott (Hg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 237-247, hier S. 240f.

⁵ Ebd., S. 240.



Seelandschaft mit Laubbäumen, 1899, Glasfenster,
156 cm × 148 cm, HC 55

→ 126

als aus wirtschaftlichen Erwägungen macht er sich in der Freien Hansestadt selbstständig und gründet ein eigenes Inneneinrichtungsgeschäft. Bis 1895 führt er mit Gehilfen den Betrieb, nebenbei unterrichtet er als Fachlehrer und gibt 1892 mit dem Vorlagenwerk „Neue Flachornamente“ seine erste Publikation heraus. Ihr folgen im Laufe der Jahre eine ganze Reihe weiterer, dann meist kunsttheoretischer bis philosophischer Schriften. In diesem ersten, auf Anregung von Justus Brinckmann entstandenen Buch versucht Christiansen seine von der Reformbewegung geprägten künstlerischen Überzeugungen in einer vegetabilen Formensprache niederzulegen. Sein Ziel ist es, „... durch Ausbeutung allerlei Naturformen neues Leben in die einfachste Technik, die Schablonenmalerei, zu bringen.“⁶

Neben der Veröffentlichung der Neuen Flachornamente fällt in Christiansens zweite Hamburger Zeit auch sein Besuch der Weltausstellung 1893 in Chicago. Zusammen mit sechs weiteren Künstlern und Kunsthandwerkern, die wie er vom Hamburger Senat ausgewählt wurden, reist der nun erfolgreiche und angesehene Geschäftsmann auf städtische Kosten in die USA. Dort begegnen ihm zwei Kunstformen, die entscheidend für seinen weiteren kreativen Werdegang sein werden. Zum einen lernt er auf der Weltausstellung

Entwürfe von Louis Comfort Tiffany kennen, dessen bunte Opalglasarbeiten bekanntlich nicht nur ihn begeisterten. Mit großem Erfolg stellt Christiansen zusammen mit dem Kunstverglaser Karl Engelbrecht nach seiner Rückkehr nach Europa eigene Glasarbeiten im Stile Tiffanys her. Dabei gelingt es ihm, die technische wie künstlerische Qualität des amerikanischen Vorbilds noch entscheidend zu verbessern. Gerade in den Jahren unmittelbar vor und nach 1900 werden seine Entwürfe für Kunstverglasungen nicht nur in Deutschland geschätzt, wo Christiansens um die Jahrhundertwende als einer der bedeutendsten Künstler dieser Gattung angesehen werden muss. Auch international ist das hohe Ansehen seiner Glasarbeiten dokumentiert. (HC 55)

Aus den USA nimmt der Künstler aber nicht nur die Eindrücke der Arbeiten Tiffanys mit. Auch mit der blühenden Plakat- und Reklamekunst Amerikas kommt er bei seiner Reise in Kontakt. Diese gestalterische Disziplin ist zu diesem Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum noch so gut wie nicht existent. Die aus dem Studium der amerikanischen Werbegrafik gewonnenen Kenntnisse werden Christiansen nur wenige Jahre später ein Fundament für seinen großen Erfolg in dieser Gattung bilden.

Ein radikaler Schritt: Künstlerischer Neuanfang in Paris

Aus Chicago nach Hamburg zurückgekehrt, leitet Christiansen zunächst seinen kunsthandwerklichen Betrieb weiter. Die USA-Reise scheint bei ihm aber das Gefühl verstärkt zu haben, dem wachsenden Erfolg seines Unternehmens zu misstrauen. Von den geschäftlichen Verpflichtungen fühlt er sich mehr und mehr eingeengt. Und die Angst, zugunsten des Kundengeschmacks falsche Kompromisse einzugehen, wird zum ständigen Begleiter. Rückblickend schreibt er 1898: „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 [sic!] können; ...“⁷ Die daraus gezogene Konsequenz und der darauf folgende Neubeginn ist radikal: Er gibt sein Geschäft und damit die gesicherte Existenz auf und begibt sich 1895 mit knapp 30 Jahren zum Studium der Malerei erneut auf Wanderschaft, „[...] da es mir fern lag, meine Seele für die Zukunft ganz dem Goldrahmen zu verkaufen, [...]“⁸ Erster Anlaufpunkt seiner Studienreise ist Antwerpen, wo Christiansen nur wenige Monate bleibt. In der belgischen Stadt widmet er sich intensiv der Malerei und

⁷ Christiansen, Atelier-Nachrichten, S. 324f.

⁸ Ebd., S. 325.

nimmt bei einem namentlich nicht bekannten Künstler Unterricht.

Im Anschluss daran geht es vermutlich im Herbst 1895 weiter nach Paris. Die folgenden fünf Jahre wird Christiansen in der damaligen Welthauptstadt der Kunst verbringen. In dieser Zeit nimmt er viele künstlerische Anregungen und Neuerungen in sich auf, die sich zeitgleich in der französischen Metropole entwickeln. Wie in Antwerpen versucht der Deutsche auch in Paris, durch Unterricht seine Malweise zu verbessern. Zu diesem Zweck ist der Künstler bis 1899 an der privaten Académie Julian eingeschrieben. Auch wenn er nach Aussage seiner Frau von den dort lehrenden Professoren keine wesentlichen Impulse für das eigene Schaffen erhält⁹, kommt Christiansen vor allem im Umfeld dieser Schule mit den Innovationen der zeitgenössischen Avantgarde in unmittelbarem Kontakt. An dem renommierten Institut, in dessen Schülerlisten sich nicht nur viele französische, sondern gerade auch ausländische Größen der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts wiederfinden, scheint Christiansen insbesondere die Malweise der Nabis, übersetzt „Propheten“, für sich entdeckt zu haben. Zwar hatten alle zu dieser Gruppe gehörenden Künstler – unter ihnen Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard oder

Winter in Paris, 1897,
65 × 54 cm, HC 360

→ 165



Édouard Vuillard – die Académie Julian bereits einige Jahre vor seinem Eintreffen in Paris verlassen. Die Prinzipien ihrer Farb- und Formensprache waren in den über Paris verteilten Ateliers der Schule aber weiterhin gegenwärtig. Dass Christiansen vieles davon in seine eigene Mal- und Gestaltungsweise aufnimmt, zeigen seine in Paris oder unmittelbar danach entstandenen Werke besonders deutlich (HC 360). Aber die übernommenen Stilmittel wie das Umschließen größerer Farbflächen mittels stark betonter, geschwungener



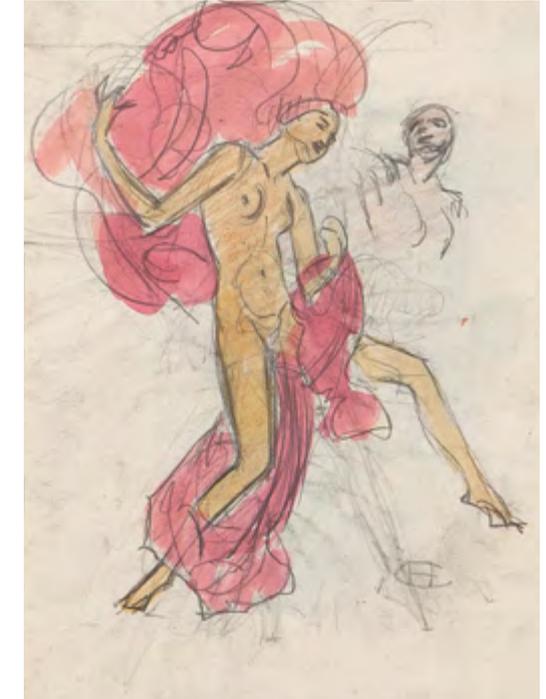
Claire mit Tochter Herta,
undatiert, Bleistift auf
Papier, 28 × 20 cm,
Sammlung Kirsch, B 01

→ 89

Kontur, der Einsatz eines intensiven Kolorits oder die Verselbstständigung des Ornaments durchziehen in unterschiedlicher Intensität auch sein gesamtes nachfolgendes Œuvre. Neben diesen stilistischen Merkmalen teilt der deutsche Student mit den Nabis von da an aber auch inhaltlich-thematische Vorlieben. Wie bei seinen französischen Vorbildern steht auch bei seinen Arbeiten ab diesem Zeitpunkt die Auseinandersetzungen mit der Natur und der menschlichen Figur im Vordergrund. Dem Empfinden des fin de siècle ent-

Tänzerin (Studie), undatiert,
Bleistift auf Papier,
koloriert, 21,5 × 15,5 cm,
Sammlung Kirsch, B 04

→ 94



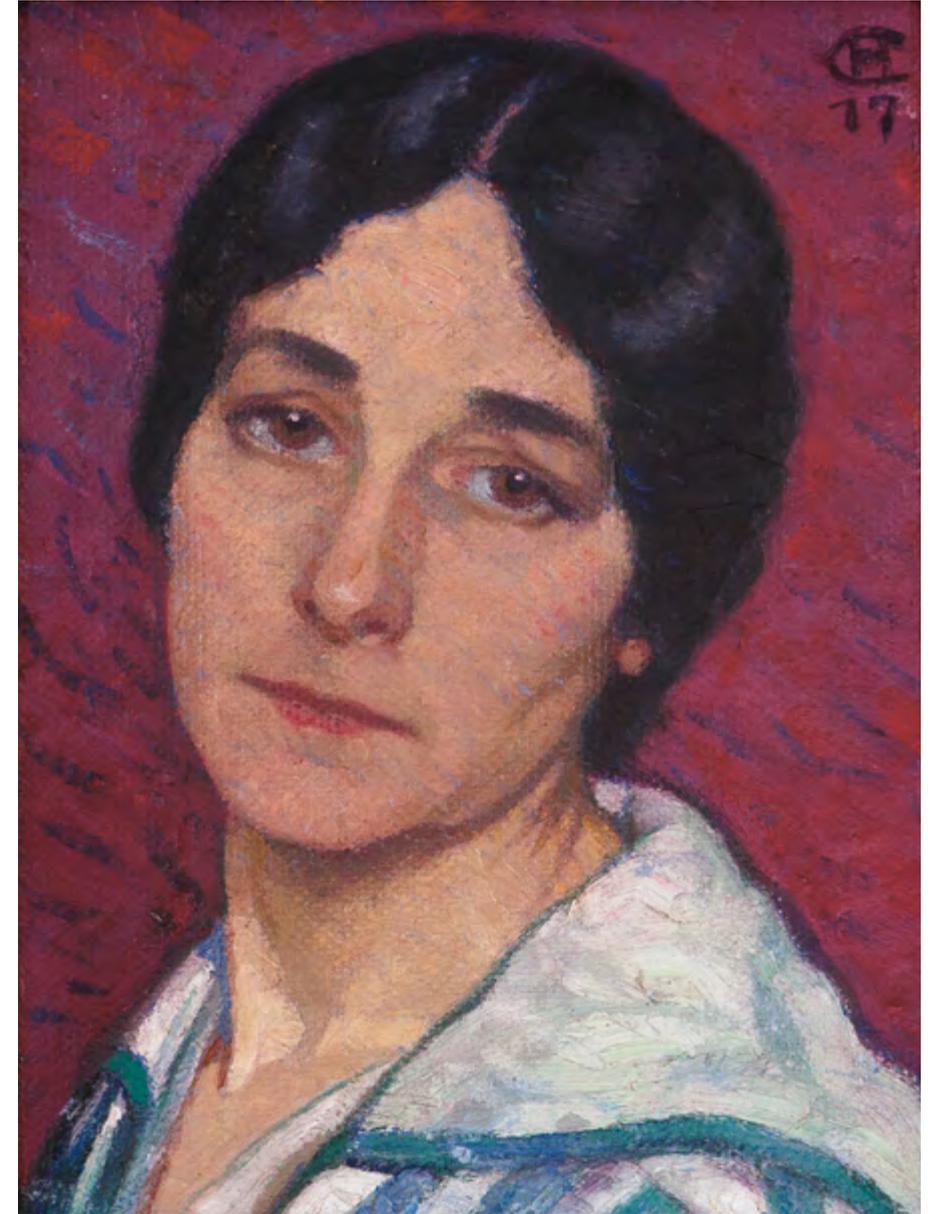
sprechend, dominiert bei der Darstellung des Menschen auch bei ihm die Beschäftigung mit der weiblichen Gestalt. In unterschiedlichsten Formen tritt die Frau in den diversen, von Christiansen ausgeübten Gattungen in Erscheinung: Von der treu sorgenden Mutter (B 01) über die geheimnisvoll Lockende bis hin zur nackten, lasziv Tanzenden (B 04) reicht die Palette. In wechselnden Rollen steht Christiansen auch die bereits zitierte Claire Guggenheim Modell. Die Tochter einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie



Claire Christiansen lesend,
35 × 30 cm, Öl auf Karton,
Sammlung Kirsch, A 03

aus Mannheim lernt der Künstler in Paris kennen und heiratet sie 1897. Bis 1945, dem Todesjahr Christiansens, wird sie ihr Mann immer wieder in einfühlsamen Porträt Darstellungen (A 03, A 12) oder rasch zu Papier gebrachten Studien (B 09) festhalten.

Paris ist für Hans Christiansen aber nicht nur aufgrund des dort gefundenen privaten Glücks und der künstlerischen Inspiration durch die Nabis und weitere



Claire Christiansen, 1926,
100 × 80 cm, Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch,
A 28



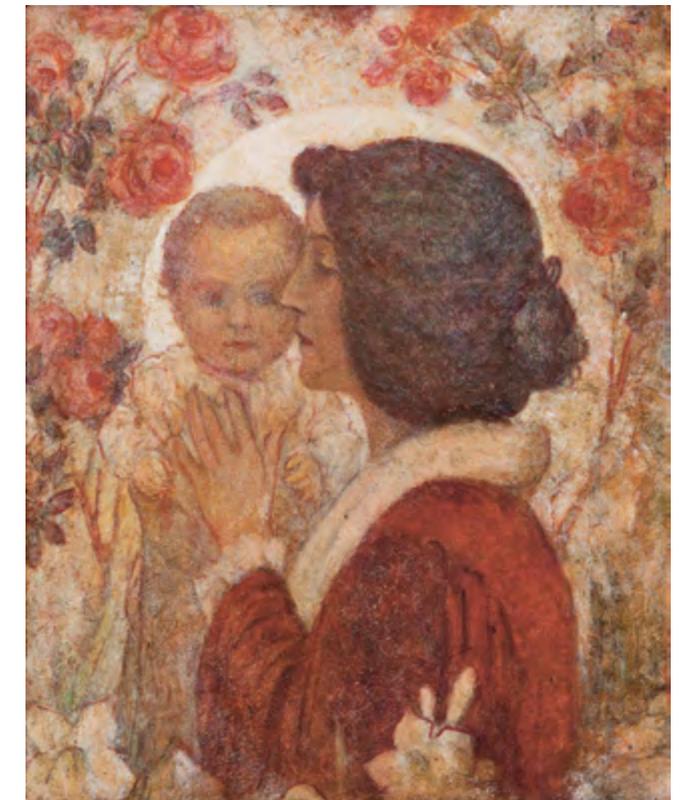
Claire am Strand (Bretagne),
20 × 27 cm, Kohle auf Papier,
Sammlung Kirsch, B 09

Vertreter der Avantgarde prägend für den weiteren Lebensweg. Denn neben dem Studium an der Académie Julian geht der Deutsche in der französischen Hauptstadt mit zunehmendem Erfolg auch seinen kunstgewerblichen Tätigkeiten nach. So entsteht bis 1900 eine Vielzahl an Entwürfen für Kunstverglasungen, Tapeten, Möbelstücken, Buchillustrationen, Lederwaren oder Plakate, die vorwiegend für französische wie auch deutsche Kunden angefertigt werden. Besonders stark sind die Verbindungen zur Heimat dabei im Bereich des Buchschmucks. Neben der „Deutschen Kunst und Dekoration und dem Kunstgewerbeblatt“ ist vor allem die erstmals 1896 veröffentlichte „Jugend“ - Leitbild und namensgebendes Publikationsorgan einer ganzen Epoche - immer wieder Auftrag-

geber des Deutschen. Von Frankreich aus gestaltet Christiansen für die Münchner Zeitschrift einzelne Initialen und Vignetten bis ganze Titelblätter. Das 1897 entstandene Gemälde „Mutter mit Kind“ (A 18) gibt dabei das zentrale Motiv einer von insgesamt zehn veröffentlichten Titelillustrationen aus seiner Hand wieder. Im gleichen Jahr ziert es die Weihnachtsausgabe der „Jugend“ (J 23). Gerade an dieser in zarten Rot-, Grün- und Gelbtönen gehaltenen Schilderung in- niger Vertrautheit von Mutter und Kind lässt sich die

Mutter mit Kind, ca. 1897,
70 × 56 cm, Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch, A 18

→ 166





*Mutter mit Kind, Titelblatt
Jugend. Jg., Nr. 52, 25. De-
zember 1897, Farbdruck auf
Papier, Sammlung Kirsch,
J 12*

Inspiration erahnen, die neben den Nabis auch Arbeiten von Alfons Mucha auf Christiansen ausgeübt haben müssen. Vor allem der gewählte Farbakord, die kompositorische Anordnung der Figurengruppe vor einem von Rosen umrankten kreisrunden Nimbus oder die im Profil gezeigte Frauengestalt verweisen auf den seit 1887 in Paris tätigen Tschechen. Wie auch bei anderen in der französischen Hauptstadt aufgenommenen Anregungen aus dem Bereich der Plakatkunst und grafischen Gestaltung endet Christiansens Anlehnung an den heute weltberühmten Maler und Grafiker keineswegs in einer bloßen Kopie. Stets fügt der Deutsche der gewonnenen Anregung eine neue Komponente hinzu. In seinen Titelblättern übermittelt er dem deutschen Leser so die Formen des Art Nouveau – dem französischen Pendant zum deutschen Jugendstil – in seiner eigenen, ganz persönlichen Ausprägung.

Der Ruf nach Darmstadt: Christiansen auf dem Höhepunkt seiner Künstlerlaufbahn

Da Christiansen während seiner Pariser Zeit stets den Kontakt zu seiner deutschen Heimat hält, registriert man auch diesseits des Rheins seinen zunehmenden geschäftlichen wie künstlerischen Aufstieg in Frankreich. Dem eingangs bereits erwähnten Aufruf von Hans Schliepmann, den im Ausland Gereiften in die deutschen Lande zurückzuholen, kommt dabei kein geringerer als Ernst Ludwig Großherzog zu Hessen und bei Rhein (1868–1937) nach. In Darmstadt, der Hauptstadt seines kleinen Herzogtums, plant der junge, weltoffene und kulturinteressierte Herrscher ein Zentrum der deutschen Reformbewegung.¹⁰ Nach dem Vorbild der englischen Arts & Crafts-Bewegung sollen Maler, Architekten und Gestalter unterschiedlicher kunstgewerblicher Disziplinen gemeinsam an einer Erneuerung der bildenden Künste und der Produktgestaltung arbeiten. Davon erhofft sich der Herzog vor allem eine Steigerung der ästhetischen wie funktionalen Qualität der deutschen Kunstgewerbeproduktion. Gleichzeitig schwebt ihm nicht zuletzt aber auch eine

¹⁰ Zur Geschichte der Darmstädter Mathildenhöhe siehe u. a. Klaus Wolbert (Hg.), *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt 1899–1914. Das Buch zum Museum, Darmstadt 1999* sowie Gerhard Bott (Hg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977.



Hans Christiansen in seinem Pariser Atelier, um 1897, HC 363

Stärkung der Wirtschaftskraft des eigenen Territoriums vor. 1898 kontaktiert Ernst Ludwig für dieses Projekt im gesamten deutschsprachigen Raum junge, aufstrebende Künstler, die bereits als Reformer und Kämpfer gegen die historistische Stilmachung auf sich aufmerksam gemacht haben. Unter den „ersten Sieben“, die schließlich dem Ruf des Großherzogs nach Darmstadt folgen, kommt Hans Christiansen dabei die Ehre des Erstberufenen zu. Aber nicht nur vor heute so berühmten Künstlerpersönlichkeiten wie Peter Behrens oder Joseph Maria Olbrich erreicht ihn die Einladung Ernst Ludwigs nach Hessen. Der Großherzog lässt es sich zudem nicht nehmen, persönlich zu Christiansen nach Paris zu fahren und ihn in seinem Atelier (HC 363) vom Vorhaben in seiner Landeshauptstadt zu überzeugen. Ausschlaggebend für dieses intensive Werben dürfte nicht zuletzt der große Erfolg gewesen sein, der kurz zuvor den Exponaten des Künstlers auf der „Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung“ von 1898 beschieden war.

1899-1902: Die Jahre als Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie

Nachdem Christiansen noch im November 1898 vom Großherzog zum Professor ernannt wurde, nimmt er – wie Patriz Huber, Rudolf Bosselt, Paul Bürck und Ludwig Habich – am 1. Juli des folgenden Jahres seine an keine direkte Verpflichtungen geknüpfte Tätigkeit in Darmstadt auf. Erstmals tritt die wenig später von Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich vervollständigte Künstlerschar auf der Paris Weltausstellung 1900 in Erscheinung. Zum von ihnen präsentierten „Darmstädter Zimmer“, einer von Olbrich konzipierten Innenraumgestaltung, steuert Christiansen Glasfenster, Wirkereien sowie Schmuck- und Lederarbeiten bei. Hierfür wird er mit einer Silber- sowie einer Bronzemedaille der Weltausstellung geehrt. Zeitgleich reift bei den Darmstädter Sieben der Entschluss, mit einer eigenen Großausstellung, die von ihnen geforderte Erneuerung und Einheit von Architektur, bildender Kunst und Kunsthandwerk der Öffentlichkeit vor Augen zu führen. Zu diesem Zweck wird ihnen von staatlicher Seite das Gelände der Mathildenhöhe überlassen, eine nahe des Darmstädter Stadtkerns gelegene und bis dahin zum Teil als höfischer Landschaftsgarten genutzte sanfte Erhebung. In nur 18monatiger



Haus „In Rosen“, 1901,
Öl auf Leinwand,
82 × 103 cm, HC 33

→ 167

Planungs- und Bauzeit und in Kooperation mit den übrigen Künstlern gelingt es dem in der Planung federführenden Olbrich, auf dem weitläufigen Gelände eine Art Mustersiedlung zu errichten. Nach Ablauf der „Dokumente deutscher Kunst“ benannten Schau wird sie ständige Wohn- und Arbeitsstätte der nach Darmstadt berufenen Künstlerkolonie. Neben dem sogenannten „Tempel der Arbeit“, dem zentralen Ausstellungsgebäude, und einem Ateliergebäude können die Besucher 1901 auch sieben Künstlerhäuser besichtigen. In ihrem Inneren sind diese Musterhäuser von den einzelnen Künstlern bis ins letzte Detail gestaltet. So entwirft auch Christiansen für das eigene, zusammen mit Olbrich konzipierte Haus „In Rosen“ (HC 33)



Die Christiansen-Rose,
ab 1901, HC 206

nahezu die komplette Inneneinrichtung. Nach seinen Vorgaben entstehen dabei zahlreiche Textil- und Metallarbeiten, Möbel, Kunstverglasungen, Tapeten oder Tischgarnituren. Verziert sind die Entwürfe immer wieder mit einer stilisierten Rose, dem namensgebenden Motiv der Villa (Titel und HC 206). Einen Eindruck von der äußeren Gestaltung, den Dimensionen sowie der Einbettung des heute nicht mehr existierenden Hauses in den Landschaftsraum vermittelt ein Gemälde Christiansens (HC 33).

Der Beitrag Christiansens an der großen Eröffnungsausstellung der Mathildenhöhe geht aber weit über die Gestaltung des Hauses „In Rosen“ hinaus. Für die Schau und einzelne ihrer Veranstaltungen gestaltet der Künstler auch zahlreiche Plakate und Postkarten. Insbesondere die Ankündigungen der im Sommer 1901 auf der Mathildenhöhe abgehaltenen „Illuminationsfeste“, bei denen Feuerwerke das Gelände in



Plakat *Ausstellung der Künstler-Kolonie*, Friedrich Schoembs Offenbach (Ausführung) 1901, Farblithographie auf Papier, 70 x 52 cm, Sammlung Kirsch, P 01

→ 86

einen jeweils anderen Farbton tauchten, zeigen die enorme Modernität seiner Plakatentwürfe. In seiner radikalen Flächigkeit, Farbigkeit und Formreduktion unterstreicht vor allem das Plakat zum Orange-Fest nicht nur den großen Einfluss der Nabis auf Christiansen. Vielmehr kündigt dieses „Meisterwerk im Bereich der Plakatkunst um 1900“¹¹ bereits mehr als deutlich jene gegenstandslose, allein auf dem Zusammenspiel von Farbe und Form aufgebaute abstrakte Bildsprache an, zu der die moderne Avantgarde in den Folgejahren finden sollte. Ähnlich fortschrittlich ist schließlich auch Christiansens Plakatentwurf für die „Darmstädter Spiele“ (P 01), einer weiteren Veranstaltungsreihe innerhalb der Ausstellung „Dokumente deutscher Kunst“. Dabei muss die Schilderung der fünf über einem Wolkennebel hervortretenden Frauenköpfe zwar als ungleich realistischer genannt werden als die überwiegend flächige Darstellungsweise für das „Orange-Fest“. Abgesehen davon verzichtete Christiansen aber auch in der Gestaltung dieses Plakates in für die damalige Zeit ungewöhnlicher Konsequenz auf jegliches schmückendes Beiwerk.

1902-1911: Ein Leben zwischen Darmstadt, Paris, Capri und der Bretagne

Wenn auch „Dokumente deutscher Kunst“ heute noch als eine Initialausstellung der deutschen Architektur und Produktgestaltung auf dem Weg zur Moderne gilt, überwiegen am Ende der Schau aber eindeutig die negativen Stimmen. Vor allem das deutliche Überschreiten des Kostenrahmens, immer wieder aber auch die überwiegend nur von einer reichen Oberschicht erschwingliche innere Ausgestaltung der Musterhäuser wird gegen die Darmstädter Künstlerkolonie ins Feld geführt. Auf Druck der Öffentlichkeit werden ihren Mitgliedern daraufhin nicht nur entscheidende Freiräume gestrichen und die Bezüge gekürzt. Den Künstlern wird zudem die Aufgabe übertragen, die Mathildenhöhe in Zukunft vor allem als kunstgewerbliche Ausbildungsstätte zu führen. Hinzu kommt, dass die federführende Rolle Joseph Maria Olbrichs bei der Ausstellungsplanung die übrigen Künstler verunsichert hat. Viele von ihnen bezweifeln, in Darmstadt weiterhin die eigene Kreativität ausleben zu können, und verlassen die Mathildenhöhe. Neben Huber, Bürck, Bosselt und Behrens zieht 1902 schließlich auch Christiansen aus dieser Situation für sich Konsequenzen: er gibt seine Mitgliedschaft an der Künstlerkolonie auf.

Trotz seines Austrittes bewohnt er aber weiterhin die aus eigenen Mitteln errichtete Villa „In Rosen“. Dabei entwickelt sich Christiansens Haus in den folgenden Jahren zu einem festen Anlaufpunkt für die in die hessische Residenzstadt kommende Prominenz. Neben den Schriftstellern Ernst von Wolzogen, Frank Wedekind, Otto Julius Bierbaum und Hermann Bahr, die zu den regelmäßigen Gästen der Christiansens zählen, erweisen dem Paar auch gekrönte Häupter die Ehre. So besucht neben dem bulgarischen König auch das britische Oberhaupt die direkt unterhalb des „Ernst-Ludwig-Haus“ gelegene Villa. Bis 1911, dem Ende von Christiansens Zeit in Darmstadt, ist das Haus aber nicht nur gesellschaftlicher Treffpunkt. Auch wenn man die Wintermonate jeweils in Paris verbringt, ist es für den Künstler, seine Frau und die Kinder Hertha (1899–1980), Olaf (1901–1990) und Frega (1904–2001) vor allem eins: erster Ort der Geborgenheit und des familiären Rückzugs.

Neben Darmstadt und Paris hält sich der Künstler in diesem Zeitraum auch immer wieder in der Bretagne und in Italien, hier speziell in Venedig und auf Capri, auf. In den Sommermonaten entstehen an der nordfranzösischen wie süditalienischen Küste (A 42, A 62) eine ganze Reihe von Gemälden, in denen Christiansen



Am Strand von Capri,
um 1906, 31,5 x 37,5 cm,
Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch, A 42



Landschaft bei Bréhat
(Bretagne), um 1905,
33 x 45 cm, Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch, A 62

das Strandvergnügen der Sommerfrischler auf der Leinwand festhält. Aber auch das harte Leben der Einheimischen, wie es der Maler später in einer Gemäldestudie festhalten wird, entgeht dem Blick des Künstlers nicht. Wie schon während seiner ersten Jahre in

Küste gegenüber der Insel
Bréhat (Bretagne), um 1906,
34 x 40 cm, Öl auf Karton,
Sammlung Kirsch, A 32



Frankreich, in denen er wiederholt die steil abfallenden Felsenküsten der Bretagne als Sujet wählte, wird aber auch jetzt immer wieder das Raue und Schrofne der nördlichen wie südlichen Natur am Meer zu seinem Motiv. Gerade das 1911 entstandene Gemälde „Küste gegenüber der Insel Bréhat/Bretagne“ (A 32) zeigt nicht nur die Meisterschaft, mit welcher der Künstler die lichterfüllte Atmosphäre am Atlantik wiederzugeben verstand. Die pastose, kleinteilige Malweise dieses Landschaftsausschnitts steht gleichzeitig beispielhaft für eine verstärkte Aufnahme impressionistischer Stilmittel, die ab 1912 aber wieder abnehmen.



Titelblatt des Musterheftes:
„Christiansen-Schrift und
Zierat“, um 1908/1909, HC 6

Wenn die Malerei nach dem Ausscheiden aus der Darmstädter Künstlergemeinschaft auch eine immer größere Bedeutung im Schaffen des Künstlers einnimmt, ist sie bis 1914 dennoch nur ein Beschäftigungsfeld des Universalisten unter vielen. Parallel dazu liefert er weiterhin eine große Anzahl kunstgewerblicher Entwürfe, wobei Christiansens Interesse hier nun vor

allem den Textilarbeiten gilt. Wenn auch in der Stückzahl von ungleich geringerem Umfang sind aber auch die von ihm gestalteten Möbel dieser Jahre zu berücksichtigen. Wie auch zeitgleiche Keramikarbeiten aus seiner Hand führen einem einige unter ihnen eine Variante des Jugendstils vor Augen, die in ihrer zurückhaltenden Farbigkeit, sparsamen Verwendung von Ornamenten und strengen, rechtwinkligen Form bereits viele Prinzipien der nachfolgenden Moderne vorwegnimmt. Von ebenso schlichter Eleganz ist schließlich auch die sog. „Christiansen-Schrift“, die der Künstler erstmals um 1908 in einem Musterheft veröffentlicht (HC 6). Die Gestaltung ihres Alphabets, das in den Überschriften dieser Publikation aufgegriffen ist, wie auch ihre als Ausschmückung vorgesehenen Zierformen sprechen eine auf das Wesentliche reduzierte Formensprache von immenser Fortschrittlichkeit.

Ab 1912:

Wiesbaden als neuer Lebensmittelpunkt

Nachdem 1908 mit Joseph Maria Olbrich der letzte auf der Mathildenhöhe noch Tätige der anfänglichen Sieben gestorben war, bricht Ende 1911 Hans Christiansen als letzter Erstberufener seine Zelte in Darmstadt ab. Schweren Herzens trennt sich die Familie von der Villa „In Rosen“. Sie sollte beim großen Luftangriff der Alliierten 1944 auf Darmstadt als einziges der Künstlerhäuser getroffen und vollständig zerstört werden.

Nachdem sich die Pläne, nach Paris oder Florenz übersiedeln, zerschlagen, lässt sich Christiansen mit seiner Familie schließlich in Wiesbaden nieder. Vor allem die Hoffnung auf steigende Aufträge und bereits vereinbarte Porträtsitzungen im nahen Frankfurt lassen den Entschluss reifen, den eigenen Lebensmittelpunkt in die mondäne Kurmetropole am Rhein zu verlegen.

Noch stärker als zuvor konzentriert sich der Künstler nun auf die Malerei. Zusammen mit seinen in mehreren Publikationen veröffentlichten philosophischen Theorien wird sie ihm mit Ausbruch des I. Weltkriegs sogar zum persönlichen Rückzugsort, an dem er sich

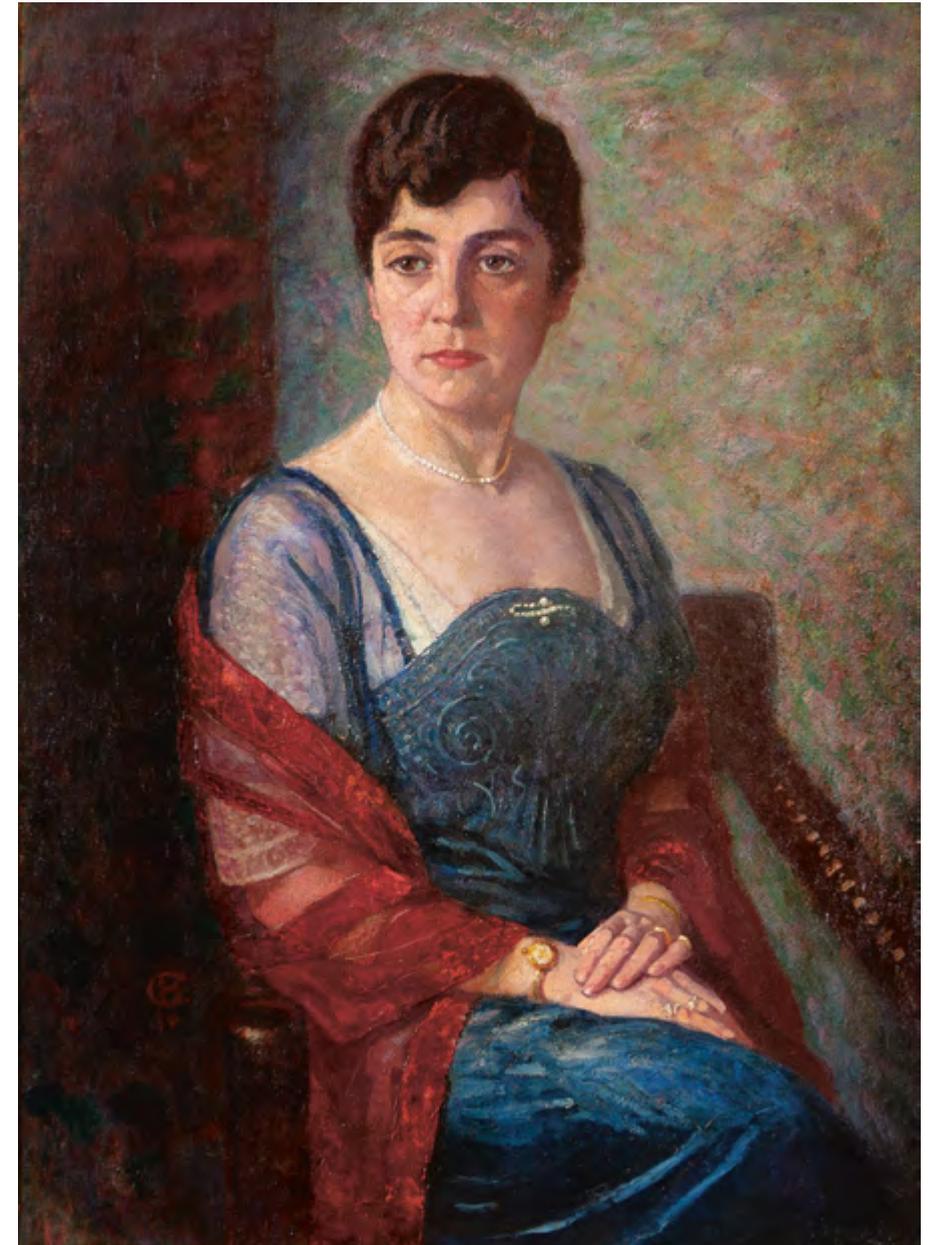
*Tochter Herta (13 J. alt),
68 × 47 cm, Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch, A 16*



vor den Schrecken der Zeit sicher fühlt. Während seine Malweise in den Jahren zwischen 1900 und 1912 deutliche Anklänge an den Impressionismus aufweist, betont Christiansen in seinen bis etwa 1916 entstandenen Gemälden wieder verstärkt die stilistischen Merkmale seiner Pariser Zeit. Die Darstellung seiner Tochter Herta (A 16) steht beispielhaft für diese nun zu beobachtende Form- und Farbbehandlung: Leuchtende Rot- und Grüntöne dominieren und vereinheitlichen das Bildganze.

War die Porträtmalerei für Christiansen bis dahin eine private, weitgehend auf den Familienkreis beschränkte Aufgabenstellung, werden Christiansen nun mehr und mehr Aufträge auch in dieser Gattung angetragen. Spätestens ab den 1920er Jahren entwickelt sie sich sogar zu der Sparte, in der der Künstler die größten Erfolge verzeichnen kann. Mit Hilfe eines von ihm selbst entwickelten Monotypie-Verfahrens gelangt er dabei zu einem neuen, persönlichen Malstil und steigt zu einem angesehenen und gefragten Porträtmaler des Art Deco auf.

Eine gewisse Glätte und Kälte, die etwa die Darstellung der 1919 porträtierten Helene Marx kennzeichnet (A 29), unterscheidet diese Auftragsarbeiten wiederum von den zeitgleichen Versuchen in anderen Sujets. In seinen zahlreichen Blumenstilleben oder in der Wiedergabe des Außenraums setzt Christiansen vorwiegend jene Stilmittel ein, die seine Malerei auch bereits in den vorangegangenen Jahren prägten. Während das kleine Arrangement verwelkender Blütenpracht (A 13) für die impressionistischen Züge der Jahre zwischen 1900 und 1911 steht, verrät die in leuchtenden Farben gehaltene Schilderung der Villa seines Freundes Beutinger (A 09) mit der Betonung von Fläche und Umrisslinie dagegen den in Paris genossenen Einfluss der Nabis.



Porträt Helene Marx
(Frankfurt), 1919, 100 × 73 cm,
Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch, A 29



*Blumenstilleben, 1928,
72 x 69 cm, Öl auf Leinwand,
Sammlung Kirsch, A 13*



*Villa Beutinger in Heilbronn,
um 1940, 27 x 37 cm, Öl auf Lein-
wand, Sammlung Kirsch, A 09*

1933-1945: Malverbot, inneres Exil und Trennung von den Kindern

Wie für viele deutsche Künstler und Intellektuelle beginnt mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 auch für Hans Christiansen nicht nur eine Zeit der geistigen Unfreiheit, sondern auch der ständigen Bedrohung der eigenen Existenz. Da er sich standhaft weigert, sich von seiner jüdischen Ehefrau zu trennen, wird der Künstler bereits zu dieser Zeit mit einem bis zuletzt gültigen Malverbot belegt und darf im Dritten Reich eigene Werke weder ausstellen noch verkaufen. Während das Ehepaar 1938 die Kinder zur Familie Claires nach Paris bringen kann, bleiben beide Eheleute in Wiesbaden zurück. Dem Einfluss des ehemaligen Oberbürgermeisters Dr. Glässing, einem engen Freund der Familie, ist es zu verdanken, dass das in zunehmender Armut lebende Paar von Übergriffen der Nationalsozialisten weitestgehend verschont bleibt. Erst der Tod des Künstlers, der am 5. Januar 1945 an einer Lungenentzündung stirbt, trennt Hans und Claire Christiansen voneinander. Nach dem Ende des II. Weltkriegs zieht die Witwe zu ihren Kindern und lebt abwechselnd in Frankreich und Italien. Erst 1973 stirbt sie mit 103 Jahren auf Sardinien.

Die Schrecken und Schicksalsschläge, denen der Maler in diesen dunklen Jahren ausgesetzt ist, lassen seine letzten, meist Motive in Wiesbaden und der näheren Umgebung aufgreifenden Werke nicht erahnen. Das kleine, mitten im Krieg entstandene Gemälde „Schloß Biebrich am Rhein“ (A 11) etwa reiht sich bruchlos in Christiansens zuvor gemalte Architektur- und Landschaftsdarstellungen ein. Die nach wie vor ungetrübte Leuchtkraft der pastos und flächig aufgetragenen Farben suggeriert eine friedliche, der Zeit und dem Empfinden des Künstlers widersprechende Atmosphäre.



*Schloß Biebrich a. Rh.
(Remise und Ostflügel),
33 × 41 cm, Öl auf Karton,
Sammlung Kirsch, A 11*



Zwischen Kunst und Leben: Das Graphische Werk

Der Schriftsteller und Verleger Georg Hirth veröffentlichte 1896 die Erstausgabe der Zeitschrift „Jugend“, welche den programmatischen Untertitel „Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“ trug. Ein breites Themenspektrum kommunizierte die Auffassung der Jugendstil-Bewegung, sämtliche Bereiche der Lebenswelt ästhetisch zu durchdringen. Das Magazin wurde zum namensgebenden Publikationsorgan der Kunst- und Lebensreform im deutschsprachigen Raum. Jede Ausgabe sollte mit einem neuen Titelblatt versehen werden: „Ausgeschlossen ist jede Anlehnung an einen bestimmten alten Stil. Dem Inhalte nach sollen sich die Zeichnungen im weitesten Sinne irgendwie auf den Begriff ‚Jugend‘, wie ihn unser Prospekt darstellt, beziehen.“¹ Das Titelblatt der Ausgabe vom 26. Juni 1897, das der in Paris ansässige Künstler Hans Christiansen entwarf, ist ein Symbolbild für die Aufbruchsstimmung der Jahrhundertwende (J 12). Eingrahmt von einer Schlange, zeigt es fünf junge Frauen, deren Blicke verheißungsvoll nach rechts gerichtet sind. Gesteigert wird dieses Vorwärtstreben durch eine stürmische Windböe, die ihr Haar erfasst. Auch der Titel der Zeitschrift ist in das Gestaltungskonzept einbezogen: Vom Sturm beinahe zerfetzt, flattern die roten Buchstaben des Schriftzuges „Jugend“ im oberen

¹ Unbekannt, „Die Preisausschreiben der ‚Jugend‘. Wettbewerb I. Entwürfe für unsere Titelblätter“, in: *Jugend*, 1. Jg., Nr. 1/2, 1896, S. 36.



Der Sturm („Frauen und Feuer“), Titelblatt *Jugend*, 2. Jg., Nr. 26, 26. Juni 1897, Farbdruck auf Papier, Sammlung Kirsch, J 12

Bilddrittel. Es ist nicht nur der ‚frische Wind‘, der Kunst und Leben erfasst, sondern auch die Schlange, deren Häutung sinnbildlich für Erneuerung steht.²

Zwischen 1896 und 1901 entwarf Christiansen Titelblätter, seitenfüllende Illustrationen und Schmuckornamente für die „Jugend“ (J 05, J 28). Die insgesamt 65 Arbeiten, die als Konvolut im Bestand der Sammlung

² Das Motiv wurde von Christiansen in reduzierter Form in dem Aquarell *Im Wind* aufgegriffen (A 57).

Kirsch erhalten sind, zeugen von dem ganzheitlichen Anspruch, eine Zeitschrift vom Vorsatzpapier bis hin zu den Inseraten gestalterisch auszustatten. Exemplarisch stehen sie außerdem für eine äußerst produktive Schaffensphase im Bereich der Druckgraphik: Neben Zeitschriftenillustrationen schuf Christiansen auch Plakate, Kleindrucke und Postkarten. In dieser Phase bewegte sich der Künstler in einem international eng

Der Kuss, Titelblatt *Jugend*, 2. Jg., Nr. 14, 3. April 1897, Farbdruck auf Papier, Sammlung Kirsch, J 05

→ 112 → 115



Kurze Geschichten

1. Das gute Gewissen

Ein Löwe fiel ein Pferd an und zerrte es. Ein Junge sah es und sprach bei sich: Das mag ich denn doch sagen — ohne mich rühmen zu wollen! — einer solchen Handlung werde ich denn doch nicht fähig!

2. Das Gute um seiner selbst willen

„Jehovas, Jehovah,“ sagte der ägyptische Tempelfeier, „Jehovas, Jehovah, ich bin dem Beschützer des Ungeheuers ab, aber glaubt einer, es hätte sich auch nur ein einziges Mal bedankt? Ja,“ sagte er, „denn dort man von Thoren nicht erwartet.“ — „Man“ sagte er dann mit edler Heiligkeit hinzu, „man thut es ja auch nicht des Dankes wegen.“

Der eifrige Gott

Herr Chajim Temperamentswechsel aus Jaroczen in Polen hat sich in einem nahe gelegenen Restaurant ein Bierchen bestellt und will sich gerade daransetzen, als ein großer Mann und ein furchtbarer Donnerknall erfolgte. „Na na!“ rief Herr Temperamentswechsel, indem er beschwätzend die Hand zum Himmel erhob, „ich hab ja noch gar nicht angefangen!“

Aus einer Münchener Schule

Lehrer (lächelnd): „Die Stimme des Papas ist heilig.“ Schüler (lächelnd): „Die Stimme des Papa Meis“ ist heilig.“

Ein Stromer

II.: Der falsche Kauf Schmeißer bleibt doch wirliches Gottvertrauen zu bezeugen; er hat seinen Wohlwäter auf seine Fahrt.
III.: Ich mein, wüßte Sie: er verläßt sich auf seinen Mäcken, der hat einen viel höheren Scherzplan.

Ein kleines Mädchenbündel

Engländer: Können Sie sagen mir, was ich bede den berühmten Lammelied von Goethe?
Deutscher: „Lammelied von Goethe?“ Ich verheiß nicht, was Sie meinen.
Engländer: Na, ich meine den Klob, was kommt denn vor:
„Kungen und kungen mit kuchenbrennen Wein.“

Uebersetzungskünfte

Veringeretia tantum spiritus compierit, ut ferri vis videretur.
(Cicero, de Senectute)
Veringeretia hatte so viel Verstand in sich genommen, daß er nur mit Hilfe fortgesetzt werden konnte.

Mulla de bene bestoque vivendo a Platonis disputata sunt.
Diel ist über Platos Weisheit und sein Salomonenleben mit Weisheit gelehrt worden.

Socrates venenim lectus harrit.
Der Weisheit Sokrates bewährte mit Glück.

Qualis artifex pereo!
Wohl ein Kunstler geht mit mir zu Grunde!



Garnelen, Vignette Jugend, 3. Jg., Nr. 10, 5. März 1898, S. 168, Farbdruck auf Papier, Sammlung Kirsch, J 28

verflochtenen Netzwerk. Seine Reisen, Ausstellungsbesuche und Kontakte zu einflussreichen Kulturschaffenden hinterließen einen bleibenden Eindruck. Die Graphik im Allgemeinen und die Arbeiten für die „Jugend“ im Besonderen dienten ihm als Experimentierfeld, um die Potenziale des kulturellen Austauschs auszuloten und so zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdruck zu gelangen. In dem handlichen Format eines Kleinplakats und der hohen Druckauflage erwiesen sich die Titelblätter der „Jugend“ als ideales Medium, um ein breites Publikum mit einer dezidiert modernen Formensprache zu konfrontieren. Sie sind somit gleichfalls ein Dokument des Zeitgeistes.

Hamburg - Chicago - Paris: Die Graphik im Spiegel des kulturellen Austauschs

Christiansens früheste Druckgraphiken entstanden zwischen 1889 und 1895 für den Hamburger Kunstgewerbeverein. In diesem Umfeld knüpfte der Künstler Kontakte zu Justus Brinckmann, dem Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, sowie zu dem Lithographen und Verleger Carl Griese. Stilistisch waren Christiansens Entwürfe noch gänzlich dem Historismus verhaftet. Das Loslösen von diesem Stil wurde durch den Besuch der Weltausstellung in Chicago im August 1893 motiviert.³ Gemeinsam mit Brinckmann und Griese suchte der Künstler lithographische Anstalten in New York, Chicago, Washington und Philadelphia auf. In einem Vortrag vor dem Hamburger Kunstgewerbeverein am 21. November 1893 berichtete Christiansen über das amerikanische Reklamewesen. Neben der ästhetischen Qualität und den

3 Zu Christiansens Hamburger Schaffensperiode siehe Dorothee Bieske „... Einfachheit, Natur, Poesie ...“ Hans Christiansen. Vom Historismus zum Jugendstil“, in: *Hans Christiansen. Die Retrospektive*, hrsg. von Ralf Beil, Dorothee Bieske, Michael Fuhr u. Philipp Gutbrod, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 12. Oktober 2014 - 1. Februar 2015; Bröhan-Museum Berlin, 19. Februar - 24. Mai 2015; Museum Villa Stuck, München, 18. Juni - 20. September 2015; Museumsberg Flensburg, 11. Oktober 2015 - 17. Januar 2016, Ostfildern 2014, S. 32-51, besonders S. 38 u. 43-47.

fortschrittlichen Herstellungsverfahren hatte ihn die visuelle Präsenz in den Metropolen besonders beeindruckt:

„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.“⁴

In seinen eigenen Plakaten wie auch den Titelblättern für die „Jugend“ sollte Christiansen fortan wesentliche Kriterien der amerikanischen Werbegraphik berücksichtigen: Um eine starke Fernwirkung zu erzielen und eine aussagekräftige Botschaft zu vermitteln, reduzierte er seine Motive auf großflächige Details und bewusst ausgewählte Farben.

1896 eröffnete Brinckmann eine der ersten großen Ausstellungen zur internationalen Plakatkunst. Neben Werken aus den USA, Russland und Italien waren

4 Hans Christiansen, „Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicago“, 1893, unveröffentlichtes Manuskript, Nachlass Hans Christiansen, Museumsberg Flensburg, S. 38, zit. n. Bieske 2014, S. 44.



*Pariser Skizzenbuch, 1897,
Bleistift, 17 x 10,5 cm,
HC 326*

zahlreiche Künstler aus Frankreich vertreten, darunter Jules Chéret, Eugène Grasset und Henri de Toulouse-Lautrec.⁵ Paris galt zweifellos als das Zentrum der modernen europäischen Plakatgestaltung. Auf der Suche nach neuen künstlerischen Impulsen zog es Christiansen 1895 in die französische Hauptstadt. Die Bleistiftzeichnungen in seinem Skizzenbuch des Jahres 1897 greifen Elemente aus Plakaten von Chéret, Toulouse-Lautrec und Theophile Steinlen heraus. Oft-

⁵ Siehe *Plakat-Ausstellung, Hamburg, 1896*, hrsg. von Justus Brinckmann, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1896. Siehe hierzu auch Claudia Kanowski, „... in's richtige Fahrwasser gebracht ...“ Hans Christiansen in Paris“, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 2014, S. 64–81, hier S. S. 73–76.

mals handelt es sich dabei um das Profil oder opulente Hüte von Sängerinnen oder Tänzerinnen des Montmartre (HC 326). Während seines fünfjährigen Aufenthaltes in Paris entwarf Christiansen zahlreiche Graphiken für Konzerte, Firmen, Druckanstalten und Zeitschriften. Das Plakat, das um 1898 im Innenteil der Kunstzeitschrift „L'Art Décoratif“ veröffentlicht wurde (P 07), ist ein prägnantes Beispiel für eine individuelle

*Innenplakat der Zeitschrift
L'Art Décoratif, um 1898,
Farbdruck auf Papier,
Sammlung Kirsch, P 07*





Werbeplakat der Zeitschrift *Die Kritik - Wochenschau des öffentlichen Lebens*, 1896, Farblithographie auf Papier, 70 × 50 cm, Sammlung Kirsch, P 02

Komposition, die Christiansen in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Vorbildern hervorbrachte. In Rückenansicht nach links gewandt dargestellt ist eine Malerin mit Palette. Unter ihrem Pinselstrich entfaltet sich eine flächenhaft stilisierte Mohnblumenreihe. Der S-förmige Schwung der Stiele scheint die

Haltung der Malerin aufzugreifen.⁶ Als Kontur umschließt diese grüne Linie nicht nur die Blüten und den Kopf der Frau, sondern geht in den gleichfarbigen Schriftteil am unteren Bildrand über. Das Blau-Grün ihres Gewandes setzt sich in dem Titel der Zeitschrift fort. Auf diese Weise wird eine geschlossene Einheit von bildlicher Darstellung und schriftlicher Informationsebene erzeugt. Indem Christiansen die individuell geschwungenen Buchstaben als Wiedererkennungswert einsetzte, nahm er Bezug auf den charakteristischen Schriftzug der Plakate von Toulouse-Lautrec. Variationen der weiblichen Figur waren das bestimmende Motiv nahezu sämtlicher Graphiken, die Christiansen in Paris entwarf (P 02). Diesen Umstand kommentierte schon der zeitgenössische Kunstkritiker Josef Poppelreuther: „An Chéret’s luftig gekleidete, lebhaft bewegt, scharf gezeichnete Balleteusen, an Grasset’s ruhige Mädchengestalten, an Realier-Dumas’ schlanke Damen fühlen wir uns erinnert.“⁷ Das harmonische Kolorit, in dem das Plakat für die Zeitschrift „L’Art Décoratif“ gehalten ist, orientiert sich an der Farbgebung Eugène Grassets.

6 Zahlreiche Frauendarstellungen Christiansens nehmen Bezug auf die schlangenartigen Bewegungen der in Paris umjubelten, amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller. Siehe Kanowski 2014, S. 76.

7 Josef Poppelreuther, „Hans Christiansen“, in: *Berliner Architekturwelt*, Bd. 1, 1899, S. 311-317, hier S. 314.

Diesem Vorbild folgen auch die Kunstpostkarten, welche die bürgerliche Lebenswelt der Pariserin anschaulich vor Augen führen (P 11–P 16). Sie zeigen extravagant gekleidete Damen auf der Cafétérasse, am Bahnsteig wartend oder „Le Figaro“ lesend. Ihre aufwendigen Frisuren, Kopfbedeckungen und Accessoires entsprechen der Mode der Zeit. Unter dem Titel „Pariser Maedels des XXten Jahrhunderts“ wurde die Serie von der Chromolithographischen Kunstanstalt und Druckerei Wolfrum und Hauptmann in Nürnberg produziert. Die Inschrift „W & H à N. LG Edit à Paris, Importé“ auf dem Deckblatt dokumentiert, dass die in Frankreich zirkulierende Edition „Les Femmes du XXme Siècle“ ebenfalls in Nürnberg gedruckt worden war. Im Gegensatz zu seinen Plakaten, die Produkte und Veranstaltungen im öffentlichen Stadtraum bewarben, erreichten Christiansens Postkarten private Haushalte. Zweifellos kamen männliche Adressaten in den Genuss der Reize schöner



Frauen. Als Dokument der aktuellen, Pariser Mode konnten die Postkarten sicherlich auch das Konsumverhalten gut situerter Damen anregen. Im Allgemeinen erfreute sich das Medium großer Beliebtheit, um die Formensprache des Art Nouveau international zu verbreiten. Im Besonderen lässt der Vertrieb von Christiansens Künstlerpostkarten in Frankreich und Deutschland eine gezielte Strategie der Selbstvermarktung vermuten. Wie eine Visitenkarte halfen sie an seinem aktuellen Arbeitsort Paris, sich als Maler und Graphiker weiter zu etablieren. In seinem Heimatland suchte Christiansen womöglich, seine Bekanntheit über die Leserschaft der „Jugend“ hinaus zu steigern und potenzielle neue Auftraggeber zu erreichen.

Pariser Maedels des XXten Jahrhunderts, 6 Kunstpostkarten, Chromolithographische Kunstanstalt und Druckerei Wolfrum und Hauptmann Nürnberg (Ausführung), um 1900, Farbdruck auf Papier, 14 × 9 cm, Sammlung Kirsch, P 11-16

Kontur und Fläche: Begegnungen mit Japan

Die Künstler, in deren Werken Christiansen Anregungen fand, wurden von dem in Hamburg geborenen Kunsthändler Siegfried Bing vertreten, der Ende 1895 seine Galerie L'Art Nouveau eröffnete. Zur selben Zeit beriet er Brinckmann bei der Vorbereitung einer Ausstellung zum japanischen Farbholzschnitt. Wie sein Reisebericht veranschaulicht, war Christiansen auf der Weltausstellung in Chicago erstmals mit Kunst und Kunsthandwerk aus Japan in Berührung gekommen. Es ist wiederum naheliegend, dass Brinckmann ihm den Besuch der Galerie L'Art Nouveau empfahl. Zahlreiche Arbeiten, darunter Buchschmuck, Plakate, Entwürfe für Glasfenster und Illustrationen für die „Jugend“ zeugen von einer intensiven Rezeption dieser Kunstformen (J 15).⁸ In der Lithographie „L'Heure du berger“ gehen die Auseinandersetzung mit der französischen Plakatkunst und dem japanischen Holzschnitt eine besondere Verbindung ein (P 50). In Rückenansicht ist ein Frauenakt vor einer Baumgruppe platziert, deren Grüntöne zu einer einheitlichen Fläche verschmelzen und sich von dem hellen Hautton

⁸ Siehe auch Bieske 2014, S. 43f.; Kanowski 2014, S. 68 u. Margret Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus 1985, S. 11.



Seejungfrau von Riesenschlange getragen („Ritt auf Meerschlange“), Titelblatt Jugend, 2. Jg., Nr. 33, 14. August 1897, Farbdruck auf Papier, Sammlung Kirsch, J 15



L'Heure du berger („Die Stunde des Schäfers“), aus: *L'Estampe moderne XI*, Imprimerie Champenois Paris (Ausführung), 1898, Farblithographie auf Papier, 36 × 23 cm, Sammlung Kirsch, P 50

und dem leuchtenden Gelb des Himmels kontrastreich absetzen. Im Vordergrund winden sich stilisierte Mohnblumen, deren violette Blüten von einer schwarzen Linie umrissen sind. Die gezielte Betonung der Konturen sowie die Zergliederung der Komposition in wenige farbige Flächen weisen eindeutig auf den japanischen Holzschnitt. Christiansen entwarf „L'Heure du berger“ für das elfte Album der zwischen 1897 und 1899 veröffentlichten Reihe „L'Estampe moderne“. Ursprünglich schützte die Lithographie ein Deckblatt aus

Seidenpapier, das mit dem gleichnamigen Gedicht von Paul Verlaine versehen war: „Rot tritt der mond aus dunstigem himmel vor [...] Und weiss taucht Venus auf – und es ist nacht.“⁹ In der unteren rechten Ecke findet sich mit dem Profil einer jungen Frau der charakteristische Trockenstempel der Druckerei Champenois Paris. Jedes der 24 Mappenwerke enthielt vier Lithographien renommierter französischer und internationaler Künstlerinnen und Künstler. Der günstige Preis für eine Einzelausgabe im Wert von 3,50 Franken ermöglichte eine außergewöhnlich hohe monatliche Auflage von nicht weniger als 2.000 Exemplaren. Für einen exklusiven Kreis von Sammlern wurde außerdem eine auf 150 Stück limitierte Prachtausgabe auf Japanpapier herausgeben.¹⁰ Die breit aufgestellte Verkaufsstrategie der Herausgeber Charles Masson und Henri Piazza trug dazu bei, dass die Graphiken massenwirksam auf dem internationalen Markt zirkulierten, rief jedoch auch Kritiker auf den Plan. So erachtete André Mellerio, Chefredakteur der Konkurrenzpublikation „L'Estampe et l'affiche“, die kommerziellere

⁹ Paul Verlaine, „Die Stunde des Schäfers“ [1896], Übers. zit. n. Stefan George, *Zeitgenössische Dichter. Übertragungen, Zweiter Teil*, in: ders., *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 16, Berlin 1929, S. 9.

¹⁰ Zur Serie *L'Estampe moderne* siehe weiterführend *L'Estampe moderne (The modern print)*, hrsg. von Tony Palmer u. Anne Willsford, Ausst.-Kat. Australian National Gallery Canberra, 1. Juni – 14. August 1983, Canberra 1983.

Ausrichtung von „L'Estampe moderne“ als „banal“.¹¹ Seine Kritik scheint dabei nicht nur auf die Qualität der massenhaft reproduzierten Drucke, sondern auch auf die homogene Auswahl der Motive anzuspielen, präsentierte doch die Mehrheit der Lithographien graziöse Frauen. Im Vergleich zu den allegorisch idealisierenden und reich ornamentierten Darstellungen Alfons Muchas mutet Christiansens Akt jedoch progressiver an: Der Kontrast von farbiger Fläche und schwarzer Konturlinie führt nicht nur eine zunehmende Stilisierung herbei, sondern verleiht der Dargestellten eine unnahbare Ausstrahlung.

Jene Form der graphischen Reduktion erfährt in „Andromeda“, Christiansens wohl expressivstem Titelblattentwurf für die „Jugend“, eine zusätzliche Steigerung (J 39). Auf einem gelben Fond ist ein weiblicher Akt dargestellt, der von einem Drachen umwunden wird. Wie Feuer züngelt der Schriftzug „Jugend“ am oberen Bildrand empor. Die Flammengebilde sind in einem Wechsel von roter Fläche und gelben Aussparungen vereinfacht wiedergegeben. Als Rauchschwaden überlappen die geschwungenen Linien in der rechten vorderen Bildecke den Körper des Drachen. Intensiv leuch-

¹¹ „Nous passerons condamnation sur l'Estampe moderne. Son aspect banal et homogène lui enlevant tout caractère artistique, la laisse au niveau de la chromolithographie commerciale.“ André Mellerio, *La lithographie originale en couleurs*, Paris 1898, S. 28.

Andromeda („Weib mit Drachen“), Titelblatt Jugend, 3. Jg., Nr. 48, 26. November 1898, Farbdruck auf Papier, Sammlung Kirsch, J 39



tende Rot- und Gelbtöne verbinden sich zu einer einheitlichen Farbgebung, die das strahlende Weiß des weiblichen Körpers deutlich hervortreten lässt. Aus dem Zusammenspiel von Farbe, Fläche und Linie resultiert eine Bildsprache, die zwischen erotischer Anziehungskraft und entrückter Distanz oszilliert. Mehr noch verbinden sich die einzelnen Elemente zu einer dezidiert modernen, abstrahiert flächenhaften Komposition.

Graphik und Kunsthandwerk: Überwindung der Gattungsgrenzen

Die Entwürfe für die Zeitschrift „Jugend“ verhalfen Christiansen zum entscheidenden künstlerischen Durchbruch. Als Auszeichnung für einen der besten Beiträge des Jahres wurden einige seiner Illustrationen als sogenannte „Jugend“-Postkarten gedruckt. Bereits in der Werbeanzeige zur ersten Postkarten-Serie des Jahres 1898 wird er in einer Reihe mit angesehenen Künstlern wie Otto Eckmann, Fritz Erler und Bruno Paul genannt.¹² Eine Künstlerpostkarte geht auf den Entwurf einer Mittelleiste für die Ausgabe vom 5. Juni 1897 zurück (J 10, P 17): Sie zeigt das Brustbild einer Frau, deren langes schwarzes Haar in dichten Strähnen über den Oberkörper fließt. Flankiert wird sie von hoch aufragenden, großflächigen roten Mohnblüten. Als Auftragsarbeit für die renommierte Keramikmanufaktur Villeroy & Boch entwickelte Christiansen den Entwurf für



links: *Die Nacht*, Künstlerpostkarte der *Jugend* II. 5, Kunstverlag Georg Hirth München (Ausführung), 1899, Farbdruck auf Papier, 14 × 9 cm, Sammlung Kirsch, P 17

rechts: *Die Nacht*, Mittelleiste *Jugend*, 2. Jg., Nr. 23, 5. Juni 1897, S. 372, Farbdruck auf Papier, Sammlung Kirsch, J 10

¹² Siehe *Jugend*, 3. Jg., Nr. 23, 4. Juni 1898, S. 399. Die Postkarte, die mit der Nummer II.5 versehen ist, war Teil der zweiten, 1899 veröffentlichten Serie.



Vase *Die Nacht*, Villeroy & Boch Mettlach (Ausführung), 1898, Keramik, Chromolith, 24 x 14 cm, Sammlung Kirsch, K 09

→ 109 → 138

die farbig gefasste Chromolith-Vase „Die Nacht“ weiter (K 09). Dabei sind nicht nur die langstieligen Mohnblüten um die gesamte Form herumgeführt. Vielmehr ist auch der stilisierte Farbdreiklang von Schwarz, Rot und Grün aufgebrochen zugunsten des Sternenhimmels in einem tiefen Nachtblau. Im Moment der Überwindung traditioneller Gattungsgrenzen führte Christiansen eine Durchdringung von Kunst und Leben herbei. Als Universalkünstler erschienen ihm Variationen eines Motivs in unterschiedlichen Gattungen und Techniken gerechtfertigt:

„[I]ch zeichne Karrikaturen [sic!] 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‘.“¹³

Anlässlich der Darmstädter Kunst- und Gewerbeausstellung des Jahres 1898 veröffentlichte der Verleger Alexander Koch nicht nur ein Portrait über den Künstler, sondern druckte in dem gesamten Heft der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ Arbeiten von

¹³ Hans Christiansen, „Atelier-Nachrichten“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 2, April – September 1898, S. 323–325, hier S. 325.

Christiansen ab.¹⁴ Es scheint, als wollte der Verleger die Künstlerpersönlichkeit gezielt in den Blickpunkt der Öffentlichkeit rücken. Im selben Jahr reiste Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, der auf der Ausstellung Arbeiten des Künstlers erworben hatte, nach Paris, um Christiansen als erstes Gründungsmitglied der Künstlerkolonie Darmstadt zu gewinnen. Für die erste Ausstellung auf der Mathildenhöhe im Jahr 1901 entwarf er gemeinsam mit Joseph Maria Olbrich die Villa „In Rosen“. Die auf Einrichtungsgegenständen des Wohnhauses wiederkehrende Rose wurde dabei zum charakteristischen Leitmotiv Christiansens.



Frauenportraits in Rosen,
4 Kunstpostkarten, Kunst-
anstalt Kornsand & Co.
Frankfurt am Main (Ausfüh-
rung), 1900/1901, Farblitho-
graphie auf Papier, 14 × 9 cm,
Sammlung Kirsch, P 18-19

Plakate und Gebrauchsgraphik: Die Künstlerkolonie Darmstadt 1901

Die Künstlerkolonie-Mitglieder gestalteten eine Reihe von Ausstellungsmedien, die „durch außergewöhnliche Zeichnung und Farben die Aufmerksamkeit des Publicums erregen“ sollten.¹⁵ Olbrich entwarf überdies ein Katalog- und Postkartenhaus, in dem diese Druckerzeugnisse als Souvenirs erworben werden konnten. Es ist naheliegend, dass dort auch Christiansens Künstlerpostkarten, die allesamt im Zentrum die Aufschrift „Darmstadt“ sowie stilisierte Rosenblüten zieren, verkauft wurden (P 18-21).

Ein zentraler Leitgedanke der Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt war die Förderung der hessischen Industrie. Lokale Manufakturen produzierten Gebrauchsgegenstände nach Entwürfen der Künstlerkolonie-Mitglieder. Eine öffentlichkeitswirksame

¹⁴ Für das Portrait, das auch die graphischen Arbeiten Christiansens in den Fokus rückt, siehe Hans Schliepmann, „Hans Christiansen“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 2, April – September 1898, S. 289-300.

¹⁵ K. Henriei, „Die Ausstellung der Künstlercolonie und die neuere Bauthätigkeit in Darmstadt“, in: *Centralblatt der Bauverwaltung*, Jg. 11, Nr. 47, 15. Juni 1901, S. 289-290, hier S. 289.

Reklamefläche für diese Produkte boten die Plakatständer an dem von Olbrich entworfenen Ausstellungszaun. Es ist anzunehmen, dass dort auch Entwürfe von Christiansen plakatiert waren.¹⁶ Auch wenn eine Beteiligung an der Ausstellung von 1901 nicht eindeutig nachweisbar ist, ist das Plakat für die Kunstanstalt Wilhelm Gerstung aus Offenbach ein anschauliches Beispiel für die Kooperation von Kunst und Industrie (P 09). Es zeigt einen Frauenkopf, der von großflächig reduzierten Pflanzen umfungen wird. Die farbig kontrastreiche Darstellung bildet den Hintergrund für die markant in dunklen Lettern platzierte Werbebotschaft der Druckerei. Offen bleibt, ob die Information am unteren Bildrand – „Entwurf: Prof. Hans Christiansen, Paris“ – auf seine Wirkungsstätte Bezug nimmt und das Plakat demnach vor seine Berufung nach Darmstadt zu datieren wäre. Regelmäßige Paris-Aufenthalte



Frauenportraits in Rosen,
4 Kunstpostkarten, Kunst-
anstalt Kornsand & Co.
Frankfurt am Main (Ausfüh-
rung), 1900/1901, Farblitho-
graphie auf Papier, 14 × 9 cm,
Sammlung Kirsch, P 20-21

¹⁶ Siehe hierzu umfassend *Die Plakatkunst der Künstlerkolonie Darmstadt*, hrsg. von Ralf Beil, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 7. Oktober 2012 – 6. Januar 2013, Darmstadt 2012, zu Christiansen besonders S. 18–22.

sind jedoch auch während dieser Zeit überliefert. Dass Peter Behrens ebenfalls Etiketten für die Offenbacher Kunstanstalt entwarf, könnte für eine Entstehung des Entwurfs im Umfeld der Künstlerkolonie sprechen.

Werbeplakat Kunstanstalt Wilhelm Gerstung Offenbach, Kunstanstalt Wilhelm Gerstung Offenbach (Ausführung), 1901/1902, Farblithographie auf Papier, 76,5 × 49,5 cm, Sammlung Kirsch, P 09



Wie seine Künstlerkolonie-Kollegen Behrens und Olbrich gestaltete Christiansen ein offizielles Ausstellungsplakat (P 01 → 42). Eingefasst in einen mit raschen Pinselstrichen angelegten Rahmen präsentieren sich in der oberen Bildhälfte fünf Köpfe, die sich über einem dichten Wolkenband erheben. Ein von oben einfallender Lichtstrahl lässt die Gesichter vor dem roten Hintergrund erglühen. Erwartungsvoll blicken die Dargestellten in unterschiedliche Richtungen. Das Plakat bewarb ursprünglich das innovative Programm, das in dem von Olbrich entworfenen Spielhaus auf der Mathildenhöhe zu sehen sein sollte. Der Schriftsteller Wilhelm Holzamer hatte unter dem Titel „Darmstädter Spiele“ neun Szenen verfasst, in denen das Publikum mit einer experimentellen Inszenierungspraxis konfrontiert wurde. Die drei letztlich am 16. Mai 1901 zur Aufführung gebrachten Szenen konnten kaum überzeugen. Von der harschen Kritik scheint auch die Wahrnehmung der Reklame durchdrungen. So urteilt Ernst Polaczek-Strassburg zu Beginn seiner Ausstellungsbesprechung, die Plakate der Künstlerkolonie-Mitglieder „locken nicht an, sondern sie schrecken ab; sie bereiten nicht auf die Darstellung von Kunstwerken, sondern auf Bizarrerien schlimmster Art vor“. ¹⁷ Um dem sich abzeichnenden finanziellen Misserfolg entgegen-

¹⁷ Ernst Polaczek-Strassburg, „Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie“, in: *Kunstchronik*, Jg. 12, H. 30, 1901, S. 467-472, hier S. 467.

zuwirken, ersetzten bald Konzerte sowie Kabarett- und Tanzaufführungen das ursprünglich geplante Programm. Von diesem Wechsel zeugt das Plakat Christiansens, dessen Bühnenhafter Bildausschnitt und Lichtinszenierung weiterhin an eine Aufführung gemahnen. Der Schriftzug „Darmstädter Spiele“ wurde jedoch rasch durch eine allgemeine Ankündigung der Ausstellung ersetzt. Auf der Variante im Bestand der Sammlung Kirsch befindet sich ein violetter Streifen, auf dem in großen Lettern „Darmstadt“ zu lesen ist. ¹⁸

Im Sommer 1901 fanden an drei Abenden die sogenannten „Illuminationsfeste“ statt, während derer das Ensemble auf der Mathildenhöhe in farbiges Licht getaucht war. Christiansen entwarf nicht nur die Plakate, sondern führte selbst Regie. Bereits auf dem Papier erzeugt die Konzentration auf die bestimmenden Farben des jeweiligen Abends – Zinnoberrot, Blaugrün, Orange – eine expressive Sogwirkung. Im Wechselspiel von flächen- und skizzenhafter Darstellung sind Feuerwerk und Lampions wie auch das Ernst Ludwig-Haus stark vereinfacht wiedergegeben. ¹⁹ Die Plakatentwürfe für die Illuminationsabende markieren

¹⁸ Zu den beide Varianten des Plakats siehe auch Philipp Gutbrod, „Die Kunst als ‚Sonnenschein des Lebens‘“, in: *Ausst.-Kat. Darmstadt 2014*, S. 112-127, hier S. 120 u. *Ausst.-Kat. Darmstadt 2012*, S. 18-21.

¹⁹ Siehe weiterführend Gutbrod 2014, S. 120-123 u. *Ausst.-Kat. Darmstadt 2012*, S. 21f.

nicht nur den eigentlichen Höhepunkt im graphischen Schaffen Christiansens, sondern auch den Auftakt abstrakter Plakatkunst im anbrechenden 20. Jahrhundert (HC 355).



Plakat *Orange-Fest*, H. Hofmann Darmstadt (Ausführung), 1901, Farblithographie auf Papier, 60,7 × 74,2 cm, HC 355

Experimentierfeld Zeichnung: Das Spätwerk Christiansens

Von jener Expressivität und zunehmender Abstraktion zeugt schließlich auch ein Konvolut an Zeichnungen aus den 1920er- und 1930er-Jahre. Während seiner Zeit in Wiesbaden experimentierte Christiansen mit den Möglichkeiten zeichnerischer Techniken. Erhalten sind eine Vielzahl von Bleistift-, Feder-, Kohle- und Kreidezeichnungen, darunter eine Reihe rasch skizzierter Portraits von Familienmitgliedern (B 01 → 23, B 12, B 17). Einige Aktdarstellungen und Kopfstudien entstanden höchstwahrscheinlich während seines

Selbstbildnis, undatiert, Wachskreide auf Karton, 39,5 × 32,5 cm, Sammlung Kirsch, B 12





*Portrait Sohn Olaf, 1926,
Bleistift auf Karton, 42 × 25 cm,
Sammlung Kirsch, B 17*



*Akt, 1924, Kohle auf Papier,
31 × 24 cm, Sammlung Kirsch,
B 06*

Hilfsdienstes an der Kunstgewerbeschule Wiesbaden, wo Christiansen ab 1917 unterrichtete (B 06, B 11). Aus Mangel an Material, der dem Krieg geschuldet war, entwickelte er eine spezifische Form der Monotypie, die Elemente der Zeichnung, Graphik und Malerei verband (A 54, A 55, A 20). Mit stark verdünnter Farbe legte Christiansen das gewünschte Motiv auf Pergamin an, um dieses wiederum mit dem Handballen auf den eigentlichen Untergrund zu übertragen. Anschließend

*Paar, undatiert, Bleistift auf
Karton, koloriert, 65 × 50
cm, Sammlung Kirsch, B 11*



arbeitete er die Konturen mit dem Pinsel oder Zeichenstift in die verlaufende Farbe ein.²⁰ Durch ihre spezifische Oberflächentextur erlangen die Monotypen eine flüchtig abstrakte Qualität. Im Gegensatz zu den detailgenau umrissenen Figuren der Pariser und Darmstädter Jahre sind die Konturen der weiblichen

²⁰ Siehe hierzu auch Michael Fuhr, „Meine Zeit wird schon noch kommen ...‘ Hans Christiansen und das Problem seiner kunsthistorischen Bewertung“, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 2014, S. 8–31, hier S. 24f. u. Margret Zimmermann-Degen, „Leben und Wirken in Wiesbaden. ‚Dann kam das schreckliche Ende. Die Nazi-Regierung.‘“, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 2014, S. 162–179, hier S. 169.



Weiblicher Kopf I, undatiert,
Monotypie auf Papier,
41 × 32 cm, Sammlung Kirsch,
A 54

Weiblicher Kopf II, undatiert,
Monotypie auf Papier,
46 × 38 cm, Sammlung
Kirsch, A 55

Frauenportrait, um 1925,
Monotypie auf grundierter
Leinwand, 49 × 43 cm,
Sammlung Kirsch, A 20

→ 179

Köpfe schemenhaft angedeutet. Die Gesichter der Frauen treten so lediglich verschwommen hervor, bisweilen erscheinen sie gar der Wirklichkeit entrückt.

Einige der skizzenhaft angelegten Motive arbeitete Christiansen für Werbegraphiken aus (B 08). Die Faszination für die Mode der Zeit, wie sie bereits anhand der in Paris entstandenen Plakate und Postkarten deutlich wurde, bleibt eine der bestimmenden Konstanten in Christiansens künstlerischer Auseinandersetzung. 1916 publizierte er die Schrift „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan! Wesenergründendes als Beitrag zur deutschen Modebewegung“, in der er sich dem Thema philosophisch annäherte. Entwürfe für den Deutschen Modebund in Frankfurt am Main boten Christiansen Anfang der 1920er-Jahre sogar eine neue Einnahmequelle. Wie einem Modemagazin entnommen, präsentiert ein Aquarell dieser Zeit zwei Frauen in luxuriösen Pelzmänteln (A 31). Mit einem Glockenhut, einer auffälligen Brosche, der für die 1920er-Jahre charakteristischen Wasserwelle sowie einem Make-Up, das Lippen und Augenbrauen betont, ist die moderne Frau selbstbewusst in Szene gesetzt. Eine übersteigerte Wiedergabe von aufgetürmten Frisuren, gebauschten Röcken und hochhackigen Schuhen kennzeichnet eine Serie von Figurinen, bei denen



Schnupfen (Reklameentwurf), um 1930, Tusche auf Papier, 26 × 25 cm, Sammlung Kirsch, B 08

es sich unter Umständen um Entwürfe für Faschingskostüme handelt.²¹ Mit den bisweilen aufreizenden Posen spärlich bekleideter Mannequins könnte der Künstler ebenso einen Einblick in die Garderobe von Tänzerinnen gewähren. Im Bestand der Sammlung Kirsch befinden sich zwei Studien tanzender Frauen, die sich in ein größeres Konvolut von Tanzdarstellungen einreihen (B 03, B 04 → 29). Mit einer schwungvollen Linienführung fängt Christiansen die unbekleideten Tänzerinnen in der Bewegung ein. In den Händen halten sie zarte Tücher, die bei raumgreifender Armhaltung

21 Weitere Zeichnungen befinden sich im Künstler-nachlass, Museumsberg Flensburg. Stilistisch erinnern sie an Modeentwürfe von Bernard Boutet de Monvel, Erté oder Valentine Gross. Siehe Fuhr 2014, S. 25 u. 27.



Pelzmäntel (Reklameentwurf), 1925, Aquarell auf Papier, 37 × 24 cm, Sammlung Kirsch, A 31

beziehungsweise Beinstellung ihre Körper umspielen. Ausradierte Bleistiftspuren weisen darauf hin, dass Christiansen mehrere Posen auf einem Blatt erprobte. Der serielle Charakter dieser dynamischen Tanzszenen, worunter manche den Titel „Vom Alter erlöst“ tragen, erinnert an die zu Beginn des 20. Jahrhunderts beliebten Revuen. Die Zeichnungen, die im Detailgrad der Ausgestaltung stark variieren, könnten demnach als Vorlagen für Werbegraphiken gedient haben. Insgesamt sind Christiansens späte Zeichnungen von einer Ambivalenz zwischen Privatheit und Öffentlichkeit geprägt. In den intimen Atelierstudien erscheint der Künstler als stiller Beobachter seiner unmittelbaren Umgebung. Als Chronist der schnelllebigen Großstadt fängt er den Konsum, Luxus und Rausch der 1920er- und frühen 1930er-Jahre ein. Mit der weiblichen Figur als wiederkehrendem Motiv, dem Interesse für die Mode der Zeit und der andauernden Kooperation mit Zeitschriften, die in hoher Auflage zirkulierten, bewegte sich der Graphiker Hans Christiansen stets an der Schnittstelle von Kunst und Leben.

Tänzerin (Studie), undatiert,
Bleistift auf Papier,
33 × 24 cm, Sammlung
Kirsch, B 03





Entwickler von Porzellan und Keramik

Als Hans Christiansen als erster der Darmstädter Sieben auf die Mathildenhöhe kam, hatte er sich bereits einen hervorragenden Ruf als Grafiker in Paris erworben. Neben der Möglichkeit, in den Austausch mit Gleichgesinnten zu treten, war es sicher auch die Aussicht, ein komplettes Haus samt Einrichtung als Gesamtkunstwerk zu entwerfen und ausführen zu lassen, die ihn das Angebot des Großherzogs Ludwig annehmen ließen. In zeitgenössischen Berichten wurde immer wieder Christiansens malerisches Talent gelobt und „... dass er der schönen Farbe den Vorzug gibt vor der ‚wahren‘ ...“¹ Weiter heißt es dort: „Eigentlich drückt er alles mit Farbe aus. Die Linie ist dabei nur ein schwacher Accent. Die Farbe ist seine natürliche Sprache.“² Schaut man sich Christiansens Entwürfe für Vasen, Teller und Küchenutensilien für die Keramikfabrik Wächtersbach³ aus dem Jahr 1900/1901 an, ist man geneigt, dem Autor Recht zu geben. Besonders ungewöhnlich sind seine Entwürfe für mehrere organisch geformte Vasen (HC 185–189). Technisch von der Manufaktur Wächtersbach meisterhaft umgesetzt, wird deren Erscheinungsbild geprägt vom aquarellartigen Farbverlauf, der auf Christiansens Entwürfe in ebendieser Technik zurückgeht.

1 Rüttenauer-Mannheim, B., Hans Christiansen und sein Haus. In: Koch, Alexander (Hg.), Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie. Darmstadt 1901, S. 241.

2 Ebd., S. 242.

3 WVZ K12-K30.



Entwürfe zweier Vasen, 1901
Bleistift, Wasserfarben,
40 × 12 cm, HC 185 und
HC 186



3 Vasen, 1901,
Steingut Wächtersbach,
H 31/33,5 cm × Ø 10, 5/12 cm,
HC 187 und 188/189



*Dessert-Teller, 1900/01,
Ø 25 cm, Porzellan, Samm-
lung Kirsch, K 10, K 11*

Entworfen wurden sie für Christiansens großen Auftritt auf der Bauausstellung der Darmstädter Mathildenhöhe, das „Haus in Rosen“, wie auch eine Reihe „Dessert-Teller“, welche nach Christiansens Entwürfen von der Manufaktur Gebr. Bauscher in Weiden (Oberpfalz) hergestellt wurden (K 10-12, K 14). Allen gemeinsam ist, dass Christiansen den Rand und den Spiegel der Teller als voneinander getrennte Flächen auffasste und entsprechend gestaltete. Den Spiegel füllen jeweils vegetabile Formen, die um eine imaginäre Achse zu kreisen scheinen. Die kontrastfarbenen Ränder werden durch jeweils unterschiedliche Wellen-Elemente



*Dessert-Teller, 1900/01,
Ø 25 cm, Porzellan, Samm-
lung Kirsch, K 12, K 14*

→ 108 → 138

in Weiß akzentuiert. Besondere Bedeutung darf man dabei sicher dem Teller K 14 zurechnen: Als Teil des Gesamtkunstwerks fand sich die namensgebende Blüte im „Haus in Rosen“ auf allen möglichen Objekten und in allen möglichen Materialien, von Glas über Metall bis zu Textil. Dieser Teller K 14 trägt nicht nur deutlich sichtbar das Rosen-Motiv in kräftigen Farben, er wurde tatsächlich 1901 im „Haus in Rosen“ als Teil der Originalausstattung ausgestellt, was eine Abbildung im originalen Katalog beweist. Auch der Teller mit dem stilisierten Blattdekor in blau und grün (K 10) ist dort abgebildet, gehörte also nachweislich

zur Originalausstattung von Christiansens „Haus in Rosen“. ⁴ Die Originalentwürfe für diese beiden Teller wie auch für den Dessertteller mit Blütendekor (K 11) befinden sich im Künstlernachlass Hans Christiansens, der auf dem Museumsberg Flensburg aufbewahrt wird. ⁵

Wie nicht zuletzt die Entwürfe für diese Teller zeigen, war und blieb Hans Christiansen vor allem ein höchst begabter und produktiver Grafiker. Schon bevor Großherzog Ludwig ihn 1899 nach Darmstadt holte, war er vor allem durch seine Zeitschriftenillustrationen positiv aufgefallen. Auch seine Teller-Entwürfe von 1900/1901 haben eine hohe grafische Qualität, die in den weitaus meisten seiner Entwürfe zweidimensionaler Objekte klar erkennbar ist: Mit ihren klaren, deutlich voneinander abgesetzten Formen und Farben lagen ihm Bleiglasfenster und Textilien am meisten, wenn man von der großen Anzahl erhaltener Entwürfe für diese Materialien ausgeht. Keramik und Porzellan scheinen dagegen für HC als Material vergleichsweise weniger geeignet oder aber weniger reizvoll gewesen

⁴ Vgl. Koch, Alexander (Hg.), *Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie*. Darmstadt 1901, Abb. S. 254 (K 14) sowie Abb. S. 261 (K 10).

⁵ Museumsberg Flensburg, Inv.Nr. 19346a (Entwurf für Dessert-Teller mit Rosendekor, WVZ K 32), Inv.Nr. 19348 (Entwurf für Dessert-Teller mit blauem und grünem Blattdekor, WVZ K 34), Inv.Nr. 19347a (Entwurf für Dessert-Teller mit Blütendekor, WVZ K 36).

*Gebäckschale mit Keramik-
einlage „Rose“, Höhe 22 cm,
Durchmesser 23 cm,
Wächtersbach, versilbert,
Sammlung Kirsch, K 02*

→ 110 → 138



*Drei Schälchen HC-Rose,
1930, Sammlung Kirsch,
K 03*

→ 110 → 138



*Untersetzer mit Metall-
fassung, Wächtersbach,
8,7 cm, Sammlung Kirsch,
K 06*

→ 138





zu sein. Auffällig ist, dass Christiansens erfolgreichste kunsthandwerkliche Objekte, das Service „Hamburg“ der Manufaktur Wächtersbach (K 02-03, K 06) und das von der Manufaktur Krautheim und Adelberg (Selb) produzierte „Service mit Rosendekor“ (HC 205) beide einen deutlich strengeren, um nicht zu sagen grafischen Dekor aufwiesen. Beide Service tragen die stili-

Service mit Rosendekor, um 1903 Porzellan Krautheim & Adelberg, Selb (und anderes) HC 205

sierte „Christiansen-Rose“ – das Motiv, das dem „Haus in Rosen“ den Namen gab und das seitdem als Markenzeichen Hans Christiansens galt. Auffällig ist auch hier die lineare grafische Gestaltung, wobei das „Service mit Rosendekor“ in der Variante mit Gold und Weiß sogar vollständig auf Farbe verzichtet.⁶ Margret Zimmermann-Degen beschreibt das Dekor wie folgt: „Dieser stilisierte Rosendekor, den es in goldener und blaugrauer Ausführung gab, besteht aus aneinandergereihten, aber unverbundenen Kreisformen, die jeweils unterhalb einer abschließenden Doppellinie den Rand eines Gefäßes umziehen, wobei eine der Rosen durch ein darunter stehendes Monogramm CH dezent betont wird. Das Innere dieser Kreisform wird durch Dreiecksformen, die sich kontinuierlich verkleinern, gebildet, wobei entscheidend ist, dass das gesamte Motiv aus einem einzigen Linienzug besteht. Die Seiten dieser ‚Dreiecke‘ sind unregelmäßige, wie mit der Hand gezogene

⁶ Alternativ war auch eine Variante mit blaugrauem Dekor erhältlich. Vgl. WVZ, S. 97.

Linien; den inneren Abschluss bilden zwei kleine parallele Striche. Dieses frei abstrahierte Rosengebilde, das trotz seiner Einfachheit in seiner Grundstruktur dennoch nicht gleich durchschaubar ist, bildet einen unaufdringlich-eleganten Rahmendekor für ein hauchzartes, durchsichtiges Porzellan-Service. Die schlichten runden, ovalen und quadratischen Grundformen bekommen lediglich durch variationsreiche Henkel, Tüllen oder Standfüße eine individuelle Note.“⁷ Zimmermann-Degen vermutet, dass das „Rosen-Service“, zu dem auch ein passender Gläser-Satz entstand, bereits 1900 entworfen wurde, jedoch aus unbekanntem Gründen bis zur Darmstädter Künstler-Kolonie-Ausstellung 1901 nicht fertig wurde. Dafür spricht vor allem die Verwendung des stilisierten Rosenmotivs auf anderen Einrichtungsgegenständen des „Haus in Rosen“, etwa auf Briefpapierbögen oder Textilien.⁸ Vergleicht man die erhaltenen Objekte aus dem 1901 nach extrem kurzer Bauzeit fertiggestellten „Haus in Rosen“, etwa die Scherrebek-Teppiche „Schutzengel“ und „Frau Musica“ oder auch die bereits erwähnten Dessert-Teller der Manufaktur Gebr. Bauscher in Weiden (Oberpfalz) (K 14 → 103) so ist festzustellen, dass die Rosen auf dem erst 1902 erschienenen „Rosen-Service“ noch weiter abstrahiert sind. Sie stellen wohl den letzten Grad von Christiansens „Rosenevolution“

7 WVZ, S. 97.

8 Vgl. ebd.



„Der Tag“ Keramikvase,
Chromolith, 1898,
24 × 14 cm, Keramik,
Chromolith, Sammlung
Kirsch, K 08

→ 133

dar und korrespondieren hervorragend mit der ebenfalls stark vereinfachten Formensprache dieses Services.

Typisch für den „Gesamtkunstwerker“ HC ist die mehrfache Verwendung von erfolgreichen Entwürfen für unterschiedliche Zwecke: So findet sich das Motiv des weiblichen Akts mit Mohnblüten, wie es 1897 in einer Illustration der Zeitschrift „Jugend“ erstmals verwendet wurde (J 10 → 79), auch auf einer Zigarettendose oder eben auf der berühmten Vase „Die Nacht“ (K 09 → 80) von Villeroy und Boch.⁹ Ihr Pendant, die Vase „Der Tag“ (K 08) entstand parallel 1898. Beide sind Teil der Sammlung Kirsch. Eine handbemalte Glasvase mit Silberfassung mit demselben Motiv befindet sich auf dem Museumsberg Flensburg.

9 Vgl. Hans Christiansen. Die Retrospektive. Hg.v. Ralf Beil, Dorothee Bieske, Michael Fuhr, Philipp Gutbrod. Ausst.Kat. Darmstadt, München, Berlin, Flensburg. Ostfildern: Hatje Cantz 2014, S. 106 ff.

Eine erfolgreiche Zusammenarbeit verband HC mit der Keramikmanufaktur Wächtersbach: Das Modell „Hamburg“ wurde dort für einen breiten Markt kostengünstig produziert und fand weite Verbreitung. Bis heute zählen Serviceteile daraus zu den am häufigsten gehandelten kunstgewerblichen Gegenständen nach Entwürfen HCs. Auch hier findet sich sein „Signet“, die Christiansen-Rose, in verkleinerter Form wieder (K 02-03 → 105).

In der einschlägigen Fachliteratur zu Hans Christiansen bislang unbekannt sind die beiden blaugrundigen metallgefassten Kuchenplatten der Manufaktur Wächtersbach (K 04, K 07). Die dort verwendeten Rosen-Motive entsprechen nicht der „Christiansen-Rose“, die – wie Margret Zimmermann-Degen festgestellt hat – aus Dreiecken zusammengesetzt ist, sondern bestehen aus vieleckigen Formen innerhalb eines Kreises. Dazu kommen die geknickten „Dornenranken“ als zusätzliche Elemente. Beide Elemente finden sich auf einem Teller wieder, der sich in der Sammlung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen befindet.¹⁰ Dieser Teller ist im Katalog dieser Sammlung eindeutig Christian Neureuther zugeschrieben, da der Teller neben der Wächterbacher Schildmarke auch

¹⁰ Vgl. Wächtersbacher Steingut. Die Sammlung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen. Ausstellungskatalog Museum Künstlerkolonie Darmstadt u. a. 2001, S. 54, Abb. 70, Kat. Nr. 118.

Zwei Kuchenplatten, um 1940, Steingut Wächtersbach, Ø 29 cm bzw. 35 cm, Sammlung Kirsch K 04, K 07



dessen „Kunstabteilungsmarke“ trägt. Von Christian Neureuther ist bekannt, dass er es mit dem Urheberrecht nicht so genau nahm; er hat die Christiansen-Rose noch in mindestens einem weiteren eigenen Entwurf verarbeitet, dem „Wandteller mit geknicktem

¹¹ Vgl. Frensch, Heinz und Lilo, Wächtersbacher Steingut. Königstein: Langewiesche 1978, S. 61. Dort heißt es in der Bildunterschrift. „Neureuther dürfte Christiansens Rosenmotiv (Abb. 112) übernommen haben, gestaltete es jedoch bildhaft, nicht mehr nur als Dekorobjekt.“ Auch dieser Teller trägt deutlich lesbar die Marke der „Kunstabteilung Neureuther“.

Rosenbusch“, worauf Heinz und Lilo Frensch bereits 1978 in ihrer Publikation zu „Wächtersbacher Steingut“ hinwiesen.¹¹ Trotz der deutlich erkennbaren formalen und motivischen Verwandtschaft mit dem nachgewiesenermaßen von Hans Christiansen entworfenen Service „Hamburg“ bleibt daher unklar, ob das blaugrundige Wächtersbacher Service mit den geknickten Rosen Hans Christiansen oder vielleicht doch eher Christian Neureuther zuzuschreiben ist.

Eindeutig auf Hans Christiansen geht hingegen das Motiv „Der Kuss“ zurück, das korrekterweise eigentlich „vor dem Kuss“ heißen möchte, da sich die Lippen des dargestellten Paares nicht berühren. Das Motiv wurde durch das Titelblatt der „Jugend“ vom April 1897 (J 05 → [61](#)) bekannt und fand zahlreiche Nachahmer, so auch auf einem wohl als Wandbild gedachten blauweißen Keramik-Tondo (K 15).¹² Das Tondo besteht aus einem weißen Scherben, das Blau des Hintergrunds und das Elfenbeinweiß des Motivs sind als Glasur aufgetragen. Das Keramik-Tondo ergänzt das Motiv allerdings um vegetabile Rankenmotive, die neben, über und selbst zwischen den beiden Personen eingefügt sind und damit die ursprünglich sehr einfache Bildkomposition verunklären. Die Farbstellung mit weißen Figuren auf hellblauem Hintergrund wirkt wie

„Der Kuss“ (Wandbild),
ca. 1905, Ø 31 cm, Keramik,
Sammlung Kirsch, K 15



Der Kuss, 1930,
25,5 × 25,5 cm, Wandrelied
Messing geprägt, Sammlung
Kirsch, M 09



eine Referenz an die Majolika-Tondi des Florentiner Renaissancekünstlers Luca della Robbia oder aber an das klassische Wedgwood-Porzellan des Klassizismus und will damit nicht so recht zum Jugendstilmotiv passen. HC selbst variierte das Motiv für den 1901 gewebten Wandbehang „Der Kuss“ der Manufaktur Scherrebek.¹³ Mit 1930 ausgesprochen spät datiert ist ein Messingrelief in der Sammlung Kirsch (M 09), welches dasselbe Motiv zeigt. An diesem Beispiel lässt sich gut die Hauptproblematik im Umgang mit HCs bzw. bei der Zuschreibung von Werken an HC darstellen: Ausgehend von einer Zeichnung des Kuss-Motivs wurde 1897 das Titelblatt der „Jugend“ gedruckt. Gleichzeitig vertrieb die Zeitschriftenredaktion das Motiv auch als Postkarte.¹⁴ Kurz darauf wurde eine große Messingplakette hergestellt, bei der das Motiv ebenfalls im Mittelpunkt steht, aber von weiteren Ornamenten und Schrift umrahmt wird.¹⁵ Margret Zimmermann-Degen erwähnt zudem eine Wiederholung des Motivs durch einen anderen Künstler, nämlich Nicolaus Thallmayr. Thallmayr, ein Goldschmied aus Vilsbiburg in Bayern, übertrug HCs Kuss-Motiv auf

13 Museumsberg Flensburg, Inv.Nr. 12600. Vgl. Bieske, Dorothee (Hg.), Scherrebek. Wandbehänge des Jugendstils. Ausst.Kat. Flensburg, Krefeld, Darmstadt, Hamburg. Heide: Boyens 2002, S. 71.

14 Vgl. WVZ, S. 273.

15 Museumsberg Flensburg, Inv.Nr. 21305. Vgl. WVZ, S. 337 und Abb. 182, S. 82.

16 Vgl. WVZ, S. 182.

eine Bronzeplakette mit dem Maßen 24 × 24cm.¹⁶ Ob der zu dieser Zeit in Paris lebende HC davon Kenntnis hatte, ist nicht bekannt. Vermutlich bezieht sich Zimmermann-Degen auf einen Artikel aus der Zeitschrift „Kunst und Handwerk“ über die Münchner Glaspalastausstellung von 1898, worin eine solche Bronzeplakette ausdrücklich erwähnt wird.¹⁷ Dort ist zwar leider nicht die Plakette „Der Kuss“ abgebildet, aber immerhin eine weitere Plakette Thallmayrs, für die eindeutig HCs Motiv „Madonna“ Pate gestanden hat. Vergleicht man die Ausführung und den Stil dieser Plakette mit dem Wandrelief „Der Kuss“ aus der Sammlung Kirsch (M 09), das zudem die von Zimmermann-Degen angegebenen Maße leicht überschreitet, so wird deutlich, dass letzteres keinesfalls mit der Bronzeplakette Nicolaus Thallmayrs identisch sein kann. Im Gegensatz zu dem Keramik-Tondo (K 15) und dem Titelblatt der „Jugend“ (J 05 → 61) zeigt das Messingrelief nur die beiden Figuren und verzichtet auf weitere Jugendstilelemente wie Ranken und eine ornamentale Rahmung. Die Datierung des wohl erst 1930 entstandenen Messingreliefs macht dabei deutlich, dass einzelne Motive HCs selbst Jahrzehnte später noch geschätzt wurden, als der Jugendstil lange aus der Mode und bei Künstlern selbst bereits weitgehend in Vergessenheit geraten war.

17 Bayerischer Kunstgewerbe-Verein [Hrsg.], Kunst und Handwerk: Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851, Bd. 49, 1898-1899, S. 330f.



Wohn- und Tischkultur

Bis etwa 1920 war das Schaffen Hans Christiansens stark geprägt von seinen kunsthandwerklichen Ambitionen; ein Großteil betraf die aus seiner Sicht stilvolle Ausstattung des großbürgerlichen Hauses. Mit der Einrichtung seines „Haus in Rosen“ auf der Mathildenhöhe Darmstadt schuf er dafür beispielhaft ein Vorbild. Für seine Einrichtungsideen zu Möbeln, Textilien, Lampen, Leuchtern, Glasfenstern und Tapeten gewann er zukunftsorientierte Unternehmen, die seine Entwürfe realisieren und wirtschaftlich verwerten. Das Gleiche gilt für hochwertige Objekte einer stilgerechten Tischkultur: Tafeltücher, Servietten, Gläser, Essbesteck und Keramiken. In ihrem umfangreichen Standardwerk über Hans Christiansen¹ hat Margret Zimmermann-Degen sehr viele dieser Exponate ausführlich dokumentiert und kunsthistorisch kommentiert.

Für die Sammlung Kirsch stellen diese kunsthandwerklichen Exponate – neben dem weiteren Erwerb von Gemälden und Graphiken – einen besonderen Schwerpunkt dar.

¹ Margret Zimmermann-Degen: „Hans Christiansen – Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers“, Langewiesche-Verlag Königstein 1985

Möbel

Im zweiten Teil ihres Standardwerks, dem Werkverzeichnis stellt Margret Zimmermann-Degen auf Seite 260 einen Armlehnstuhl vor: Mahagoni massiv, hergestellt 1908–1910, vermutlich von Ludwig Schäfer, Mainz. In der Rücklehne beeindruckend markante Rauten-Intarsien. – nicht aus Silber, sondern aus Aluminium (letzteres war zu jener Zeit wohl wertvoller als etwa Silber, da äußerst kostspielig in der Herstellung). Diese Intarsien, die zierlichen Längsstreben in den Seitenteilen und die vierkantigen, sich nach oben verjüngenden Vorderbeine in den versilberten Messingschuhen finden sich bei dem Salonstuhl und den zwei Fauteuils der Sammlung (E 02). Die Sitzpolster der Lehnstühle wurden nachträglich bezogen mit einem Stoff aus der Wiener Werkstatt Backhausen, bekannt für ihre Jugendstil-Dessins.



*Paar Armlehnstühle, 1909,
90 cm / 68,5 cm / 47 × 60 cm,
Mahagoni, Sammlung Kirsch,
E 02*

Textilien

Christiansens Dessins zu Vorhangs- und Kleiderstoffen waren vor allem gedacht für die „Oberhessische Leinenindustrie Kleinberger und Marx“ in Frankfurt. Ein Beispiel zeigt die von Hertha Christiansen handgefertigte Schürze für ihre Mutter (T 04) und die Tischdecke mit eingewebter HC-Signatur (T 05). Sehr eng kooperierte er nicht nur mit der Firma „Marx und Kleinberger“, Frankfurt, sondern auch mit dem Nähmaschinen-Hersteller „Singer“, mit deren modernen Produkten man nun auch problemlos Stoffe mit größeren und komplizierten Motiven besticken konnte (HC 159); Singer organisierte zu Werbezwecken sogar Ausstellungen mit Christiansens Muster-Entwürfen (P 56). Spitzenkragen mit Blatt- oder Blumenmotiven gehörten in der zeitgenössischen Mode zur Dekoration moderner Frauenkleider (T 02, HC 368); er ließ sie vermutlich von Pauline Braun, Darmstadt für seine Familie fertigen.

*Schürze (Stoffentwurf),
55 (68) × 56 (19) cm, Marx
und Kleinberger, Sammlung
Kirsch, T 04*



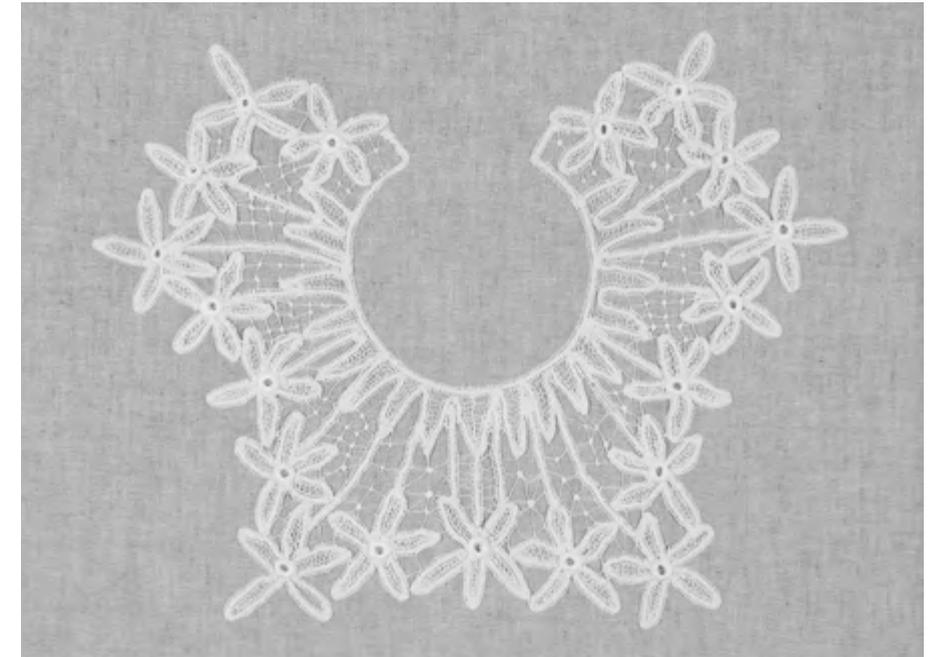
*Tischdecke mit eingewebter
HC-Signatur, um 1906,
Marx und Kleinberger,
153 × 120 cm, T 05*





Stilisierte Blütenform für einen Paravant, Muster Fa. Singer, Seide auf Rips, 1903/04, HC 159

Broschüre „Stickerei-Muster“, 1904, 22 x 13 cm, 34 Seiten, Lithographie, Sammlung Kirsch, P 56



Spitzen Kragen, Stoff, Schulterkragen mit Blüten-Blatt-Motiv, um 1900, naturfarbendes Baumwollgarn, Umfang: außen 100 cm, innen 36 cm, Sammlung Kirsch, T 02

Claire Christiansen auf dem Sofa sitzend, 1901, Öl auf Karton, 25 cm x 23 cm, HC 368



Leuchter

Zwei von H.C. entworfene Kerzenleuchter sind heute bekannt: spitztüten-förmig aus versilbertem Messing mit wellenartigem getriebenem Dekor des Fußes und des Schaftes (HC 184) sowie ein fünfarmiges Exemplar aus Gußeisen (Signatur auf der Unterseite des Standfußes) (M 05). Nachgüsse aus Bronze - aber ohne Signatur - sind auf dem Markt.



*Kerzenleuchter 5-armig,
25 x 49 cm, Gusseisen,
Sammlung Kirsch, M 05*



*Zwei Kerzenleuchter, 1901/02,
Messing versilbert, Höhe
26 cm, vermutlich E. L. Vietor,
Darmstadt, HC 184*

Glasfenster

Bis in die dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts waren Glasfenster äußerst beliebt; die zahlreichen und farbintensiven Entwürfe – angeregt durch eine Reise zur Weltausstellung in Chicago – wurden vorwiegend realisiert und vermarktet durch Karl Engelbrecht, Hamburg. Das größte Glasbild „Seenlandschaft mit Laubbäumen“ (HC 55→22) befand sich im Speisezimmer der Familie Kahn-Starré in Mannheim; im Krieg wurde es in Sicherheit gebracht und befindet sich heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

Eine farbschwache und verkleinerte Nachbildung läßt ihre Schönheit nicht annähernd erahnen. Zahlreiche seiner Glasfenster-Entwürfe wurden auch als Druckgrafiken, z. B. in der „Jugend“ publiziert (J 33, J 60, P 55, P 57).



Schwäne I, „Jugend“ 22/98,
buntes Fenster, Sammlung
Kirsch, J 33

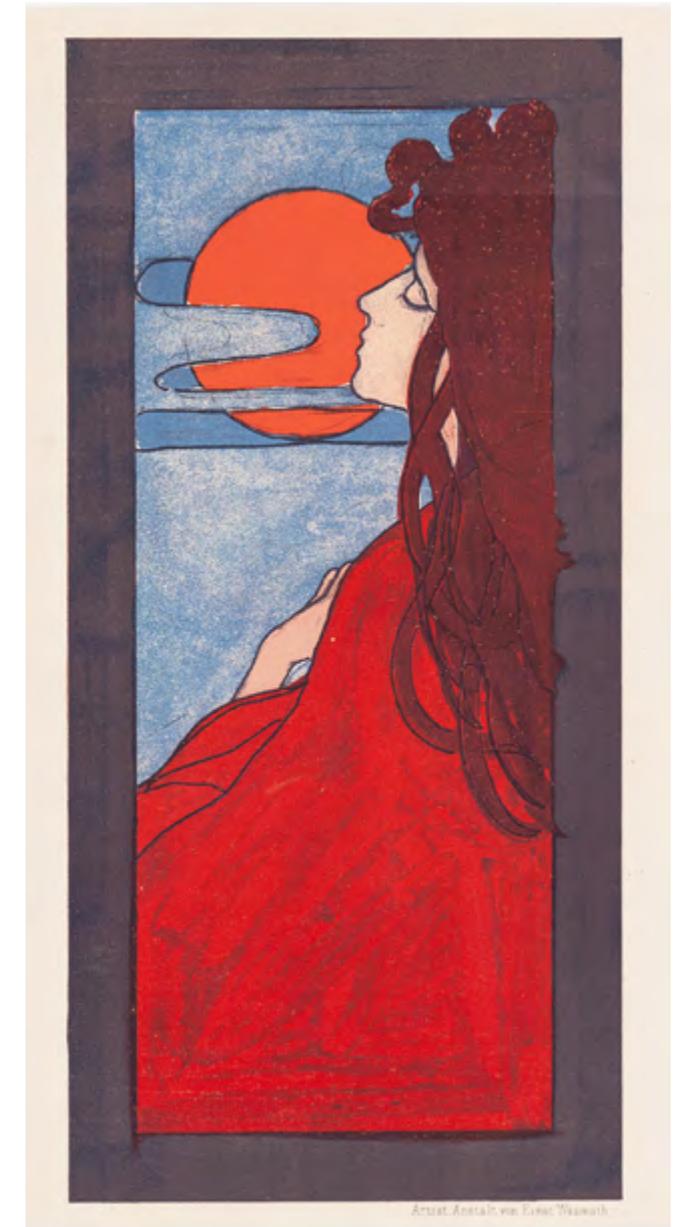


*Herbst (Glasfenster),
„Jugend“ 41/02, Vignette/
Dekoration, Sammlung
Kirsch, J 60*



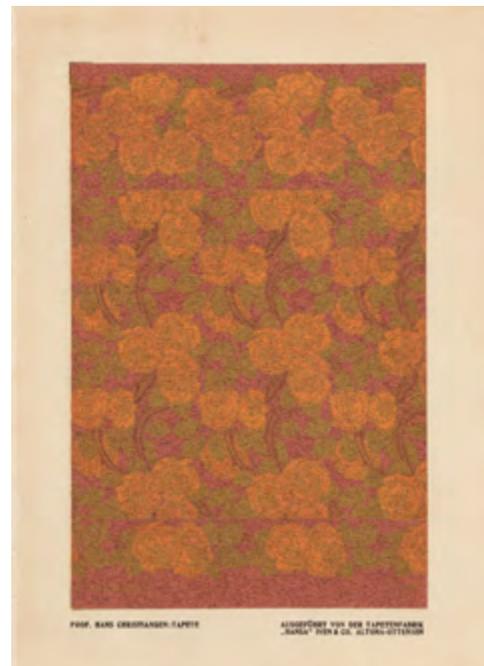
*Entwurf eines Glasfensters,
ca. 1900, 25 x 30 cm,
Offsetdruck Artist Anstalt
E. Wasmuth, Sammlung
Kirsch, P 57*

*Entwurf eines Glasfensters
(Druck), ca. 1900, 28 x 19 cm,
Farblithographie, Sammlung
Kirsch, P 55*



Tapeten

Als gelernter Dekorationsmaler hatte Hans Christian- sen wohl eine besonde Affinität zu stilvoller Tapeten- gestaltung. So entwarf er für die Tapetenfabrik „Han- sa“ Iven & Co in Altona-Ottensen zahlreiche Muster mit Früchten, Blättern und Blüten – teilweise mit abs- trahierenden Namen (D 02 a-c).



*Tapetenmuster „Himmels-
höhe“, 1900, 28,5 × 21 cm,
Tapete, Sammlung Kirsch,
D 02 b*

*Tapetenmuster, 1900,
28,5 × 21 cm, Tapete, Samm-
lung Kirsch, D 02 c*



*Tapetenmuster „Vergangen-
heit“, 1900, 28,5 × 21 cm,
Tapete, Sammlung Kirsch,
D 02 a*

Gläser

Als „Gläser Hans Christiansen“ tauchen bei Auktionen immer wieder Exemplare auf, die nicht von diesem Künstler entworfen wurden. Christiansen hat nachweislich 1901 bis 1904 nur für die „Krystallfabrik Theresienthal Egon von Poschinger“ vier Gebrauchsgläser-Sätze entworfen und zwar die Service „Optisch gedreht (G 01)“, „Drei gravierte Wellen“ (G 13), „Goldene Rose“ (G 03) und „Gravierter Blätterkranz“.

Von diesem letztgenannten Entwurf wurden leider nur wenige Exemplare produziert, so daß heute nur noch ein Weinglas nachweisbar ist. Die drei erstgenannten Sätze wurden dagegen in relativ großer Stückzahl bis 1919 hergestellt. K.W. Warthorst hat in seinem folgenden Beitrag die Charakteristika von Hans Christiansens Gläserentwürfen eindrucksvoll herausgearbeitet.



*Weinglas mit Goldrose,
Höhe 16 cm, Sammlung
Kirsch, G 03*



*Weinglas mit Wellenschrift
(HC), 1904, Sammlung
Kirsch, G 13*



*Weinglas „Optisch gedreht“,
H 25,5 cm, G 01*

Essbesteck

Möglicherweise durch die Vermittlung von Emil Beutinger entwarf Christiansen 1901/02 für die weltweit agierende Silberwarenfabrik P. Bruckmann & Söhne Heilbronn ein umfangreiches Essbesteck Modell 3000 ff: „Darmstädter Stil“. Charakteristisch sind hier die blumenkelch-artig geprägten Griffe. Die ersten Exemplare fielen vor allem durch einen „Pistolengriff“ bei den Messern und den größeren Vorlegeteilen heraus aus dem üblichen Design (M 12); die Klingen waren – auch später – mit „CH“ graviert. Das spätere Modell „Darmstadt“ – jetzt mit konventionellen Griffen – wurde in Heilbronn bis weit in die 50er Jahre aus 800er Silber gefertigt (M 03-04, M 07-08, M 10-11) – teilweise mit durchbrochenem Vorderteil (M 14).



18 teil. Essbesteck „Darmstadt“, 1901, Löffel 22 cm, Gabel 21 cm, Messer 25,5 cm, Bruckmann 800er Silber, Sammlung Kirsch, M 03



Silbernes Dessertbesteck, 800er vierteilig mit Gravur rückseitig, Bruckmann, Messer: 20,5 cm, Gabel: 18 cm, Löffel: 18,5 cm, kl. Löffel: 13 cm, M 12

Zwei Teelöffel „Darmstadt“, 1901, 15 cm, Bruckmann 800er Silber, Sammlung Kirsch, M 04





*Eine silberne Fleischgabel,
Sammlung Kirsch, M 07*



*Silberne Saucenkelle (HC),
1910, Sammlung Kirsch,
M 10*



*Silberner Zuckerstreu-
Löffel (HC), 1910, Sammlung
Kirsch, M 11*



*Silbernes Salatbesteck
(2 Teile), 1901, Sammlung
Kirsch, M 08*

Keramiken

Konsequent für eine stilgerechte Wohn- und Esskultur entwarf Hans Christiansen zahlreiche Vasen und Tischgarnituren aus Keramik. So entstand bei der Fa. Villeroy & Boch 1898 das Chromolith-Vasen-Paar „Der Tag“ und „Die Nacht“ (K 08 → 109, K 09 → 80). Das Motiv „Die Nacht“ hat Christiansen mehrfach verarbeitet: u. a. als Druckgrafik in der Zeitschrift „Jugend“ (J 10) und als Dekoration eines silbernen Zigaretten-Etuis.

Für „Gebrüder Bauscher“, Weiden kreierte er 1901 mehrfarbige Dessertteller (K 10-12, K 14 → 103); ein lange HC zugeschriebener Teller (K 13) des gleichen Herstellers stammt aber nachweislich nicht von ihm, sondern von J. M. Olbrich (*Mitteilung von Ph. Gutbrod am 8.9.2018*).

Sein bekanntestes Signet – die Christiansen-Rose – verwendete er nicht nur für eines seiner vier Gläser-Sätze, sondern auch für das weiße Tafelgeschirr der „Fa. Krautheim & Adelberg“, Selb (um 1903), Schalen (K 02 → 105) und Untersetzer (K 03 → 105, K 06 → 105) des Service „Hamburg“ aus der „Wächtersbacher Steingutfabrik“ (um 1911).

In seinem hiesigen Beitrag bearbeitet Michael Fuhr nicht nur ausführlich die Keramikarbeiten Christiansens, sondern er analysiert auch intensiv die kunsthistorische Relevanz seiner entsprechenden Entwürfe.



Dessert-Teller (Entwurf wohl Josef Maria Olbrich), 1900/01, Ø 25 cm, Porzellan, Sammlung Kirsch, K 13



Der Gebrauchsglas- Künstler

Vorbemerkung

Der Begriff des „Tafel-Service“ hat in der Keramik eine von dem Glas abweichende Bedeutung. Dies liegt daran, dass ursprünglich – historisch betrachtet: bereits im frühen 19. Jahrhundert – sowohl in der Keramik-Industrie als auch in der Glas-Industrie damit lediglich eine Menge von form- und funktions-verwandten – aber eben in der Keramik – Teller/Schüsseln/Platten etc. – von dem Glas – Wein-Glas etc. / Karaffe etc. – zu unterscheidende – Gegenstände begriffen wurde. Diese unterschiedliche Bedeutung hat sich nun – insbesondere im Fachhandel – bis heute erhalten.

Weiterhin soll der interessierte Leser daran erinnert werden, was der seinerzeit renommierte Kunstkritiker Karl Scheffler bereits 1903 geschrieben hat: „Der Leser ist aber keineswegs entbunden, an der Hand der auch ihm zugänglichen Tatsachen und in Kenntnis dessen, wie andere urteilen, den Versuch zu machen, selbst zu Resultaten zu kommen.“¹

Insofern ist darauf hinzuweisen, dass sämtliche – in dem Beitrag erwähnten – Arbeiten / Gläser-Sätze und Tafel-Service von Christiansen und auch seiner Künstler-Kollegen einzusehen sind und abgebildet werden in

„Karl-Wilhelm Warthorst, Gebrauchsglas 1898–1924“, Freiburg 2001. Die vielfach – fälschlich – Christiansen zugeschriebenen Theresienthaler Gläser mit „Wellen-Dekoren“ findet man dann in „Karl-Wilhelm Warthorst, Die Glasfabrik Theresienthal“, Freiburg 1996.

Darüber hinaus: sämtliche Kunst-Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts / des frühen 20. Jahrhunderts sind von der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Bayerischen Staats-Bibliothek in München digitalisiert worden und sind im Internet abrufbar.²

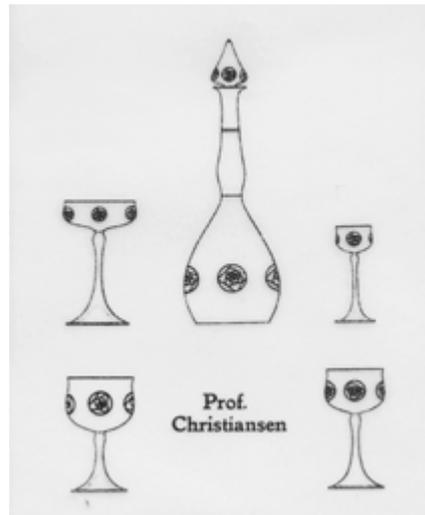
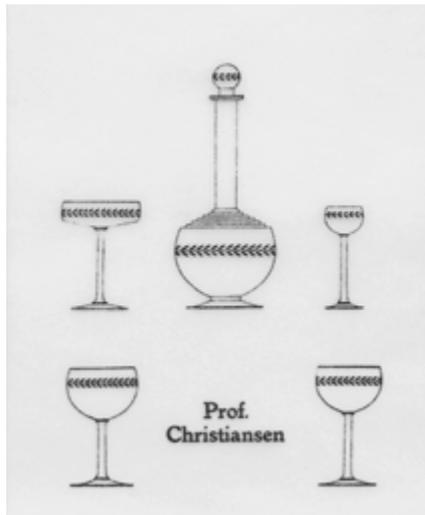
Die Gebrauchsgläser

Der „Maler“ Hans Christiansen hat einst in den „knappen biographischen Notizen“ seine „Thätigkeit als Künstler so allgemein als möglich“ begriffen: „ich will ein Porträt malen aber auch ein Möbel entwerfen können“. Und in der Tat: er malt „Landschaften, Bildnisse und Akte“, er „erfindet Möbel“, er „zeichnet Plakate“, er „phantasiert Glasfenster“ und – last but not least – er entwirft – in „Anpassung der Form an die gestellte Aufgabe nach Zweck und Technik“ – aber auch die tisch-kulturelle Ausstattung eines Speisezimmers – also: das Keramik-Geschirr / das Besteck / die Tisch-Textilien / vor allem nun: die Gebrauchsgläser.

Die bedeutende Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt von 1901 bot ihm erstmals die Gelegenheit, in der Gestaltung der von seinem Künstler-Kollegen Joseph M. Olbrich entworfenen Villa „In Rosen“ seine künstlerische Vielseitigkeit unter Beweis zu stellen.

Der seinerzeit bekannte Kunstkritiker Benno Rüttenauer hat 1901 in der renommierten Zeitschrift Deutsche Kunst und Dekoration einen lesenswerten Aufsatz zu dem Künstler „Hans Christiansen und sein(em)

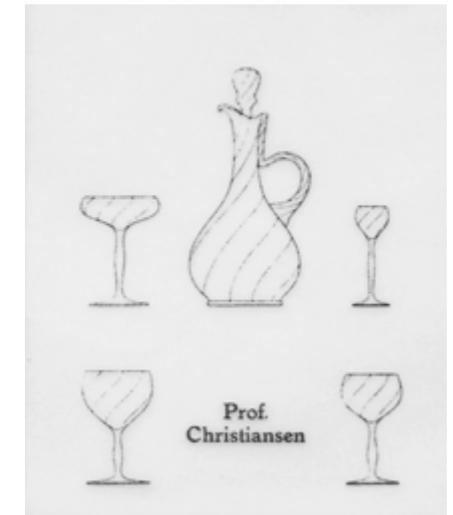
Haus“ publiziert, und dabei auch auf das erste von ihm entworfenes Tafel-Service mit der „optisch gedrehten“ Kupa hingewiesen. Es steht auf dem „Gedechte(n) Tisch im Speise-Zimmer“ der Villa „In Rosen“ (HC 209). Damit ist es zugleich auch möglich, den Zeitpunkt der Entstehung dieses markanten Tafel-Service zu bestimmen – nämlich: die erste Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt – auch wenn die Gläser erst deutlich später – in der Preisliste Theresienthal (3 Abb. aus Preisliste 3) (1907) und in dem 8. Sonderheft der Berliner Architekturwelt (1908) – dokumentiert werden können.



Gläsergarnitur „Optisch gedreht“, 1900/01, Theresienthaler Krystallglasfabrik, HC 209

Zeichnungen aus Preisliste 3 der Theresienthaler Krystallglasfabrik, 1907

→ 155



Das erste Tafelservice

Betrachten wir nun sein erstes Tafel-Service in der Grund-Form – darunter versteht man die Form, die den einzelnen – funktions-verschiedenen – Gläsern virtuell als gemeinsames Muster zugrunde zu legen ist – so ist festzustellen: man fühlt sich „erinnert“ an den Gläser-Satz, den der „Künstler-Kollege“ Peter Behrens bereits 1898 entworfen hat und der erstmals ein Jahr später auf einer Ausstellung in Darmstadt zu sehen war. Das „Markenzeichen“ dieses Gläser-Satzes von Behrens war eine absolute Neuheit: ein sogenannter „Entasis-Stengel“ – dh. ein Stengel, der der geschwellten Form einer griechischen Säule nachgebildet wurde. Allein in der „optisch gedrehten“ Kupa seines Tafel-Service (R 11) macht Hans Christiansen den Unterschied zu dem Gläser-Satz von Peter Behrens deutlich: die glatte Wandung bei Behrens bekommt eine schräg-optische Struktur und damit einen „Hauch“ von Dekoration, von der bei Peter Behrens nichts zu spüren ist.

Nun kann man aber die Beschreibung eines Tafel-Service als eines Phänomen sui generis nicht auf die Betrachtung der Grund-Form reduzieren. Vielmehr: ein wesentliches Moment des Tafel-Service ist das „Satz-

Prinzip“. Erst in dem „Satz-Prinzip“ erweist sich die Menge der funktions-verschiedenen Gläser als eine „gestaltete Einheit“ – als ein „einheitliches Ganzes“.



Gedeckter Tisch im Speisezimmer der Villa „In Rosen“. Aus „Deutsche Kunst und Dekoration 9, 1901/02, S. 62, R 11

Die historische Entwicklung des Tafelservice

Fragt man nun nach dem historischen Ursprung dessen, was also unter dem „Satz-Prinzip“ zu verstehen ist, so treffen wir auf die sogenannte „Orgel“. Bereits Paul Jacob Marperger hat 1716 in seinem „Vollständigen Küch- und Keller-Dictionarium“ dazu festgestellt: „Nach ihrer Capacität seynd die Gläser entweder grosse Humpen / von etlichen Maassen oder Quartier / Seidlein oder Nössel-Gläser / auch wohl weniger oder mehr / nachdem man sie haben will / gemeiniglich Orgel-weise nacheinander / wie auf grossen Credentzen und Schenck-Tischen zu ersehen / also dass immer eines kleiner als das andere erscheine“. Auch Hans Christiansen nutzt das „orgel-weise“ Satz-Prinzip, um ein „einheitliches Ganzes“ zu erschaffen.

Dieses – eigentlich virtuelle – „einheitliche Ganze“ wird dann aber konkret in der sogenannten „Satz-Menge“ – also in der Menge der funktions-verschiedenen Gläser – Wein / Bordeaux / Madeira / Likör etc. Ursprünglich entsprach die Satz-Menge – im 18. Jahrhundert – der Speise-Folge auf der Tafel. Aber: eine allgemein verbindliche Satz-Menge – etwa auf der Grundlage von allseits anerkannten Form-Typen – also: Kelch / Schale / Becher – hat es nie gegeben: sowohl die Satz-Men-

ge als auch die Form-Typen waren immer dem (Geschmacks-) „Wandel der Zeiten“ unterworfen.

Im 19. Jahrhundert wurde dann die Korrespondenz von Getränke-Sorte und Speise aufgegeben: man hat statt dessen eine an dem Alkohol-Gehalt der Getränke-Sorten orientierte Sequenz der Gläser ausgebildet.

Diese – im frühen 20. Jahrhundert weiterhin vor allem von Glasfabriken verbreitete – Vorstellung von Satz-Menge wurde auch von Hans Christiansen übernommen, wobei die Menge der Gläser – sozusagen als eine Konzession an die Mode der „hohen Gläser“ um 1900 – um mindestens ein hohes Glas erweitert wurde. Aber noch vor 1907 – also vor der Publikation der Preisliste Theresienthal 3 (1907) – sind die „hohen Gläser“ wieder aus dem Programm genommen worden: das Neo-Biedermeier mit seinen kompakten Formen hat sich auch in der Alltags-Kultur durchgesetzt.

Gläser-Satz und Tafel-Service

Ein besonderes Problem stellt die „Verwandtschaft“ einer Menge von funktions-verschiedenen Gläsern – also dem eigentlichen Gläser-Satz – und einem Vorrats-Behälter – also einer Flasche / einer Karaffe / einem Krug – dar. Erst in der Kombination von Gläser-Satz und Vorrats-Behälter entsteht das, was als „Tafel-Service“ zu begreifen ist.

Selten haben sich die Entwerfer im späten 19. Jahrhundert – das Problem existiert erst seit dem Historismus – dieser ästhetisch heiklen Aufgabe gestellt und es gewagt, die Form der Gläser und die Form des Vorrats-Behälter formal aufeinander zu beziehen, um so den Eindruck einer „harmonischen Abgeschlossenheit“ oder einer „geschlossenen Einheit“ zu erzeugen.

Auch Hans Christiansen hat diese komposite Vollen-dung einer ästhetischen Einheit von Gläser und Vorrats-Behälter letztlich allein in dem Tafel-Service mit dem „gravierten Blätterkranz“ geschaffen. Dabei wird die Form der in der Rundung ausgewogenen Kuppa des Wein-Glases von dem Bauch der Karaffe aufgegriffen und „gespiegelt“. Die „Treppe“ von Bauch zu Hals der Karaffe betont zusätzlich die Silhouette der Karaffe

und unterstreicht noch den Parallellismus von Kuppa-Form des Wein-Glases und dem Bauch der Karaffe. Die gleiche Funktion hat das Dekor des „gravierten Blätterkranzes“. Und zudem: der Stengel des Glases und der Hals der Karaffe verhalten sich antithetisch zueinander.

Die formale „Un-Einheitlichkeit“ von Gläser und Vorrats-Behälter, die man dagegen bei dem Tafel-Service mit den „drei gravierten Wellen“ und dem Tafel-Service mit der „goldenen Rose“ beobachten kann, zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Werk des Künstlers – ein gutes Beispiel ist die Menge von heterogenen Gegenständen in dem Speisezimmer der Villa „In Rosen“. Aber: diese formale „Un-Einheitlichkeit“ wird – und das ist typisch für den „Ornamentiker“ Hans Christiansen – durch die verschiedenen Dekore der einzelnen Tafel-Service – „optisch gedreht“ / die „drei gravierten Wellen“ / der „gravierte Blätterkranz“ / die „goldene Rose“ – nahezu ausgeglichen oder doch zumindest so gemildert, dass dennoch die Gläser und der Vorrats-Behälter ästhetisch als miteinander verbunden erscheinen.

Das Tafelservice mit der dreifachen Welle

Kunsthistorisch von besonderem Reiz ist das Tafel-Service mit den „drei gravierten Wellen“: vor allem deshalb, weil die „Welle“ als Dekor zwar keine Erfindung von Hans Christiansen ist, er aber mehrfach in seinen Graphiken / seiner „Buch-Verzierung“ / seinen Teppichen auf dieses Motiv zurückgreift, und man besonders gut daran erkennen kann, wie ein begabter Künstler mit der Tradition umzugehen versteht (G 16, G 19).

Es sei noch darauf hingewiesen: bereits vor 1900 wurde auf die „Welle“, die man „bei so vielen Erzeugnissen moderner dekorativer Kunst beobachten kann“, in der Literatur hingewiesen. Es ist zu vermuten, dass die besondere Bedeutung dieses Motivs seinerzeit ihren Ursprung in dem verbreiteten Holzschnitt „Die Welle“ des – im späten 19. Jahrhundert bekannten – japanischen Künstlers Hokusai hatte.

Wie bereits bei dem ersten, dem „optisch gedrehten“ Tafel-Service ist auch bei dem zweiten, dem Tafel-Service mit den „drei gravierten Wellen“ von Hans Christiansen eine gewisse ästhetische „Nähe“ zu Peter Behrens nicht zu verkennen: die Kuppel-Form sowohl des



*Weinglas und Sektschale
mit dreifachem Wellenschliff,
ca. 1904, Höhe 16/15 cm,
Sammlung Kirsch, G 16/G 19*

Tafel-Service mit den „drei gravierten Wellen“ von Hans Christiansen als auch des Gläser-Satzes „Bismarck“ von Peter Behrens weist eine gebrochene Wandung – sagen wir: einen „Knick“ – auf. Bei Christiansen ist dies aber allenfalls eine dekorative „Beigabe“ – bei Behrens dagegen eher ein ästhetisches „Programm“: Behrens negiert auf diese Weise ein – in der Form und in der Funktion – trennendes Moment von Stengel und Kuppel – etwa: einen Nodus. Es ist einfach kein „Übergang“ von Stengel zu Kuppel erkennbar – oder anders gesagt:

der Übergang von Stengel zu Kupa wird bei Behrens in die Kupa „verlagert“ und damit das Glas in seiner vollkommenen Einheit stärker betont. Christiansen dagegen bleibt in seinem Entwurf bei der traditionellen Zwei-Teilung von Stengel und Kupa, indem er sogar noch eine nodus-artige „Verdickung“ zwischen Stengel und Kupa einschiebt.

Die Satz-Menge des Tafel-Service mit den „drei gravierten Wellen“ wurde spätestens 1907 – wie sich aus der Preisliste Theresienthal 3 (1907), S. 21 ergibt – um die drei hohen Gläser (H. 25,3 cm/H. 22,9 cm/H. 20,0 cm) „gekürzt“. Auf den Einfluss des Neo-Biedermeier im frühen 20. Jahrhundert, der sich in dieser Reduktion kundtut, wurde bereits hingewiesen.

Auf der Grossen Berliner Kunstausstellung von 1903 lassen sich drei Gläser – eine Sekt-Schale und zwei hohe Gläser – aus dem Tafel-Service mit den „drei gravierten Wellen“ in einem von dem Architekten E. Schaudt entworfenen Speisezimmer nachweisen. Dadurch ergibt sich – wie wir bereits bei dem ersten, dem „optisch gedrehten“ Tafel-Service von Hans Christiansen gesehen haben – die Möglichkeit einer genauen Datierung des Tafel-Service: spätestens 1903.

Das dritte und das vierte Tafel-Service

Auf die „geschlossene“ Wirkung des Tafel-Service mit dem „gravierten Blätterkranz“, die durch die absolut gelungene ästhetische „Verknüpfung“ von Glas und Karaffe bedingt ist, wurde bereits hingewiesen. Seinen besonderen Reiz aber erhält das Tafel-Service durch eine geradezu funktionalistische Grund-Form, deren Zwei-Teiligkeit – Kupa und Stengel – mehr angedeutet als ausgeführt erscheint. Die schlichte Erscheinung des Ganzen wird noch durch einen einfach ausgezogenen Stengel unterstrichen. Ansonsten wirkt das Tafel-Service mit dem „gravierten Blätterkranz“ in Satz-Prinzip und Satz-Menge weitgehend traditionell.

Ein besonderer „Verkaufsschlager“ kann das Tafel-Service mit dem „gravierten Blätterkranz“ nicht gewesen sein. Denn: es ist bis heute einzig und allein ein Weinglas (H. 15,3 cm) aus diesem Tafel-Service nachzuweisen. In der Datierung sind wir ebenfalls auf die Preisliste Theresienthal 3 (1907), Tf. 21 als dem spätesten Zeitpunkt der Entstehung dieses Entwurfs angewiesen. Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass dieses Tafel-Service bereits 1903 geschaffen wurde ([linke Abb.→ 144](#)).

Und last but not least soll noch der wohl bekannteste Entwurf von Hans Christiansen besprochen werden: das Tafel-Service „mit der goldenen Rose“ (G 14, G 17). Es ist in seiner Grund-Form zwar durchaus apart, aber nicht sonderlich originell. Auch andere Entwerfer – so etwa Gisela von Falke oder Rudolf Wille – haben in ihren Gläser-Sätzen ebenfalls auf diese markante Form der Kupa zurückgegriffen. Hans Christiansen aber unterscheidet sich von seinen „Künstler-Kollegen“ dadurch, dass bei ihm die Form eine – gleichwohl notwen-



*Sektschale „Goldene Rose“
(HC), Sammlung Kirsch, G 14*

*Likörglas „Goldene Rose“,
1900-1904, 14 cm,
Sammlung Kirsch, G 17*

dige – Nebensächlichkeit ist. Denn erst in der Gestaltung dieser peripheren Form entsteht Kunst: durch das Dekor der „goldenen Rose“ mit den Initialen HC als verbindendem Moment.

In der Datierung müssen wir – wie auch bereits bei dem Tafel-Service mit dem „graviertem Blätterkranz“ – erneut auf die Preisliste Theresienthal 3 (1907), Tf. 21 als dem spätest möglichen Zeitpunkt zurückgreifen. Mitunter wird die Entstehung dieses gläsernen Tafel-Service – wenngleich ohne nähere Begründung und damit rein spekulativ – „um 1901“ angesetzt. Da nun aber ein ebenfalls von Hans Christiansen entworfenes Porzellan-Service „mit der goldenen Rose“ meist – wenngleich ebenfalls ohne nähere Begründung – „um 1903“ datiert wird und ein ästhetischer – auf ein Gesamtkunstwerk ausgerichteter – Kontext anzunehmen ist, kann man problemlos von einer Entstehung des Tafel-Service „mit der goldenen Rose“ in der Darmstädter „Spätzeit“ des Künstlers ausgehen.

Fazit

Retrospektiv kann man also festhalten: Hans Christiansen hat vier solide, aber nicht unbedingt avantgardistische gläserne Tafel-Service geschaffen. Seine Leistung als Innen-Architekt beschränkt sich allein auf die Ausgestaltung seiner Villa „In Rosen“. Insofern war er auch kein all-seitiger „Raumkünstler“, der es vor allem als seine gestalterische Aufgabe gesehen hätte, „in einfachen Wohnzimmern geschlossen die Anwendung des Neuen“ zu präsentieren, wie es einmal ein Kritiker der Reformbewegung formulierte. Und auch in seinem Haus setzt er sich über die sozial-kritischen Forderungen der Zeit hinweg: die Villa „In Rosen“ ist ein Unikum – zumindest aber ein Unikat. Denn – so beschreibt Hans Christiansen selbst seine Situation: „hier soll kein Alltagsmensch wohnen, aber einer, der seine Welt für sich hat und sich sein Nest nach seiner Neigung und seiner Individualität geschaffen hat“.

Die Erforschung von Gebrauchsglas vermittelt – besonders durch die falschen Zuschreibungen seit der Ausstellung Darmstadt 1976 – noch immer ein Bild von dem Künstler, das ihm als einem der „Heiligen Drei Könige“ des Darmstädter Jugendstils – Behrens / Christiansen / Olbrich – nicht gerecht wird. Hans Christian-

sen war „ein ganz besonderes dekoratives Genie“. Seine „Bedeutung liegt in der Farbe“. Und: „die Farbe ist seine natürliche Sprache“ – wie seine Blätter in der „Münchner illustrierte(n) Wochenschrift für Kunst und Leben“ deutlich machen. Dagegen wären die – funktionslosen – „Wellen-Dekore“ der Theresienthaler Einzelgläser, für die er bis in die Gegenwart hinein verantwortlich gemacht wird, unter seinem Niveau gewesen. Nach seiner Zeit in Darmstadt hat Hans Christiansen keine Gebrauchsgläser mehr entworfen.



Die Gemälde

Ein Gesamtkunstwerk Leben: So inszeniert Hans Christiansen sich und seine Familie auf dem Malgrund des großen Tondos (HC 382). Schon der Rahmen ist ein Manifest. In dem mit Blattwerk verziertem Quadrat lassen vier vergoldete Dreiecke ein Oktagon entstehen. Darin öffnet sich ein von Rosetten umgebener Kreis – Symbol der Einheit und Vollkommenheit schlechthin¹. Der Erstberufene unter den sieben frühen Jugendstilkünstlern der Mathildenhöhe Darmstadt malt das Rundbild ebendort 1908 im Jahr der dritten Künstlerkolonie-Ausstellung, sechs Jahre nach seinem formellen Austritt – eine Standortbestimmung ganz eigener Art.²

Ein Schmuckstück aus dem Jahre 1901 markiert opulent den Kreismittelpunkt und bildet Dreh- wie Angelpunkt des Gemäldes: eine Kostbarkeit aus Golddraht, Brillanten und einem in Email gefassten Saphircabochon. Hans Christiansen hat es selbst entworfen. Seine Frau Claire trägt es über dem Herzen. Mutter, Muse und Magierin zugleich, hat sie, umgeben von den gemeinsamen drei Kindern Olaf, Herta und Frega, die Augen fast geschlossen und ihren Arm – betont von

¹ Es handelt sich metaphorisch gesehen um den „Himmel auf Erden“ in einer Umkehrung der Quadratur des Kreises als Herabführung des Himmels auf die Erde. Vgl. das Stichwort „Kreis“, in: J. C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Drei Lilien Verlag, Wiesbaden, 1986, S.97.

² Es ist das Jahr, in dem Gustav Klimt seinen „Kuss“ malt, Franz von Stuck das „Inferno“ und Adolf Loos über „Ornament und Verbrechen“ schreibt.



Familie Christiansen, 1908,
Öl auf Leinwand, Ø 148 cm,
Museum für Angewandte
Kunst, Köln, HC 382

einer leuchtend roten Fransenstola - weihevoll erhoben. Sind die Mädchen in kostbare weiße Stoffe mit ebenfalls vom Künstler gestalteten Durchbrucharbeiten gekleidet und durch grüne Schärpen akzentuiert, so zeigen die überlangen, kultisch gespreizten Finger der Gattin im silbrig glitzernden Festgewand über der mit Goldreif und Rosen geschmückten Stirn den im Licht aufglänzenden Ehering vor. Der Maler im dunklen Anzug umrahmt als moderner „Creator mundi“ im Hintergrund die von ihm geschaffene Figurengruppe und beobachtet mit wachsamem, fast lauerndem Blick die Wirkung seines Programmbildes auf potentielle Betrachter. Gemalt im Stil des Realismus, ist es ein besonderer Akt künstlerischer Repräsentation wie Selbstversicherung in der Mitte des Lebens.³

Wiewohl nach einer fotografischen Vorlage entstanden, ist diese jedoch in der malerischen Umsetzung deutlich idealisiert und überhöht worden.⁴ Wird das Gemälde formal bestimmt vom Komplementärkontrast der Farben Rot und Grün vor Schwarz und Weiß,

³ Hans Christiansen (1866–1945) malt das repräsentative Familienbildnis, eines der größten je von ihm gemalten Gemälde mit 42 Jahren, danach sind ihm weitere 37 Lebensjahre vergönnt.

⁴ Vgl. die Abbildung in: Margret Zimmermann-Degen, Hans Christiansen. Werk und Leben eines Jugendstil-künstlers, 1985, Teil II: Werkverzeichnis, S.321. Das „Porträt Familie Hachenburg“ von 1907 (Sammlung Kirsch, A 30) ist in einem ähnlich realistischen Stil und wohl ebenfalls nach einer Fotografie gemalt. Das ein Jahr später entstandene Porträt „Familie Christiansen“ weist jedoch eine im Vergleich ungleich ambitioniertere Komposition auf.

so scheint es inhaltlich geprägt von der Ambition, in den Pantheon der deutschen Künstlerfürsten, namentlich der Münchner Tradition, aufzusteigen.⁵

Dabei ist die Malerei nur eine seiner vielen Ausdrucksformen, zumal in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens als Gesamtkunstwerker des Jugendstils. So wie Hans Christiansen zeitlebens nicht an ein Medium gebunden ist, so ist er auch nicht an einen Malstil gebunden. Art Nouveau-Linien und Jugendstil-Ornamente, symbolistische, impressionistische und fauvistische, expressive sowie neusachliche Elemente begegnen sich im Laufe der Jahrzehnte in seinem äußerst vielseitigen Œuvre.

Geboren im gleichen Jahr wie der russische Bühnenbildner Léon Bakst, der Maler Wassily Kandinsky, der Komponist Erik Satie und der Schriftsteller der „Time

5 Vergleicht man Gemälde der Münchner Künstlerfürsten von Stuck und Lenbach, zeigen sich signifikante Gemeinsamkeiten wie Unterschiede: Während Franz von Stuck (1863–1928) in seinem Gemälde „Franz und Mary Stuck im Atelier“ 1902, vorbereitet durch zwei Fotostudien, ein Bild der Verehrung seiner aus Amerika stammenden Gattin malt und seine Frau ebenfalls als kostbares Schmuckstück und gleichsam überirdische Erscheinung inszeniert, weist das Familienporträt „Franz von Lenbach mit Frau Lolo und den Töchtern Marion und Gabriele“ aus dem Jahre 1903 von Franz von Lenbach (1836–1904) weitaus mehr Lebensnähe auf: In gleich drei Fotostudien hat der Künstler sich mit Selbstauslöser immer mehr der gewünschten Komposition angenähert. Dennoch haften den von unten herauf in die Kamera gerichteten Blicken im Gemälde etwas Surreal-Dämonisches an. Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Malerei nach Fotografie, Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum, 1970, Bildteil S.22/23 sowie 32/33.

Machine“ H. G. Wells, schreibt Hans Christiansen schon 1898: „Ich fasse meine Tätigkeit als Künstler so allgemein als möglich auf: ich will ein Portrait malen, aber auch ein Möbel entwerfen können; ich zeichne Karrikaturen [sic] aber auch Tapeten, Plakate, überhaupt Originale für jedes Druckverfahren; ich entwerfe Glasfenster aber auch gelegentlich einen Wandschirm für Ledertechnik. Meine Devise heißt: Darstellung von Charakteristik in Form und Farbe dem Zweck und der Technik angepasst.“⁶ Die Malerei fungiert nicht nur als Ort einer eindrucksvollen Familienikonografie, sie wird ihm immer aufs Neue zum Experimentierfeld, wo Farbmaterialitäten mit unterschiedlichsten Maltechniken und Bildformen interagieren.

Grund für seine Berufung an die Künstlerkolonie von Großherzog Ernst Ludwig in Darmstadt ist sein früher und schneller Erfolg in Frankreich. Von 1895 bis 1899 lebt er in Paris, studiert an der Académie Julian und ist danach als Maler, Grafiker und Entwerfer für Kunsthandwerk tätig. 1897 malt er den „Winter in Paris“ als Close-up einer Dame in Rot vor schneebedecktem Baumgeäst und schwarzen Männerkonturen (HC 360 → 27). Hatte Pierre Bonnard bereits 1894 seine

6 Hans Christiansen, zitiert nach: Margret Degen, Hans Christiansen. Ein Beitrag zur Vielseitigkeit des Künstlertyps um 1900, in: Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976, Band 4: Die Künstler der Mathildenhöhe, Eduard Roether Verlag, Darmstadt, 1976, S.29.

„Passante“ gemalt, so ist Hans Christiansen hier, inspiriert von japanischen Holzschnitten wie den Arbeiten der französischen Künstlergruppe „Nabis“, im Zusammenspiel vom Hut- und Mantelrot, dem weißen Kragenpelz und schwarzem Haar vor grünakzentuiertem Himmelsblau ein Meisterwerk eigenen Rechts gelungen, das noch zwanzig Jahre später in einer Wiesbadener Ausstellung für Begeisterung sorgt.⁷

Schon ab 1896 entwirft er für die in jenem Jahr gegründete, bald schon stilbildende Münchner Zeitschrift „Jugend“ Titelblätter. Die Dezember-Ausgabe von 1897 wirbt mit einem „Mutter und Kind“-Motiv, das er 1899 nach der Geburt seiner Tochter Herta in strengerer Form als Gemälde seiner jungen Familie malen wird⁸ (A 18 → 33). Das Weihnachtsheft, datiert auf den 25.12., zieren nicht nur Sterne und Tannenzweige, augenfällig ist insbesondere die zärtliche Nähe zwischen Mutter und Kind, die beide, wie direkt dem Bett entstiegen, mit aufgelöstem, sanft zerzaustem Haar im Morgenmantel und Nachthemd dargestellt sind. Es ist das

⁷ Der Maler selbst berichtet davon, dass eben dieses Gemälde noch 1916 anlässlich einer Ausstellung seiner Werke im Museum Wiesbaden Furore macht und eigens in der Presse hervorgehoben wird. Vgl. Hans Christiansen, Tagebuch 1916–1918, Eintrag vom 17.12.16, Maschinenschriftliche Transkription des Manuskripts, Museumsberg Flensburg, S.19. Für die freundliche Bereitstellung der Scans der maschinenschriftlichen Transkription sowohl dieses Tagebuchs wie auch der Tagebuchblätter von 1919/1920 danke ich Dr. Michael Fuhr, Direktor, sowie insbesondere Dörte Ahrens M.A., stellvertretende Leiterin des Museumsbergs Flensburg.

Jahr der Heirat des Künstlers mit Claire Guggenheim. Das weitaus repräsentativere Gemälde von 1899 zeigt Mutter und Kind in einer beinahe kultischen Feier der jungen Familie ikonisch streng, umgeben von Rosenstöcken.

Von Rosenblüten umrahmt malt er auch sein „Haus ‚In Rosen‘“ mit dem markant grünen Dach und rotem Gebälk (HC 33 → 40): Es ist das Heim der Familie Christiansen in Darmstadt und zugleich ein innen wie außen komplett durchgestaltetes Gesamtkunstwerk, bezugsfertig zur ersten Künstlerkolonie-Ausstellung 1901. Sowohl die Gartenanlage, die ungewöhnlich farbige Fassung des Hauses sowie der dekorative Schmuck des Erkermosaiks, der Balkone, Glasfenster und Wandfelder, als auch die gesamte Innenausstattung bis hin zu Kissen, Kleidung und Besteck werden nach Hans Christiansens Angaben und Entwürfen realisiert – er ist der am stärksten farbige, floral geprägte sowie familiär verankerte Jugendstilakteur der Künstlerkolonie. Eine regelrechte Verschmelzung von Mutter und Kind mit dem Kosmos seiner Kunst realisiert das Gemälde

⁸ Bisher wird das Bild auf „um 1897“ datiert und gelegentlich als „Entwurf zum Titel „Jugend““ bezeichnet, doch das scheint nicht stichhaltig. Schon formal wird Hans Christiansen kaum ein Gemälde als Entwurf für eine Druckgrafik gemalt haben, und auch inhaltlich überzeugt diese These nicht, denn das Gemälde ist von einer vornehmen Strenge, die sich in dem Titelblatt nicht findet. Deshalb scheint das Jahr der Geburt seiner ersten Tochter 1899 als Reprise der Komposition deutlich plausibler.

„Claire Christiansen und Tochter Herta“, entstanden ebenfalls um 1901 auf der Mathildenhöhe Darmstadt (R 5). Die Symphonie in Grüntönen mit Akzenten in Weiß und Rot orchestriert die Grundharmonie der Versenkung in ein hochästhetisiertes Interieur als behaglich schützendes „Futteral“⁹ des Lebens. Der Schöpfer dieses Weltinnenraums scheint geradezu mystisch im Dunkel des Bildgrundes in einem Spiegel auf.¹⁰

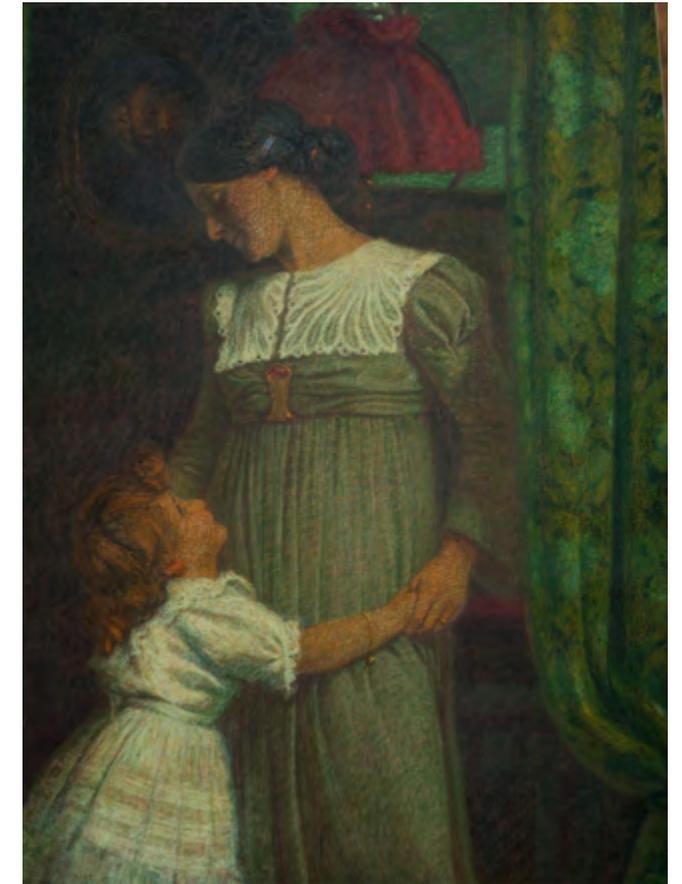
Soweit zu Hans Christiansen Malerei vor seinem programmatischen Bild zur Einheit von Kunst und Leben aus dem Jahre 1908. Doch was und wie malt Hans Christiansen danach?

Um 1910 bringt er von einer seiner zahlreichen Bretagne-Reisen das Motiv der „Wäscherinnen am Meer“ mit. In ausgesprochener Nähe zum Fauvismus setzt er mit den beiden arbeitenden Frauen am Wasser einen ungewöhnlichen Orange-Gelb-Blau-Akkord im mehrheitlich grünen Bildgrund (A 65). Die „Farborgien“ der Villa „In Rosen“, die einst die Gemüter erregten, finden sich nun transponiert und geklärt im Bildviereck.

9 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Band V.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, S.291.

10 Der Vorhangstoff, die Brosche, die seine Frau trägt, ja selbst der Schulterkragen ist von Christiansen entworfen. Vgl. Ralf Beil, Dorothee Bieske et. al. (Hg.), *Hans Christiansen. Die Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Mathildenhöhe Darmstadt/Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, S.120.

Claire Christiansen und Tochter Herta, um 1901, Öl auf Leinwand, 100,5 × 87,5 cm, Städtische Kunstsammlung, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, R 5, S. 121



Ein Jahr später verkauft Hans Christiansen sein Haus auf der Mathildenhöhe und zieht mit seiner Familie nach Wiesbaden in eine herrschaftliche Wohnung an der Wilhelmstraße mit von ihm selbst entworfenem „Goldenen Salon“, wo er sich fortan neben der Malerei insbesondere seinen philosophischen Schriften widmet.

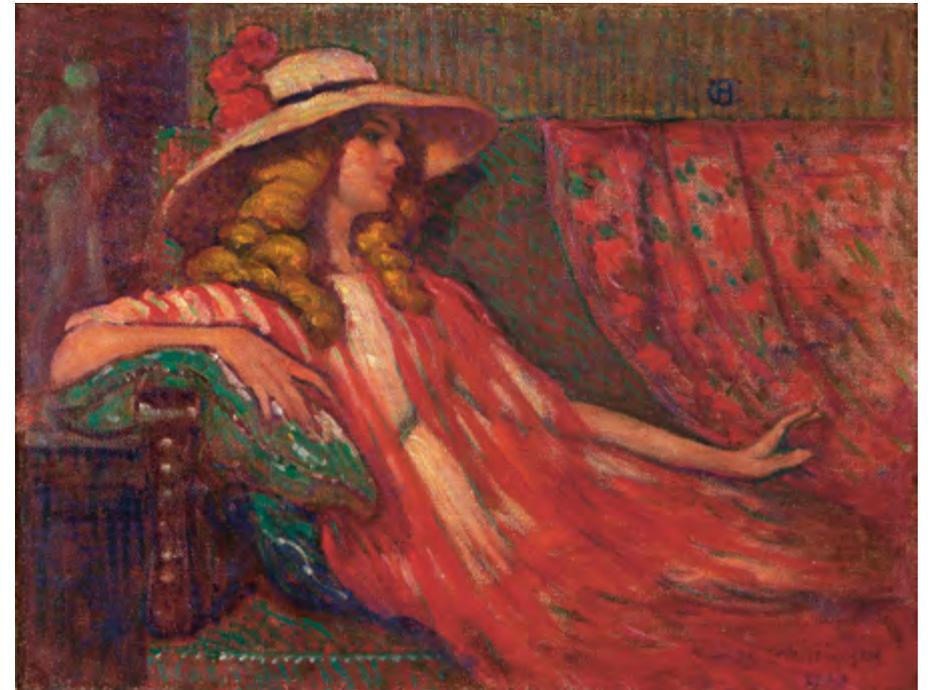
Dort entsteht um 1915 das Ölbild „Herta Christiansen mit Rosenhut und rotem Gewand“: eine junge Dame in



*Wäscherinnen am Meer
(Bretagne), um 1910, Öl auf
Leinwand (auf Karton mon-
tiert), 51 × 65 cm, Sammlung
Kirsch, A 65*

Profilansicht auf dem heimischen Diwan – impressionistisch gemalt in expressiver Farbbigkeit (A 19). Grün und Rot wetteifern nur so miteinander. Sind die Rosen eine Reminiszenz an das Leitmotiv der Darmstädter Jahre, so fließt das Rot des Kleides regelrecht an ihr herab und lässt ein weißes Untergewand hervorschimmern. Ungeachtet des in Europa wütenden Weltkrieges, kommt in diesem Porträt seiner ältesten Tochter

ein großbürgerlich-soigiertes Ideal der Weiblichkeit zum Ausdruck, wie es Hans Christiansen in seinem Tagebuch beschreibt, das er ab Frühjahr 1916 führt: „... wofür [das Weib] in erster Linie da sein muss“: für die „Ästhetik unseres Wesens, wie sie sich zunächst in der Hingabe für die Fürsorge, dann aber auch in der selbstlosen Teilnahme in der Mode und Geschmacksentwicklung [sic], in der Erhaltung unseres Sinns für gutes Benehmen, Anmut und Schönheit, kurz, alles was äs-



*Herta Christiansen mit Rosen-
hut und rotem Gewand,
um 1915, Öl auf Leinwand,
48 × 65 cm, Sammlung Kirsch,
A 19*

thetische Kultur ist, offenbart.“¹¹ Es ist ein Ideal der Ästhetisierung des Weiblichen durch die Frau als Kultur und Schönheit schaffendes Prinzip schlechthin, das bereits für sein Programmbild von 1908 gilt.

Die Familie führt auch zu Kriegszeiten ein offenes Haus in Wiesbaden: Freudinnen der Mädchen kommen ebenso zu Besuch wie kulturelle Akteure der Stadt.¹²

So entsteht in kurzer Zeit gleich eine ganze Reihe von Porträtbildern. Das mutmaßlich zweite Porträt von Herta Küffner¹³ (A 48) besticht durch die Intimität des Ausdrucks im Halbprofil und die flirrenden blauen Schatten auf Haaren, Hals und Wange.

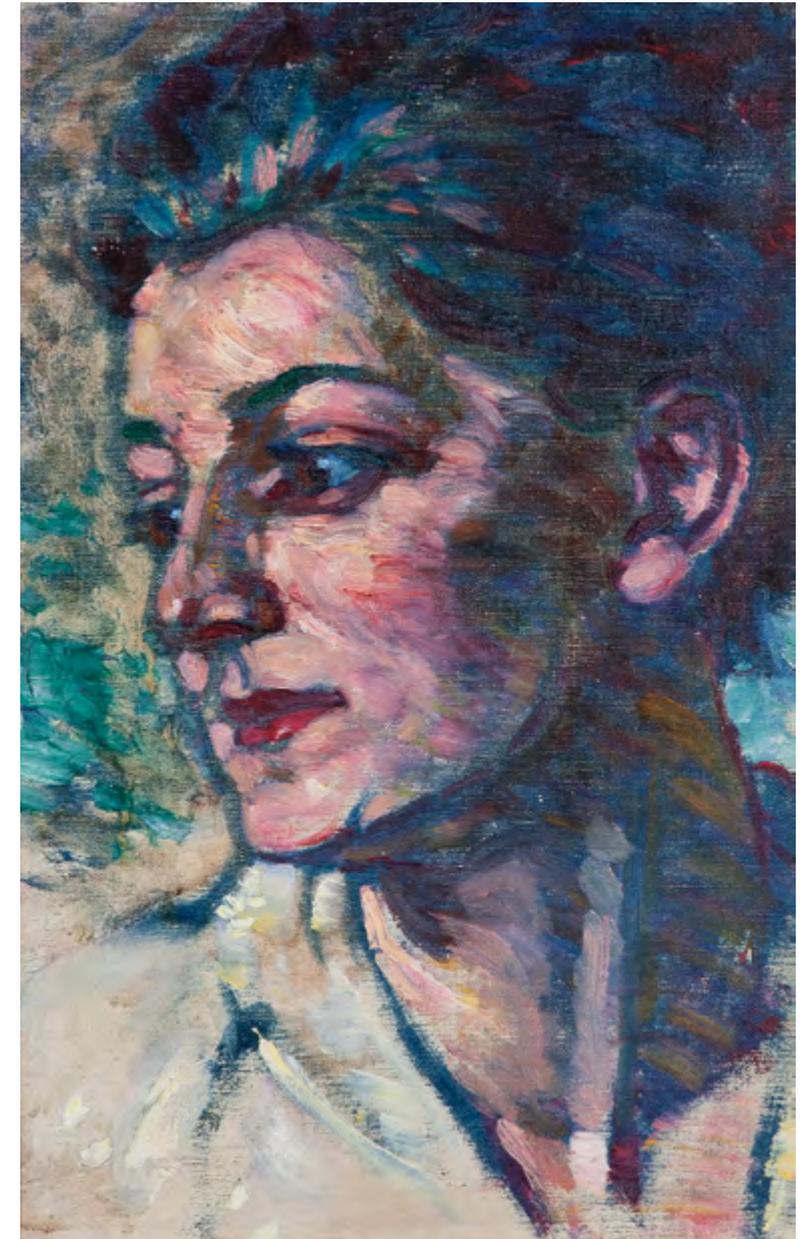
Das „Porträt des Dirigenten Carl Schuricht“ (R 14), in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden, gehört gleichfalls zu den Höhepunkten seiner Porträtkunst dieser Jahre. „Gestern war Direktor Schauricht [sic] hier. Ich werde ihn malen. Er war sehr aufgeräumt, spielte, sang, tanzte, schnupfte. Herta Küffner war gerade da, sie mußte ihm etwas vorsingen.“¹⁴ So wie die junge Frau blickt auch der im Brustbild erfasste Dirigent zur

11 Hans Christiansen, Tagebuch 1916–1918, a.a.O., Eintrag vom 20.12.16, S.21.

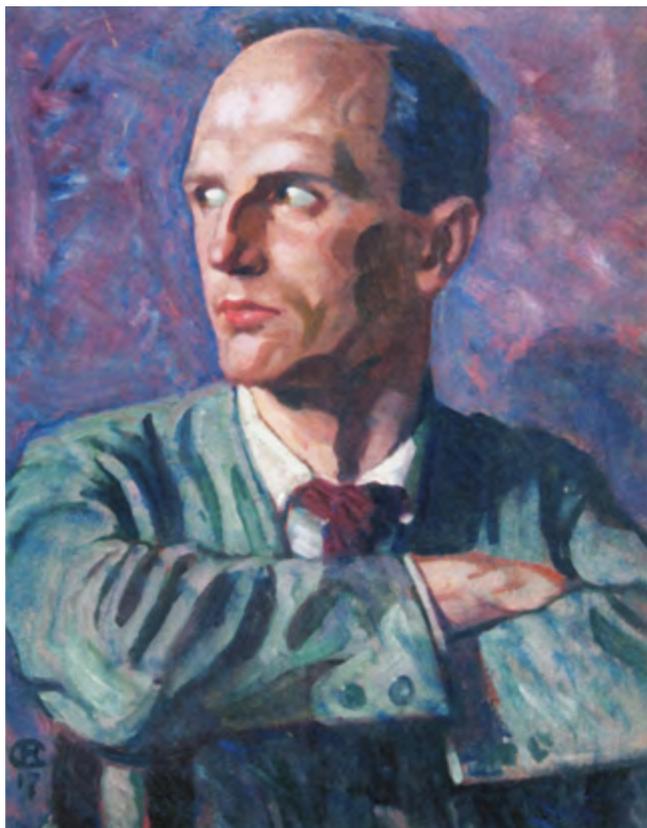
12 „Ich malte diese Woche auch noch ein Porträt von Herta und ihrer Freundin Herta Küffner, die uns so oft durch ihre schöne Stimme erfreut.“ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom Juli 1917, S.43.

13 „Herta Küffners Bild ist fast fertig, leider etwas verquält; ich werde es nochmal in neuer Sitzung frisch herunter malen.“ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 7.7.17, S.44.

14 Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 7.7.17, S.43.



Porträt Herta Küffner, 1917,
Öl auf Leinwand, 41 × 26 cm,
Sammlung Kirsch, A 48



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

Seite, aus dem Bild heraus, doch der Unterschied im Ausdruck könnte kaum größer sein: Während im leicht gesenkten Blick von Herta Küffner vor allem „Fürsorge“ und „Anmut“ aufscheinen, so sind es bei Carl Schuricht Entschlossenheit zur „Selbsterhaltung“¹⁵ und Abgrenzung, „Macht“¹⁶ und Schaffenskraft, die im scharf-konzentrierten Blick aus markant konturierten Gesichts-

¹⁵ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 23.3.16, S.2.

¹⁶ „Ich habe Dr. Norbert Stern vorgeschlagen, zugleich mit der Modezeitschrift, die der Schönheit gewidmet sein soll, eine Zeitschrift der Macht herauszugeben. Neben dem Weib muss auch der Mann der Zukunft erscheinen!“ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 8.3.17, S.37/38.

zügen deutlich werden. Dass es sich bei beiden Porträts zugleich um Idealbildnisse des von Hans Christiansen propagierten weiblichen und männlichen Prinzips handeln könnte, darauf weist zumindest die so ganz andere Beschreibung des Dirigenten im Tagebuch hin, wo er, wie zitiert, als vergnügt singender, tanzender und verspielter Mann skizziert wird.

„Man sollte kein Porträt malen, wenigstens keines auf Bestellung“, vertraut Hans Christiansen seinem Tagebuch am 5. Februar 1919 an.¹⁷ Drei Monate später, am 8. Mai, schreibt er ebenso selbstbewusst wie selbstkritisch: „Seit zwei Tagen male ich wieder. Es macht mir Freude. Ich will nicht viel malen, wenig und gut. Quantität machte ich stets zu viel. Ich malte ein gutes Porträt von Herrn Schroeder in neuer Technick [sic!] an einem Tag. Das macht mir kein lebender Maler nach.“ Am selben Tag notiert er zu Zeitungsmeldungen über die „Einnahme Münchens“: „Franz von Stuck scheint nicht unter den Ermordeten zu sein. Umso besser für ihn und die deutsche Kunst. Wenn er auch nicht zu den allergrößten Künstlern gehört.“¹⁸ Das scheint im Falle des Berliner Künstlerfürsten Max Liebermann (1847–1935) anders zu sein, denn ihm widmet Hans

¹⁷ Hans Christiansen, Tagebuchblätter 1919/1920, Eintrag vom 5.2.1919, Maschinenschriftliche Transkription des Manuskripts, Museumsberg Flensburg, S.6.

¹⁸ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 8.5.19, S.8.

Christiansen in eben diesem Jahr ein großes Porträt (A 50).¹⁹ Der Experimentator Christiansen malt den immerhin schon 72-Jährigen ausgesprochen jung, wach und zugewandt. Mit einer besonderen Wisch- und Spritztechnik unter Einsatz von farblösendem Terpentin entsteht ein vibrierender bläulicher Hintergrund. Auch der rote Anzug Liebermanns ist von dieser Unruhe erfasst und in partieller Auflösung begriffen. Allein das Gesicht, mit Weiß gehöht, strahlt gemeinsam mit dem gestärkten Hemdkragen ruhige Gelassenheit aus. Die Hände des Meisters sind demgegenüber nur mit ein paar groben Pinselhaken markiert – reine Malerei.

Aller Wahrscheinlichkeit nach schon früher im Jahr entstanden, doch in einer ähnlichen Technik, ist ein großformatiges „Blumenstilleben“ (A 24). Auch dort

19 Ob das auf 1919 datierte und signierte Liebermann-Porträt nach einem Treffen oder nach einer fotografischen Vorlage entstand, kann bislang nicht belegt werden. Hans Christiansens Tagebuchblätter des Jahres 1919 erwähnen, anders als das Tagebuch 1916–1918, nicht einmal einen Berlin-Besuch, geschweige denn eine Porträtsitzung mit dem Maler. Allerdings findet sich auch eine größere Aufzeichnungslücke zwischen dem 22.7.1919 und dem 7.1.1920. Vgl. Hans Christiansen, ebenda, S.12. Just in diesem Zeitraum, ab dem 22.9.1919, weilte Max Liebermann mit seiner Frau für drei Wochen im Hotel Rose in Wiesbaden. So ist nach dem derzeitigen Kenntnisstand von einem bisher nicht weiter dokumentiertem Treffen bzw einer Porträtsitzung in Wiesbaden auszugehen und damit einem Entstehungsdatum des Gemäldes ab Ende September 1919. Vgl. Ernst Braun (Hg.), Max Liebermann Briefe 1916–1921, Deutscher Wissenschafts-Verlag, Baden-Baden, 2016, S. 512 sowie 546–572.



Porträt Max Liebermann,
1919, Öl auf Papier auf Kar-
ton montiert, 89 × 67 cm,
Sammlung Kirsch, A 50



Blumenstilleben, um 1919,
Öl auf Karton, 69 × 54 cm,
Sammlung Kirsch, A 24

findet sich die für Christiansens experimentelle Malweise charakteristische „Wasserflecken“-Optik – als ob das (Öl)Bild einem (Terpentin)Regen ausgesetzt worden wäre. Am 18. Juni 1919 schreibt Hans Christiansen in sein Tagebuch: „Ich male augenblicklich mit großer Leidenschaft Blumen, die es täglich in wunderbarer Pracht auf dem Markt gibt.“²⁰ Davon zeugt das malerisch sehr frei und dynamisch in einer bauchigen

²⁰ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 18.6.1919, S.11. Die Aussage gibt ein klares Indiz für die Datierung auf 1919, zumal frische Schnittblumen im Krieg wesentlich schwieriger zu erhalten waren. Christiansen betont einen Monat später nochmals: „Ich habe mich in dieser schweren Zeit besonders auf die Malerei geworfen, meistens Blumen gemalt, große Stücke.“ Hans Christiansen, ebenda, Eintrag vom 22.7.1919, S.12.

Vase erfasste Bouquet mit Chrysanthemen in den unterschiedlichsten Blütenfarben.

Seine Beweglichkeit zwischen malerischen Ausdrucksformen zeigt sich exemplarisch an den beiden Ansichten des Innenhofs von „Kloster Eberbach“. Malt er diesen 1923, nahe an Wilhelm Trübner, naturalistisch mit mächtigen Baumstämmen und gespachtelter Farbrinde, mit materialisiertem Sonnengelb auf Blattgrün, so dass das Klostergebäude mit dem Brunnen davor fast zur Nebensache wird (A 26), so entsteht 1925 eine zweite, größere Fassung auf Leinwand in geradezu expressiven Farben (A 27). Das Gleichgewicht zwischen Vorder- und Hintergrund ist nun wiederhergestellt: Blau glühen die Fensterscheiben im Zitronengelb und Schattenorange der Klosterfassade, der ebenso bläulich leuchtende Himmel steht im starken Kontrast zum intensiven Rotbraun, das die Vertikale der Baumsäulen mit der Horizontale der Klosterdächer eint.

Sind dort insbesondere die Bäume und Dachaufbauten in Christiansens Terpentin-Technik behandelt, so ist das ebenfalls um 1925 entstandene, malerisch weitaus radikalere „Frauenporträt“ nur mehr ein Aufscheinen von aufgelösten Gesichtskonturen auf der einst weißen Leinwand (A 20 → 92). Das Porträt scheint ganz dem Zufall der tropfenförmigen Farbauflösung



*Kloster Eberbach/Rhein
(Innenhof), 1923, Öl auf Karton, 49 × 64 cm, Sammlung Kirsch, A 26*

anheimgefallen – ein kühnes Experiment, bei dem die Technik inhaltlich-konstitutiv wird als Hervorbringung eines Bildes schemenhafter Erinnerung an allzu vergängliche Schönheit.

Die „Dame mit roter Kappe“, die er irgendwann nach 1925 malt (A 05 → [II](#)), gemahnt dann schon an Neue Sachlichkeit und Art Déco, vor allem jedoch wird in dem kantigen, sechseckigen Gesicht unter der roten



*Kloster Eberbach/Rhein
(Innenhof), 1925, Öl auf Leinwand, 72 × 97 cm, Sammlung Kirsch, A 27*

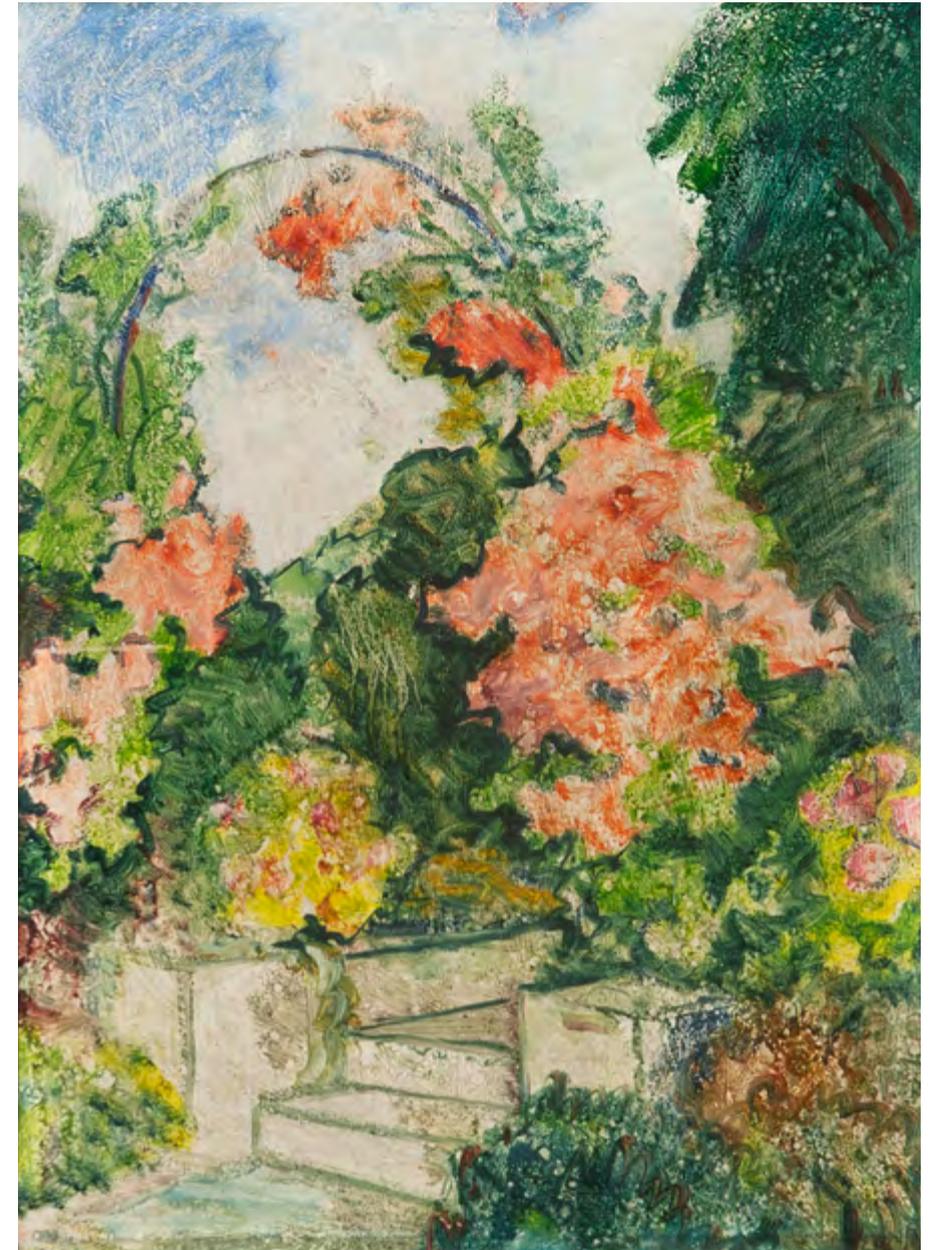
Krempe und der uniformnahen, blauen Kleidung eine motivische Nähe zum „Metropolis“-Film von 1927 sichtbar. Ein Hinweis auf eine präzisere Datierung dieser Arbeit? Jedenfalls ein erneuter Beweis für seine eminente Wandlungsfähigkeit.

Bereits 1900 hat Hans Christiansen einen neuen „Stil des Individualismus“ für sich postuliert, vor allem geprägt durch „starke persönliche Ausdrücke“ mit dem

höchsten Ziele, „unsere Farben und Formen in die Welt hinauszusenden, in der Hoffnung teilgenommen zu haben am Vorwärtstreben der Menschheit“.²¹ Dies ist ihm bei allem Überschwang des euphorischen Jahrhundertwendepathos, der aus diesen Worten klingt, mit seinen besten Werken durchaus gelungen.

Wenige Jahre später jedoch wird dem insbesondere auch in seinen Schriften höchst sendungsbewussten Hans Christiansen diese aktive Teilnahme an der Welt für immer verwehrt. 1933 wird er wegen seiner Ehe mit einer jüdischen Frau aus der Reichskunstkammer und Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen. Er hat Mal- und Ausstellungsverbot, zugleich darf er seine philosophischen Schriften nicht mehr publizieren. Zwar missachtet er das Malverbot, arbeitet etwa mit 75 Jahren noch im Garten des Heilbronner Freundes und engagierten Antifaschisten Emil Beutinger an einem seiner letzten Bilder (A 37), doch die Befreiung Wiesbadens durch die amerikanische Armee erlebt Hans Christiansen nicht mehr. Er stirbt noch vor Kriegsende im Januar 1945.

²¹ Hans Christiansen, zitiert nach: Margret Degen, Hans Christiansen. Ein Beitrag zur Vielseitigkeit des Künstlertyps um 1900, a.a.O., S.29.



Im Garten, 1941, Mischtechnik auf Karton, 48,5 × 35,5 cm, Sammlung Kirsch, A 37

- 1866 Geburt am 6. März 1866 als Sohn der Kaufmannsleute Johann und Friederike Henriette Christiansen in Flensburg. Einziger Junge unter den sechs Kindern des Ehepaars.
- 1881-1887 Nach der Volksschule zwischen 1881 und 1885 Lehre beim Flensburger Dekorationsmaler Jacobsen, im Anschluss daran Mitarbeit im Inneneinrichtungsgeschäft Gustav Dorens in Hamburg.
- 1887-1889 In den Wintersemestern 1887/88 und 1888/89 zweisemestriges Studium an der Münchner Kunstgewerbeschule.
- 1889 Im Frühjahr viermonatige Italienreise per Hochrad. Danach Rückkehr nach Hamburg, wo sich Christiansen mit mehreren Gehilfen selbstständig macht und nebenbei als Fachschullehrer unterrichtet.
- 1892 Veröffentlichung des Vorlagenwerks „Neue Flachornamente“, Christiansens erster eigener Publikation
- 1893 Im Auftrag der Hansestadt Hamburg Besuch der Weltausstellung in Chicago. Während der USA-Reise weitere Aufenthalte in New York und Philadelphia.
- 1895 Aufgabe des eigenen Betriebs in Hamburg und Aufbruch zu einer Studienreise mit den Stationen Anderlecht, Antwerpen und Paris.

- 1896-1899 Besuch der Pariser Académie Julian, gleichzeitig kunstgewerbliche Tätigkeiten sowie gestalterische Mitarbeit bei verschiedenen Zeitschriften, u. a. der Münchner „Jugend“.
- 1897 Heirat mit Claire Guggenheim, die Christiansen im Laufe der Jahre die Kinder Hertha, Frega und Olaf schenkt. Teilnahme an der Dresdner Kunstausstellung.
- 1898 Beteiligung an der Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung. Berufung an die Künstlerkolonie Darmstadt und gleichzeitige Ernennung zum Professor durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein.
- 1899-1902 Zusammen mit Patriz Huber, Paul Bürck, Ludwig Habich, Rudolf Bosselt, Peter Behrens und Josef Maria Olbrich Gründungsmitglied der Künstlerkolonie Darmstadt.
- 1900 Teilnahme der Darmstädter Künstler an der Weltausstellung in Paris. Auszeichnung für eigene Arbeiten innerhalb des Darmstädter Zimmers mit je einer Bronze-, Silber- und Goldmedaille.
- 1901 Vielfältige Beteiligung an der Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ auf der Mathildenhöhe, darunter – zusammen mit Olbrich – Gestaltung des eigenen Wohnhauses „In Rosen“.
- 1902-1911 Austritt aus der Künstlerkolonie Darmstadt. In den Wintermonaten jeweils Aufenthalt in Paris, ansonsten weiterhin in Darmstadt ansässig.

- 1911–1912 Übersiedelung nach Wiesbaden und Verkauf des Hauses „In Rosen“, das 1944 bei einem Luftangriff von einer Fliegerbombe getroffen und völlig zerstört wird.
- 1933 Verhängung eines Malverbots gegen den Künstler, da er sich weigert, sich von seiner jüdischen Ehefrau Claire zu trennen.
- 1938 Christiansens Kinder verlassen Deutschland.
- 1945 Stirbt am 5. Januar an den Folgen einer Lungenentzündung. Nach Kriegsende übersiedelt Christiansens Ehefrau zu ihren Kindern, lebt abwechselnd in Frankreich und Italien und stirbt 1973 mit 103 Jahren bei ihrem Sohn Olaf auf Sardinien.

Autoren

Dr. Ralf Beil, Saarbrücken
 Generaldirektor Weltkulturerbe Völklinger Hütte, Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur

Dr. Sandra Bornemann-Quecke, Darmstadt
 Kunsthistorikerin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut Mathildenhöhe Darmstadt

Dr. Michael Fuhr, Flensburg
 Direktor des Museumsberg Flensburg

Anna-Sofia und Katharina Kirsch, Mannheim
 Kuratorium Stiftung „Sammlung Kirsch“

Axel K. Kirsch, Essen
 Vorsitzender des Stiftungskuratorium „Sammlung Kirsch“

Dr. Jens J. Kirsch, Mannheim
 Vorstand der Stiftung „Sammlung Kirsch“

Dr. Mathias Listl, Mannheim
 Kunsthistoriker an der Kunsthalle Mannheim

Karl-Wilhelm Warthorst, Konstanz
 Kunsthistoriker

Impressum

HANS CHRISTIANSEN
Leben und Werk in der Sammlung Kirsch

Herausgeber:
Sammlung Kirsch
Gemeinnützige Stiftung b. R.
Bassermannstraße 36, 68165 Mannheim
www.sammlung-kirsch.de
info@sammlung-kirsch.de

Texte:
Ralf Beil, Sandra Bornemann-Quecke,
Michael Fuhr, Anna-Sofia Kirsch, Axel K. Kirsch,
Jens J. Kirsch, Katharina Kirsch, Mathias Listl,
Karl-Wilhelm Warthorst

Konzeption:
Jens J. Kirsch

Gestaltung:
Leonie Rapp (Becker Rapp Studio)

Schriften:
Christiansen Neue (Studio Tobias Becker),
Suisse Neue (Swiss Typefaces)

Fotografien:
Cem Yüçetas, Kathrin Schwab

Bildbearbeitung:
Felix Scheu

ISBN 978-3-00-066274-4

© 2020 der Herausgeber und Autoren