Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

BACHELORTHESIS

Einheit von Kunst und Leben - Das Dehmelhaus in Blankenese

vorgelegt von
Nikitas Karafotis
Hamburg 2019

Fakultät:	Geisteswissenschaften
Fachbereich:	Kulturwissenschaften
Studiengang:	Kunstgeschichte
Matrikelnummer:	6778503
Erstgutachterin:	Prof. Dr. Petra Lange-Berndt
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Rüdiger Joppien

Inhalt

1. Einleitung 1
2. Überblick zur Forschung 2
3. Das Gesamtkunstwerk - Überblick zu einer unkonkreten Begrifflichkeit 4
4. Das Dehmelhaus in Blankenese 8
   - 4.1 Außenhülle 8
   - 4.2 Innenraum 11
   - 4.3 Das Interieur der repräsentativen Räume 13
5. Architektonische Einflüsse 17
   - 5.1 Dehmel und Goethe I 19
   - 5.2 Wegweiser in die Moderne 19
   - 5.3 Einordnung in Walther Baedekers Werk 20
6. Der Dichter als dilettantischer Schöpfer 21
   - 6.1 Voraussetzung I: Dehmel und Goethe II 23
   - 6.2 Voraussetzung II: Dehmel und Peter Behrens 25
   - 6.3 Voraussetzung III: Dehmel und Ehepartnerin Ida 26.
7. Fazit 30
8. Anhang 31
   - 8.1 Abbildungen 31
   - 8.2 Anlagen 51
   - 8.3 Literaturverzeichnis 53
   - 8.4 Abbildungsnachweise 55

1. Einleitung

Wer noch vor einigen Jahren einen Spaziergang durch den Hamburger Elbvorort Blankenese unternahm und sich in der Richard-Dehmel-Straße wiederfand, konnte folgende Entdeckung machen: eine dichte Hecke gab nur an einigen Stellen den Blick frei auf ein kleines, verwildertes Grundstück, darauf ein Haus mit weiß gesprossten Fenstern und Walmdach, das nahezu vollkommen von Efeu umschlossen war. Der Straßenname gab einen ersten Hinweis auf den ursprünglichen, einst bedeutenden, jedoch in Vergessenheit geratenen Bewohner. Der Dichter Richard Dehmel (1863-1920) verbrachte hier die letzten acht Jahre seines Lebens. Den großen Wert des Gebäudes erkennend sanierte die Hermann Reemtsma Stiftung das Gebäude und förderte Großes zu Tage. Ein erheblicher Teil der originalen Inneneinrichtung befand sich noch im Haus und gibt heute nach aufwendiger Restaurierung der interessierten Öffentlichkeit die Möglichkeit, einen Einblick in die Lebenswelt des seinerzeit gefeierten Künstlers zu gewinnen, der neben der dichterischen Tätigkeit auch Kleider, Bucheinbände, Bühnenbilder und viele der sich im Haus befindenden Möbelstücke entwarf. Und sogar am Entwurfsprozess des Hauses selbst, welches 1912 fertiggestellt wurde, nahm er rege Anteil.[1]

Richard Dehmel wird als Dichter des Jugendstil bezeichnet, eine Strömung, deren Ideenwelt ihm nicht fremd war. Die Einheit von Kunst und Leben und das damit verbundene Streben nach dem großen Ganzen hinterließ Spuren in seinem Wirken. Als Dehmels Hauptwerk gilt das 1903 vollendete *Zwei Menschen-Roman in Romanzen*, das die Befreiung zweier Geliebter aus den Zwängen ihres zuvor unerfüllten Lebens beschreibt und welche schließlich miteinander Erfüllung finden. Den Stoff hierzu bot ihm die zunächst skandalträchtige Beziehung zu seiner später zweiten Ehepartnerin Ida (ehemals verh. Auerbach, geb. Coblenz), die ebenfalls verheiratet war und ein Kind von ihrem ersten Mann erwartete. Nach der Auflösung ihrer jeweils vorigen Ehen, diversen Reisen und Zwischenhalten ließ sich das frisch verheiratete Paar 1902 in einer Blankeneser Mietswohnung nieder und überführte das symbiotische Schicksal der zu Papier gebrachten *Zwei Menschen* zurück in die Realität. Bis in das kleinste Detail abgestimmt richtete sich das Paar in der Wohnung ein, ein Anspruch, der im Haus ab

[1] Laugwitz, Annette, *Architekt Walther Baedeker (1880-1959). Bürgerliches Wohnen in Hamburg und auf Sylt*, Berlin 2003, S. 67.

1912, das noch weit über Dehmels Tod hinaus einen Anziehungspunkt für Künstler/innen aller Couleurs bildete,[2] Fortsetzung fand. Im Bewusstsein der Bedeutung des Nachlasses Dehmels wurde dieser bereits zu seinen Lebzeiten gewissenhaft durch Ida gepflegt und archiviert. Das daraus resultierende Dehmel-Archiv mit u.a. ca. 50.000 Briefen von und an Richard Dehmel ist seit 1926 im Besitz der Stadt Hamburg und seit 1945 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky zu finden.[3]
Ausgehend davon, dass Dehmel an dem für ihn und seine Familie erbauten Haus innen und außen gestalterisch Einfluss nahm und sich dabei im künstlerischen Ausdruck nicht auf die ihm zur Berühmtheit verholfenen Stammdisziplin, der Dichtung, beschränkte, möchte sich die vorliegende Arbeit damit beschäftigen, inwiefern sich das Gesamtensemble mit dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägten Konzept des *Gesamtkunstwerks* vereinbaren lässt. Die eigenhändige Gestaltung des Wohnhauses qualifiziert ein (Künstler-)Haus nicht per se zur Titulierung als Gesamtkunstwerk, ohne vorher das schlecht greifbare, da nie allgemeingültig ausdefinierte Konzept zu untersuchen. Nach dem Versuch, der Begriffsgenese Beurteilungskriterien abzugewinnen und einer ausgiebigen Beschreibung des Hauses, wird auch auf die oben angedeuteten Voraussetzungen in Leben und Werk Dehmels einzugehen sein, welche die Ausführung eines, wie auszuführen ist, derart ganzheitlich gedachten Projekts begünstigt haben können.

2. Überblick zur Forschung

Im Folgenden sollen zunächst die einschlägigen Publikationen zum Dehmelhaus kurz aufgezählt und in Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit knapp eingeordnet werden. Kurz nach Richard Dehmels Tod am 08. Februar 1920 erscheinen eine Biographie,[4] ein Portrait[5] und zwei Sammelbände mit ausgewählten Briefen.[6] Die zwei ersteren nehmen eher biographisch Bezug auf Dehmels Wirken im Haus, letztere sparen

[2] Vgl. Vogel, Carolin, Richard Dehmel in Blankenese (Menschen und Orte), Berlin 2017, S. 26; Satirisch konnotiert und doch aufschlussreich: Heinsius, Walter, Abend im Dehmel-Haus, in: *Der Kreis Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 5. Jahrgang, 12.1928, S. 723-728.
[3] Vgl. Höpker-Herberg, Elisabeth, *Das Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ein Bericht über die Geschichte und die Bestände sowie einen Brief an Alfred Mombert*, in: *Auskunft*,7, 1987, S.95.
[4] Bab, Julius, *Richard Dehmel. Die Geschichte eines Lebenswerkes*, Leipzig 1926.
[5] Ludwig, Emil, Genie und Charakter. Zwanzig männliche Bildnisse, Berlin 1924, S. 255-261.
[6] Dehmel, Ida, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*, Berlin 1923, *Dehmel, Ida, Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1902 bis 1920*, Berlin 1923.

die Briefe der Dehmels an den Architekten Walther Baedeker (1880-1959) gänzlich aus. Dass Dehmel zwischenzeitlich in Vergessenheit gerät, liegt nicht zuletzt daran, dass er als "eine der markantesten Gestalten der deutschen Moderne",[7] dessen Gedichte aufgrund von erotischer Aufladung und der Beschäftigung mit sozialistischen Themen nicht selten für Aufruhr sorgen[8] und ihn bei der künstlerischen Jugend zum gefeierten Vorreiter macht, unter den Nationalsozialisten verfemt wird.[9] Das bereits erwähnte Dehmel-Archiv wird erst durch mehrere Arbeiten in den 1960er Jahren vollumfänglich erschlossen. Im gleichen Zeitraum erscheinen die ersten Monographien über Dehmel in der Nachkriegszeit, die sich hauptsächlich seiner Lyrik widmen. Das Haus selbst entdeckt Hermann Hipp 1981 durch seine Tätigkeit im Denkmalschutzamt Hamburg wieder.[10] Zwei Jahre darauf folgt ein umfangreicher Aufsatz von Peter-Klaus Schuster, der das Haus erstmalig nach Dehmels Tod beiläufig mit dem Konzept des Gesamtkunstwerks verbindet, ohne näher auf eine Definition des Begriffs einzugehen.[11] Als Gegenstand einer Monographie wird das Haus 1992 von Annette Laugwitz vorgestellt[12] und im Kontext des Werks des Architekten Baedeker noch einmal 2003.[13] Beide thematisieren ausgiebig architektonische Aspekte und bringen diese in Zusammenhang mit Dehmels Lebens- und Gedankenwelt. Unbedingt zu erwähnen ist Carolin Vogels aktuelle Beschäftigung mit dem Dehmelhaus, die bisher in einer kleinen Broschüre Ausdruck fand[14] und ausgiebig in der in Kürze erscheinenden Dissertation *Künstlerhaus zwischen Erinnern und Vergessen: Das Dehmelhaus in Blankenese* nachzuvollziehen sein wird. Insgesamt ist zu bemerken, dass Richard Dehmel seit dem zweiten Weltkrieg, trotz zu Lebzeiten bedeutendem Wirkungskreis, wenig Beachtung in kunstgeschichtlichen Publikationen fand.

---

[7] Meyers Lexikon, Bd. 3, Leipzig 1925, Sp. 367.

[8] So führte die Veröffentlichung des Gedichts "Venus Consolatrix" 1897 zu einer Anklage Dehmels wegen Verletzung sittlicher und religiöser Gefühle; vgl. Vogel 2017, S. 6.

[9] Vgl. Vogel 2017, S. 26.

[10] Hipp, Hermann, *Das Haus des Dichters*, in: Kat. Ausst. *Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1914*, Freie Akademie der Künste Hamburg 1981, Berlin 1981, S. 111-120.

[11] Schuster, Peter-Klaus, *Leben wie ein Dichter. Richard Dehmel und die bildenden Künste*, in: Mai, Ekkehard e al. (Hg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin 1983, S. 181-221.

[12] Laugwitz, Annette, *Das Haus des Dichters. Richard Dehmel in Blankenese*, Hamburg 1992.

[13] Laugwitz 2003 (Anm.1), S. 61-78.

[14] s. Anm. 2.

3. Das Gesamtkunstwerk - Überblick zu einer unkonkreten Begrifflichkeit

In einem programmatischen Aufsatz,[15] den Richard Dehmel 1895 im Jugendstil-Organ *PAN* veröffentlicht, nimmt er das sich seit der frühen Romantik in Philosophie und Kunstbetrieb Deutschlands etablierende, im Jugendstil ausgiebig propagierte Ideal der Einheit der Künste betreffend Abstand von "gewaltsamen Rettungsplänen à la Wagners »Gesamtkunstwerk«".[16] Sich hier noch nicht auf das zukünftige Eigenheim beziehend benennt Dehmel ein vermeintlich zielführendes Konzept, das zwar nicht von Richard Wagner (1813-1883) begrifflich eingeführt, jedoch durch ihn nachhaltig geprägt wird. Gemeint ist ein reformatorisch-visionäres, multimediales Bühnenstück, das Wagner im Züricher Exil in den drei Schriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und *Oper und Drama* (1850/51) konzipiert und welches vier Grundkriterien erfüllen soll:

1. ein inter- beziehungsweise multimediales Kunstwerk, das einen Weltentwurf offenbart und die visionäre Zukunft partiell vorwegnimmt [...]
2. das Vorhandensein einer Theorie zur idealen Vereinigung der Künste
3. eine geschlossene Weltanschauung verbunden mit einer radikalen Kultur- und Sozialkritik
4. eine ästhetisch-soziale oder -religiöse Utopie, die mittels der Kunst realisiert werden soll.[17]

Wagners Forderung, dass "zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzwecks" alle Kunstgattungen "als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten" seien, stimmt Dehmel nicht zu. Zu radikal sei der Ansatz, denn nur durch behutsames Addieren der Kunstgattungen mit ihren verschiedenen Modi der Rezipientenansprache kann die Vereinigung in Berücksichtigung der subjektiven Wahrnehmung der Konsument/innen zum Gesamtkunstwerk gelingen.[18]

Erstmalig wird der Begriff im zweiten Band der Schrift *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827) des Philosophen Karl Friedrich Eusebius Thrandorff (1782-1863) verwendet, hier auf das Wiederherstellen einer gemäß romantischen

[15] Vgl. Dehmel, Richard, o.T., in: *PAN*, 1895, Heft 2, S.110-117.
[16] Vgl. Dehmel 1895, S. 115.
[17] Vgl. Schulz-Ohm, Magdalena, *Vom Künstlerhaus zum Gesamtkunstwerk. Eine exemplarische Untersuchung von Johann Michael Bossards expressionistischer Kunststätte*, erscheint demnächst bei Könighausen und Neumann, Würzburg, voraussichtlich 2019, S.26 (alle Seitenangaben beziehen sich auf das Prüfmanuskript), zusammengefasst nach: Fornoff, Roger, *Die Sehnsucht nach dem Gesamt= kunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* (Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, 6), Hildesheim 2004, S. 20-21.
[18] Vgl. Dehmel 1895, S. 115.

Vorstellungen ursprünglich bestehenden, abstrakten Ur-Einheit der sich erst im Verlauf der Menschheitsgeschichte in verschiedene Gattungen aufgespaltenen Kunst bezogen.[19]
Laut Roger Fornoff sind zwei Arten von gesamtkünstlerischen Realisierungsversuchen zu unterscheiden,[20] die theatralischen (mit Wagners Konzeption als Keimzelle) und die architektonischen, die meist als Monumentalbauten formal an Kirchenbauten orientiert sind.[21] Letztere blieben aufgrund von ausladenden Projektdimensionen meist Utopien. Der Gesamtkunstwerksgedanke gemäß Wagnerischer Tradition gelangt laut Fornoff mit den funktionalistischen Forderungen des Bauhauses, welche die ästhetisierende Synthetisierung der Kunstgattungen ablehnen, an sein Ende.[22]
Magdalena Schulz-Ohm fordert in ihrer Dissertation zur Kunststätte Bossard in Jesteburg, dass in Fornoffs Kategorie der architektonischen Umsetzungsversuche die Unterkategorie *Künstlerhaus* hinzuzufügen sei, obwohl diese den Universalcharakter der Wagner-Vision nicht erfüllen und somit nicht vollständig in dessen Begriffskonstrukt aufgehen.[23] Aufgrund des kleinteiligen, privaten Charakters dieser Unterkategorie lassen sich diverse gebaute Beispiele finden, die individuelle Vorstellungen von Vereinigung verschiedener Kunstgattungen verfolgten.
Das Konzept des Künstlerhauses geht auf die Renaissance zurück, als sich die bildenden Künste beginnend in Italien vom Handwerk emanzipieren und Berühmtheiten wie Raffael in repräsentativen Anwesen leben. Jedoch heben sich die meisten Beispiele gestalterisch und funktional nicht unbedingt von den Behausungen wohlhabender Zeitgenossen ohne künstlerischen Beruf ab. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts lässt sich eine zunehmende Individualisierung erkennen, die sich beispielsweise darin äußert, dass das Eigenheim zur Präsentation von Kunstsammlungen ausgelegt wird oder bereits zu Lebzeiten des Künstlers als Grabanlage konfiguriert wird.[24]
Diese Tendenz kehrt sich im Klassizismus um, der bei ähnlich hohem Stellenwert der Künstler in der Gesellschaft durch ein bescheidenes Künstlerselbstverständnis geprägt

---

[19] Vgl. Schulz-Ohm 2019, S. 9.
[20] Vgl. Fornoff 2004, S. 21-22.
[21] Fornoff führt als erstes Konzeption noch vor Wagners Schriften Philipp Otto Runges (1777-1810) Überlegungen zum *Vier-Zeiten-Zyklus* an, der "in der Vision einer gotisierenden Blumenkathedrale kulminiert.", vgl. Fornoff 2004, S.21.
[22] Vgl. ders., S. 473-474.
[23] Vgl. Schulz-Ohm 2019, S. 21-22.
[24] Vgl. für diesen Absatz: Günther, Hubertus, *Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470-1800*, in: Kat. Ausst. *Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Villa Stuck München 2013/14, Ostfildern 2013, S.17-28.

ist.[25] Mit dem Streben nach der Einheit der Künste, das konzeptuell in der Romantik angelegt wurde, kommt die Künstlerhausidee schließlich im Jugendstil zu voller Blüte und bezieht die Lebenswirklichkeit der Künstler entsprechend in das Bauwerk mit ein.

An diese Verquickung anknüpfend versucht die 1983 im Kunsthaus Zürich präsentierte Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* erstmalig den titelgebenden Begriff, der sich ab 1900 im Gebrauch ausfächerte, in Theorie und Praxis kunsthistorisch zu beleuchten. An einer Definition versucht sich im zugehörigen Katalog Odo Marquard (1928-2015), der in Friedrich W. J. Schellings (1775-1854) *Identitässystem* die philosophische Geburtsstunde der Gesamtkunstwerksidee erkennt. Dieses Modell erkläre laut Marquard zumindest in der Theorie die gesamte Wirklichkeit zum Kunstwerk und in einem reduzierteren praktischen Ansatz das Streben des aus Einzelkünsten zusammengesetzten Kunstwerks zu dem Versuch, zur Wirklichkeit zu werden.[26] Neben der Multimedialität[27] benennt Marquard somit die "Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität"[28] als zweite Grundvoraussetzung, die ein Werk erfüllen muss, um als Gesamtkunstwerk zu gelten.

Marquard entwickelt anschließend vier Unterkategorien, zwei davon utopischer Natur, wobei Wagners Konzept als *direktes, positives Gesamtkunstwerk* benannt wird (alle Künste leiten die Menschheit in ihrer Zusammenführung in eine bessere, zukünftige Wirklichkeit) und gesamtkünstlerische Bestrebungen bei Futuristen, Dadaisten und Surrealisten als *direkte, negative Gesamtkunstwerke*, da alle Einzelkünste zugunsten eines Anti-Kunstwerks mit dem gleichen Ziel wie in der ersten Kategorie zerstört werden sollen. Die zwei weiteren, nicht-utopischen Unterkategorien zielen mit gleicher multimedialer Methodik auf die Ästhetisierung der unmittelbaren Wirklichkeit ab, wobei das *indirekte, extreme Gesamtkunstwerk* am Ausnahmezustand interessiert ist (Marquard nennt in Abstrahierung der Multimedialität die Ästhetisierung des Krieges als Beispiel) und das *indirekte, nicht extreme Gesamtkunstwerk* an der alltäglichen

---

[25] Vgl. Ottomeyer, Hans, *Das Ideal und das Leben. Künstlerhäuser während des Klassizismus*, in: Kat. Ausst. 2013/14, S. 31-33.

[26] Vgl. Marquard, Odo, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik*, in: Kat. Ausst *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Kunsthaus Zürich 1983, Aarau/ Frankfurt am Main 1983, S. 42-44.

[27] Welche Einzelkünste mit einbezogen sein müssen, bleibt Marquard dem Leser/der Leserin schuldig. Eingangs wird von "allen Künsten" (vgl. Marquard 1983, S.40.)gesprochen, die Beispiele zu aller nachfolgend zu beschreibende Unterkategorien sprechen für eine dehnbares Verständnis der Gesamtheit Künste.

[28] Vgl. Marquard 1983, S. 40.

Lebenswelt (hier führt Marquard als Beispiel das sich im 19. Jahrhundert ausdifferenzierende Museums- und Ausstellungswesen an). Letztere Unterkategorie wird mit Arthur Schopenhauers (1788-1860) Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), in welcher die gesamte Erscheinungswelt zu einer Theatervorstellung und somit der Mensch zum Schauspieler/zur Schauspielerin erklärt wird, verknüpft.[29]

Obwohl die Züricher Ausstellung und Marquards Definition den Begriff *Gesamtkunstwerk* gemäß Fornoff und Schulz-Ohm "überdehnen"[30] und die Autoren eine begriffliche Neuschöpfung für alle gesamtkünstlerischen Versuche fordern, die nicht Wagners Konzeption entsprechen, schließt sich diese Arbeit Anke Fingers Ansatz an. Diese plädiert 2006 dafür die gewachsenen Ambiguität des Begriffs zu akzeptieren und das Wagnerische Modell nicht als allgemeingültigen Maßstab, sondern als "Basismanifest des Gesamtkunstwerkprojekts"[31] zu verstehen, gerade auch, weil dessen "Gesamtkunstwerkstheorie [...] kein in sich abgeschlossenes, konsequentes System"[32] ist. Weiterhin bestünde das Potential des seit der ästhetischen Moderne vielschichtig ausgelegten Konzepts laut Margot Brandhuber nicht in der im Grunde unmöglichen Umsetzung einer utopischen Idee, sondern im "Im-Aufbruch-begriffen-Sein, [im] Auf-Vervollkommnung-Zielen, [in der] Pluralität der Möglichkeiten und [im] Glaube an die Realisierbarkeit".[33]

Marquards Definitionsmodell scheint -wie zu zeigen sein wird- mit dem Dehmelhaus und seinen ursprünglichen Bewohnern vereinbar zu sein. Aus der tatsächlich gelebten Wirklichkeit in Blankenese geht hervor, dass die utopische Ausrichtung in Marquards ersten beiden Unterkategorien nicht zutrifft. Somit will diese Arbeit prüfen, ob das Dehmelhaus nur ein individuell eingerichtetes Künstlerhaus ist oder ob Marquards Kriterien zur Bezeichnung als *indirektes, extremes oder nicht extremes Gesamtkunstwerk* erfüllt werden.

---

[29] Vgl. für diesen Absatz Marquard 1983, S. 44-48.
[30] Vgl. Fornoff 2004, S. 16 und Schulz-Ohm 2019, S. 8.
[31] Vgl. Finger, Anke, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006, S. 49, zitiert nach: Schulz-Ohm 2019, S. 29.
[32] Vgl. Schulz-Ohm 2019, S. 18.
[33] Vgl. Brandhuber, Margot Th., *Von der Sehnsucht nach Individualität und Ganzheit*, in: Kat. Ausst. *Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Villa Stuck München 2013/14, Ostfildern 2013, S.10.

4. Das Dehmelhaus in Blankenese

Während der folgenden ausführlichen Beschreibung des Hauses im Jetzt-Zustand, erlaubt es sich die vorliegende Arbeit im Namen der angestrebten Vollständigkeit auch auf für die Fragestellung nicht relevante Aspekte einzugehen.

Das Grundstück in Nord-Süd-Ausrichtung ist ursprünglich an West- und Südseite von verkehrsberuhigten Straßen umsäumt. Inzwischen ist das Grundstück geteilt und im Süden mit einem Einfamilienhaus bebaut. Von Laubhecken umfriedet befindet sich der Eingang zum Grundstück im Westen an der Richard-Dehmel-Straße. Das Haus ist von Birken, Kiefern und Fichten umgeben, die wohl schon zu Lebzeiten Dehmels dort wuchsen.[34] Der Grundriss des sich ca. 1,25 Meter (m) aus dem Erdreich erhebenden und sich gestalterisch gegenüber den übrigen Geschossen absetzenden Souterrains ist mit Abmessungen von ca. 13,79m auf ca. 13,46m annähernd quadratisch ausgeformt (diese und folgende Maßangaben beziehen sich auf die Vermaßungen in den originalen Grundrissen; Abb. 1-4). Es ergibt sich eine Grundfläche (GF) von ca. 186 Quadratmetern (qm). Die Aussparung etwa eines Viertels der Fläche führt im darüber liegenden Hochparterre einerseits zu einer großzügigen, nach Südwesten hin ausgerichteten Terrasse und andererseits zu einer Winkelhakenform der übrigen Vollgeschosse nebst Dachraum (GF Hochparterre: ca. 157qm; GF Obergeschoss: ca. 153qm). Das einzige Element, das diese simple, geometrische Kubatur differenziert, ist ein in die Innenecke der Terrasse gesetzter, eingeschossiger Baukörper, der im ersten Obergeschoss als Balkon, bzw. Altan fungiert. Aufgesetzt auf das Obergeschoss ist ein spitz zulaufendes, mit grauen Schindeln gedecktes Walmdach.

4.1 Außenhülle

Der Baukörper strahlt zunächst Flächigkeit und Schmucklosigkeit aus. Als im Zuge der Sanierungsarbeiten der Efeu von den Fassaden entfernt wurde, trat eine graue, von groben Rissen durchsetzte Putzschicht hervor, die partiell den Blick auf das zweischalige Mauerwerk freigab. Die Analyse von Farbresten ergab einen gelbstichigen Ockerton als ursprünglich oberste Farbschicht, der nun beginnend von der Oberkante des Geländes bis hin an die Trauflinie wieder hergestellt ist.

[34] Vgl. Brief Richard Dehmel an Alfred Mombert, Blankenese, 20.05.1912, in: Dehmel 1923a, S. 371.

Die Fassaden sind insgesamt sparsam durchfenstert. Das Souterrain weist drei gesprosste Fenstertypen auf, von welchen ein Bogenfenster in Halbkreisform das größte und am meisten verwendete Format ist. Auf der Nordseite (Abb. 5) sind zudem quadratische Fenster zu finden, sowie zwei kleine, kreisrunde. Das einzige singuläre Format im Souterrain ist ein großes Rundfenster, das dem ehemaligen Kohlenkeller an der Westseite zugeordnet ist. Die Fassaden des Hochparterres und des Obergeschosses unterscheiden sich stark in ihrer Durchfensterung. Das Grundformat ist ein auf der Schmalseite stehendes Rechteck, das sechsgeteilt als Sprossenfenster ca. 1,40 Meter in der Höhe misst und je nach Bedarf einzeln (ca. 1,00m breit), als Doppelformat (ca. 1,89m breit) oder zu dritt zusammengefasst (ca. 2,93m breit) auftritt. Die Nordseite hat nur im Obergeschoss zwei Fensteröffnungen, ein Doppelfenster in der Mittelachse, und ein Einzelformat links daneben (von außen betrachtet). Die Ostseite (Abb. 6) als lange Seite weist mit Abstand die meisten Fenster auf, die als Einzel- oder Doppelformate in beiden Geschossen unregelmäßig gesetzt sind. Die äußere Südseite (Abb. 7) mutet mit nur zwei Fenstern im Obergeschoss am flächigsten an, die in der Mittelachse gespiegelt an die jeweiligen Hausecken gesetzt sind. Eine Ausnahme von dem wiederkehrenden Fenstermotiv bildet die vergleichsweise aufwendige Gestaltung des einzigen Terrassenaustritts der westlichen Terrassenseite (Abb. 8). Eine Doppelflügeltür ist von zwei seitlichen Fenstern umsäumt. Darüber verläuft in voller Breite ein Zahnschnitt in gleicher Farbigkeit und Materialität der Putzflächen. In der Mittelachse sitzt über dem Doppelflügel in gleicher Breite ein halbrundes, konzentrisch gesprosstes Oberlicht (Abb. 9). Hermann Hipp weist zurecht auf ein palladianisches Moment mit dem in Reinform mittleren Rundbogen und den seitlich anschließenden, jedoch durch ein teilendes Bauglied autarken, rechteckigen Öffnungen, hin.[35] Außerdem befinden sich im Obergeschoss ein Austritt auf den Altan, der im Hochparterre an beiden Seiten mit Fenstern versehen ist, und ein Einzelformat, das entsprechend dem Fenster auf der Südseite an die Wandaußenkante gesetzt ist. Die südliche Terrassenseite verfügt nur über ein Doppelformat in Höhe des Altans. Neben der Südseite ist die Westseite die einzige, deren Öffnungen symmetrisch gesetzt sind. In der Mittelachse befindet sich je Geschoss ein Fenster, das sich von den anderen in der Größe unterscheidet. Auf dem

[35] Vgl. Hipp 1981, S. 64.

Dach gibt es an den Stirnseiten zwei Fledermausgauben, sowie eine Walmgaube im Osten und eine kürzlich aus Brandschutzgründen notwendig gewordene im Norden.

Bauschmuck ist rar gesät und erschöpft sich beinahe in einer noch nicht vollends ausgedeuteten, steinernen Plastik (s. Anlage 1), die der mit Dehmel befreundete Wiener Bildhauer Richard Luksch (1872-1936) entworfen hat (Abb. 10). Auf einer geschwungenen, ebenfalls in ocker verputzten Konsole stehend, die sich direkt aus dem Sockelbereich entwickelt, blickt eine lebensgroße Mädchengestalt mit Blumenumhang frontal in Richtung Süden. Des Weiteren sind neben dem bereits beschriebenen Zahnschnitt die Ausführung des Eingangsbereichs (s.u.), das gestalterische Absetzen des Souterrains durch eine Scheinrustizierung zu nennen (hervorgerufen durch horizontale Rillen im Außenputz), deren Fugen an den Bogenfenstern konzentrisch abknicken und so im Scheitelpunkt einen Schlussstein imitieren, sowie die steinernen Kugelaufsätze, die sich auf allen Eck- und Endpunkten der gemauerten und verputzten Terrassenbrüstung befinden (Abb. 11). Diese weisen die gleiche Materialität und Farbigkeit auf wie die Stufen der Außentreppen. Annähernd alle Fensterrahmen und -sprossen sind in weiß gehalten, nur einige weisen den gleichen dunklen, beinahe schwarzen Farbton wie die Eingangstüren auf (s.u.). Zusätzlich hebt sich der Terrassenbelag in Form von roten Platten von dem ansonsten dominierenden Ockerton der Fassade ab.

Der Haus wirkt zwanglos in den Baumbestand gesetzt. Der sich ursprünglich im Süden erstreckende Garten war einfach angelegt, so gab es neben Rasenflächen ein Spalier, das auf die Mädchenfigur hin ausgerichtet war (Abb. 12).[36] Neben einer leicht gewendelten Stufenfolge, die von der Terrasse aus auf der Südseite in den Garten führt, vermitteln vier weitere Treppenläufe zwischen innen und außen. Zwei davon führen auf Nord- und Ostseite in das Souterrain und zwei weitere gehören zum nördlichen Haupteingangsbereich, welcher als bauliches Ensemble architektonisch den ausgeprägtesten Gestaltungswillen am Haus zeigen (Abb. 13). In der Mittelachse der Fassade führt exponiert und doch zurückhaltend eine bereits genannte Treppe mit vier Stufen zum Lieferanteneingang im Souterrain. Verputzte Mäuerchen als Brüstung umsäumen den kurzen Lauf und werden an dessen Ende parallel zur Hauswand zu den zwei symmetrischen Treppenarmen weitergeführt, die jeweils zehnstufig zur

[36] Vgl. Laugwitz 2003, S. 64.

Haupteingangstür im Hochparterre führen. Diese liegt in selber Achse wie der Lieferanteneingang und weist dieselbe annähernd schwarze Farbe auf. Angeschlossen sind zwei gesprosste Seitenlichter und ein der halbrunden Form des oberen Türabschlusses folgendes, dreiteiliges Oberlicht mit freier, geschwungener Gliederung. Eine Glaskonstruktion als Vordach, die auf zwei lotrecht zur Fassade verlaufenden Rundrohren mit schneckenförmigen Abschluss aufgesetzt ist, bildet den oberen Abschluss des Ensembles und nimmt ebenfalls die Bogenform auf, die schon in der Ausformung der Unterkante der zwei Treppenarme zu sehen ist. Verbindend zur Terrasse wirken die zwei an den Antritten positionierten Steinkugeln auf runder, ebenfalls steinerner Basis. Der Baukörper strahlt insgesamt trotz hochproportionierter Kubatur Gesetztheit aus. Das exponierte Souterrain als Sockel mit den horizontalen Rillen im Putz trägt ebenso dazu bei wie die nicht durch Materialwechsel, sondern durch das Hervortreten eines breiten Balkens betonten Sohlbänke der Fenster.

4.1 Innenraum

Im Innenraum soll nach einer Analyse der originalen Grundrisse von Souterrain, Ober- und Dachgeschoss hauptsächlich auf den heutigen Zustand des Hochparterres eingegangen werden, da nur hier ein Originalbestand an Ausstattung erhalten geblieben ist. Die in einfachen Anführungszeichen stehenden Begriffe entsprechen, ebenso wie die angegebenen Flächenmaßangaben, den Bezeichnungen auf den Plänen.

Im Souterrain (Abb. 1) befindet sich nach der Sanierung eine Dauerausstellung über das Leben und Wirken der Dehmels, eine sinnvolle, die Erschließung des Hauses optimal ergänzende Nutzung, da sämtliche originale Einbauten, bis auf einen Herd in der Küche, ohnehin verloren gegangen sind. Ursprünglich beherbergte das Untergeschoss neben dieser und einigen Flurflächen einen ‘Speise’- und einen ‘Kohlenkeller’, ein ‘Mädchenzimmer’, eine ‘Waschküche’, eine zusätzliche ‘Speisekammer’, einen ‘Weinkeller’, ein ‘W.Cl.’, die ‘Anrichte’ samt Speiseaufzug und Haustechnikräume, wie einem Pumpen- und einem Heizungsraum mit Kohlenlager. Bis auf die letzten zwei wurden alle Räume mit Tageslicht versorgt. Die Bauzeichnungen im Maßstab 1:50, auf welchen Baedeker als Bauherr und Architekt vermerkt ist und welche auf August 1911 datiert sind, geben außerdem Aufschluss über den ursprünglichen Bodenbelag. So sind die Flurflächen und die ‘Anrichte’ mit Terrazzo ausgestattet worden, die Küche mit

weißen und grauen Platten, das Mädchenzimmer mit Linoleum und die übrigen Räume mit Zement. Die Treppe in der 'Anrichte' verbindet noch heute das unterste Geschoss, das insgesamt ca. 150qm nutzbare Fläche aufwies, mit den darüberliegenden. Im Obergeschoss (Abb. 3) führte der 'Flur' ursprünglich in ein 'Nähzimmer' im Süden, in das zentral gelegene 'Schlafzimmer der Gäste' im Innenwinkel mit Zutritt zum Altan, sowie in ein 'Bad', ein 'W.Cl.' und eine 'Besen'kammer im Norden. Nur durch Durchgangszimmer zu erreichen waren die zwei dauerhaft genutzten Privaträume, zum einen das 'Schlafzimmer der Eltern' nach Westen hin, durch das 'Bad' zu erschließen, und zum anderen das 'Schlafzimmer des Sohnes' nach Süden hin, durch das 'Nähzimmer' zugänglich, gedacht für Idas Spross aus erster Ehe, Heinz-Lux (1895-1917). Alle Räume wurden mit Holzfußboden ('Red pine') versehen, nur das Badezimmer erhielt 'Linoleum auf Asphalt'. Das Obergeschoss hielt insgesamt ca. 122qm Wohnraum bereit. Im Dachgeschoss (Abb. 4) befand sich neben einem kleinen Flur ein 'Reservezimmer', das ebenfalls einen Holzfußboden erhielt.

Nach Dehmels Tod ließen Ida und nachfolgende Eigentümer aus verschiedenen Gründen Umbaumaßnahmen im Souterrain, erstem Obergeschoss und im Dach durchführen. Letztere sind heute privat vermietet. Abweichungen von den Plänen (z.B. der Ausgang im Westen) ergaben sich wohl schon während des Baus (s. Anlage 1).

Wird das Hochparterre (Abb. 2) durch die doppelflügelige Haupteingangstür betreten, gelangen die Besucher/innen heute zunächst in eine rechteckige 'Halle', die, mit fünfeckigen Fliesen in Blautönen ausgelegt, durch die Seiten- und Oberlichter der Eingangssituation großzügig belichtet wird. Zur Linken befinden sich zwei ursprünglich türlose Durchgänge, die zum einen zur ehemaligen 'Garderobe' ohne Fenster führen (heute ein Abstellraum) und zum anderen zum Treppenhaus, auf dem Grundriss ehemals mit 'Flur' bezeichnet. Wie schon im Souterrain ist das dort angeschlossene 'W.Cl.' der Raumaufteilung geschuldet von der dritten Stufe der Treppe aus zugänglich. Nach Süden ist durch eine Tür die 'Anrichte' samt Treppe zum Souterrain und Speiseaufzug zu erschließen. Die drei zuletzt genannten Räume werden durch einzel-, bzw. doppelformatige Fensteröffnungen auf der Ostseite belichtet. Die restlichen Räume diesen Geschosses -'Zimmer der Frau', 'Zimmer des Herrn' und 'Esszimmer'- werden im folgenden Unterkapitel gesondert betrachtet.

Vergleicht man die Grundrisse von Souterrain, Hochparterre und Obergeschoss miteinander, wiederholen sich zwei formale Motive. Zum einen ein annähernd gleichschenkliges, rechtwinkliges Raumgefüge im Nordosten des Grundrisses, das Verkehrsflächen (Treppen, Flure) sowie Sanitär-und Lagerflächen enthält und zum anderen eine daran anschließende Diagonalfolge von drei annähernd gleich großen Flächen (partiell unterteilt).

4.2 Das Interieur der repräsentativen Räume

Gegenstand dieses Unterkapitels sind die drei repräsentativen Räume des Hochparterres, die dank Ida Dehmel, ihrer Nachkommen und zuletzt der Hermann Reemtsma Stiftung samt ihrer Ausstattung erhalten geblieben sind. Für die Fragestellung dieser Arbeit sind sie ob ihrer Zeitzeugenschaft und ihrer Funktion als Arbeits- und Gesellschaftsräume von entscheidender Bedeutung. Abgesehen von zwei historischen, nicht eindeutig zu datierenden Fotografien (aus 'Esszimmer' und 'Zimmer der Frau'; Abb. 14/15), die eindeutig zu Lebzeiten Richards, bzw. Idas, aber nicht unmittelbar nach dem Einzug entstanden sind, gibt es keine weiteren bildlichen Zeugnisse, die Aufschluss über die Einrichtungssituation des Hauses in allen Teilen geben -ein weiterer Grund dafür, weshalb die übrigen Geschosse für die weiterführenden Betrachtungen ausgespart werden müssen. Die Grundlage zu folgenden Ausführungen bildet also der heutige, sanierte Zustand, der dort, wo es möglich war, direkt auf die historische Situation rekurriert und dort, wo nicht (hauptsächlich die Positionierung der Möbel betreffend) sinnhaft rekonstruiert wurde. Als gesichert gilt, dass es sich bei sämtlichen Ausstattungselementen, die nachfolgend beschrieben werden, um im Originalkontext vorhanden gewesene Stücke handelt.

Aus der Halle führt eine Doppelflügeltür in selber Flucht wie die der Eingangstür in den ersten der drei repräsentativen Räume des Hauses, in das 'Zimmer der Frau'. Als geometrisches Zentrum des Stockwerks ist dieser fast 29qm große, mit Fischgrätparkett ausgelegte Raum der größte im gesamten Haus und gleichzeitig der am ungünstigsten belichtete, da der Anteil von Außenwandfläche an der Gesamtabwicklung des Zimmers sehr gering ist und somit wenig Fläche für Fensteröffnungen bereit steht. In dem Bestreben, diesem der Raumaufteilung geschuldeten Umstand entgegen zu wirken, wurden die zwei in der Breite wie üblich als ein Einzel- und ein Doppelformat

ausgeführten Öffnungen in der Höhe zu achtgeteilten Sprossenfenster erweitert. Während der Sanierungsphase fiel außerdem auf, dass eine in den Plänen nicht vermerkte Öffnung in der an das Treppenhaus angrenzenden Wand eingebaut wurde, die das Zimmer indirekt von Osten aus belichten sollte. Schon zu Lebzeiten Dehmels wurde aber stattdessen eine Spiegelvitrine in die Öffnung eingesetzt (Abb. 16).[37] Die weiß getünchte Decke ist mit zurückhaltendem Stuck umfasst, die Wände sind mit floralen Tapeten in Grautönen mit gelben Akzenten bekleidet (Abb. 17), entworfen von Emil Orlik (1870-1932).[38] Die Deckenleuchte mit Kreis- und Ellipsoid-Motiven, die sich auch in Dehmels Arbeitszimmer finden lässt, wurde bisher fälschlicherweise Henry van der Velde zugeschrieben (Abb. 18).[39] Von den ausschließlich dunkel gebeizten Möbeln fällt von der 'Halle' aus in das Zimmer tretend sofort der bei den Fenstern frei im Raum stehende Sekretär auf, dessen Tischplatte, mit an den hinteren Ecken abgerundeter Aufkantung, auf zwei Schubladenblöcke aufgesetzt ist (Abb. 19). Vor ihm steht ein simpler Armlehnenstuhl, geschwungen in der Form, mit ockerfarbenem Polster. Unbedingt zu beachten ist die Tischleuchte, deren Schirmrand mit einer Perlenstickarbeit versehen ist, die Ida Dehmel hergestellt hat (Abb. 19).[40] Die Flügeltür zur Halle fassend stehen zwei identische Archivschränke, deren zahlreiche Fächer das von Ida geführte Archiv beinhalteten (Abb. 20/21). Ein ähnliches Anordnungsprinzip (das symmetrische Bilden von Paaren aus identischen Objekten) findet sich an der Südfassade mit der Mädchen-Plastik und den zwei Fenstern (Abb. 7), an der östlichen Wand des 'Zimmers der Frau', wo ein mittig positionierter Kamin ein Ensemble mit zwei in der Wand eingebauten Spiegelvitrinen bildet (Abb. 16) und bei den zwei Eckmöbeln im 'Zimmer des Herrn' (ein Kachelofen und ein Schrankmöbel). Ein kleiner Flügel, der sich mittig in diesem Zimmer befunden hat (Abb. 15) und rege gespielt wurde,[41] ist heute nicht mehr Teil des Ensembles.

Das 'Zimmer des Herrn' -Richard Dehmels Arbeitszimmer- schließt im Westen, verbunden durch eine zweiflügeligen Schiebetür, an und ist ebenfalls von der 'Halle' aus durch eine einfache Tür erreichbar. Durch die Position im Haus und die Öffnung

[37] Vgl. Anlage 1.
[38] Vgl. Vogel 2017, S. 11.
[39] Der Dehmelhaus Stiftung liegt ein Katalog vor, der die Lampe einem Dresdner Hersteller zuweist.
[40] Vgl. Laugwitz 1992, S. 32.
[41] Vgl. dies., S. 53.

nach Westen hin durch ein Fenster, das von außen durch ein darunter liegendes, eingelassenes Putzfeld betont wird, ist dies der erste Raum, den die Besucher/innen wahrnehmen, wenn sie das Grundstück betreten. Ein vertikal gestreifter, biedermeierlicher Tapetenentwurf in Grüntönen führt hier bei gleicher Ausformung von Decke und Bodenbelag zu einer spannungsreicheren Anmutung als im zuvor beschriebenen Zimmer. Hervorgerufen durch den Kalt-Warm-Kontrast zwischen Tapete und den seit der Restaurierung in sattem Senfgelb gehaltenen Sitzpolsterungen[42] tragen dazu ebenso der großflächige, geometrisch ornamentierte Teppich (Urheberschaft bisher unbekannt; Abb. 22) bei, der nicht nur farblich, sondern auch haptisch ein weiteres Spannungsfeld in diesem Raum aufmacht. Die auffälligsten der ebenfalls dunkel gebeizten Möbelstücke sind das dem Damenzimmer stilistisch äquivalente Sekretär-Stuhl-Ensemble (Abb. 22) und das eigenartige Möbel links daneben (Abb. 23). Dieses vereint ein Eckregal mit einem klassizistisch anmutenden Sitz-, bzw. Liegemöbel, jedoch mit Verlegenheitsmomenten dort, wo die Fußpunkte der beiden Funktionen aufeinander treffen. Einen Höhepunkt der Ausgestaltung diesen Möbels bildet ein kleines, annähernd monochromes Pastell von Ludwig von Hofmann (1861-1945), eingepasst im kassettierten Bereich der Rückwand zwischen Lehne und den Regalflächen, das eine vorwärts strebendes, nacktes Frauenpaar zeigt (Abb. 24).

Im Süden ebenfalls durch eine doppelflügelige Schiebetür an das ‘Zimmer der Frau’ angrenzend ist das ‘Esszimmer’, das auf den kurzen Seiten des rechtwinkligen Raumes in fast voller Breite durchfenstert ist und somit einen deutlichen Kontrast zum dunklen ‘Zimmer der Frau’ darstellt. Im Westen befindet sich der als Doppelflügel mit Oberlicht ausgeführte Zugang zur Terrasse (s.o.). Ebenfalls mit Stuck und Fischgrätparkett ausgestattet bekleidet den Raum ein Tapetenmotiv, das wiederum vertikal gestreift ist, hier in weiß, grau und mattem türkis. Die Pendelleuchte mit fünf Schirmchen ist im Gegensatz zu dem Leuchtenmodell der zwei anderen Räume nicht auf den historischen Fotografien nachzuweisen (Abb. 25). Signifikantestes Unterscheidungsmerkmal zu den bereits beschriebenen Räumen sind die Oberflächen der Möbel, die ausnahmslos weiß lackiert sind. Die zentralen Stücke sind der ausziehbare Tisch mit den auffälligen Beinen, die sich an Baumstämme erinnernd nach oben hin verjüngen und die zwei Arten

[42] lt. Aussage der Dehmelhaus Stiftung ist der Originalfarbton nicht belegbar, muss aber gemäß schriftlicher Erwähnung dem heute vorzufindenden Ton entsprochen haben.

von Stühlen (Abb. 25). Nur zweimal vorkommend ist ein Modell, das den Armlehnenstühlen von Damen- und Herrenzimmer ähnelt. Die sechs übrigen Stühle haben keine Armlehnen und ihre sich nach oben hin leicht auffächernden Rückenlehnen sind mit zwei spitzbogenförmigen Öffnungen versehen. Allen acht Stühlen gemein ist das Aufnehmen des Stamm-Motivs der Tischbeine an den vorderen Stuhlbeinen, sowie die Gestaltung der Sitzpolster mit einem grauen Stoff, der mit einem geometrischen, sich absetzenden Muster versehen ist. Besonderes Augenmerk ist auf die mehrteilige Schrankmöbel an der Südwand zu legen (Abb. 26), welches einen Vergleich zu Möbeln von Peter Behrens (1868-1940) wohl maßgeblich befeuert hat (s. Kapitel 6.2).

Alle Räume stehen bei auffallend differierendem Gestaltungscharakter eng in Verbindung untereinander. Damen- und Herrenzimmer entsprechen sich ihrer Funktion als Arbeitszimmer geschuldet durch formale Gemeinsamkeiten, wie der Ähnlichkeit der Sekretäre und der dunkel gebeizten Möbel. Die Ähnlichkeit von Gondelhockern und Armlehnenstühlen, ebenso wie die wiederkehrenden Gestaltungselemente auf den Möbeln schaffen einen Dialog beider Räume zum Esszimmer. Ess- und Herrenzimmer nehmen sich bezüglich der konventionellen Wandgestaltung gegenüber dem zentralen Raum mit dem außergewöhnlichen Tapetenentwurf Orliks zurück. Die aufwändigen Heizungsverkleidungen im Esszimmer, die nahezu identisch mit denen im Darmstädter Behrens-Haus sind, finden sich auch in der 'Halle' und als Blende bei einem Eckmöbel des Herrenzimmers (Abb. 27).

Sämtliche Möbelentwürfe stammen offensichtlich aus einer Hand, wie das Applizieren von wiederkehrenden Ausstattungsdetails, wie den Beschläge oder den gerillten Relieffeldern zeigt (Abb. 28). Die weißen Esszimmermöbel, die laut Farbanalyse bei der Sanierung den gleichen Farbton aufweisen, wie der der Fensterrahmen, sind mit ihren geschwungenen Linien und der verspielten Formsprache einem zurückgenommenen Jugendstil verpflichtet, während die dunklen Schrankmöbel strenger erscheinen. Die Dehmels ließen sich die Möbel bereits für ihre erste Hamburger Wohnung anfertigen und nahmen diese -wohl aus monetären Gründen- mit in das neue Heim - dort, wo es sein musste, in angepasster oder erweiterter Form.[43]

[43] Vgl. Hipp 1981, S. 119.

5. Architektonische Einflüsse

Eine architektonisch-stilistische Einordnung des Hauses soll in einem ersten Schritt ermitteln, ob sich an der äußeren Form des Hauses bereits Merkmale eines Gesamtkunstwerks nach Marquard erkennen lassen. Hermann Hipp findet allzu passende Worte für die erste Anmutung des Dehmelhauses, indem er sagt, dass das Haus den Betrachter/innen "ohne Dehmel nicht auffiele".[44] Und in der Tat wirkt es auf den ersten Blick recht konventionell und simpel. Im Folgenden soll das Haus in die architektonischen Strömungen der Zeit eingeordnet werden, wobei diese Arbeit im Wesentlichen mit den Ausführungen von Annette Laugwitz[45] übereinstimmt.

Der Hamburger Vorort Blankenese, der zu Dehmels Lebzeiten noch zu Preußen gehört, ist um 1900 geographisch und gesellschaftlich eng mit der Stadt Hamburg verwoben: Ende des 19. Jahrhunderts kommt nicht nur dort ein starker Reformwille bezüglich der Lebens- und Wohnverhältnisse vor allem im bürgerlichen Milieu auf. Gesellschaftliche Missstände, die aus einem signifikanten Anstieg der industriell geprägten Großstadtbevölkerung resultieren und deren Ansprüchen der enge mittelalterliche Stadtgrundriss nicht mehr gerecht werden kann, führen in den oberen Gesellschaftsschichten zu der Tendenz, ihre Stadthäuser aufzugeben und auf Randgebiete auszuweichen. Dies steht ganz im Zeichen der zur gleichen Zeit von England aus ausgehenden *Gartenstadtbewegung*, die sich nach einem idealisierten, harmonisch-naturnahen, vorindustriellen Gesellschaftszustand sehnt, sich aber im Hamburger Beispiel nicht per se gegen die Großstadt wendet.[46] Die idyllische Topographie und eine gute Anbindung an das Schienennetz führen dazu, dass in Blankenese ein regelrechter Bauboom entsteht, der sich hauptsächlich in der Errichtung von Landhäusern wohlhabender Hamburger Kaufmannsfamilien niederschlägt. Diese Entwicklung versteht sich aber nicht nur als gesellschaftlich motivierte Abwendung von der Großstadt und Hinwendung zur Natur mit enger Verbindung von Wohnraum und Garten, sondern auch gestalterisch besteht das Bedürfnis nach Neuerfindung. Der üppige Bauschmuck des Historismus' und zuletzt die experimentierfreudigen Schöpfungen des Jugendstils werden zunehmend als dekorativ und veraltet empfunden,

[44] Vgl. Hipp 1981, S. 111.
[45] Vgl. Laugwitz 2003, S. 69.
[46] Vgl. dies., S. 59.

wie es Adolph Loos (1870-1933) in seiner paradigmatische Schrift *Ornament und Verbrechen* (1910) postuliert. Ein bedeutender Hamburger Verfechter des aus diesen Entwicklungen erwachsenen *Reformstils* ist Alfred Lichtwark (1852-1914), der sich und seine Zeitgenossen bezüglich der vorherrschenden Architektursprache in einer Zeit "der billigen Überladung und des Schwulstes" leben sieht.[47] Gefordert wird allerdings nicht die völlige Abkehr von Althergebrachtem, es besteht eher der Wunsch, dass das zu etablierende Ideal sich im Sinne einer "weit verbreiteten organizistischen Geschichtsauffassung" aus dem "Alten entwickeln müsse [...] mit dem Ziel, die widerstrebende Gegenwart den angeblich ewig gültigen Gesetzen d[es] Wachstums unterzuordnen".[48] Verbunden mit regionalistischen Tendenzen, die sich gegen das grenzübergreifende Gestaltungseinerlei des Historismus' wenden, werden *Heimatschutz-Vereine* gegründet, deren Ziel es ist, das zukünftige Stadtbild nachhaltig zu prägen, indem auf zeitlosere Bauformen innerhalb der eigenen Bautradition zurückgegriffen wird. Fündig werden die Suchenden in der *Stilkunst um 1800*, die laut Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925) "ganz sachlich ist und voraussetzungslos genug erscheint, um sich mit der Moderne verbinden zu lassen",[49] eine Strömung, die nach dem ersten Weltkrieg konservative bis reaktionistische Züge annimmt, aber um 1900 noch avantgardistischer Natur ist.

Am Dehmelhaus lassen sich diverse klassizistische Gestaltungsmomente ausmachen. Putz als Fassadenmaterial gilt im Gegensatz zur rohen Anmutung des Backsteins als "vornehm".[50] Auch das abgewandelte Palladio-Motiv der Terrassentür entspricht der populären *Stilkunst um 1800*, einem Zeitgeschmack, innerhalb dessen Andrea Palladios (1508-1580) Schriften und Werke europaweit rezipiert werden.[51] Der Haupteingangsbereich ist präziser dem *Hamburger Heimatstil* zuzuordnen, genauso wie die Schmucklosigkeit der Fassaden (abgesehen von der dem Jugendstil verpflichteten Mädchen-Plastik). Nahezu gegenreformatorisch wirkt das Aufsetzen auf ein betontes Souterrain, das die Anbindung an die Natur verkompliziert.

---

[47] Vgl. Lichtwark, Alfred, *Drei Programme* (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Studien von Alfred Lichtwark), Berlin 1902, S. 68, zitiert nach: Laugwitz 2003, S.56.
[48] Vgl. Nicolaisen, Dörte, *Studien zur Architektur in Hamburg 1910-1930*, München 1985, S. 52.
[49] zitiert nach: Schuster 1983, S. 204.
[50] Vgl. Nicolaisen 1985, S. 3.
[51] Vgl. Oechslin, Werner, *Palladianismus. Andrea Palladio - Kontinuität von Werk und Wirkung*, Zürich 2008, S. 7.

5.1 Dehmel und Goethe I

Im Kontext des Rückgriffs auf klassizistische Traditionen drängt sich bei der äußeren Betrachtung des Dehmelhauses ein Vergleich geradezu auf. Der Eindruck, dass das Dehmelhaus zumindest in Teilen als Reminiszenz an Goethes Gartenhaus im Park an der Ilm in Weimar (Abb. 29) gedacht war, lässt sich ohne Schwierigkeiten an einigen äußerliche Gemeinsamkeiten festmachen. Ein hoch proportionierter, zurückhaltender Baukörper mit einem spitz zulaufenden Walmdach, eine ähnliche Farbigkeit, die Betonung des landschaftlichen Umfeldes und die Flächigkeit der Fassaden, die durch nur wenige kleine, gesprosste Fenster im Hochkantformat rhythmisiert wird, sind die augenfälligsten Ähnlichkeiten. Zudem ist das Wechselspiel zwischen symmetrisch angelegten Fassaden im Süden, Westen und Norden einer eigenartig anmutenden asymmetrischen Ostseite (Abb. 30). Die zwei aus einem rechteckigen Grundriss resultierenden Stirnseiten können Vorbild für die besonders ausgestaltete Südseite des Dehmelhauses gewesen sein, weisen sie doch ebenfalls ausschließlich im Obergeschoss zwei Fenster auf, die jeweils in einem geringeren Maß, als in Blankenese an die Hausecken gesetzt sind. Auch die Dimensionierung der Stirnseiten ähneln sich, mit knapp sieben Metern in der Länge messend bei Dehmel und ca. siebeneinhalb Metern in Weimar.

5.2 Wegweiser in die Moderne

Der stilistische Eklektizismus des Baus ist somit eigenwilliger Ausdruck des gleichzeitig rückwärtsgewandten und in die Zukunft blickenden Zeitgeschmacks, der sich kurze Zeit später bahnbrechend im *Neuen Bauen* manifestiert. “Ja, [...] unser Haus stammt aus der modernen Fabrik”,[52] schreibt Dehmel am 20.05.1912 an seinen Freund, den Schriftsteller Alfred Mombert (1872-1842). Hipp führt gar vorsichtig an, dass der Bau “prototypich auf die freien Kompositionen der 20er Jahre” vorgreift.[53] Die stark geometrische, geschlossene Ausformung der Kubatur und die freie Verteilung der Fenster sind hier zu nennen. Letztere folgt weniger einem von außen gedachten (historistischen) Ordnungsprinzip, sondern den individuellen Anforderungen der zu belichtenden Räume. Symmetrie als Gestaltungsprinzip wurde allerdings nicht per se

[52] Vgl. Dehmel 1923a, S. 171.
[53] Vgl. Hipp 1981, S. 112.

abgelehnt. Während alle Winkelseiten bedingt durch die Platzierung der Öffnungen ein asymmetrisches Fassadenbild ergeben, sind die zwei Stirnseiten streng symmetrisch ausgeformt. Die Eckposition der Fenster in der südlichen Stirnseite verhilft sicherlich nicht zu einer ausgeglichenen Belichtung in den betreffenden Zimmern. Das Setzen der Öffnungen im Sinne einer vermeintlich minderwertigen Gestaltungsqualität zugunsten eines ergiebigsten Nutzens eines Bauteils ist nicht erfüllt, führt aber im Falle des 'Zimmers des Sohnes' zu einem optimalen Ausblick in Richtung der im Südwesten verlaufenden Elbe.

5.3 Einordnung in Walther Baedekers Werk

Einen wichtigen Anhaltspunkt zur Betrachtung des Dehmelhauses als individuelles Künstlerhaus kann die Einordnung in das Werk des ausführenden Architekten Walther Baedeker bieten. Dieser lebt um 1910 in Blankenese in derselben Straße wie die Dehmels und gehört vermutlich zu deren Freundeskreis.[54] Als Richard und Ida 1911 ihre bisherige, angemietete Wohnung wegen Verkaufs des Gebäudes verlassen müssen, bietet Baedeker an, auf eigene Kosten und auf eigenem Grundstück an der Westerstraße (seit 1928 Richard-Dehmel-Straße)[55] ein Haus für die Dehmel und seine Familie nach des Dichters Vorstellungen zu bauen, eine großzügige Geste, die für die Wertschätzung spricht, die der Architekt dem Dichter entgegen bringt. Die Planung für das Haus beginnt schon im selben Jahr, die Fertigstellung erfolgt im Frühjahr 1912. Baedeker errichtet zu dieser Zeit hauptsächlich Landhäuser in Blankenese und auf Sylt. Allein in Hamburg vollendet er zwischen 1906 und 1935 48 Häuser fast ausschließlich im Wohnsektor,[56] über die Laugwitz bemerkt, dass sie sich aus den gestalterischen Strömungen der Zeit und des Ortes nicht sonderlich abheben und dass keine persönliche Handschrift abzulesen sei.[57] Der Mehrheit seiner Bauwerke ist eine Backsteinfassade gemein, Putz als oberste Schicht kommt seltener vor (34 Stück in Backstein, bzw. Klinker, 25 Stück in Putz).[58] Das Zahlenverhältnis zeigt, dass die Ausführung in Putz nicht, wie von Hipp angeführt, Dehmel'sches Alleinstellungsmerkmal innerhalb des

[54] Vgl. Laugwitz 2003, S. 67.
[55] Vgl. Beckershaus, Horst, *Die Hamburger Straßennamen. Woher sie kommen und was sie bedeuten*, Hamburg 1999, S. 300.
[56] Vgl. Laugwitz 2003, S. 69.
[57] Vgl. dies., S. 77.
[58] Vgl. Laugwitz 2003, S. 72.

Baedeker-Werks ist.[59] Auch der rechtwinklige Grundriss mit einem polygonalen, vorgesetzten Eingangsbereich, sowie das Walmdach als oberer Abschluss sind in Baedekers Werk oft wiederkehrende Motive. Vielmehr ist hier das dominante Souterrain zu nennen sowie die ungewöhnliche Fensterverteilung, welche das Dehmelhaus gegenüber anderer Baedeker-Bauten abhebt und eine rege Einflussnahme des zukünftigen Bewohners nahelegt.

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, lässt sich am Haus erst auf den zweiten Blick eine behutsam-eklektische Formsprache erkennen, die verschiedene Strömungen innerhalb der architektonischen Gattung zusammen führte, wobei die Zuordnung zum *Reformstil* nicht vollumfänglich zutrifft. Die allegorische Mädchen-Plastik mag darüber hinaus einführend in Dehmels Gedankenwelt wirken können, ihre Ausdeutung ist allerdings Gegenstand einer eigenständigen Arbeit.

6. Der Dichter als dilettantischer Schöpfer

Am 22.04.1912 schreibt Dehmel an Mombert "Wir bauten uns ein steinern Kleid"[60] und beschreibt damit bildlich, welch großen Einfluss er neben anderen auf die Gestaltung des Hauses nahm, das als privater und individueller Lebensraum mit dem einrichtenden und in ihm lebenden Künstler in dauernder Wechselwirkung steht. Im Folgenden soll überprüft werden, ob die zwei oben beschriebenen Grundvoraussetzungen Marquards in diesem Fall erfüllt sind. Hierbei muss aufgrund des subjektiven Charakters des Künstlerhauses, bei aller gebotenen Vorsicht, Bezug zu Dehmels Biografie genommen werden. 1863 in Brandenburgischen Hermsdorf als Sohn eines Försters geboren, besucht Dehmel weiterführende Schulen in Berlin und Danzig und studiert Philosophie, Naturwissenschaften und Nationalökonomie in der Hauptstadt. Seine Promotion in Leipzig und die ersten Jahre seines Berufslebens in Berlin kreisen um das Versicherungswesen. 1889 heiratet er Paula Oppenheimer (1862-1918), die ihrerseits Märchen und Gedichte schreibt und mit welcher Dehmel während und nach der Ehe künstlerisch zusammenarbeitet. Drei Kinder gehen aus der Verbindung hervor, Veradetta (1890-1979), Heinrich (1891-1932) und Liselotte (1897-1990). Nachdem

[59] Vgl. Hipp 1981, S. 112.
[60] Vgl. Brief Richard Dehmel an Alfred Mombert, 22.4.1912, SUB Hamburg, DA: Br.: D 2817.

Dehmel durch erste Veröffentlichungen wie den Bänden *Erlösung* (1891) und *Aber die Liebe* (1893) Bekanntheit erlangt, entscheidet er sich 1895 dafür, seinen Beruf als Sekretär in einer Privat-Feuerversicherungsgesellschaft aufzugeben und ganz Künstler zu sein. Schon vorher ist er Stammgast im berüchtigten 'Schwarzen Ferkel' und verkehrt dort mit Künstlern wie Edvard Munch (1863-1944), August Strindberg (1849-1912) und Stanisław Przybyszewski (1868-1927). Im selben Jahr trifft er zum ersten Mal auf die verheiratete Ida Auerbach, die ihn zu den *Zwei Menschen* inspiriert, der als Lebensentwurf für das spätere Ehepaar verstanden werden kann und so auch als Versuch, schöpferisch auf die Gestaltung der Wirklichkeit einzuwirken.

Ein wichtiger Anknüpfungspunkt zum Verständnis der Dehmel'schen Kunst- und Lebensauffassung bietet der bereits erwähnte *PAN*-Aufsatz von 1895. In diesem leidenschaftlichen Plädoyer für die moderne Kunst beschwört Dehmel die schöpferische Kraft der breiten Masse, die freigesetzt wird, wenn der elitäre Kunstbetrieb des *Fin de siècle* sich nur nach unten hin öffnen würde und so dem den neuen Kunstströmungen der Zeit bereits inhärenten Guten und Schönen das vervollständigende Wahre hinzufügen würde. Dehmel erhöht das gemeine Volk zur Künstlerschaft und fordert die Aufhebung der Grenze zwischen dem Dilettanten und dem Professionellen.

Dies kein bahnbrechend neuer Gedanke, geht der Dilettantismus als Konzept doch zurück bis in die Zeit der Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit. Die vornehmlich von nicht fachkundigen Adligen zusammengetragenen Sammlungen dienten zum einen repräsentativer Zwecke, sollten aber ebenso im Sinne des Wortursprungs (ital. diletto - Genuß/Freude, bzw. lat. delectare - erfreuen/vergnügen) durch genussvolle Betrachtung der Bildung dienen.[61]

In Dehmels Wirken lassen sich diverse Prozesse ausmachen, bei denen sich der Dichter selbst in anderen Disziplinen versucht, dabei immer das große Ganze im Blick behaltend. Einführend ist eine 1906 bei S. Fischer erschienene Gesamtausgabe der Dehmel'schen Werke in zehn Bänden zu nennen, an deren Ausgestaltung Dehmel regen Anteil genommen hat, indem er nicht nur die eigenen Gedichte neu editierte, sondern bis hin zur Papierwahl Einfluss auf das finale Produkt nahm.[62]

---

[61] Vgl. für diesen Absatz: Heidemann, Christine, *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*, Berlin 2005, S. 44-47.

[62] Vgl. Schuster 1983, S. 187.

6.1 Voraussetzung I: Dehmel und Goethe II

Wie oben bereits formal beschrieben (s.S. 19) muss der Hausbau in Verbindung mit Dehmels Goethe-Verständnis stehen. Trotz großer Erfolge ist der Grundtonus von Dehmels schriftlich festgehaltenen Selbsteinschätzungen ein bescheidener. In einem Brief Dehmels an Wilhelm von Wymetal vom 21.04.1904, in welchem er auf die fälschlicherweise Peter Behrens zugeschriebenen Möbelentwürfe im Dehmelhaus eingeht (s. Kapitel 6.2), ordnet Dehmel sich der Könnerschaft seines Freundes unter: "Aber ich möchte diesen Künstler durchaus davor schützen, dass meine dilettantischen Privat-Experimente öffentlich ihm zur Last gelegt werden".[63] Dieser Ausdruck von Bescheidenheit ist im Kontext einer öffentlich wirksamen Äußerung zu lesen, da vorliegender Brief zum Zwecke der Korrektur eines Artikelentwurfs verfasst wurde, der in der Tageszeitschrift *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* erscheinen sollte. Mit der negativen Besetzung des Dilettantismus-Begriffs widerspricht Dehmel seinen Ausführungen im zitierten *PAN*-Aufsatz, vor allem wenn hinzugezogen wird, dass Behrens im Bereich des Möbeldesigns ebenfalls Autodidakt war.

Wiederum geradezu vorpreschend wirkt eine Äußerung aus einem Brief an Gustav Kühl vom 02.01.1902, in welchem Dehmel sich nun mit Vergleichen innerhalb der Lyrik in seinem Metier bewegend "Niemandem [...] das Recht abspreche, mich für einen neuen Schiller oder Goethe - (treffender wäre dann freilich »Schiller und Goethe«, denn ich bin Beiden im Temperament verwandt) zu halten".[64] Hier nimmt Dehmel ebenfalls Bezug auf einen zu publizierenden Entwurf des Adressaten, jedoch möchte er diesen Vergleich in der finalen Fassung gestrichen wissen, da er die Einordnung seiner Person in den Kanon der großer deutschen Dichter der Nachwelt überlassen möchte und sich zu Lebzeiten auf die Gegenwart, bzw. das noch zu Schaffende konzentrieren möchte. Über die Absicht, eine in der Öffentlichkeit bescheidene Außenwirkung aufrecht zu erhalten -getreu dem im selben Brief angeführten Credo "Absichten merkt man immer, in jedem Menschenwerk"-, lässt sich spekulieren.[65]

Dehmels Einstellung zu Goethe wurde verschiedentlich geprägt. Zum einen bezieht sich Dehmel mehrfach in seinen Schriften auf diesen (z.B. in der Protestrede *Goethe als*

[63] Vgl. Brief Richard Dehmel an Wilhelm v. Wymetal, Blankenese, 21.12.1904, in: Dehmel 1923a, S. 61.
[64] Vgl. Brief Richard Dehmel an Gustav Kühl, Blankenese, 02.01.1902, in: Dehmel 1923, S. 397.
[65] Vgl. Brief Richard Dehmel an Gustav Kühl, Blankenese, 02.01.1902, in: Dehmel 1923, S. 394.

Olympier von 1899) und war Mitglied in der *Goethe-Gesellschaft*.[66] Andererseits wurde Goethe dem Zeitgeschmack geschuldet als "an seinen Heimstätten vielfältig planende[r] und anordnende[r]" Hausbauer proklamiert.[67] Zusätzlich zum ohnehin im Bildungsbürgertum weit verbreiteten Goethe-Kult zu Dehmels Zeiten und der starken Hinwendung zu Gestaltungsgrundsätzen des Klassizismus' kann dies unmittelbar zur formalen Ähnlichkeit des Dehmelhauses mit Goethes Gartenhaus (s.o.) geführt haben. Auf biografischer Ebene muss Dehmel als Dichter, der in der aufrührerischen Berliner Bohème verkehrt hatte und sich nun fernab der Großstadt häuslich niederlässt, ein Rückgriff auf Goethe, der seinerzeit einen ähnlichen Weg beschritt, leicht fallen. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt keinesfalls einen den Rahmen sprengenden Werkvergleich zwischen Goethe und Dehmel vorzunehmen, um die oben stehende Äußerung Dehmels bezüglich seines dichterischen Erbes einzuordnen, jedoch führt schon Elisabeth Höpker-Herberg an, dass Dehmel hier an Selbstüberschätzung gelitten habe.[68] Trotzdem scheint eine solche Äußerung bei dem Zuspruch, wie ihn Dehmel erfuhr, durchaus nachvollziehbar zu sein. Einen Höhepunkt erreichte dieser zu Dehmels 50. Geburtstag am 18.11.1913, als ihm ein erlesener Kreis an Freund/innen und Verehrer/innen das ihm von Baedeker zur Miete überlassene Haus schenkte. Die Liste der Schenker/innen (Abb. 31), die Dehmel mit einer Zeichnung seines Hauses überreicht wurde, liest sich wie eine umfangreiche Aufzählung bedeutender Vertreter/innen des zeitgenössischen Kulturbetriebs, mit Namen wie Peter Behrens, Paul Cassirer, Hugo von Hoffmannsthal, Graf Harry von Kessler, Max Liebermann, Julius Meyer-Graefe, Thomas Mann, Henry van de Velde, den Warburgs und Stefan Zweig.

Das Erschaffen eines nach außen wirksamen Wohnraums mit hohem schöpferischen Eigenanteil setzt ein, die eigenen künstlerischen Fähigkeiten hoch bewertendes Selbstbewusstsein, voraus. Dehmels Popularität kann somit als Selbstlegitimierung gelten, ein Vorhaben wie das hier behandelte umzusetzen.

---

[66] Vgl. Schuster 1983, S. 202.
[67] Vgl. ders., S. 199.
[68] Vgl. Höpker-Herberg 1987, S. 88.

6.2 Voraussetzung II: Dehmel und Peter Behrens

Dem Umstand geschuldet, dass im Kontext der Dehmel'schen Inneneinrichtung aufgrund von stilistischer Ähnlichkeit oft der Name Peter Behrens fällt, ist eine eingehendere Betrachtung der Beziehung Dehmels zum *Universalkünstler* Behrens vonnöten, dem gar die Urheberschaft der Entwürfe für die oben beschriebenen Möbel ganz oder zumindest teilweise (noch bis zum Hipp-Aufsatz von 1981) zugeschrieben wurde.[69] Erstmals weist Schuster 1983 in aller Deutlichkeit auf den bereits erwähnten Brief Dehmels an Wilhelm von Wymetal hin,[70] aus welchem die Autorenschaft zunächst zweifelsfrei hervorgeht:

> *[...] meine Wohnung [ist] nicht von Peter Behrens eingerichtet, sondern nach meinen eigenen Entwürfen. Ich weiß nicht, wer dies falsche Gerede in die Welt gesetzt hat; vermutlich ist es dadurch entstanden, dass die Möbelformen in Anlehnung an Behrens entworfen sind.*[71]

Schuster führt an, dass dem Brief durchaus Glauben zu schenken ist, da Dehmel einerseits zeichnerisch begabt war[72] und die betreffenden Möbel andererseits nur auf den ersten Blick wie originale Behrens-Möbel aussehen, sich aber bei genauerer Betrachtung signifikante Abweichungen von dessen Handschrift offenbaren würden. Die Dehmel-Möbel seien "schlichter und gewiss sachlicher", aber auch "ungekonnter" als die üblichen von Behrens entworfene Stücke.[73] Ausschlaggebend für die falsche Zuschreibung ist die formale Ähnlichkeit der Dehmel'schen Esszimmermöbel mit denen des Hauses von Behrens auf der Mathildenhöhe Darmstadt (Abb. 32). Die Form der Glasflächen und die Segmentierung der Möbel mit mittlerem Hauptelement, umsäumt von zwei schmalen, höheren Elementen, dürften dabei besonderen Ausschlag gegeben haben.

Die beiden Künstler lernen sich bei der Arbeit an der Zeitschrift *PAN* kennen. Der Kontakt intensiviert sich ab 1900, als Richard und Ida für kurze Zeit in Heidelberg

---

[69] So werden Dehmels Esszimmermöbel z.B. im Ausstellungskatalog *Ein Dokument deutscher Kunst 1901* von 1976 Behrens zugeschrieben (Abb. 33), für weiterführende Ausführungen: vgl. Schuster 1983, Anm. 56 & 60, S. 216-217.

[70] Vgl. Schuster 1983, S. 192-193.

[71] Vgl. Brief Richard Dehmel an Wilhelm v. Wymetal, Blankenese, 21.12.1904, in: Dehmel 1923a, S. 61.

[72] Im Nachlass finden sich diverse Entwurfszeichnungen für beispielsweise Postwertzeichen, Buchschmuck und Frauenkleider, vgl. Schuster 1983, S. 194.

[73] Vgl. ders., S. 192.

leben und regelmäßig nach Darmstadt fahren, um den Baufortschritt des Hauses zu begutachten. In fruchtbarer künstlerischer Wechselwirkung stehend gestaltet Behrens Buchschmuck für Dehmel, wie ein Deckblatt und ein Aktporträt für eine 1902 erschienene Gedichtsammlung. Im Gegenzug nimmt Dehmel regen Einfluss auf den Entwurf des Hauses des Freundes und entzückt den *Universalkünstler* mit einem selbst entworfenen Kleid, das Ida bei einem Besuch in Darmstadt trägt. So äußert sich Behrens nicht nur dahingehend, dass Dehmel der größte zeitgenössische Dichter sei, sondern auch ein herausragender Entwerfer in der angewandten Kunst.[74]

Das Werden des Behrens'schen Künstlerhauses muss Eindruck auf Dehmel hinterlassen haben, entwirft er doch im Jahr der Fertigstellung die Möbel für die erste Blankeneser Wohnung. In der regen Wechselwirkung zwischen Dehmel und Behrens lässt sich also zusätzlich zum Goethe-Motiv eine praktisch ausgeformte Inspirationsquelle erkennen. Jedoch fällt gerade im Vergleich zur äußeren Anmutung des Darmstädter Hauses (Abb. 34) mit der auffälligen Farbigkeit, dem differenzierten Materialeinsatz, der freieren Linienführung und der offensiveren Ornamentierung die konventioneller ausgeformte Außenhülle in Blankenese auf. Allerdings ist hier zu beachten, dass der Formenschatz des Jugendstils zehn Jahre später zur Zeit der Ausführung des Dehmelhauses endgültig überholt ist. Zudem ist festzuhalten, dass alle oben beschriebenen Möbel nicht für Dehmelhaus entworfen wurden, sondern für das vorherige Domizil, was das Dehmelhaus eher zu einem Hybrid zwischen schöpferischer Eigenleistung und dem Hinzu-Komponieren ausgewählter Ausstattungselemente macht.

6.3 Voraussetzung III: Dehmel und Ehepartnerin Ida

Das Wirken von Dehmels zweiter Ehepartnerin Ida spielt für das Schaffen des Dichters, sowie seine posthume Rezeption eine signifikante Rolle. 1870 in Bingen am Rhein als Kind jüdischer Eltern mit dem Namen Ida Coblenz geboren beginnt sie sich während ihrer Schulzeit (zunächst vor Ort und dann nach dem frühen Tod der Mutter in einem Internat in Brüssel) für Musik und Literatur zu interessieren. Ihr Vater sieht eine klassische Laufbahn für seine Tochter vor und arrangiert 1895 eine Hochzeit mit dem Kaufmann und Konsul Leopold Auerbach, was eine Übersiedlung Idas nach Berlin in eine Wohnung am Tiergarten nach sich zieht. Innerhalb kurzer Zeit etabliert sie dort

[74] Vgl. für diesen Absatz: Schuster 1983, S. 189-194.

einen gefragten Salon, in welchem sie bereits im selben Jahr erstmals auf Richard Dehmel trifft. Eine leidenschaftliche Affäre führt 1901 zur Hochzeit und schließlich an das Blankeneser Elbufer.

Der einführende Satz dieses Kapitels meint keinesfalls, dass Ida sich stets im Schatten ihres ruhmreichen Partners aufhält, vielmehr ist die Beziehung geprägt durch gegenseitige Unterstützung und Wertschätzung. Knapp ein Jahr vor seinem Tod -Dehmel stirbt an einer Venenentzündung als Resultat einer Kriegsverletzung, die er sich als Freiwilliger im ersten Weltkrieg zugezogen hat- schreibt Richard an Ida nach zwanzigjähriger Beziehung: "Meine Liebs! [...] Wir Beide müssen dem Schicksal auf Knien danken, dass uns eine Kette verbindet, die aus Selbstsucht und Mitgefühl gleich stark zusammen gegliedert ist; eignes Verdienst hat da keine Macht, es ist die reine Gnade von Oben. Dein Seelengefährte."[75] Neben der Perlenstickerei tut sich Ida durch ihre frauenrechtlerischen Aktivitäten hervor. Seit 1906 ist sie an der Gründung diverser Gruppierungen beteiligt, die sich für das Frauenwahlrecht oder die Unterstützung von als Künstlerinnen tätigen Frauen widmet, so unter anderen die 1926 gegründete und heute noch existierende *Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen,* kurz *GEDOK*.[76] Richard befeuert ihr Streben stets. Die enge Verbundenheit zu Ida und dem Schicksal der *Zwei Menschen* veranschaulicht ein Widmungsexemplar, das Dehmel samt Ledereinband und Deckblatt um 1903 für Ida entwirft. Der Entwurf für das Deckblatt gründet auf einer Herzform, welche den Namen *Isi* -Richards Kosename für Ida- enthält und in einer Variation in Form von Stempeln und Buchschmuck als Teil der Ausstellung im Souterrain zu sehen ist (Abb. 35). Ida leistet wiederum ihren beträchtlichen Beitrag in der Unterstützung ihres Partners. Derselben Herkunft geschuldet lernt sie noch vor ihrer ersten Heirat den Dichter Stefan George (1868-1933) kennen. Fasziniert von dessen neuartiger und weltabgewandter Lyrik sucht sie den Kontakt und auch er fühlt sich durch sie inspiriert und bestärkt. Obwohl George durchaus künstlerisches Talent in Ida zu sehen glaubt und sie zum Dichten ermutigt, zieht sie aus der Freundschaft die Erkenntnis, dass sie "die Fähigkeiten des Anregens, des kritischen Begleitens wie auch der Vermittlung"[77] in sich

[75] Vgl. Brief Richard Dehmel an Ida Dehmel, Blankenese, 13.10.1918, in: Dehmel 1923a, S. 436.
[76] Vgl. Wegner, Matthias, *Ida Dehmel*, in: Kat.Ausst. *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Hamburger Kunsthalle 2006, Bremen 2006, S. 81-82.
[77] Vgl. Höpker-Herberg 1987, S. 87.

trage und dass gerade dies in Zukunft ihr Beitrag für die von ihr so geliebte Kunstwelt sein soll. Während die Beziehung zwischen Ida und Richard noch freundschaftlicher Natur war, beginnt sie damit, seine Briefe zu sammeln.[78] Manifestieren tut sich die ausgeprägte Dokumentationstätigkeit -Richard nennt sie "Frau Archivrätin"[79]- in Form von den oben genannten Archivschränken, die im zentralen 'Zimmer der Frau' positioniert, Bewohner/innen und Gäste gleichermaßen alltäglich daran erinneren, welchen besonderen Wert der Nachlass des Dichters für Zeitgenossen und die Nachwelt hat. Der Künstler und seine ebenfalls künstlerisch tätige Partnerin schufen sich so schon zu Lebzeiten ein bewohnbares Denkmal. Bezüglich der schon erwähnten mangelnden Belichtung des zentralen Raumes im Hochparterre ist weiterhin zu vermuten, dass eher eine Priorisierung des symbolischen Werts eines Raumes gegenüber des bestmöglichen Wohnkomforts entscheidend gewesen sein könnte, den Grundriss so auszuformen. So liegt mit dem 'Zimmer der Frau' ein Raum im Mittelpunkt des Hauses -in dessen Herzen-, dessen Wert für die Strahlkraft und das Funktionieren des Anwesens von entscheidender Bedeutung war.

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Stück des erhaltenen Inventars zu erwähnen, durch das sich Richard noch deutlicher mit seinem Nachleben und dem von Ida auseinandergesetzt hat, als durch die Archivierung seines Nachlasses. In der Eckkombination des Herrenzimmers ist ein kurioses Objekt zu finden, das sich als Hausurne entpuppt und die Asche von Richard und Ida enthalten soll (Abb. X).[80] In Dehmels Auftrag wurde das Behältnis ebenfalls von Richard Luksch für die erste Blankeneser Wohnung gefertigt, ist also nicht Ausgeburt einer dem unmittelbar bevorstehenden Tode entgegen blickender Disposition, sondern Teil einer Inszenierung, über welche der Dehmel-Freund Behrens sagt: "Nur stylistische (sic) Menschen können eine so stylistische Idee haben".[81] Prominent über der Liegefläche ist das gusseiserne, floral ornamentierte und mit runden Karneolen besetzte Objekt in einem scheinbar dafür konzipierten Regalfach platziert. Zwischen zwei sich die Hände reichenden Figuren steht der Name des Dichters. Dem Objekt vorgesetzt ist ein Kerzenhalter, der eine

[78] Vgl. dies., S. 84.
[79] Vgl. Vogel 2017, S. 15.
[80] lt. mündlicher Aussage der Dehmelhaus Stiftung wurde der Inhalt der Urne im Zuge der Sanierung aus Pietätsgründen nicht überprüft.
[81] Vgl. Peter Behrens an Richard Dehmel, Mainz, 12.04.1900, Dehmel-Archiv, B 286, zitiert nach: Schuster 1983, S. 207.

Blütenform nachbildet. Bekrönt ist die Urne von einem die Schwingen ausbreitenden Phönix als Symbol unendlicher Schöpferkraft. Neben der Fortsetzung des auch jenseitigen Vereint-Seins als die *Zwei Menschen* aus Dehmels Hauptwerk, wird das Lebenskonzept der Dehmels augenfällig durch den frontal auf der Urne verlaufenden Schriftzug *WIR WELT* verdeutlicht, welcher aus dem Leitwort des zur Zeit des Objektentwurfs zu veröffentlichen Romans entlehnt ist. Als Jüdin von den Nationalsozialisten in die Enge getrieben nimmt sich Ida Dehmel am 29.September 1942 im Haus das Leben, woraufhin auch ihre Asche in die Urne gelangt und das Objekt so seiner Bestimmung zugeführt wurde.

Hier ist Schuster durchaus zuzustimmen, wenn er schreibt, dass dem Haus durch diese subtile und doch deutliche Betonung der erhabenen und in Leben und Werk unbedingt erhaltenswerten Künstlerpersönlichkeit der Charakter eines Kultbaus innewohnt,[82] der auch schon bei Hipp im Bezug auf die Südseite anklingt. Durch ihre Flächigkeit und die zentral platzierte Luksch-Plastik würde diese Gebäudeseite zu einem "Kultobjekt" werden, einem menschlichen Gesicht ähnelnd.[83]

Im Haus lässt sich also nicht zuletzt durch das oben beschriebene Motiv der Paarbildung gleichartiger Ausstattungsobjekte eine starke Betonung des Zu-zweit-Seins, des Umeinander-Kreisens feststellen. Das Paar zelebrierte und inszenierte sich mit dem persönlichen Manifest der *Zwei Menschen* als Grundlage selbst.

Das Kapitel hat gezeigt, dass der Ausgestaltung des Hauses die Formulierung eines kunsttheoretischen Programms (*PAN*-Aufsatz) und der Entwurf einer Lebenswelt (*Zwei Menschen*) vorausgeht. Das auf Erfolg und Zuspruch basierende Selbstbewusstsein als Künstler legitimiert die Errichtung eines Künstlerhauses, in welchem die Bewohner auf diverse Arten dilettantisch gestalterisch tätig werden und sich so eine Bühne schaffen, auf welcher die idealisierte Fiktion der *Zwei Menschen* in die Wirklichkeit überführt werden kann.

[82] Vgl. Schuster 1983, S. 207.
[83] Vgl. Hipp 1981, S. 112.

7. Fazit

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass mit dem Dehmelhaus ein Haus entstand, das sich nicht geschmeidig in den vorherrschenden Zeitgeschmack einreiht, sondern innen und außen Ausdruck eines individuellen Gestaltungswillens ist, der handverlesen verschiedene gestalterische Strömungen -mal konsistent, mal spannungsreich- zu einem Ganzen zusammenfügt. Die äußere Anmutung mag zunächst konventionell erscheinen und auch die Möbel stellen bei aller Wertschätzung jeweils für sich betrachtet keine Meisterstücke dar. Erst in Verbindung mit dem in ihm lebenden Paar subsumieren sich viele leise Gesten zu einem Gesamtensemble, das eine Beschäftigung mit dem Thema lohnenswert macht.

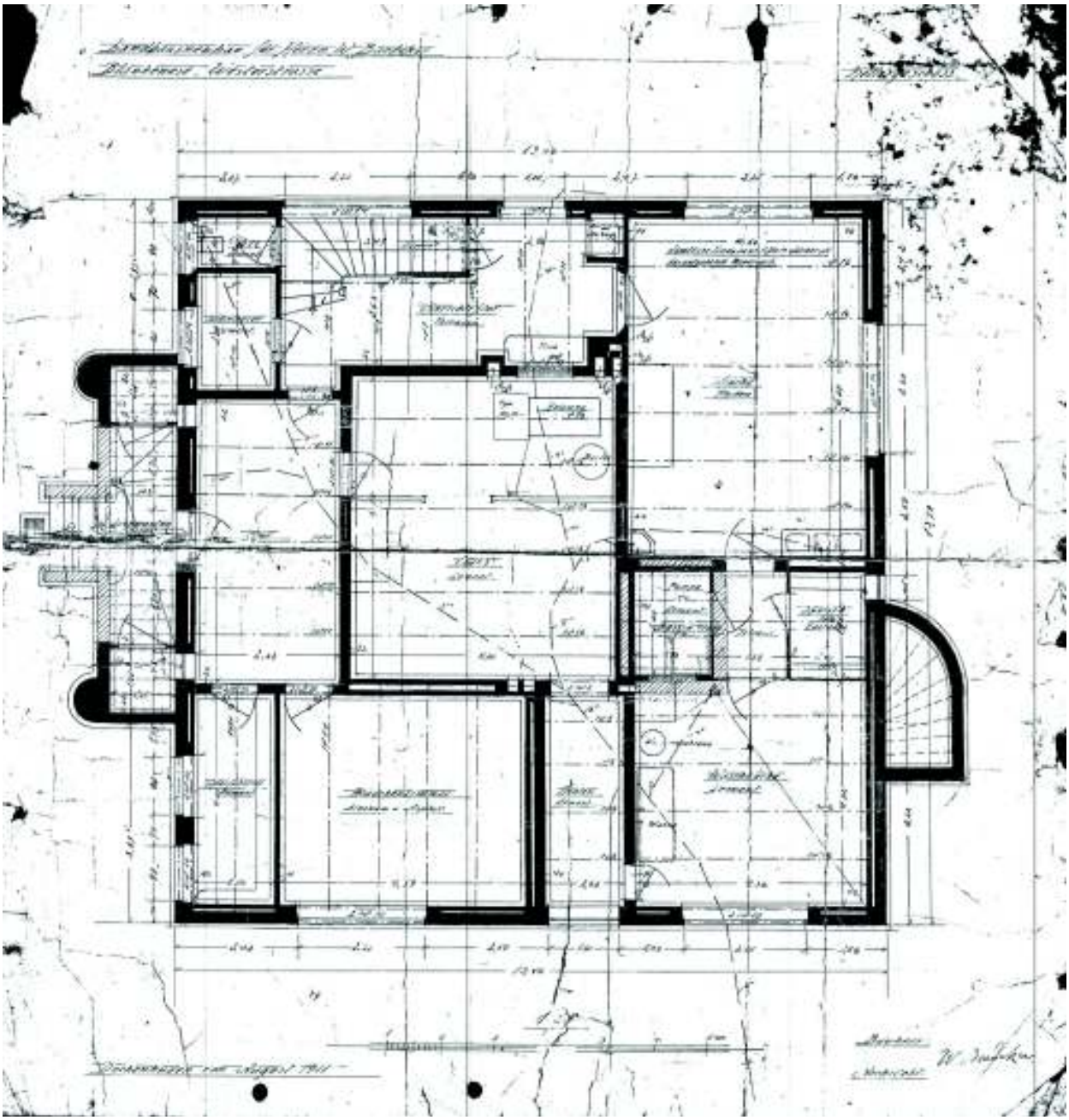
Das Dehmelhaus samt seiner Namensgeber als Gesamtkunstwerk in Wagnerischer Reinform scheitert am Fehlen des radikalen, universalen und utopischen Moments. Dehmels Vorstellung einer behutsamen Vereinigung von Kunst und Leben ist in privatem Maßstab in die Realität überführt worden. Nach Marquards Definitionsversuch sind die Grundvoraussetzungen -Multimedialität und Grenzaufhebung zwischen Kunst und Wirklichkeit- erfüllt, ein Streben nach dem andauernden Ausnahmezustand ist in Dehmels Fall jedoch nicht zu finden, weshalb das Werk nicht in die Unterkategorie eines *indirekten, extremen Gesamtkunstwerk* fällt. Die Arbeit hat eher gezeigt, dass die Dehmels beständig ästhetisierend auf die Wirklichkeit eingewirkt haben, weshalb Marquards Konzept des *indirekten, nicht extremen Gesamtkunstwerks* als erfüllt erachtet werden kann.

Nach Idas Tod 1942 hält Richards Tochter Veradetta, verh. Tügel das Haus in Stand, gefolgt von ihrem Sohn Tim Tügel. Dieser verkauft es schließlich 1991 an den Hamburger Unternehmer Claus Großner, unter dessen Eigentümerschaft das Haus zuletzt sich selbst überlassen baufällig wird. Nach dessen Tod erwirbt es die Hermann Reemtsma Stiftung 2013 aus der Erbmasse und saniert es von 2014 bis 2016 denkmalschutzgerecht. Laut Amtlichem Anzeiger vom 27.11.2011 steht das Haus seit dem 22.12.1950, die Ausstattung und das Inventar seit dem 20.05.2011 unter Denkmalschutz, ein Umstand, der das Fortbestehen dieses besonderen Hauses unter der Schirmherrschaft der 2013 gegründeten Dehmelhaus Stiftung langfristig sichern wird.[84]

[84] Vgl. Amtl. Anzeiger. Teil II des Hamburgischen Gesetz- und Verordnungsblattes, 2011, 76, S. 2102.

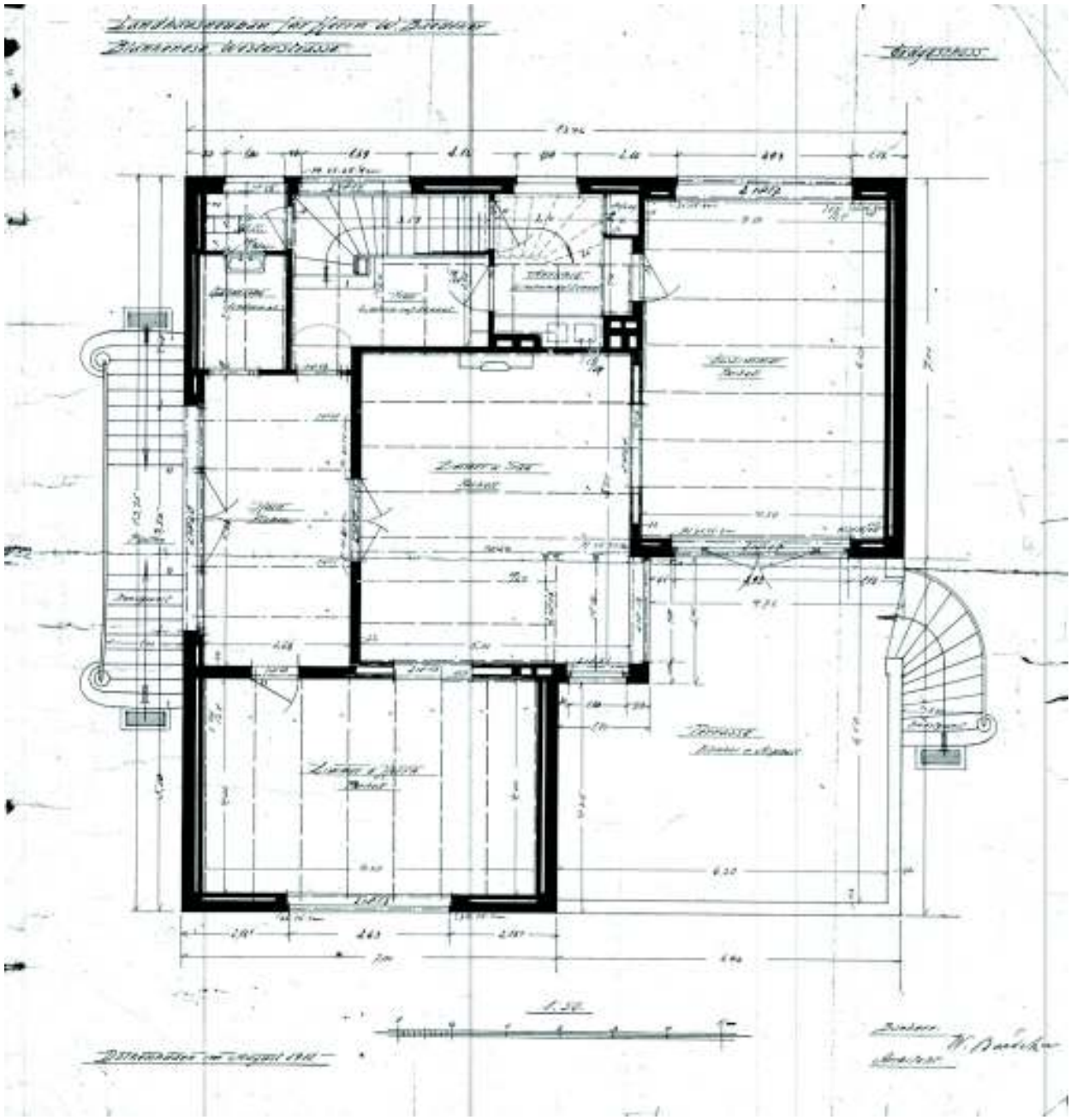
8. Anhang
8.1 Abbildungen

Abb. 1



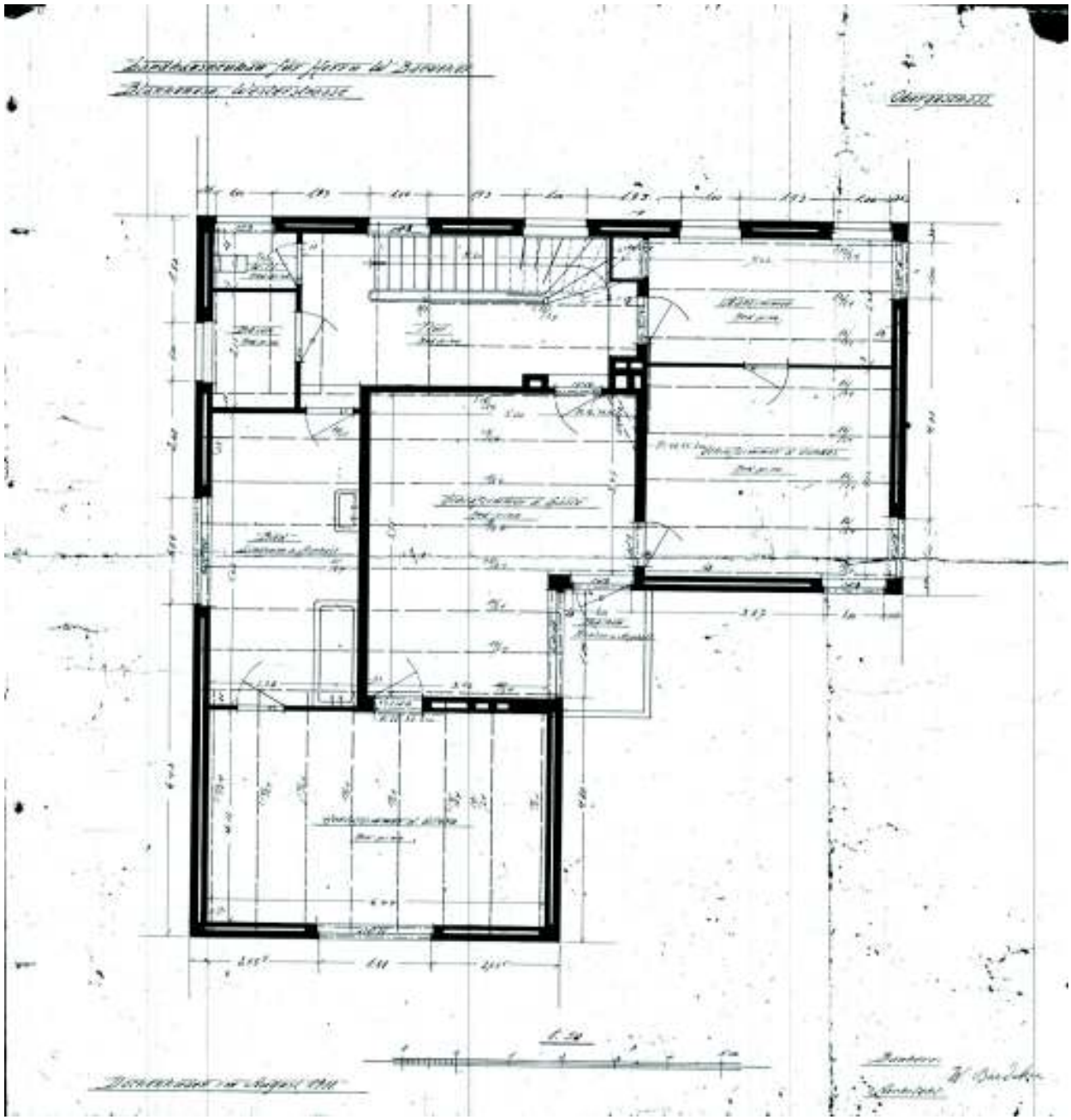
Grundriss Souterrain, August 1911

Abb. 2



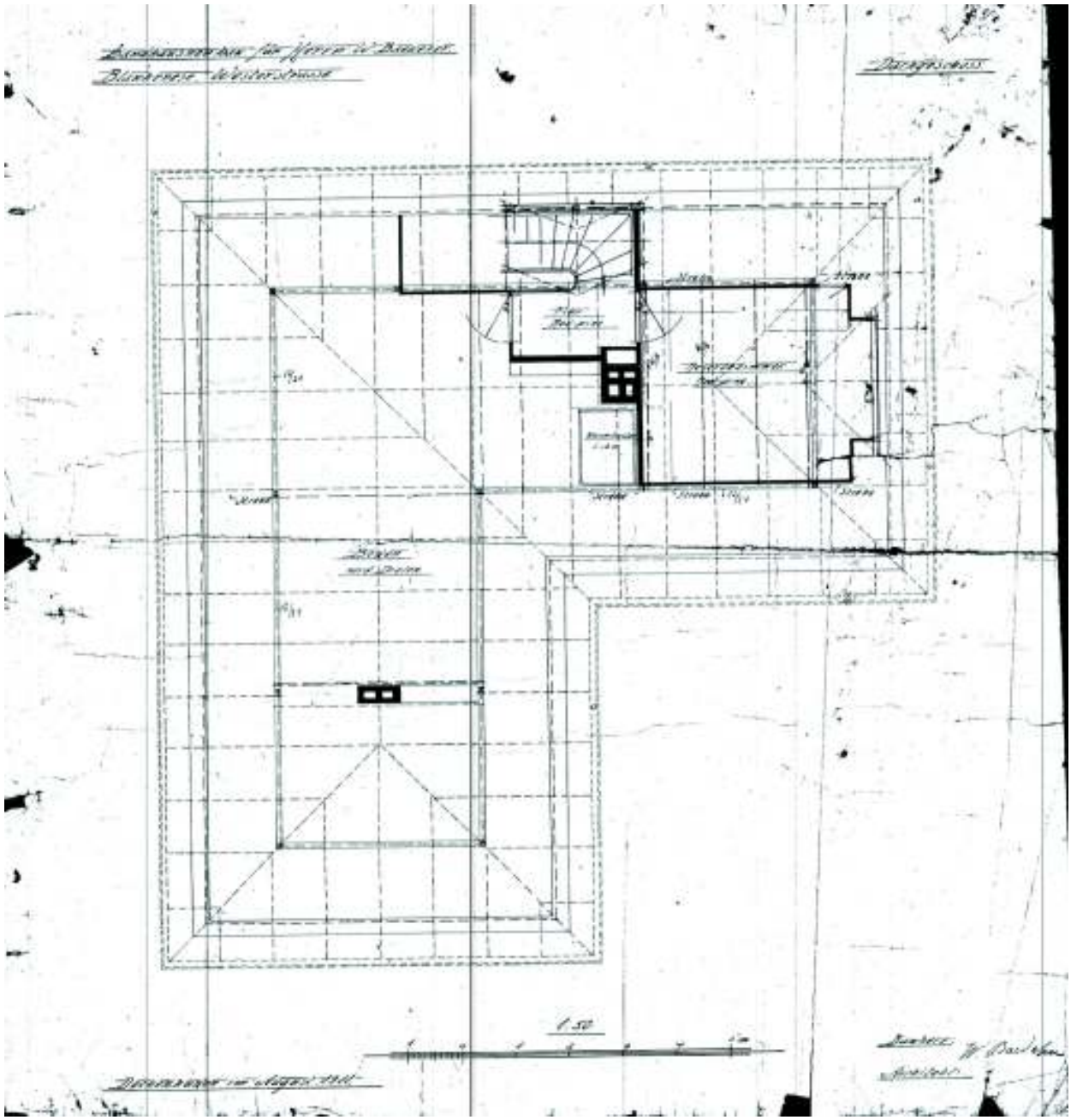
Grundriss Hochparterre, August 1911

Abb. 3



Grundriss Obergeschoss, August 1911

Abb. 4



Grundriss Dachgeschoss, August 1911

Abb. 5

Dehmelhaus, Ansicht von Nordwesten aus

Abb. 6

Dehmelhaus, Ansicht von Osten aus

Abb. 7

Dehmelhaus, Ansicht von Südwesten aus

Abb. 8

Dehmelhaus, Ansicht von Westen aus

Abb. 9

Detail Terrassenaustritt

Abb. 10

Mädchen-Plastik von Richard Luksch, Südseite

Abb. 11

Kugel-Motiv, von der Terrasse aus fotografiert

Abb. 12

Historische Aufnahme mit Garten, von Süden aus fotografiert, o.D.

Abb. 13

Eingangsbereich, Nordseite

Abb. 14

Historische Aufnahme des ‘Esszimmers’, o.D.

Abb. 15

Historische Aufnahme des ‘Zimmers der Frau’ mit Flügel, o.D.

Abb. 16

‘Zimmer der Frau’ mit Spiegelvitrinen

Abb. 17

Detail Tapete von Emil Orlik im ‘Zimmer der Frau’

Abb. 18

Deckenleuchte im ‘Zimmer der Frau’

Abb. 19

Ida Dehmels Schreibtisch im ‘Zimmer der Frau’

Abb. 20

Zwei Archivschränke im ‘Zimmer der Frau’

Abb. 21

Innenansicht Archivschrank mit Fächern für Korrespondenz

Abb. 22

Richard Dehmels Schreibtisch im ‘Zimmer des Herrn’

Abb. 23

Eckkombination im ‘Zimmer des Herrn’

Abb. 24

Pastell von Ludwig von Hofmann in der Eckkombination im ‘Zimmer des Herrn’, um 1902

Abb. 25

Pendelleuchte im ‘Esszimmer’, nicht identifiziert

Abb. 26

Das ‘Esszimmer’

Abb. 27

Behrens-Motiv auf Eckmöbel im ‘Zimmer des Herren’

Abb. 28

Wiederkehrende Gestaltungsmerkmale (Beschläge und Rillen-Motiv)

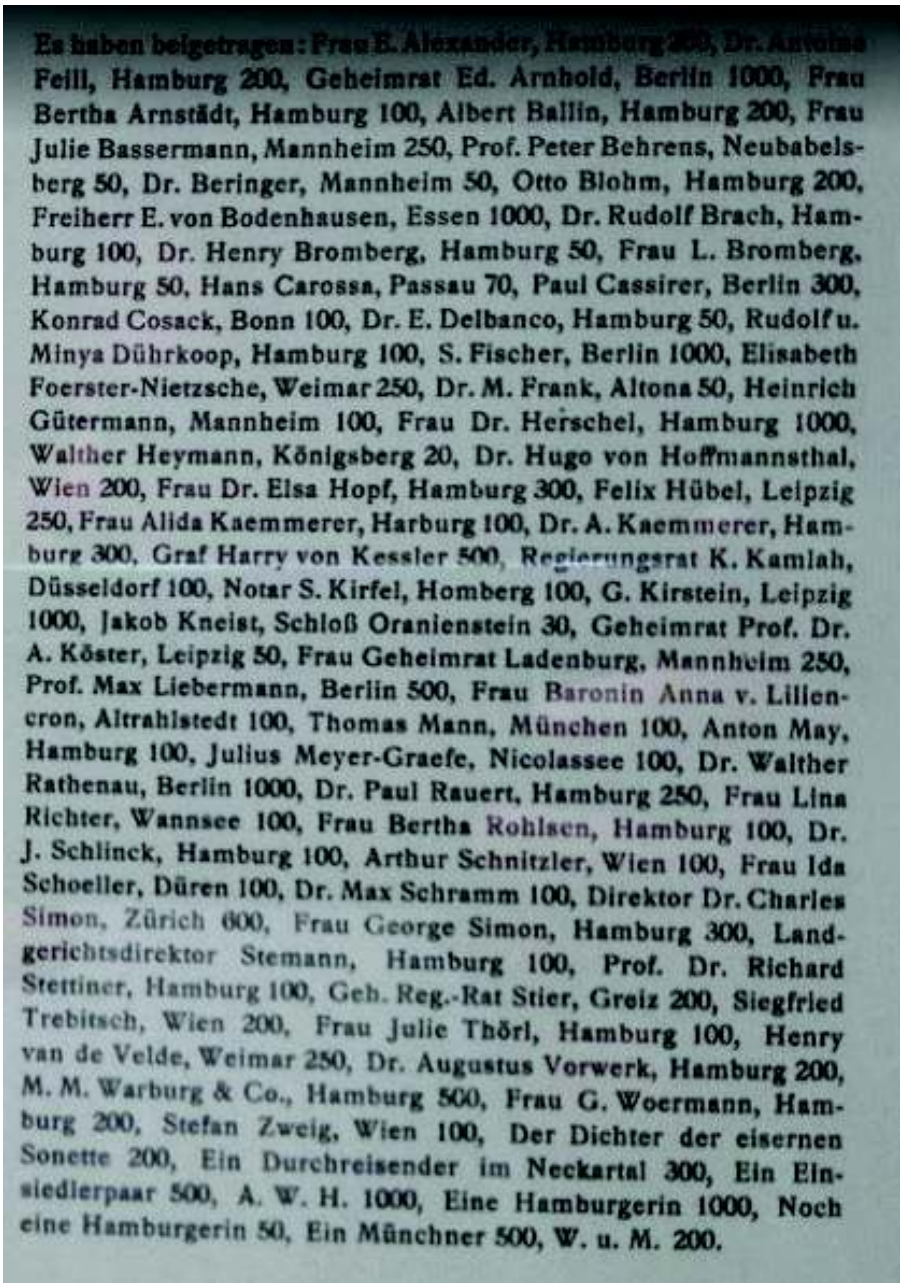
Abb. 29

Goethes Gartenhaus im Park an der Ilm in Weimar, Westseite, 2006

Abb. 30

Goethes Gartenhaus im Park an der Ilm in Weimar, Ostseite, 2016

Abb. 31



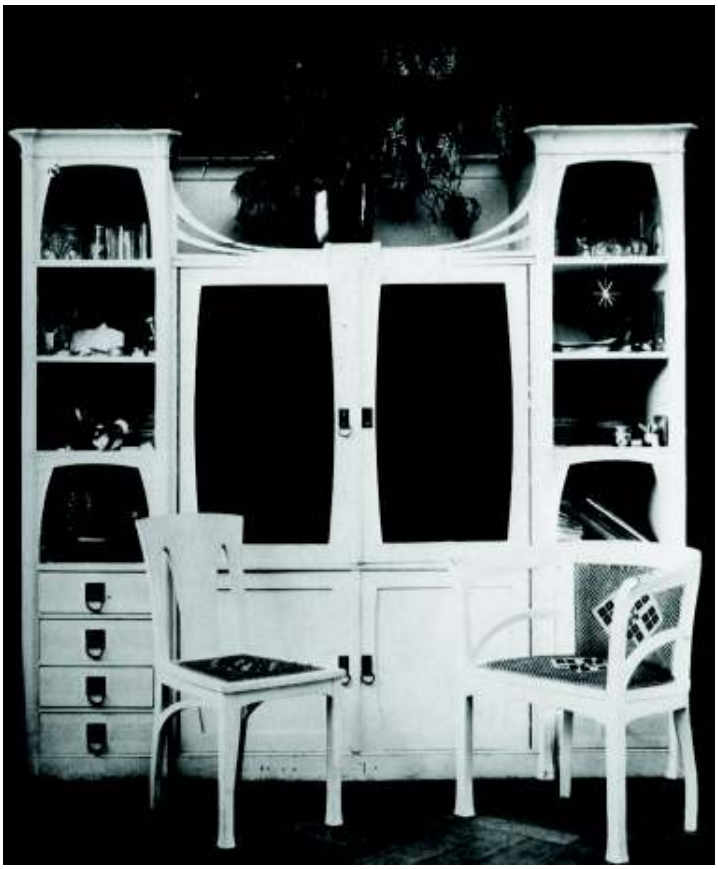
Es haben beigetragen: Frau E. Alexander, Hamburg 200, Dr. Antoine Feill, Hamburg 200, Geheimrat Ed. Arnhold, Berlin 1000, Frau Bertha Arnstädt, Hamburg 100, Albert Ballin, Hamburg 200, Frau Julie Bassermann, Mannheim 250, Prof. Peter Behrens, Neubabelsberg 50, Dr. Beringer, Mannheim 50, Otto Blohm, Hamburg 200, Freiherr E. von Bodenhausen, Essen 1000, Dr. Rudolf Brach, Hamburg 100, Dr. Henry Bromberg, Hamburg 50, Frau L. Bromberg, Hamburg 50, Hans Carossa, Passau 70, Paul Cassirer, Berlin 300, Konrad Cosack, Bonn 100, Dr. E. Delbanco, Hamburg 50, Rudolf u. Minya Dührkoop, Hamburg 100, S. Fischer, Berlin 1000, Elisabeth Foerster-Nietzsche, Weimar 250, Dr. M. Frank, Altona 50, Heinrich Gütermann, Mannheim 100, Frau Dr. Herschel, Hamburg 1000, Walther Heymann, Königsberg 20, Dr. Hugo von Hoffmannsthal, Wien 200, Frau Dr. Elsa Hopf, Hamburg 300, Felix Hübel, Leipzig 250, Frau Alida Kaemmerer, Harburg 100, Dr. A. Kaemmerer, Hamburg 300, Graf Harry von Kessler 500, Regierungsrat K. Kamlah, Düsseldorf 100, Notar S. Kirfel, Homberg 100, G. Kirstein, Leipzig 1000, Jakob Kneist, Schloß Oranienstein 30, Geheimrat Prof. Dr. A. Köster, Leipzig 50, Frau Geheimrat Ladenburg, Mannheim 250, Prof. Max Liebermann, Berlin 500, Frau Baronin Anna v. Liliencron, Altrahlstedt 100, Thomas Mann, München 100, Anton May, Hamburg 100, Julius Meyer-Graefe, Nicolassee 100, Dr. Walther Rathenau, Berlin 1000, Dr. Paul Rauert, Hamburg 250, Frau Lina Richter, Wannsee 100, Frau Bertha Rohlsen, Hamburg 100, Dr. J. Schlinck, Hamburg 100, Arthur Schnitzler, Wien 100, Frau Ida Schoeller, Düren 100, Dr. Max Schramm 100, Direktor Dr. Charles Simon, Zürich 600, Frau George Simon, Hamburg 300, Landgerichtsdirektor Stemann, Hamburg 100, Prof. Dr. Richard Stettiner, Hamburg 100, Geh. Reg.-Rat Stier, Greiz 200, Siegfried Trebitsch, Wien 200, Frau Julie Thörl, Hamburg 100, Henry van de Velde, Weimar 250, Dr. Augustus Vorwerk, Hamburg 200, M. M. Warburg & Co., Hamburg 500, Frau G. Woermann, Hamburg 200, Stefan Zweig, Wien 100, Der Dichter der eisernen Sonette 200, Ein Durchreisender im Neckartal 300, Ein Einsiedlerpaar 500, A. W. H. 1000, Eine Hamburgerin 1000, Noch eine Hamburgerin 50, Ein Münchner 500, W. u. M. 200.

Liste der Hausschenker/innen zu Dehmels 50. Geburtstag am 18.11.1913
DLA Marbach A:Kessler, Zug. Nr.: HS.1992.0007

Abb. 32

Esszimmer im Haus Behrens auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, 1899-1901

Abb. 33

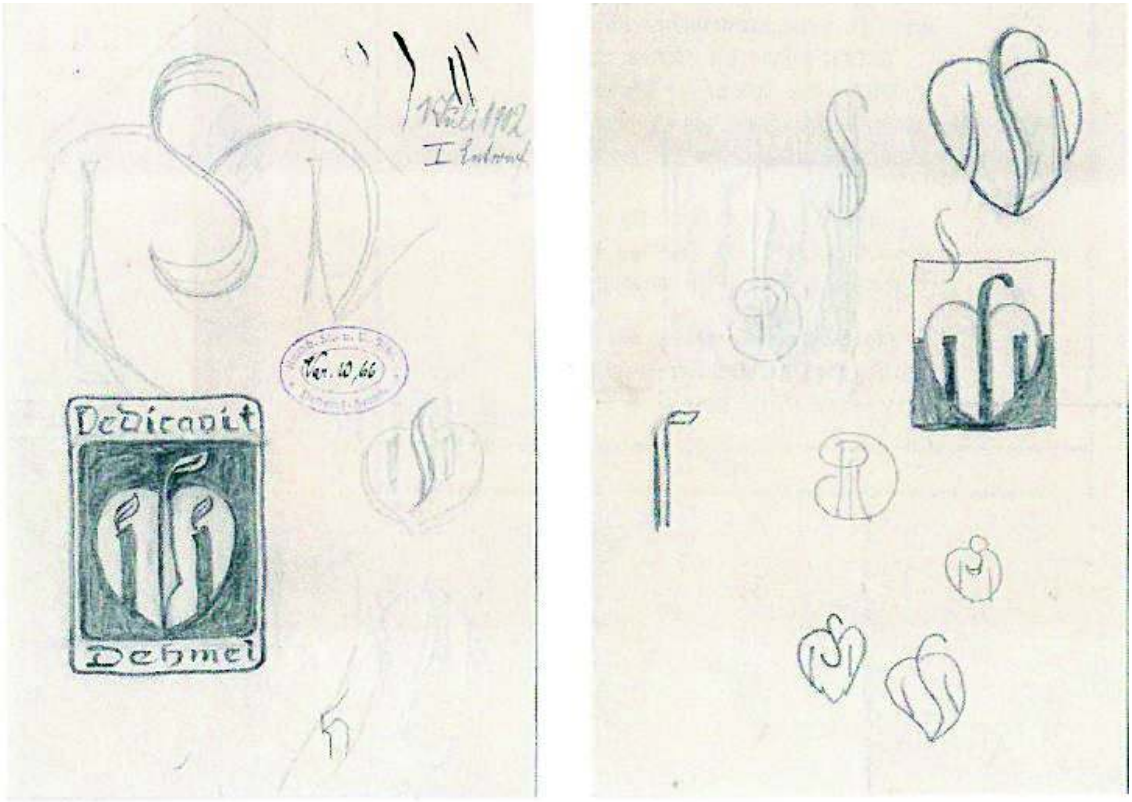


Esszimmermöbel Dehmelhaus, 1976/77 in der Ausstellung
Ein Dokument deutscher Kunst 1901 in Darmstadt

Abb. 34

Das Behrens-Haus auf der Mathildenhöhe Darmstadt, 2010

Abb. 35



Vorder- und Rückseite eines Skizzenblattes mit Entwürfen von Richard Dehmel für das Deckblatt des Widmungsexemplars der *Zwei Menschen* für Ida Dehmel, um 1903, aus dem Dehmel-Archiv (Signatur DA : Varia : 10 : 66)

8.2 Anlagen

Anlage 1
E-Mail Nikitas Karafotis an Carolin Vogel (Reemtsma Stiftung) vom 13.01.2019 (Auszug)

Liebe Frau Vogel,

[...]
Dürfte ich mich erneut mit ein paar Fragen an Sie wenden?

- gibt es Vertikalschnitte von dem Haus, die Sie mir zur Verfügung stellen könnten?
- wurde das 1.OG durch spätere Umbauten im Grundriss signifikant verändert oder entspricht die Raumaufteilung noch dem Original?
- können Sie mir sagen, welche Funktion der mittlere Raum im Untergeschoss hatte? Ich kann die Bezeichnung im Grundriss absolut nicht entziffern
- ist die Mädchenplastik von Luksch ausgedeutet? In der Literatur gibt es ja verschiedene Interpretationen

[...]
Herzliche Grüße,
Nikitas Karafotis

E-Mail Carolin Vogel (Reemtsma Stiftung) an Nikitas Karafotis vom 14.01.2019 (Auszug):

Lieber Herr Karafotis,

[...] Zu Ihren Fragen:
[...]
Signifikante Änderungen des Grundrisses hat es im 1. OG nicht gegeben, allerdings ein paar Eingriffe: Zu Ida Dehmels Lebzeiten wurde das Bad unterteilt und eine Tür zum ehemaligen Schlafzimmer der Gäste eingefügt, um zwecks Vermietung eine eigene Küche für diese Etage einzurichten und ein kleines, seitdem fensterloses Bad neben dem Schlafzimmer beizubehalten. In späterer Zeit wurde die Besenkammer durch einen Durchbruch mit der Küche verbunden sowie die Türöffnungen des Bads und der Besenkammer zum Flur verschlossen. Im Zuge der Restaurierung 2014-2016 wurde die Unterteilung der Küche und die Tür zum Schlafzimmer der Gäste beibehalten, der Durchbruch von der Küche zur Besenkammer aber wieder verschlossen. Küche und Besenkammer erhielten wieder Türen zum Flur, in der Besenkammer ist heute eine Dusche untergebracht. Ansonsten entspricht diese Etage noch immer ihrem historischen Zuschnitt.

Der Mittelraum im Untergeschoss beherbergte die Heizung und den Kohlevorrat. Im Grundriss steht als Zweck „Coals“ und als Bodenbelag „Zement“, in der rechten Ecke ist die Heizung eingezeichnet. Auf dieser Etage hat es vermutlich schon zum Einzug eine Veränderung gegeben: Aus dem als Mädchenzimmer vorgesehenen Raum wurde eine Werkstatt für Ida Dehmels Perlarbeiten. Anders ist heute, dass es Durchgänge zwischen den westlichen Kellerräumen (im Plan unten) gibt und dass Speisekammer und Pumpe aus der Waschküche verschwunden sind. Im Weinkeller ist heute ein WC.

Zum Thema Grundrisse vielleicht noch der Hinweis, dass im DG anders als im Grundriss gezeichnet früh ein zweites Zimmer ausgebaut worden sein muss, und zwar nach Westen.

Vermutlich um das fehlende Mädchenzimmer des UGs zu ersetzen. Später wurde ein Bad eingebaut, das der letzte Eigentümer wieder entfernt hat. Heute besteht das DG aus dem kleinen Zimmer nach Süden und einem großen langen Raum von Ost bis West, dazwischen ist wieder ein Bad.

Am Grundriss des Erdgeschosses (Hochparterre) wurden keine Änderungen vorgenommen. Entfernt wurde das nicht mehr originale Waschbecken aus der Garderobe, die heute als Abstellraum dient. Im Zuge der Restaurierung stellten wir fest, dass es ein im Grundriss nicht eingezeichnetes Fenster zwischen dem Flur und dem Zimmer der Frau gab (links vom Kamin). Es entspricht der Größe der dort befindlichen Wandvitrine, die von hinten verbrettert wurde und diente vermutlich dem Lichteinfall.

Die Mädchenplastik von Luksch ist nicht ausgedeutet, sie lädt immer wieder zu verschiedensten Interpretationen ein, von der Frühlingsgöttin über Vera Dehmel bis hin zum lieben Gott. Es handelt sich allerdings um ein Motiv, das bei Luksch nicht ganz unüblich ist. Eine inhaltliche Verbindung zu Liliencrons Grab, die manche herstellen, konnte ich nicht feststellen, außer dass Dehmel der Witwe seines Freundes bei der Beauftragung seines anderen Freundes behilflich war. Bei Dehmel habe ich keinen Hinweis gefunden, was es mit der Dame an seiner Hauswand auf sich hat und was er sich dabei gedacht hat. Ich fand nur einen Brief von Luksch zur Anlieferung der Skulptur aus seiner Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, wo sie als Pfeilerfigur für ein Haus in Augsburg erwähnt wird.

[...]
Herzlichen Grüße
Carolin Vogel

8.3 Literaturverzeichnis

Beckershaus 1999

Beckershaus, Horst, *Die Hamburger Straßennamen. Woher sie kommen und was sie bedeuten*, Hamburg 1999.

Brandhuber 2013

Brandhuber, Margot Th., *Von der Sehnsucht nach Individualität und Ganzheit*, in: Kat. Ausst. *Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Villa Stuck München 2013/14, Ostfildern 2013, S. 8-15.

Dehmel 1895

Dehmel, Richard, o.T., in: PAN, 1895, Heft 2, S.110-117.

Dehmel 1923

Dehmel, Ida, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*, Berlin 1923.

Dehmel 1923a

Dehmel, Ida, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1902 bis 1920*, Berlin 1923.

Dehmel [um 1930] 1963

Dehmel, Ida, *Über Richard Dehmel und seine Zeitgenossen*, (Dem Manuskript von zwei Vorträgen entnommen, die Ida Dehmel Anfang 1930 gehalten hat), in: Schindler, Paul Johannes (Hg.), *Richard Dehmel. Dichtungen, Briefe, Dokumente*, 1963 Hamburg, S.263-268.

Fornoff 2004

Fornoff, Roger, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* (Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, 6), Hildesheim 2004.

Günther 2013

Günther, Hubertus, *Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470-1800*, in: Kat. Ausst. *Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Villa Stuck München 2013/14, Ostfildern 2013, S.17-28.

Heidemann 2005

Heidemann, Christine, *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*, Berlin 2005.

Heinsius 1928

Heinsius, Walter, *Abend im Dehmel-Hau*s, in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 5. Jahrgang, 12.1928, S. 723-728.

Hipp 1981

Hipp, Hermann, *Das Haus des Dichters*, in: Kat. Ausst. *Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1914*, Freie Akademie der Künste Hamburg 1981, Berlin 1981, S. 111-120.

Höpker-Herberg 1987
Höpker-Herberg, Elisabeth, *Das Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ein Bericht über die Geschichte und die Bestände sowie einen Brief an Alfred Mombert*, in: *Auskunft*, 7, 1987, S.84-102.

Ottomeyer 2013
Ottomeyer, Hans, *Das Ideal und das Leben. Künstlerhäuser während des Klassizismus,* in: Kat. Ausst. *Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Villa Stuck München 2013/14, Ostfildern 2013, S. 31-37.

Wegner 2006
Wegner, Matthias, *Ida Dehmel*, in: Kat.Ausst. *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Hamburger Kunsthalle 2006, Bremen 2006, S.80 - 82.

Laugwitz 1992
Laugwitz, Annette, *Das Haus des Dichters. Richard Dehmel in Blankenese*, Hamburg 1992.

Laugwitz 2003
Laugwitz, Annette, *Architekt Walther Baedeker (1880-1959). Bürgerliches Wohnen in Hamburg und auf Sylt*, Berlin 2003.

Marquard 1983
Marquard, Odo, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik*, in: Kat. Ausst *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Kunsthaus Zürich 1983, Aarau/ Frankfurt am Main 1983.

Nicolaisen 1985
Nicolaisen, Dörte, *Studien zur Architektur in Hamburg 1910-1930*, München 1985.

Oechslin 2008
Oechslin, Werner, *Palladianismus. Andrea Palladio - Kontinuität von Werk und Wirkung*, Zürich 2008.

Schulz-Ohm 2019
Schulz-Ohm, Magdalena, *Vom Künstlerhaus zum Gesamtkunstwerk. Eine exemplarische Untersuchung von Johann Michael Bossards expressionistischer Kunststätte*, erscheint demnächst bei Könighausen und Neumann, Würzburg, voraussichtlich 2019.
(alle Seitenangaben beziehen sich auf das Prüfmanuskript)

Schuster 1983
Schuster, Peter-Klaus, *Leben wie ein Dichter. Richard Dehmel und die bildenden Künste*, in: Mai, Ekkehard (Hg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin 1983, S. 181-221.

8.4 Abbildungsnachweise

Sofern im Folgenden nicht anders angegeben, handelt es sich bei den Abbildungen um Fotos aus dem Bestand der Dehmelhaus Stiftung Hamburg, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Dr. Carolin Vogel.

Abb. 10, 11, 17, 19, 23, 24, 27, 28, 31:
Nikitas Karafotis

Abb. 29:
Wikicommons (NutzerIn: Andreas Trepte)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weimar_Goethe_Gartenhaus.jpg
(zuletzt aufgerufen 29.01.19)

Abb. 30:
Wikicommons (NutzerIn: Hermann Junghans)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethes_Gartenhaus_vom_Hang.JPG
(zuletzt aufgerufen 29.01.19)

Abb. 32:
Fischer, Ole W., *Bauen für den Übermenschen?. Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult*, in: ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees 64, 2017 S.181.

Abb. 33:
Ausst. Kat. *Ein Dokument deutscher Kunst*, Bd. 4, Mathildenhöhe Darmstadt 76/77, Darmstadt 1976.

Abb. 34:
Wikicommons (NutzerIn: dontworry)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathildenhoehe-behrens-haus-048.jpg
(zuletzt aufgerufen 29.01.19)

Abb. 35:
Aus dem Bestand des Dehmel-Archivs (Signatur DA : Varia : 10 : 66), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Dr. Mark Emanuel Amtstätter.