



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Deutsche Möbel der Vergangenheit

Luthmer, Ferdinand

Leipzig, [o.A.]

V. Der Empirestil und die Entwicklung bis zur Gegenwart

urn:nbn:de:hbz:466:1-43567

V. Der Empirestil und die Entwicklung bis zur Gegenwart.

Hatte die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland die ihr von aussen zuströmenden Motive der antiken Kunst allmählich zu verarbeiten und den in ihr selbst noch lange lebendigen Kunstströmungen anzugliedern gewusst, so setzt mit der Zeit der französischen Revolution und den daran schliessenden Perioden des Direktoriums und Konsulates die unmittelbare Nachahmung der römischen Antike ein. Wie die grossen sittlichen Gedanken, die unter allem Blut und Greuel der Revolution zu Grunde lagen, ihre Vorbilder in den antiken Tugenden der römischen Republikaner suchten, — wie der Maler David diese seinen Zeitgenossen zur Nacheiferung in den feierlichen Posen der antiken statuarischen Kunst vor Augen stellte, — so suchte sie auch das Privatleben und die Häuslichkeit der Revolutionsmänner nach römischem Vorbild zu gestalten. Napoleon dachte nur konsequent, wenn er, der ein Weltreich nach dem Vorbild des römischen Kaisertums aufzurichten bestrebt war, auch für die prunkvolle Repräsentation desselben zu der Ausdrucksweise und den Formen griff, welche die Augusteische Zeit hinterlassen hatte.

Der Empirestil, wie diese ganze Kunstbethätigung von der Mitte der neunziger Jahre bis zur Restauration der Bourbonen 1816 genannt wird, erhielt seine künstlerische Ausbildung bekanntlich durch die französischen Architekten Percier und Fontaine. Diese waren als Pensionäre

der französischen Akademie 1793 von ihrem Studienaufenthalt in Rom nach Paris zurückgekehrt. Statt monumentaler Aufgaben, für welche die Zeit des allgemeinen Zusammenbruchs der alten Gesellschaftsordnung die denkbar ungünstigste war, erwarteten ihr Talent zunächst Aufgaben der Innendekoration. Zahlreiche Paläste des verbannten Adels, die in die Hände der *homines novi* übergegangen waren, wurden von den Erinnerungen an das *ancien régime* gesäubert und in den Formen neu hergerichtet, in denen man glaubte, dass Brutus und Sulla gewohnt hätten. Eine ihrer Hauptleistungen, welche die Aufmerksamkeit des ersten Konsuls Bonaparte auf sie lenkte, war die Einrichtung des Hauses der Madame Récamier. Napoleon liess von ihnen zuerst Malmaison, später, nachdem er sie zu Hofarchitekten des Kaiserreichs ernannt hatte, auch die übrigen Königsschlösser der Bourbonen, die Tuilerien und das Louvre, St. Cloud und Fontainebleau einrichten. Ihre Hauptmitarbeiter waren die Hofeisenisten der Familie Jacob: zuerst Georges, der u. a. das Mobiliar des Nationalkonventes arbeitete, vor allem aber dessen Sohn, der sich nach einem Familienbesitz in der Bourgogne Jacob-Desmalter nannte und 1770 bis 1841 lebte.

Ganz erstaunlich muss die Produktion dieses Künstlers gewesen sein: nicht nur, dass ihm die meisten Aufträge der Napoleonischen Dynastie in Frankreich, Italien,

Holland und dem Königreich Westfalen zufielen; auch für Windsor stattete er die Bibliothek und ein Kabinet aus, die Eremitage in St. Petersburg, das Stadtschloss in Potsdam, die Schlösser in Mainz und Antwerpen, und viele Schlösser deutscher Fürsten, namentlich der dem Rheinbunde angehörigen, versah er mit Möbeln und Innendekorationen, u. a. das Schloss Herrnsheim bei Worms, welches Napoleon dem Herrn von Dalberg, dem Bruder des rheinischen Koadjutors zum Geschenk machte. Eine indirekte Folge der politischen Verhältnisse dieser Zeit, namentlich des Rheinbundes ist es, wenn heute noch Deutschland ziemlich reich an Möbeln und Innendekorationen des Empirestils ist — reicher fast als Frankreich, wo die Restauration der Bourbonen bestrebt war, die Spuren der napoleonischen Dynastie möglichst schnell zu verwischen. Die Schlösser zu Würzburg, Cassel (Stadtschloss und Wilhelmshöhe), Stuttgart u. a. sind reich an Einrichtungsgegenständen dieses Stils. Bei denen, welche für die von Napoleon eingesetzten Könige neueingerichtet wurden, wie Wilhelmshöhe, ist man wohl berechtigt, unmittelbare französische Herkunft anzunehmen. Daneben unterliegt es keinem Zweifel, dass die technisch hoch ausgebildete deutsche Möbelindustrie sich selbständig der durch das Kaiserreich in Mode gekommenen Formen bemächtigt hat. Auch dies Gebiet der deutschen Handwerksgeschichte ist so gut wie nicht durchforscht; vielleicht gäbe die Qualität der an den Möbeln dieser Zeit verschwenderisch angebrachten Bronze-Auflagen den sichersten Anhalt für die Bestimmung der Herkunft.

Denn es gehört zu den auffallendsten Merkmalen des Empire-Möbels, dass die pla-

stische Verzierung in Holz vollständig zurücktritt und den glatten polierten Flächen aus schönen Hölzern den ersten Platz einräumt, zu deren plastischer Belebung dann Auflagen aus vergoldeter Bronze benutzt werden. Das bevorzugte Holz ist Akajou, das dunkle Mahagoni — daneben auch helle Hölzer, wie Vogelhorn, Kirschbaum und Ulmen-Maserholz, dessen Einführung in das vornehme Mobiliar dem Pariser Ebenisten Boudon-Goubeau zugeschrieben wird. Wo an Sitzmöbeln ausnahmsweise Schnitzerei für die Stützen der Armlehnen oder dgl. verwendet wird — ein Löwenkopf, eine Sphinx, ein Köcher mit Pfeilen oder eine Fackel — da liebt man es, diese geschnitzten Teile ebenfalls zu vergolden oder sie mit einem Anstrich zu versehen, der patinierte Bronze nachahmt.

An Stelle der Bronze-Auflagen, die keinerlei struktiven Sinn, wie Scharniere,



Abb. 140. Empire-Toilettentisch von Jacob Desmaller.
(Nach: Portef. des Arts décor.)

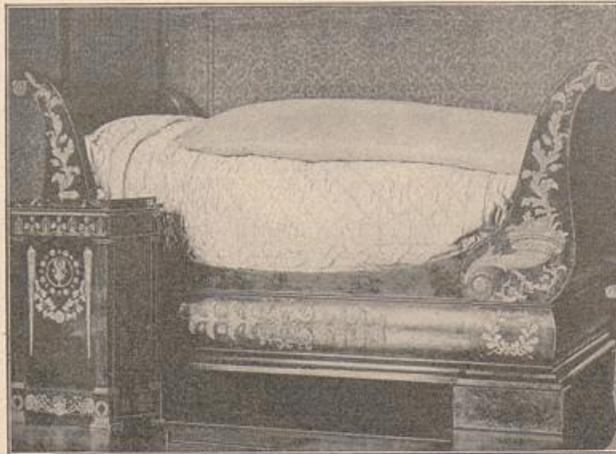


Abb. 141. Empire-Möbelgruppe aus dem kgl. Schlosse Wilhelmshöhe.

(Nach Luthmer, Malerische Innenräume.)

Schuhe für Tischfüsse oder dergl. ausdrücken, sondern rein dekorative Flächenverzierungen sind, treten nicht selten auch andere Zierstücke ähnlicher Art. So hatte ein Pariser Ebenist Rascalon als Besonderheit die Einlage von Glasplatten gewählt, die auf der Rückseite in Goldgrund ausgeschabte und schwarz hinterlegte Bilder zeigten. Auch die zierlichen, antiken Kameen nachgeahmten Plättchen der englischen Porzellanfabrik Wedgwood waren als Einlagen beliebt.

In ihrer Gesamtform bewegten sich die Möbel im strengen Anschluss an die Antike: wo letztere unmittelbar brauchbare Vorbilder in Bronze, Marmor oder auf Vasengemälden hinterlassen hatte, wie bei kurulischen Stühlen, Dreifüssen, Kandelabern u. dgl. in direkter Nachahmung — wo dies nicht der Fall war, wie bei der Mehrzahl der Kastenmöbel, bei Betten, Sophas etc. in weitgehendster Verwendung der Architekturformen. Im Gesamtbild mutet uns die Phantasie dieser Möbelzeichner etwas trocken an, weil sie niemals naiv aus sich heraus schafft, sondern ängstlich nach den antiken Vorbildern blickt, aus deren gänzlich unverstandenem Gedankenkreis sie sich nicht herausfindet. Füllhörner, Thyrsusstäbe, Lictoren-Fasces, Lyren, Sphinxen,

Urnen — das ist das dürftige Arsenal, aus dem diese Erfindungen ihre Motive nehmen. Selbst die Stoffe der Möbelbezüge zeigen sich in diesem Banne, nicht selten nehmen sie ihre Farbenstellungen aus den schwarz-roten etruskischen Vasen, ihre Formen aus den Ornamenten derselben: Palmetten, Mäander, Flechtbänder und Aehnlichem. Dabei darf nicht geleugnet werden, dass das Studium der Formen ein sehr ernstes, die Ausführung eine gewissenhaft-pietätvolle ist. Besser ciselirte Bronzen als der Empirestil hat keine Zeit aufzuweisen:

ihre treffliche Arbeit wird durch die matte Vergoldung gehoben.

Die Gattungen der Möbel bleiben annähernd dieselben wie im Stil Louis-seize. Unter den Stühlen erhalten die nach griechischen Vasenbildern gezeichneten eine weiche, flüssige Form, die sich dem Körper und den in antikem Sinne gezeichneten Gewändern der Frauen gefällig anschliesst. Andere, die den Namen „kurulische Sessel“ tragen, sind monumentaler. Letztere Eigenschaft wird namentlich dem Sofa verliehen, dessen fester, meist ohne Beine auf dem Boden ruhender Unterbau den Füßen des Sitzenden wenig Bequemlichkeit bietet. Die Seitenlehnen schwingen sich gerne als Füllhörner von dem Sitze empor; demselben Motiv begegnet man bei den Betten. An den Tischen werden allerhand Spielereien beliebt, die durch einen Federdruck dasselbe Möbel den verschiedensten Zwecken dienen lassen. Die Tischfüsse, wenn sie nicht nach Art der antiken Marmorfüsse aus Löwenhermen gebildet sind, erhalten meist antike Säulenform, der sich die Zarge als Fries, mit Bronzereliefs geschmückt, auflegt.

Sehr beliebt werden in dieser Zeit die Paravents und Stellwände, die mit Vorliebe als Tempelfront mit flachem

Giebel behandelt werden, die Fläche zwischen den beiden flankierenden Säulen mit Gobelins oder Stickereien bespannt. Aehnliche Form zeigen die jetzt ebenfalls aufkommenden Stellspiegel oder Psyches, deren Säulen in der Mitte ihrer Höhe bronzene Kerzenarme tragen.

Ein neues Möbel der Empirezeit ist der Blumentisch; die Revolutionszeit hatte die Blumenpflege in den Familien eingeführt! Für dieses Möbel bieten antike Altäre, Dreifüsse und Aehnliches willkommene Motive; das Schloss Wilhelmshöhe besitzt mehrere hübsche Beispiele — andere, von grossem Reichtum des Aufbaues, findet man in Percier und Fontaines Werk.

Besondere Verbreitung findet unter den Kastenmöbeln der Sekretär; seine durch die Schreibklappe und die darunter angebrachten Schubladen bedingte geschlossene Form bietet viel Fläche zur Anwendung schön gemaserner Hölzer und deren Dekorierung durch Metallauflagen. Da er nicht hoch gebaut wird, giebt man ihm als obere Decke eine Marmorplatte. Dem Sekretär gegenüber tritt die Kommode zurück. An ihre Stelle rückt als tischhohes Kastenmöbel eine Art Servierschrank, vorn mit Thüren versehen und ebenfalls mit einer Marmorplatte abgedeckt. Er bildet nicht selten das Gegenstück zu der Wand- oder Spiegelkonsole, die ihre graciös bewegte Vergangenheit durchaus verleugnet und mit Säulen, Hermen oder Sphingen als Stützen und häufig einer Spiegel-Rückwand sich in die gradlinige und starre Umgebung einfügt.

Dass sich der Empirestil keine Gelegenheit entgehen liess, ein antikes Kunstgebilde unmittelbar in ein Deko-

rationsstück umzuwandeln, wurde bereits erwähnt. So findet man oft recht gute Nachbildungen von grossen Kandelabern als Lichterträger in den Ecken der Säle aufgestellt, oder zu einfüssigen Tischen (guéridons) verarbeitet, und antike Dreifüsse als Waschgestelle. Auch die Oefen nehmen die Gestalt von antiken Grabmonumenten an, in welcher sie in dem Berliner Porzellanofen noch in unsere Zeit hineinragen.

Mit den Freiheitskriegen und dem nationalen Hass gegen alles Napoleonische findet in Deutschland die Vorliebe für den Empirestil ein Ende.

Nur in Berlin erlebte derselbe in den dreissiger Jahren eine Nachblüte, als Schinkel, von einer wesentlich tieferen Durchdringung der antiken Formenbildung ausgehend, als sie den Meistern des Empirestils zu Gebote stand, den Versuch machte, auf den Grundsätzen der griechischen Tektonik Formen für das moderne Möbel und Gerät aufzubauen. Wer seine Entwürfe, und die wenigen der Verschleuderung entgangenen Möbel seiner Erfindung durchmustert, wird sich dem Bedauern nicht verschliessen können, dass diese feinen und reifen Früchte antiker

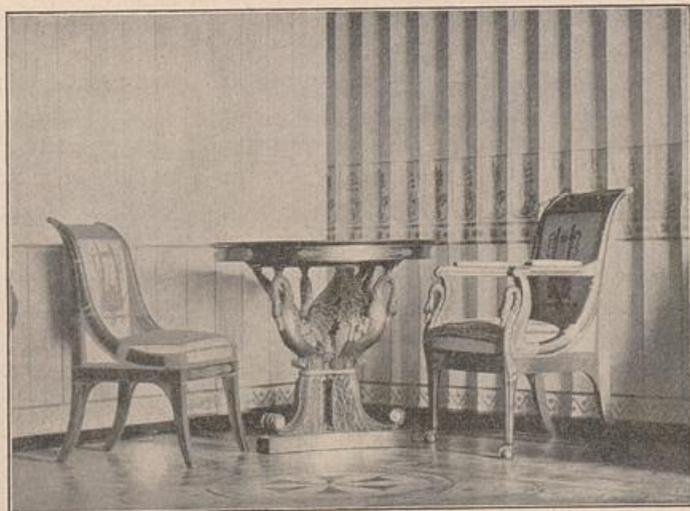


Abb. 142. Möbelgruppe im Empirestil aus dem Residenzschlosse zu Würzburg.

(Nach Luthmer, Malerische Innenräume u. s. w.)

Formenstudien in einer Zeit tiefsten wirtschaftlichen Niederganges verkümmern mussten.

Den Traditionen Schinkels ist die Berliner Schule lange treu geblieben: Stüler, Persius, Strack haben in einer wirtschaftlich gedrückten Zeit bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die dekorativen Aufgaben, die sich ihnen boten, im Sinne seiner Schule gelöst. Noch nachhaltiger war die ebenfalls auf seinen Schultern stehende Schule Karl Böttichers, der in seiner „Tektonik der Hellenen“ Schinkels Bestrebungen mit seltener wissenschaftlicher Gründlichkeit fortsetzte, an Stelle einer Nachahmung der Antike (wie sie das Merkmal des Empirestils war) den Geist derselben zu setzen. In den sechziger und siebenziger Jahren entstanden in Berlin durch Böttichers Schüler M. Gropius, Spielberg, Kolscher, Jakobsthal u. A. Möbel- und Dekorationsentwürfe, denen der Versuch, moderne Aufgaben aus dem Sinne der griechischen Tektonik heraus zu lösen, dauernden Wert verleiht. Vielleicht haben diese ernsten Bestrebungen die deutsche Produktion vor der Gefahr bewahrt, sich einer eigentümlichen, äusserlich verwandten Stilnuance zugänglich zu zeigen, die unter dem zweiten Napoleonischen Kaiserreiche in Frankreich eine Zeitlang Geltung hatte, dem „Neo-grec“, einer Befruchtung der schweren, pomphaften Dekorationsgedanken des Barockstils mit griechisch-antiken Ornamenten.

Für die im übrigen Deutschland, namentlich im Süden und Westen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich ohne schulmässige Tradition entwickelnden Möbel und Dekorationsformen hat man neuerdings die Bezeichnung „Biedermeierstil“ eingeführt. Im ganzen betrachtet ist dies eine Ableitung des in Frankreich nach der Herstellung der Bourbonen auftretenden „Restaurationsstils“, eines schwer definierbaren Ausklingens der antiken Anregungen, welche der Empirestil hinterlassen hatte.

Allerdings wurden sie in Deutschland unter schwerster wirtschaftlicher Depression aufgenommen; vielleicht nicht zu ihrem Schaden, da die aufgezwungene Sparsamkeit die deutschen Möbelzeichner zu dem äussersten Verzicht auf entbehrliches Schmuckwerk nötigte. Noch heute existieren in vielen deutschen Familien Möbelstücke aus dieser Zeit, die auf der einen Seite durch ihre höchst solide Ausführung, auf der anderen durch die bescheidene Beschränkung auf die Nutzform dem Auge wohlgefällig sind: Kastenmöbel mit schlicht abgerundeten Ecken, schwach ausladenden Gesimsen, die ihren Hauptschmuck in schöngeadertem, polirtem Holz suchen. Neben dem aus dem Empirestil übernommenen Mahagoni sind in dieser Zeit noch helle Hölzer, Kirschbaum, Erle, Birke, auch Ulmen-Maserholz beliebt. Die Intarsia ist so gut wie verschwunden; wo Schnitzerei auftritt, verrät sie ein unruhiges Tasten nach Anschluss an antike Vorbilder, zu deren treuer Benutzung man sich doch nicht entschliessen mag — häufig unerfreuliche Leistungen der ornamentalen Plastik. In den Sitzmöbeln lebt, sehr zu Gunsten ihrer Bequemlichkeit, noch die Form der vorigen Geschmacksperiode fort. In den grossen norddeutschen Handelsstädten macht sich ein starker Einfluss der englischen Möbel geltend. Die antikisierenden Formen, welche Adams eingeführt hatte, dauern in den Stühlen und Tischen der Hamburger und Bremer Schreiner fort, die nach den häufig eingeführten englischen Originalen arbeiten.

In dem Masse, wie der Einfluss des Empirestils verblasst, tritt in Deutschland ein unsicheres Suchen nach anderen, dem Publikum genehmen Formen hervor, welches für uns dadurch nicht an Interesse gewinnt, dass es mit Vorliebe nach dem Ausland schiebt. Die zeitweilig in Paris Mode gewordene Wiederaufnahme des Louis-quinze-Stils findet ebenso treue Nachahmer in Deutschland, wie die gotisierenden Versuche, die sich in England an Pugins Namen knüpfen. Für letztere war in den dreissiger und vierziger Jahren

in Deutschland der Boden durch die romantische Litteratur gut vorbereitet. Die in der Erscheinung mittelalterlicher Wehrbauten errichteten Schlösser und Landsitze, die wiederhergestellten Burgen verlangten eine stilgemässe Ausstattung. Wenn die „gotischen“ Buffets, Gewehrschränke, Sofas und Lehnstühle dieser Zeit schon heute uns stark wie „Theatergotik“ anmuten, so sind sie im Durchschnitt doch vernünftiger als die englischen Vorbilder. Leidet Heideloff, einer der Hauptmeister dieser Zeit, auch an einem gewissen Ueberreichtum des Details, so sind die Möbel von Ungewitter in Kassel, Haase und Oppler in Hannover, Statz, Schmidt und Wiethase in Köln auf den gesunden Grundsätzen dieses Stils, einer dem Holz angemessenen Konstruktion basiert.

Oppler war unter diesen Gotikern der sechziger Jahre einer der Ersten, der den Weg zur nordischen Renaissance einschlug. Die in ihrer Konstruktion verständigen, in den Profilierungen höchst diskreten Vorbilder der vlämischen Renaissance dienten ihm vielfach mit Glück für seine Neuschöpfungen. Aber während hier die vlämische, in Wien unter Stork und Laufberger die italienische Renaissance nur vorübergehenden Einfluss gewann, schien es, als ob die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 für das neuerwachte Nationalbewusstsein der Deutschen eine neue volkstümliche Ausdrucksform in der deutschen Renaissance finden sollten. Die Münchener Ausstellung von 1878 darf als der Markstein gelten, von dem an die unbedingte Herrschaft dieser auf dem Studium von „unserer Väter Werken“ aufgebauten Geschmacksrichtung zu rechnen ist. Sie hatte mit einem Schlage ganz Deutschland ergriffen; ja selbst in Paris und Newyork wurde sie willkommen geheissen, wenn sie als das spezifisch deutsche „Milieu“ für das deutsche Nationalgetränk auftrat, welches seinen Siegeszug in die Nachbarländer eröffnete. Will man in dieser deutschen Renaissance-Bewegung einen Unterschied

zwischen Nord und Süd aufsuchen, so ist es vielleicht der, dass man in München noch echter, und wenn es sein musste, volkstümlicher die alten Vorbilder nachschuf, als in Norddeutschland, wo man dem Stile den nötigen Saloncharakter zu geben bestrebt war. Gerade diese letztere Bestrebung führte unausbleiblich zu einer Ueberhäufung des Möbels mit ornamentalen Detailformen. Der Reichtum der in den Sammlungen vorhandenen Vorbilder wurde noch durch Hinzunahme von Motiven aus der kirchlichen Kunst, Altar- und Epitaphien-Umrahmungen überboten, ja sogar bei der Fassadenarchitektur Anleihen gemacht. Mit diesem Fehler ging ein Uebermass in den Holzstärken Hand in Hand; Säulen und Pilaster von 8—10 cm Stärke gaben diesen deutschen Renaissance-Möbeln oft einen unleidlich schwerfälligen Charakter. Das fast ausschliesslich bevorzugte Material war das Eichenholz; der Zug zur Monumentalität führte zu einigen dieser Zeit eigentümlichen Möbelypen, unter welchen riesenhafte Buffet-Bauten und das etwas später aufgekommene Sofa mit hochaufgebauter Rückenwand und fest eingefügtem Spiegel besonders zu nennen sind.

Die zahlreichen lokalen Ausstellungen der siebziger bis zur Mitte der achtziger Jahre haben uns in guten und schlechten Beispielen den Beweis gebracht, wie voll sich diese nationale Bewegung ausleben konnte; endlich musste auch sie dem Abwechslungsbedürfnis des Publikums weichen. Sie wurde durch eine Periode abgelöst, die in vollem Eklekticismus kaum einen der historischen Stile verschmähte, der man aber die Anerkennung nicht versagen darf, dass sie ihre Vorbilder, mochten diese nun der französischen oder niederländischen Renaissance, dem gediegenen Prunk des Barockstils oder dem anspruchsvollen Reichtum des deutschen Rokoko entlehnt sein, mit Verständnis und vor allem mit hohem technischen Können benutzte. Arbeiten, die in dieser Zeit für die königlichen Schlösser in Berlin, die in Dresden und Bres-

lau, oder in den grossen, vielfach für die prachtvollen Ueberseedampfer der deutschen Linien beschäftigten Werkstätten Westdeutschlands entstanden, zeigen die deutsche Möbelkunst auf einer achtunggebietenden Höhe und entbehrten auch in der Ausstellung von 1900 nicht des verdienten Erfolges.

Schon hatte sich aber in den letzten Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts eine Unterströmung in der deutschen Dekorationskunst bemerkbar gemacht, die zwar in Paris noch nicht mit voller Energie hervortrat — wohl zur Enttäuschung Mancher, die ihre Entwicklung in den sehr volltönenden Aeusserungen der Fachlitteratur verfolgt hatten; die aber seither mit Macht an die Oberfläche drängt und zu einem Faktor geworden ist, der unserer heutigen Möbelkunst ein neues jugendfrisches Gepräge giebt. Da ihre erste Lebensäusserung die absolute Verneinung des früher vorhandenen, historisch gewordenen war, so musste diese ausgesprochene Kampf Stimmung ihr natürlich neben begeisterten Anhängern zahlreiche Gegner eintragen. Die Zeit ist also noch keineswegs gekommen, um im Geräusch dieses Kampfes über ihren Wert und ihre Zukunft ein abschliessendes Urteil aufzustellen. Die begeisterungsvolle Hingabe ihrer Vertreter aber nötigt zu einer ernstesten Behandlung, die neben der Ablehnung mancher unsympathischen, gegewollt-originellen Züge die vielen gesunden Anregungen würdigen muss, die ihr die moderne Dekorationskunst verdankt.

Der grosse und echt künstlerische Gedanke, das ganze Innere des Hauses als einheitliches, zusammengehöriges Kunstwerk aufzufassen, als ein Stimmungsbild, zu dem die Person des Bewohners die Tonart angiebt — dieser Gedanke konnte viel eher im Kopfe eines Malers geboren werden, als in dem eines mit praktischen Aufgaben der Innenkunst beschäftigten Spezialisten. So sehen wir denn als führende Geister dieser modernen Bewegung vor allem Maler, auch Bildhauer,

deren schaffende Phantasie nicht übermässig durch Rücksichten auf praktische Verwendbarkeit, Kosten und ähnliche prosaische Dinge eingeengt wird. Das war die Signatur der Darmstädter Ausstellung, wohl der bedeutendsten Bethätigung der modernen Richtung auf deutschem Boden. Es unterliegt gar keinem Zweifel, dass grosse Umwälzungen nur auf diesem Wege sich vollziehen können; ist erst das kühne Wort gesprochen, das mit seinen mancherlei Unmöglichkeiten Kopfschütteln oder Lächeln hervorgerufen hat, so werden praktischere — oder nüchterne Elemente kommen, die auch das mögliche auf dem vorgezeichneten neuen Wege finden. So vollzieht es sich vor unseren Augen; und als Resultat begrüssen wir schon überall in Deutschland die Ansätze eines neuen Möbelstils, dem man weder innere Gesundheit, noch die Elemente einer Schönheit absprechen kann, welcher man freilich mit dem Massstab der historischen Stile kaum gerecht werden wird.

Das Möbel aus seinem Gebrauchsprogramm, die Kunstform aus der dem Werkstoff angemessenen Arbeitsart entwickeln — das sind die beiden Fundamentalsätze, welche die Vertreter der neuen Richtung an die Spitze ihres Glaubensbekenntnisses stellen. Dass die gute gotische Zeit nach denselben Grundsätzen gehandelt hat, dass Semper fast genau das gleiche als Grundlage jeder tektonischen Kunst aufstellt, macht sie gewiss nicht schlechter. Die konsequente Befolgung dieser Sätze führt nun geraden Weges zu einer Einfachheit in der Gestalt des Möbels, die nach dem Uebermass von Schmuckformen, welche die letzten Jahrzehnte gebracht hatten, erfrischend wirkt. Es ist nicht zu übersehen und giebt uns zu vielen Erscheinungen eine Erklärung, dass die ersten Vorbilder dieses modernen Mobiliars aus England kamen und eigentlich Landhaus-Möbel waren, bei denen schlichte, konstruktive Einfachheit und Bequemlichkeit als höchste Tugenden zu gelten hatten. Auch hat den englischen Möbelzeichnern

die Tradition der Gotik bis auf den heutigen Tag im Blut gesessen. Um dies schlichte Mobiliar salonfähig zu machen, mussten ihm andere Vorzüge gegeben werden: eine bis an die letzte Grenze getriebene Eleganz der Ausführung, und kostbares Material, wenigstens ein solches, das durch ungewohnten Farbenreiz dem Auge schmeichelt. Die Farbe ist unzweifelhaft die stärkste Seite des Modernen. So sehen wir Holzarten in Aufnahme kommen, die man bisher kaum oder selten verwendete; das elfenbeinweisse Ahorn, dasselbe Holz in silbergrauer Beize, das schmeichlerische Atlasholz, Ulme, Esche, Mahagoni, dem man eine weinrote Färbung zu geben wusste. Auch scharfe blaue und grüne Beizen suchten das Holzwerk der Gesamtfarbstimmung einzuordnen. Und da das Ornament doch einmal nicht zu entbehren, aus den plastisch-konstruktiven Formen aber so gut wie verbannt war, so liess man es als Flächenverzierung — Intarsia, Ausgründung und ähnliches in weitem Umfang zu. Die unzweifelhaften Triumphe, die der neue Stil in der Flächenornamentik gefeiert hat, konnten hier voll zur Geltung kommen.

Etwas bedenklicher war es, wenn man der Gefahr der Nüchternheit, zu welcher gewissenhafte Befolgung der oben genannten Grundsätze führen konnte, dadurch zu begegnen suchte, dass man für das Möbel komplizierte Programme aufstellte, die auf neuen, häufig fingierten Bedürfnissen be-

ruhten. So, wenn man einen Sofaplatz mit einer Architektur von offenen und geschlossenen Schränkchen, Bortbrettern etc. umbaute, die seine Benutzung ernstlich in Frage stellten, wenn man einem Vorplatzspiegel feste, schräg ins Zimmer stehende Sessel angliederte, wenn man Schreibtische halbrund, nach Art der Ladentheken baute. Auch das Aufsuchen und Betonen ungewohnter und meist ganz unnötiger Konstruktionsgedanken gehört zu diesen Bedenklichkeiten. Motive, die man an den schlicht und sparsam konstruierten Möbeln der alten Stile nicht fand, suchte man beim Zimmermann, ja beim Wagenbauer und Böttcher auf und überhäufte das Möbel, das man glücklich von den Säulen, Gesimsen und Giebeln der alten Stile befreit hatte, mit Streben, Bügen, Sattelhölzern und ähnlichem, was für die Haltbarkeit und Benutzbarkeit vollkommen entbehrlich war.

Aber man kann, um gerecht zu sein, dies alles als Auswüchse, sozusagen als Kinderkrankheiten dieser neuen Stilrichtung der Möbelkunst betrachten und überzeugt sein, dass dieselben verschwinden werden, wenn diese Richtung sich erst in das Bewusstsein des Volkes eingelebt hat. Wenn das moderne Möbel es nicht mehr nötig haben wird, sich durch bizarre Einfälle dem Auge bemerkbar zu machen, wenn dieser, in gewissem Sinne reklamenhafte Zug überwunden sein wird, so wird ihm die Anmut nicht fehlen, die stets dem Einfach-Natürlichen innewohnt.