



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Deutsche Lande (Wagner, Hofmann, Moser, Ofner, Olbrich, Behrens, Kreis, Messel, Kaufmann, Schultze-Naumburg, Dülfer, Bestelmeyer, Bruno Paul, van de Velde, Riemerschmid, Theodor Fischer, Schilling ...)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80752)



Abb. 263 Junge Hunde, aus der Kopenhagener Porzellanmanufaktur

einfache zweckdienliche Formen zu erfinden, welche die Maschine ohne weiteres in Tausenden von Exemplaren auszuführen vermag. So machte sich also nach dieser wirtschafts-politischen Richtung hin ein grundsätzlicher Gegensatz innerhalb der modernen Richtung geltend. Van de Velde entwickelte die Form der Häuser (Abb. 280), der Stühle (Abb. 254) und der Beleuchtungskörper (Abb. 255), kurz alles dessen, was er zu bauen oder zu entwerfen hatte, mit strenger Gesetzmäßigkeit aus der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes heraus, erging sich höchstens in rein linearem Schmuck, während er jeglichen naturalistischen Zierat herb abwies. Seine „Krone für elektrisches Licht“

(Abb. 255) ist als eine glückliche Lösung der betreffenden Aufgabe zu betrachten, wie überhaupt das elektrische Licht der Anlaß zu manch hervorragenden Leistungen der modernen Handwerkskunst werden sollte (vgl. Abb. 261). Die Künstler konnten auf diesem Gebiete schon deshalb mit besonderer Freiheit und Selbständigkeit aus der Sache heraus schaffen und erfinden, weil sie hier nicht durch alte Stilmuster in ihren Gedankengängen behindert und beunruhigt wurden. — Ganz besonderer Beachtung erfreuten sich ferner im modernen Kunsthandwerk die Erzeugnisse der Kopenhagener Porzellanmanufaktur. Vorzügliches wurde da in der lebendigen und naturgetreuen Wiedergabe des Tieres sowie in einer wundervollen Tönung und Farbengebung geleistet (Abb. 263). Frankreich trat innerhalb dieser Bewegung hinter England weit zurück. Der Deutsche erstaunte vor dem Kriege darüber, wie wenig ausgesprochen moderne Häuser, wie wenig spezifisch moderne Erzeugnisse des Kunsthandwerks er in Paris sah. Der Métropolitain, die unterirdische Straßenbahn, ist freilich auch in kunstgewerblicher Beziehung (Linienführung, materialgerechte Behandlung von Holz, Glas, Metall) in durchaus modernem Geist ausgeführt. Kunstgewerbliche Erzeugnisse mußte man in der „Maison moderne“ aufsuchen und konnte sie auch sonst bisweilen bei vornehmen Kunstsammlern und Kunsthändlern (Durand-Ruel) antreffen. Sie waren dann meistens unweit der französischen Ostgrenze entstanden. Im allgemeinen herrschten aber im Pariser Gewerbe, namentlich in der Möbelerzeugung, immer noch die Stile Louis XIV, Louis XV und Louis XVI vor, die nun einmal französisches Wesen besonders charakteristisch verkörpern. Die Schauseite der Häuser — es wurde ja in Paris unvergleichlich weniger als in deutschen Großstädten gebaut — zeigt immer noch das schlichte, vornehme Empireaussehen. Indessen besitzt Paris einen großartigen, durch und durch modernen Bau, einen Bau, in dem eine Hauptforderung des modernen architektonischen Empfindens, die strenge Tektonik, ihren erschöpfendsten Ausdruck gefunden hat: den Eiffelturm (Abb. 264)¹⁷⁵). Hier wurde mit unbedingter Folgerichtigkeit dem Material des Eisens und dem Zweck, den Turm zu gewaltiger Höhe emporzuführen, entsprechend gebaut und dabei auf jeglichen Schmuck verzichtet. So ist eine in der Weltgeschichte vorher unerhörte Ingenieurschönheit zustande gekommen.

In deutschen Landen haben sich moderne Baukunst und moderne Handwerkskunst eigentlich erst im letzten Jahrzehnt des verflorenen Jahrhunderts ent-

wickelt. Hier hatte das geschichtlich-wissenschaftliche Bestreben, die verschiedenen Stile der Vergangenheit getreu nachzuahmen, die Befolgung der seinerzeit von Semper aufgestellten Grundsätze wesentlich erschwert. Ungleich mehr als in England. Daher fehlte bei uns der modernen Bewegung, die gleichsam plötzlich, wie ein rasender Bergstrom, in unser Leben hereingebrochen ist, anfangs die Ruhe, die Stetigkeit, das organische Wachstum, wie es die Bewegung jenseits des Kanals auszeichnet. Das Haschen nach Originalität machte sich bei uns am fühlbarsten und unangenehmsten bemerkbar. Andererseits ist das Bestreben, das ganze Leben künstlerisch zu durchdringen, kaum irgendwo so kräftig ausgeprägt, wie gerade in Deutschland. Dieses Bestreben macht sich überall und auf allen Gebieten geltend, im öffentlichen wie im Privatgebäude, im Schulhaus wie im Theater, in der Gesamteinrichtung des neuzeitlichen Wohnhauses wie in den einzelnen Einrichtungsgegenständen, den Möbeln, Tapeten, Teppichen, Stickereien, Uhren, Vasen (Abb. 265), in Speise- und Trinkgefäßen, in Drucktypen, Vorsatzpapieren und Bucheinbänden (Abb. 266), ja sogar in der „Reformtracht“ der Frauen.

Äußerst kräftig setzte die Bewegung, von England beeinflusst, in Wien ein, wo *Otto Wagner* (1841—1917), gleichsam der Vater der dortigen Bewegung, *Josef Hofmann* (geb. 1870), *Koloman Moser* (geb. 1868) u. A. — offenbar unter morgenländischen Einflüssen — einen großartig vereinfachenden Monumentalstil anstrebten. „Wagner war mehr ‚Ingenieur‘ als Architekt. Er entwarf die geforderten Innenräume in zweckmäßiger Anordnung und schmückte davon unabhängig die so zustande gekommenen Außenflächen um ihre Tür- und Fensterlöcher herum mit Zieraten. Seine Bauten ‚wachsen‘ nicht in der Masse; sie entwickeln sich aus dem Innenraum, und die dadurch entstehenden Flächen werden ‚geschmückt‘.“¹⁷⁶) In diesem Stile hat er in Wien Wohnhäuser, das Postsparkassenamt, bei Wien die niederösterreichische Landesheil- und Pflegeanstalt sowie den Empfangspavillon der Wiener Stadtbahn für Schönbrunn gebaut. Als besonders begabter Hofmann-Schüler gilt *Hans Ofner*, der die Kunst in die Provinz getragen und z. B. in der niederösterreichischen Kreisstadt St. Pölten bei Wien den Umbau und die Innengestaltung des Hauses Schießl in glänzender Weise vollführt hat¹⁷⁷).

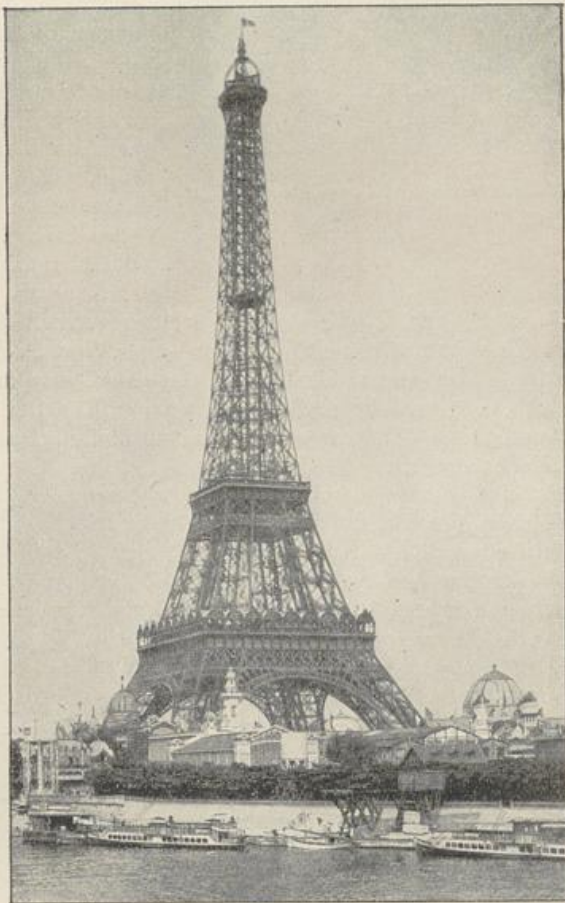


Abb. 264 Der Eiffelturm in Paris



Abb. 265 Vase aus der Porzellanmanufaktur
zu Berlin
(Zu Seite 319)

1871), ferner *Christiansen* und *Patriz Huber*, vor allen aber doch *Olbrich* hervor. *Josef M. Olbrich* war eben die treibende Kraft der Darmstädter Kunstbewegung. In Hinsicht auf seine Kunst wurde das Wort „Darmstädter Stil“ geprägt. Von ihm rühren das Haus der Wiener Sezession, in Darmstadt das Ernst-Ludwig-Haus (Abb. 246) und die meisten Bauten der Künstlerkolonie her. Auf der Darmstädter Ausstellung 1908 war er mit dem Ausstellungsgebäude für freie Kunst, das in dem „Hochzeitsturm“ (Abb. 268) gipfelte, einem neuen Wahrzeichen der Stadt Darmstadt, ferner mit dem sog. „oberhessischen“, das heißt mit dem ausschließlich aus oberhessischem Werkstoff von oberhessischen Handwerkern und Arbeitern ausgeführten Hause und endlich mit einem zum „Arbeiterdorf“ gehörigen Bau vertreten¹⁷⁹). — *Patriz Huber*, ein geborener Altbayer, war ein Künstler von ausgesprochen deutscher Empfindung, von dem wir hier einen Innenraum wiedergeben (Abb. 267). Die gesamte Ausstattung

Von *Wien* und *Otto Wagner* wie von dem älteren Wiener Architekten *Karl Hasenauer* (Teil I, S. 342) ging *Josef M. Olbrich* (1867 bis 1908) aus, der, in Troppau geboren, auf Reisen nach Italien und Frankreich weitergebildet, die Seele der Darmstädter Künstlerbewegung werden sollte. Darmstadt kommt eine besondere Bedeutung zu, weil dort im Jahre 1901 unter den Auspizien des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, jenes in Dingen der Kunst hervorragend einsichtigen und hellsehenden deutschen Fürsten, mit der „Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt“ zum erstenmal der Versuch gewagt und glücklich durchgeführt wurde, eine ganze Kolonie von Häusern nach modernen künstlerischen Grundsätzen unter Einbeziehung der landschaftlichen Umgebung zu errichten und nach Ausstattung und Einrichtung bis in alle Einzelheiten durchzuführen, dabei zugleich jedem Hause und seiner Einrichtung den Stempel der Persönlichkeit seines Erbauers, Ausstatters und Auftraggebers zu verleihen (vgl. Abb. 267 und 268)¹⁷⁸). Unter den Darmstädter Künstlern ragten und ragen neben dem Bildhauer *Habich* (vgl. S. 296 und Abb. 246) der Buchschmuckkünstler und Wandmaler *Joh. Vincenz Cissarz* (geb. 1873), später in Stuttgart, *Peter Behrens*, der Keramiker *Scharvogel*, *Albin Müller* (geb.

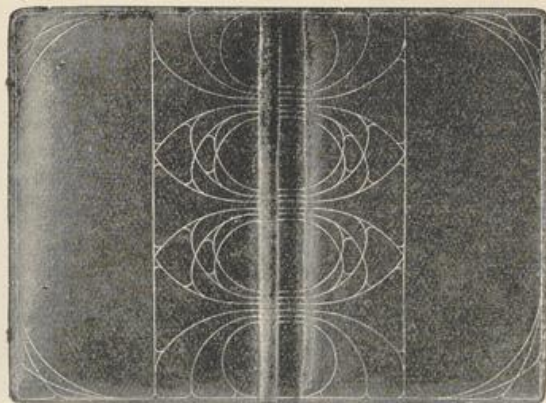


Abb. 266 Bucheinband von Kersten in Breslau
(Zu Seite 319)

und Wanddekoration ist in ein streng gegliedertes architektonisch-ornamentales Ganzes einbezogen. Sogar das Wandbild über der Tür bildet nur einen Teil davon. Viermal strecken sich die Deckenleisten darauf herab und halten es beinahe gewaltsam an der Wand fest. Im übrigen sind das reichliche Leistenwerk, die anmutig geschwungenen Linien, die großen getönten Flächen und die kräftige Höhenentwicklung an diesem Innenraum hervorzuheben. Ein ernster Grundcharakter spricht sich in der gesamten Schöpfung aus.

Peter Behrens (geb. 1868) war, nachdem er in Darmstadt bedeutsam mitgewirkt, in Düsseldorf als Direktor der Kunstgewerbeschule und nachmals lange

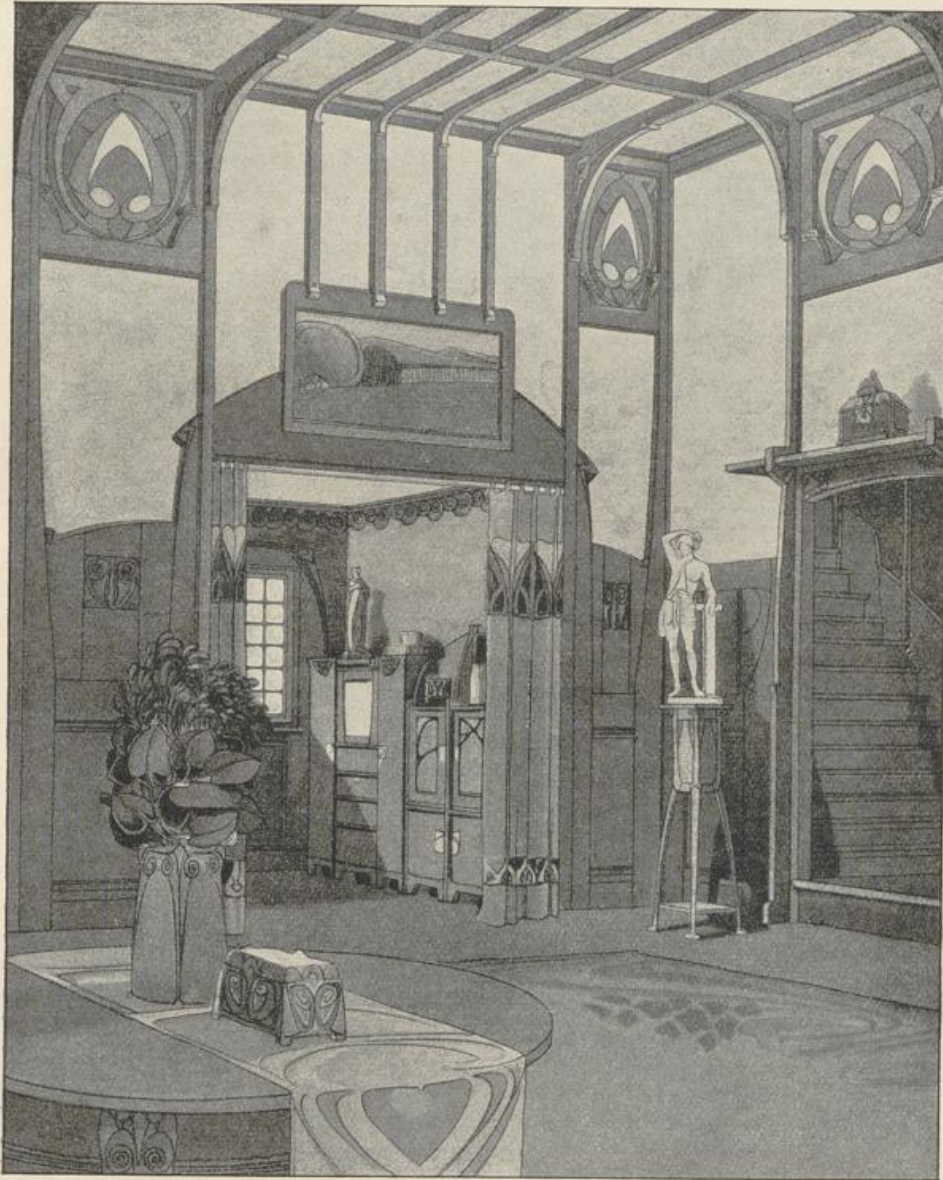


Abb. 267 Interieur von Patriz Huber, Darmstadt (Nach „Hoffmann, Mod. Bauformen“)
Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 6. Aufl.

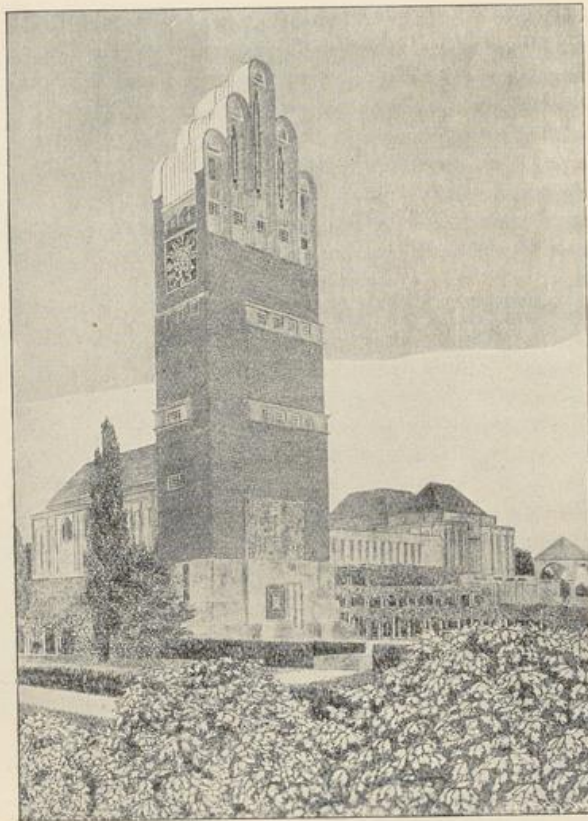


Abb. 268 Hochzeitsturm in Darmstadt von Josef M. Olbrich
(Zu Seite 320)

ringung der Baumassen betonte und so den Stätten der Industrie ein würdiges Aussehen verlieh. Sein Beispiel hat befruchtend weitergewirkt, und so kann man gegenwärtig gar häufig, z. B. in Thüringen an der Ilm, Fabrikgebäude auftragen sehen, die die Gegend durchaus nicht verschandeln, sondern sich ihr glücklich einfügen und bisweilen geradezu eine hohe tektonische Schönheit aufweisen. In unserem kleinen Erlangen, das aber für die Geschichte der älteren Stadt-, Straßen- und Platzanlage nicht ohne Bedeutung ist, nehmen die neuen Gebäude der Weltfirma Reiniger, Gebbert & Schall unter den modernen Bauten geradezu einen Ehrenplatz ein. — So war Peter Behrens, um wieder zu ihm zurückzukehren, gerade der rechte Mann, um verschiedene Gebäude der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin aufzuführen und um von ihr mit der künstlerischen Ausgestaltung ihrer technischen Erfindungen betraut zu werden.¹⁸⁰⁾ Allein diese veredelnde Tätigkeit auf dem Gebiete der Industrie bildet doch nur die eine Seite im Wesen dieses Künstlers. Er hat z. B. auch die Kunsthalle für Düsseldorf und ein Krematorium für Hagen in Westfalen errichtet (Abb. 269). Endlich ward gerade er mit einem der bedeutendsten Aufträge betraut, der bisher der modernen deutschen Bau- und Dekorationskunst überhaupt zufielen. Er hatte (wie man sagt: durch Vermittlung von Kiderlen-Wächter) dem kaiserlichen Deutschland den Botschafterpalast¹⁸¹⁾ in Petersburg zu erbauen (Abb. 270). Also wieder eine nationale Aufgabe, wenn auch nicht so bedeutend wie das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, wie der Bismarckturm bei Hamburg. Und sie wurde ebensogut und in ebenso monumen-

Jahre in Berlin tätig, um schließlich 1922 nach Wien berufen zu werden. Behrens war von der Graphik und der Malerei über Entwürfe für Hauseinrichtungen zur eigentlichen Baukunst gelangt und gerade er ging am allerentschiedensten vom Baustoff sowie vom Wohllaut und von der Gewalt der Proportionen aus. Dieser geborene Hamburger hat einen ausgesprochen norddeutschen, fast möchte man sagen: hanseatischen Stil ausgebildet, sachlich, kühl, vornehm und bisweilen feierlich: gerade Linie, rechter Winkel — stehendes Rechteck, kreisrunde Wanddurchbrechung, Giebel, Tonnengewölbe — Dekor verpönt. Behrens hat sich ein großes Kulturverdienst dadurch erworben, daß er sich der Fabrik annahm, nicht indem er irgend welchen Zierat aufpappte, sondern indem er den ernstesten Charakter der Arbeit durch rhythmische Gliede-

talem Sinne gelöst wie die beiden anderen. Freilich wurde die Monumentalität diesmal, dem Charakter der Aufgabe sowie der Individualität des schaffenden Baukünstlers entsprechend, mit ganz anderen Mitteln erreicht: Kein Steinklotz, keine Urtümlichkeit, kein Gedanke an Völkerwanderung. Vielmehr hohe und reife Kultur. Ein Anknüpfen und Weiterbilden der klassizistischen Kunst der altberliner Baumeister Schinkel und Langhans. Der Riesenbau der Botschaft umfaßte 160 Räume und besaß eine Frontbreite von über 60 Metern. Dem eigentlichen Baukörper waren 14 dorische Riesensäulen vorgelegt, die alle drei Stockwerke überschnitten. Und, wodurch die Übereinstimmung im Gesamteindruck mit dem Brandenburger Tor zu Berlin vollständig wurde, auf der schmalen Attika standen zwei Rosse mit zwei Rosselenkern von dem Berliner Bildhauer und Tuailon-Schüler Encke. Die Fassade war in rotgrau finnländischem Granit gehalten. Das Innere praktisch, prächtig, festlich, vornehm. Ein Bildnis der Königin Luise in ganzer Figur von Arthur Kampf (vgl. S. 214) beherrschte den einen der Empfangsräume. Eine heroische Felslandschaft von Böcklin, eine Mondscheinlandschaft von Hans Thoma, eine Grunewaldlandschaft von Walter Leistikow, ein Gemälde „vom Bau des Imperators im Hamburger Hafen“ von Graf von Kalckreuth, Handzeichnungen der großen Berliner Zeichner Chodowiecki, Krüger, Menzel, Liebermann, ein Bronzeguß der Cassandra von Max Klinger, eine Bronzegruppe der kämpfenden Wisente von August Gaul schmückten die Räume. Zahlreiche deutsche Firmen im Zusammenfluß natürlich mit russischen hatten an dem Zustandekommen des gewaltigen Werkes ihren Anteil. So wirkten deutscher Gewerbefleiß und deutscher Künstlergeist zusammen, um deutsche Macht, aber auch deutsche Kultur im Ausland würdig zu vertreten und zu verkörpern. Im Jahre der Vollendung des Völkerschlachtdenkmals 1913 ward auch dieses Werk zu einem glücklichen Ende geführt. Es ist allgemein bekannt, daß es asiatischer Roheit zum Opfer fiel und von den Russen von Grund aus zerstört wurde — gleichsam ein Vorzeichen des kommenden Zusammensturzes deutscher Macht und Herrlichkeit. — Aber das Völkerschlachtdenkmal steht noch und auch der Bismarck bei Hamburg ragt noch zum Himmel empor, auf das deutsche Reichsschwert gestützt. Seien wir auf der Hut, daß uns diese Denkmäler, auch in ihrer symbolischen nationalen Bedeutung, erhalten bleiben! —

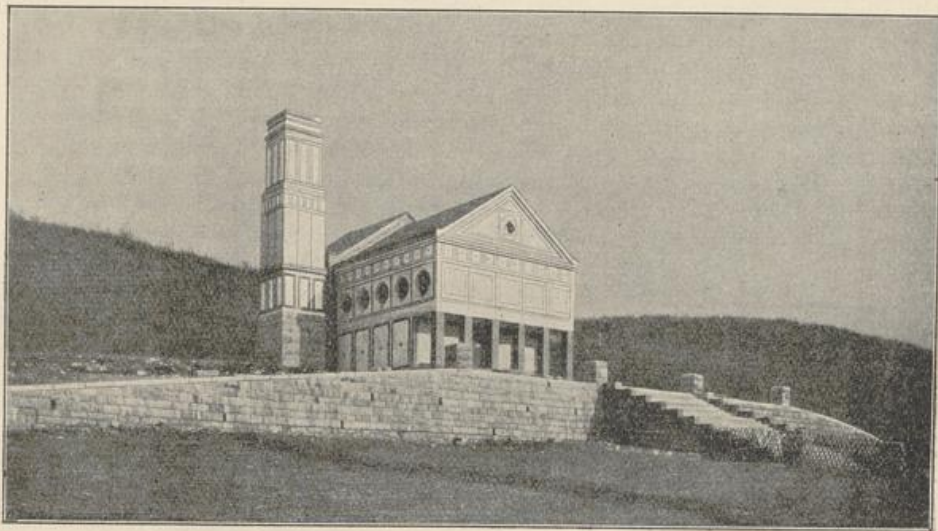


Abb. 269 Das Krematorium in Hagen von Peter Behrens

Der Schöpfer der Deutschen Botschaft in St. Petersburg, Peter Behrens, ist für unsere Vorstellung wegen seiner langjährigen Tätigkeit in der deutschen Reichshauptstadt mit Berlin verknüpft. In Berlin hatte Wallot mit dem Reichstagsgebäude 1884—94 in gewissem Sinne den ersten modernen Bau hingestellt (vgl. Teil I, S. 348 und Abb. 288). Sieht man nämlich von dem bildhauerisch-kunstgewerblichen Beiwerk ab, das damals, mithin vor dem Beginn der neuzeitlichen Bewegung auf dem Gebiete der Handwerkskunst, schwerlich besser zu haben gewesen wäre, so ist das Reichstagsgebäude vom Standpunkt der Konstruktion und Raumschöpfung aus als modernes Kunstwerk anzusprechen.¹⁸²⁾ Mit dem Ständehaus in Dresden, womit Wallot die außerordentliche Aufgabe zu lösen hatte, an der geschichtlich wie künstlerisch gleich bedeutenden Brühlschen Terrasse zwischen einer Renaissance- und einer Barockarchitektur einen repräsentativen Bau aufzuführen, hat er sich dann selbst übertroffen. Allerdings konnte er diesmal einen Stab neuzeitlich geschulter Mitarbeiter um sich versammeln. Darunter sein Schüler *Wilhelm Kreis* (geb. 1873), der durch seine wuchtigen Bismarcktürme wie durch seine Warenhäuser berühmt geworden und stilistisch mehr und mehr in den Klassizismus eingemündet ist. Doch kehren wir wieder nach Berlin zurück. Dort ragte neben und nach Wallot als Baumeister der geborene Darmstädter *Alfred Messel* (1853—1909) hervor. Hatte sich Wallot mit seinem repräsentativen Reichstagsgebäude an die Renaissance und im besonderen an Palladio angelehnt, so hatte Messel an der Gotik gelernt, wenn er diese Lehre auch völlig frei verwertete, als er mit dem in Stein und Eisen errichteten, 1896 vollendeten Kaufhaus Wertheim eine neuartige Aufgabe in einem neuartigen Stile löste. Die gesamte Anlage setzt sich aus zwei zeitlich aufeinander folgenden und stilistisch verschiedenen Teilen zusammen. Der ältere Messelsche Bau an der Leipziger Straße gibt alles, was konstruktiv notwendig ist: die gewaltigen Steinpfeiler und die einzelnen Stockwerke, die von jenen getragen werden (Abb. 271). Diese Stockwerke sind als Lagerräume klar und deutlich an der Schauseite zu erkennen. Der Bau ist also nach außen öffentlich als Kaufhaus gekennzeichnet, und als solchem muß ihm Großzügigkeit wie Zweckmäßigkeit nachgerühmt werden, wenn auch die Ausgestaltung der Eckpfeiler an den vortretenden Haupttrakten, das Auslaufen der Pfeiler in Obelisken und die Verbindung mit dem eintönigen Dach der feineren künstlerischen Empfindung entbehrt. Dagegen hat Messel sich selbst übertroffen, als er dem Wertheimschen Warenhaus den Eckbau am Leipziger Platz hinzufügte, wo er seine gesunden konstruktiven Anschauungen in künstlerisch feiner, freier und reicher Weise zum Ausdruck brachte. Welch herrlicher Raumeindruck! — Welch köstliche Verwendung und Verwertung verschiedener Materialien! — Welch wunderbare Beleuchtungswirkungen, besonders des Abends bei entflammtem elektrischen Licht, dessen Beleuchtungskörper so geschickt angefertigt, aufgehängt und verteilt sind! — Die Beleuchtung wirkt gleich eindrucksvoll, ob man die hellen Hallen betritt oder das Licht durch die hohen schlanken Fenster, gotischen Kirchenfenstern vergleichbar, nach außen herausfluten sieht. Mit dem Neubau des Wertheimschen Warenhauses hat Alfred Messel ein Prachtbeispiel moderner Architektur geschaffen. Dazu ist der Bau mit Bildwerken hervorragender Bildhauer geziert, wie mit dem oben erwähnten Bärenbrunnen von August Gaul.¹⁸³⁾ Indessen war Messel kein fanatischer Moderner, vielmehr ein schmiegsamer Eklektiker und erhob sich auf dieser Grundlage von dem Konstruktionsnaturalismus, in dem er das Wertheimsche Kaufhaus erbaut hatte, zum Stil, als er im Anschluß an den französisch-preußischen Großbürgerstil von 1780—1830 das Haus Schulte, die Nationalbank, die A. E. G., das Ballenstetter Rathaus¹⁸⁴⁾ und das Einfamilienhaus des Malers Max Liebermann erbaute, mit dem Darmstädter Museum (1898—1906) aber sogar zum Klassizisten ward. „Im Geiste der Zeit des Brandenburger Torres

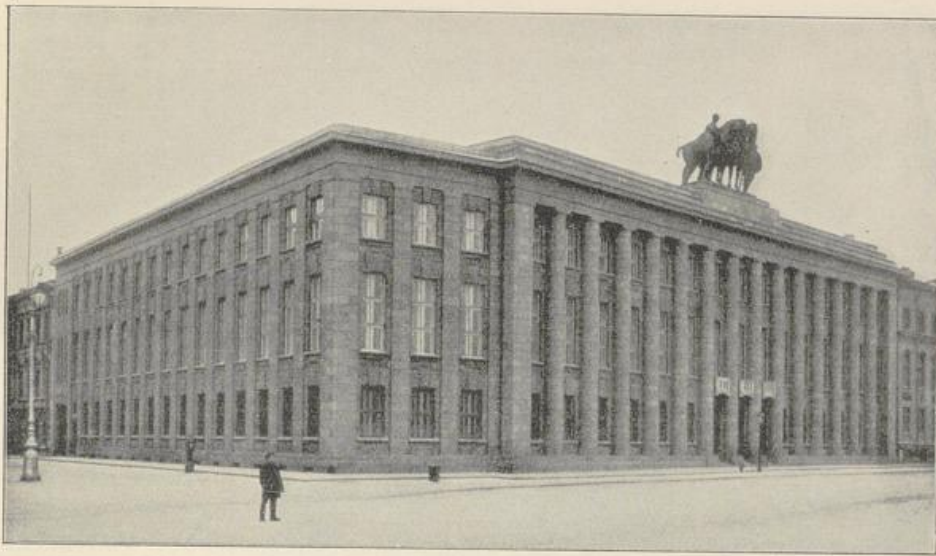


Abb. 270 Deutsche Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens
(Zu Seite 322)

aber entwarf er die Gruppe der Neubauten der Museumsinsel, deren Ausführung auf Messels Wunsch nach seinem Tode Ludwig Hoffmann übertragen wurde“ (Woermann). Wie Messel in Berlin fortwirkte, kann man an dem Beispiel seines gelehrigen Schülers *Oskar Kaufmann* beobachten, der an dem Wertheimischen Kaufhaus die Wirkung der durchgehenden gotischen Pfeiler schätzen gelernt hat, strenge gotische Konstruktionen durch die Behaglichkeit des französischen gebrochenen Daches zu mildern, hinter festlichen Schauseiten wohnliche Innenräume anzulegen versteht. Er hat das Berliner Hebbeltheater, das wundervolle Stadttheater für Bremerhafen, einen preisgekrönten, wenn auch nicht ausgeführten Entwurf für die Große Oper in Berlin, ebenso behagliche wie geschmackvolle Innenräume für mehrere Berliner Mietswohnungen, den Kinobau Cines am Nollendorf-Platz in Berlin und schließlich den Bau der Volksbühne ebenda geschaffen.¹⁸⁵⁾ An den beiden letztgenannten Werken arbeitete er mit dem oben gerühmten Bildhauer Franz Metzner zusammen. Kaufmann ging von strenger Konstruktion aus, insbesondere von der Gotik im Sinne des architektonischen Gerüsts, so wie es von den Modernen, insbesondere von Messel, verstanden und ausgenutzt wurde. Er vermochte aber auch mit dieser Art Gotik klassizistische Elemente, mit der Konstruktion einen überaus gefälligen Eindruck der äußeren Erscheinung wie behaglichen Innenraumes zu verbinden. Vornehmlich führte ihn seine Begabung zum Theaterbau und er verstand es, die besonderen Schwierigkeiten gerade dieser Art von Baukunst scheinbar spielend zu überwinden: Akustik, Beleuchtung, Lüftung, Feuersicherheit, Unterbringen zahlloser Gäste in verhältnismäßig geringem Raum! — All dies ist, sozusagen, Ingenieur-Begabung. Nun tritt aber bei Kaufmann der Künstler hinzu, der mit der Befriedigung der praktischen Bedürfnisse den Eindruck des Behagens und vornehmer Festlichkeit zu verbinden weiß. Bei ihm federt und schwingt, singt und klingt alles. Das macht, er versteht es, Baumassen und Bauglieder, wie Farben und Flächen rhythmisch zu harmonisieren. In der Innenausstattung, auch der Privatwohnungen legt er ein besonderes Gefühl für das Holz und seine natürliche mannigfaltige Schönheit der Maserung an den Tag. Gelegentlich ist Kaufmann freilich ins Kokette und Präziöse

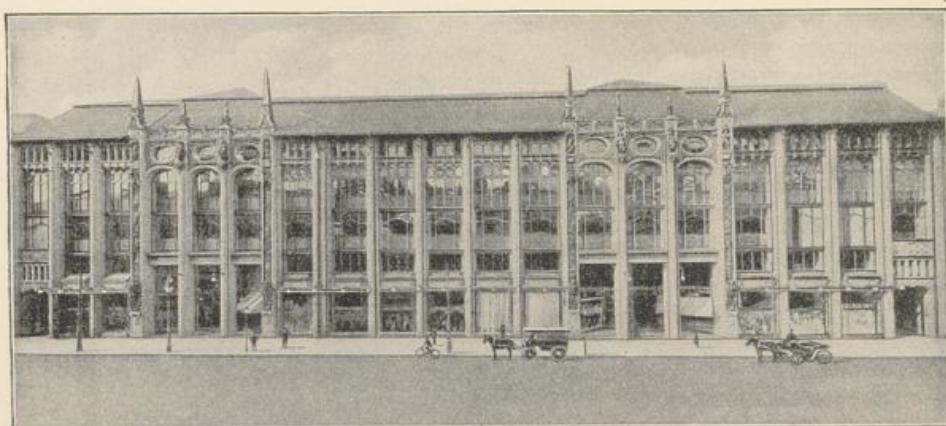


Abb. 271 Das Kaufhaus Wertheim in der Leipziger Straße zu Berlin von Albert Messel
(Zu Seite 324 und 327)

verfallen: Verbindung ganz großer mit kleinen niedlichen Motiven, z. B. sehr große Höhe und ganz geringe Breite von Fenstern. Aber mit der Berliner Volksbühne scheint Kaufmann ein seines plastischen Mitarbeiters Franz Metzner würdiges, wahrhaft großartiges Bauwerk hingestellt zu haben. Dieses Theater ist ganz von innen nach außen gebaut. Die Schauseite in drei Hauptmassen gegliedert, die Mitte nach außen weich herausgeschwungen, so daß man unwillkürlich ans Rokoko zurückdenkt (Wallfahrtskirche „Vierzehn Heiligen“ in Oberfranken, die alte „Königliche“ Bibliothek in Berlin: die vom Volksmund sogenannte „Kommode“). Die Außenflügel, wie die der Mitte vorgelagerten gewaltigen Säulen in einem wuchtigen dorisierenden Klassizismus, das Ganze durch das Dach energisch zusammengefaßt und in seiner Art originell und einfach groß. — Wie sich gewaltige Blocks von Zinshäusern in neuzeitlichem Sinne künstlerisch anlegen und ausgestalten lassen, hat uns an glänzenden Beispielen August Endell in Berlin gelehrt.

Paul Schultze-Naumburg (geb. 1867), der moderne Künstler Mitteldeutschlands, verkörpert am entschiedensten diejenige Nuance innerhalb der gegenwärtigen Bestrebungen, welche ihr Heil im freien Anschluß an die vergangenen Stile der Behaglichkeit sieht, von unserer Großväter „altmodischer“ Weise zurück bis zum bürgerlichen Barock des 17. Jahrhunderts.¹⁸⁶ Dieser Künstler hat aber auch durch sein Schrifttum, insbesondere durch zahlreiche, äußerst lehrreiche Aufsätze im „Kunstwart“ dem Laien die Augen geöffnet und ihm die Schönheit der alten deutschen Stadt wie die Scheußlichkeit der Verschandelung durch das 19. Jahrhundert in Beispiel und Gegenbeispiel überzeugend vor Augen geführt.

Vor- und Hauptort der modernen Bewegung auch auf dem Gebiete der angewandten Künste aber war München. Hier hat die Bewegung am kräftigsten Wurzel geschlagen. Hier trieb sie die meisten und mannigfaltigsten Blüten. Von hier aus ergoß sich der stärkste Strom der Beeinflussung überall hin, auch nach Berlin. Wie der Maler Max Slevogt, ist auch der Kunstgewerbler Bruno Paul als reifer Künstler von München nach Berlin gezogen. Dabei hatte die Moderne in München, wenn auch nicht gegen eine Behelligung von außen und von oben her, so doch gegen eine starke und tief eingewurzelte Überlieferung zu kämpfen, die sich in kräftigen Persönlichkeiten, namentlich in Gabriel Seidl verkörperte. Zwei Richtungen stießen hier aufeinander, die eigentlich beide in der modernen Bewegung begründet sind und die eben richtig gegeneinander abgewogen werden müssen. Die jungen Talente wollten umstürzlerisch alle Fesseln sprengen, alle Vergangenheit und alle örtlichen Beschränkungen vergessen, um lediglich aus

dem Geiste der Gegenwart heraus zu bauen. Demgegenüber fühlte sich Gabriel Seidl zum Hüter der Überlieferung und zum Wähler des Münchener Stadtbildes in seiner geschichtlich gewordenen Eigenart berufen. Die beiden geborenen Bayern Theodor Fischer und Karl Hocheder wußten ihre tiefe Vertrautheit mit der alten Kunst ihrer Heimat und mit deren Motivenschatz bei ihren modernen Bauten geschickt zu verwerten (Abb. 283). Der Schlesier *Martin Dülfer* (geb. 1859) dürfte mit dem Haus der Allgemeinen Zeitung an der Bayerstraße vom Jahre 1901 wohl den ersten durch und durch modernen Bau in München hingestellt haben (Abb. 272). Dieser Bau stellt eine künstlerische Weiterbildung desjenigen Typus dar, den Alfred Messel in dem älteren Teil seines



Abb. 272 Das Geschäftshaus der Allgemeinen Zeitung in München von Max Dülfer

Geschäftshauses Wertheim an der Leipziger Straße zu Berlin wohl zum erstenmal in Deutschland überhaupt angewandt hat (Abb. 271). Dülfer hat hier mit einer fast ebenso energischen Höhenentwicklung, wie Messel in Berlin, fröhliche und mannigfaltige Übergänge zwischen den Pfeilern wie zwischen den Stockwerken zu verbinden gesucht. Wie reizvoll ist z. B. das Motiv des besonderen Daches (der Wetterschräge) für das untere Stockwerk, ein Motiv, das — nebenbei gesagt — an alten fränkischen Bauernhäusern vielfach vorkommt. Wie reizvoll sind ferner die flachrunden erkerartigen Vorkragungen, die aus diesem Dache herauswachsen! — Deutlich ist dann der beherrschende Mitteltrakt mit den beiden ge-

raden unteren und dem kleinen runden koketten oberen Balkon hervorgehoben. Und der Schmuck, den der Baumeister im einzelnen reichlich über die ganze Schauseite verstreut hat, soll süddeutsch-bayerische Behaglichkeit ausdrücken. Die Abbildung kann ihn nicht voll wiedergeben, weil ihr die Tönung und Färbung fehlt, die am Original zur Wirkung des Ganzen wesentlich beiträgt. Diese ganze Fassadenbildung klingt endlich in vollen rauschenden Tönen mit der kräftig geschwungenen Dachlinie aus. Das Dach nimmt gleichsam das ganze Gebäude unter seine schützenden Fittige. Dülfer ist wie Oskar Kaufmann namentlich als Schöpfer von streng im Sinne der modernen Bestrebungen errichteten und in ihrer Art bedeutenden Theaterbauten tätig gewesen (Meran, Dortmund, Lübeck). Im Jahre 1906 wurde er nach Dresden berufen. „Die einzige große Schöpfung, die ihm in Dresden vergönnt worden, war eines der Haupthäuser der Neubauten der Technischen Hochschule an der Ecke der George Bähr- und der Bergstraße. Der Backsteinbau mit weißen Steineinfassungen gehört in der Neuheit seiner Massengliederung, dem Adel seiner Verhältnisse und der feinen Durchbildung aller Einzelheiten zu den vornehmsten Schöpfungen dieser Richtung. Der massive, von der Meridiankuppel bekrönte Kupferturm bedrückt den Bau nicht, wie das gerade in Dresden manche ähnliche, eine Zeitlang übliche geschlossene Kupfertürme in ihrer massiven Schwere tun, sondern hebt ihn stilvoll mit empor.“ So urteilt der Dresdener Kunstgelehrte Karl Woermann. Doch kehren wir von Dresden nochmals nach München, und zwar zu Dülfers Bau der Allgemeinen Zeitung vom Jahre 1901 zurück. Fühlen wir uns gegenwärtig, also nach knapp einem Vierteljahrhundert, von diesem Bau ästhetisch nicht mehr voll befriedigt, so müssen wir ihn nach wie vor geschichtlich als höchst bedeutsam anerkennen. Von diesem Bau aus hat die Moderne ihren siegreichen Einzug in München gehalten. Nun regte es sich überall und auf allen Gebieten: Staats- und Privatbauten, Theater- und Saalbauten, Wirts-, Gast- und Speisehäuser, Geschäfts-, Miets- und Familienhäuser, nicht zuletzt die herrlichen Brücken und die wundervollen Friedhofanlagen wurden im besten Sinne „modern“ gestaltet, wie es uns die vom Bayerischen Architekten- und Ingenieurverein anlässlich des Kongresses 1912 herausgegebene Veröffentlichung „München und seine Bauten“ anschaulich und übersichtlich vor Augen führt. Besonders zeichnete sich die Firma *Heilmann & Littmann* aus: Anatomie! — Künstlertheater (Abb. 286) — Landestheater (Abb. 273). Daneben die Firma *Gebrüder Rank*. Ferner hat sich *Eugen Hönig*, in Firma Hönig & Söldner, namentlich durch seine Geschäftshäuser, einen Namen gemacht. Als glänzendes Beispiel künstlerischer Lösung einer rein praktischen und anscheinend nüchternen Aufgabe sei auch auf die Gesamtanlage der 1909/12 von *Hugo Kaiser* an der Landsbergerstraße aufgeführten Zollneubauten hingewiesen. Aber der künstlerisch bedeutendste Bau, den München in der Epoche des modernen Stils entstehen sah, ist der Erweiterungsbau der Universität aus den Jahren 1905/08 von *German Bestelmeyer* (geb. 1874 in Nürnberg). Bei diesem Bau waren besondere Aufgaben zu lösen. Einmal die Anpassung an den romanisierenden Altbau Gärtners von 1840. Sodann läuft die Amalienstraße, an welche die Rückfront zu stehen kommen mußte, mit der Ludwigstraße, an welcher der Altbau steht, durchaus nicht parallel. Bestelmeyer hat nun diese wie alle anderen Schwierigkeiten glänzend überwunden. „Eine große Wandelhalle beherrscht jetzt als Mittelpunkt die ganze Anlage und vermittelt den Übergang vom alten zum neuen Bau“ (Abb. 274). Die dadurch erreichte einheitliche und zusammenfassende großartige Gesamtraumschöpfung harmonisiert mit der Proportionierung der einzelnen Räume (Aula, Rektorat!) wie mit der glänzenden Form- und Materialbehandlung aller Einzelheiten: der Fußböden und Wölbungen, der Bögen und Säulen, der Treppen und Schranken. Der moderne Baumeister hat dabei die romanisierenden Neigungen seines vor zwei Menschen-



Abb. 273 Das Landestheater zu Stuttgart von Max Littmann

altern an dem Bau tätigen Vorgängers wieder aufgenommen, wenn auch auf seine echt neuzeitliche wie ausgeprägt persönliche Art fortgeführt und ausgestaltet. Welch ein Unterschied zwischen dem an sich gewiß nicht verächtlichen Romanismus eines Gärtner und dem eines Bestelmeyer! Und welcher Fortschritt! — Allerdings ist Bestelmeyer bei seiner Schöpfung von verschiedenen tüchtigen Münchener Bildhauern (Akerberg, Albertshofer, Bleeker, Floßmann, Hahn, Pfeifer, Seidler), namentlich aber von dem Maler Julius Diez unterstützt worden, von dem das Mosaikwandbild in der Zentralhalle herrührt. Sie alle haben zusammengewirkt, um jenes in unserer Zeit einzig dastehende Gesamtkunstwerk zustande zu bringen. Die neue Münchener Universität gehört zu den Raumschöpfungen der Welt, angesichts deren man von einem Ehrfurchtsschauer ergriffen wird, die Schönheit der Kunst zu tiefst empfindet und sich glücklich preist, solche Herrlichkeiten seligen Auges genießen zu dürfen. Bestelmeyer aber wurde auf diese Leistung hin von München nach Dresden, später von dort nach Berlin und 1922 schließlich wieder nach München zurückberufen, nachdem er inzwischen dem Germanischen Museum in Nürnberg trotz der Ungunst der nachrevolutionären Zeit einen ebenso praktischen wie an Stimmungswerten reichen Neubau hinzugefügt hatte.

Wie in der Baukunst, so im Kunsthandwerk. Dieses erhielt die entscheidenden Anstöße von den Schwesterkünsten, und zwar vollzog sich die Entwicklung häufig in der Weise, daß die Maler zuerst zu Kunstgewerblern wurden, dann von der Erfindung einzelner Gegenstände zur Schöpfung einheitlicher Innenräume übergingen und schließlich die Anlage ganzer Häuser bestimmten. So wurde der

frühverstorbene hochbegabte *Otto Eckmann*, ein geborener Hamburger, vom Illustrator zum Ornamentisten und zu einem der Führer der kunstgewerblichen Bewegung in München. *Bruno Paul* und der Westfale *Bernhard Pankok* kamen vom Simplizissimus her. Der Münchener *Richard Riemerschmid* von der Malerei. Ebenso der Schweizer *Freiherr Hans von Berlepsch*. Dessen Landsmann *Hermann Obrist*, der sich namentlich durch seine Entwürfe für Stickereien auszeichnen sollte, zugleich einer der Wortführer der neuen Bewegung¹⁸⁷), nicht nur von der Bilderei sondern auch von den Naturwissenschaften! — Den freien bildenden Künstlern fiel eben die Aufgabe zu, das erstarrte und unfruchtbar gewordene Handwerk und Gewerbe künstlerisch neu zu beleben und zu befruchten. Aus den Werkstätten der Künstler, die dem Kunsthandwerk zustrebten, wurden im Jahre 1897, gleichsam als Mittel- und Kristallisationspunkt der gesamten Bewegung, in München die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ begründet, die allmählich mehr als 700 Handwerker und Arbeiter beschäftigen, Fabriken in München, Bremen und Berlin — eigene Ausstellungen und Verkaufsstellen in München (Odeonsplatz-Brienerstraße), Berlin (Bellevuestraße), Bremen, Hamburg, Köln — Vertretungen in Breslau, Bremerhafen, Nürnberg (Zadow, Kaiserstraße) aufmachen konnten.¹⁸⁸) *Hermann Obrist*, *Bernhard Pankok*, *F. A. O. Krüger*, *Richard Riemerschmid*, *Martin Dülfer* und *Theodor Fischer* waren die Begründer. Bald gesellte sich ihnen *Bruno Paul* zu, später u. a. *Rudolf Alexander Schröder*, *Paul Ludwig Troost*, der Architekt *Ernst Haiger*, *Emanuel Seidl* (vgl. Teil I, S. 350), *Margarete von Brauchitsch*, *Th. Th. Heine*, der Bildhauer *Joseph Wackerle*, *Emil Orlik*, nachmals auch der Architekt *Fritz Landauer* und der Maler *O. Blümel*. Fast gleichzeitig mit den Münchener „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ traten die Dresdener „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst“ von *Karl Schmidt* auf künstlerischer Grundlage ins Leben¹⁸⁹).

Zuerst setzte nun ein leidenschaftlicher Kampf gegen die Konvention ein. Damals kämpften *Obrist* und *Pankok* in den ersten Reihen. Allmählich stellte sich mehr und mehr anstatt der ursprünglichen Leidenschaft das Streben nach Behaglichkeit, Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit, Hygiene und materialgerechter Qualität ein. Der Nachdruck lag nicht mehr auf der einzelnen Zierform, vielmehr auf der tektonischen Einheitlichkeit und der Gesamtstimmung. Mit diesem Umschwung der Gesinnungen und Bestrebungen wuchs *Bruno Paul* mehr und mehr über seine Weggenossen hinaus¹⁹⁰).

Bruno Paul ist ein sehr bewegliches und schmiegsames Talent, reich an Gedanken, mannigfaltig in der Gestaltung, einer der Glücklichen und Beglückendsten seines Kreises. Er ist ein durch und durch praktischer Mensch, seiner ganzen Veranlagung nach nicht auf das Staffeleibild und auf die Freiplastik, die nach seinem Ausspruch „in der Luft“ schweben, sondern auf „angewandte“ Kunst gestellt, die dem Menschen nützt, die ihm das Leben angenehm, behaglich und schön gestaltet. Im Jahre 1874 geboren, erlebte er von 1893—1907 seine Jugend, seine Lehrzeit, sein Entwicklungsalter bis zur eingetretenen Reife in München. „Es war, nach seinen eigenen Worten, eine wunderbare Zeit und Tätigkeit.“ Anfangs hat er sehr viel Akt gezeichnet und damit wohl den Grund zu der tektonischen und organischen Auffassung gelegt, die sein gesamtes Schaffen auszeichnet. Im Jahre 1896 begann der Simplizissimus zu erscheinen, und *Bruno Paul* war gleich einer der eifrigsten und genialsten Mitarbeiter. Hier erschien die Kunst in einen bestimmten Zweck eingespannt. Im Jahre darauf erschien *Ludwig Thoma's „Agricola“*, eines der frühesten Bücher in Deutschland, die im modernen Sinne buchtechnisch auf der Höhe stehen. Hölzel hat die stimmungsvollen Landschaften und *Bruno Paul* die Figuren dazu geliefert, die als würdige Gegenstücke der schriftstellerischen Bildnisschilderung von *Ludwig Thoma* die Dachauer Bauern in ihrer ganzen ur-



Abb. 274 Zentralhalle der Universität zu München von German Bestelmeyer
(Nach Phot. Rehse & Co., München)
(Zu Seite 328)

wüchsigen und unverfälschten altbayerischen Eigenart dem Beschauer herzerquickend vor Augen stellen. Im selben Jahre 1897 fand in München die erste bescheidene Ausstellung moderner angewandter Kunst in Deutschland statt, woran Bruno Paul ebenso hervorragend beteiligt war, wie an der Ausstellung Turin 1902 und St. Louis 1904. Im Jahre 1906 stattete er die Wartesäle I. und II. Klasse im



Abb. 275 Amtszimmer des Regierungspräsidenten zu Bayreuth. Entwurf von Bruno Paul
(Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München)

Nürnberger Bahnhof aus (Abb. 276). Dieses Jahr 1906 aber bedeutete den Wendepunkt in seinem Leben. Damals fand die Aufsehen erregende Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden statt. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß er auf dieser Ausstellung die Palme davontrug. Er erwies sich anmutig, eigenartig und wahrhaft schöpferisch, gleichviel ob er ein einladendes und behaglich vornehmes Speisezimmer, einen ebenso noblen wie zweckdienlichen Arbeitsraum (Abb. 275) oder einen großartigen Marmor-Salon entwarf. Es war daher ein ausgezeichnete Griff der damals königlich preußischen Regierung, daß sie ihn auf Betreiben von Wilhelm Bode zum Leiter der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums nach Berlin berief. Als Lehrer kannte Bruno Paul selbstverständlich keine akademische Steifheit, vielmehr stimmte dieser durch und durch moderne Mensch mit dem treuen Hüter bester Überlieferung, dem Bildhauer Heilmayer, darin überein, daß die beste Erziehung zur Kunst in der Werkstatt erteilt würde und daß der angehende Künstler mit dem Künstlerischen zugleich und gleichzeitig das Technische, aber auch das Geschäftliche erlernen mußte. Schon im nächsten Jahre 1907 erhielt Bruno Paul unter zehn Architekten den ersten Preis anlässlich einer auf Anregung des rührigen Generaldirektors Dr. Wiegand veranstalteten Konkurrenz des Norddeutschen Lloyds für Luxus-Kabinen des Dampfers Kronprinzessin Cecilie, und er hat nachmals des öfteren für den aufblühenden deutschen Schiffsbau gearbeitet, z. B. einen Rauchsalon für den Dampfer Derfflinger. In demselben Jahre 1907 löste er aber auch wieder eine Aufgabe ganz anderer Art, indem er das Grabmal Feinhals auf dem alten Friedhof in Köln schuf, und nach dem Tode Olb-

richs 1908 übernahm er den von diesem Künstler begonnenen Bau des Hauses Feinhals in Köln. Es war nicht der erste Hausbau, der ihm übertragen wurde. Anlässlich der Brüsseler Weltausstellung 1910 aber erhielt Bruno Paul den ehrenvollen Auftrag, die gesamte deutsche, aus 45 Räumen bestehende Abteilung für Raumkunst und Kunstgewerbe an leitender Stelle zu organisieren. Er hat ferner u. a. den Festsaal, das Empfangs- und das Musikzimmer des Kammergerichts und den Repräsentationsraum im Zentralhotel zu Berlin ausgestattet, ein Schloß in der



Abb. 276 Wartesaal des Bahnhofs Nürnberg von Bruno Paul

Mark, das großartige „Haus“ Hainerberg bei Königstein im Taunus, eine Heilanstalt bei Bonn, das Haus H. in Frankfurt a. M. (Abb. 277) und das Haus der für alleinstehende ältere Damen bestimmten Rose Livingstone-Stiftung ebendasselbst (Abb. 278) erbaut und ausgestattet. Im großen ganzen hat Bruno Paul wohl seiner ganzen festlichen Veranlagung entsprechend als Innendekorateur wie als Baumeister dem Reichtum, den Industriekapitänen wie den Bankherren gedient, und ein neues mediceisches Zeitalter schien, wie einst in der italienischen Renaissance, so jetzt in Deutschland, besonders in Berlin vor dem Kriege hereingebrochen, allein Bruno Paul hat doch auch z. B. das Bürohaus Zollernhof Unter den Linden in Berlin erbaut und für den mittleren Bürgerstand die ausgezeichneten „Typen-Möbel“ geschaffen.

Der Künstler war, wie gesagt, von Akt-Zeichnungen und Simplizissimus-Illustrationen über die Innendekoration zum Hausbau gelangt. Als Innendekorateur wie als Baumeister ist er von der Konstruktion ausgegangen, seine Möbel wie seine Bauten erwecken einen organischen, selbstverständlichen, überzeugenden Eindruck. Er wählte stets bestes Material und lieferte immer sorgfältigste und gediegenste Arbeit und Ausführung. Das feinste Gefühl brachte er dem Material des Holzes entgegen, gleichviel ob er Eiche, Wassereiche, italienischen Nußbaum, kaukasischen Nußbaum, Birke, Ebenholz oder Palisander verwandte, ob er sich für Beizen, Polieren, Wachsen, Schleifen entschied. Wundervolle Wirkungen wußte er schon dadurch zu erzielen, daß er vier quadratische Flächen im Wechsel von Hell und Dunkel, von Matt und Glänzend in einem auf die Spitze gestellten Stern zusammenwirken ließ. Organisch und symmetrisch, wie der menschliche Körper gestaltet ist, den der Künstler als junger Mensch bei seinen Aktzeichnungen so gründlich studiert hatte, baute er seine Häuser und seine Möbel, gliederte, trennte und verband er die Flächen. Das Rahmenwerk, je nach den sonstigen Gegebenheiten hauptsächlich vertikal oder horizontal orientiert, spielt bei ihm eine große

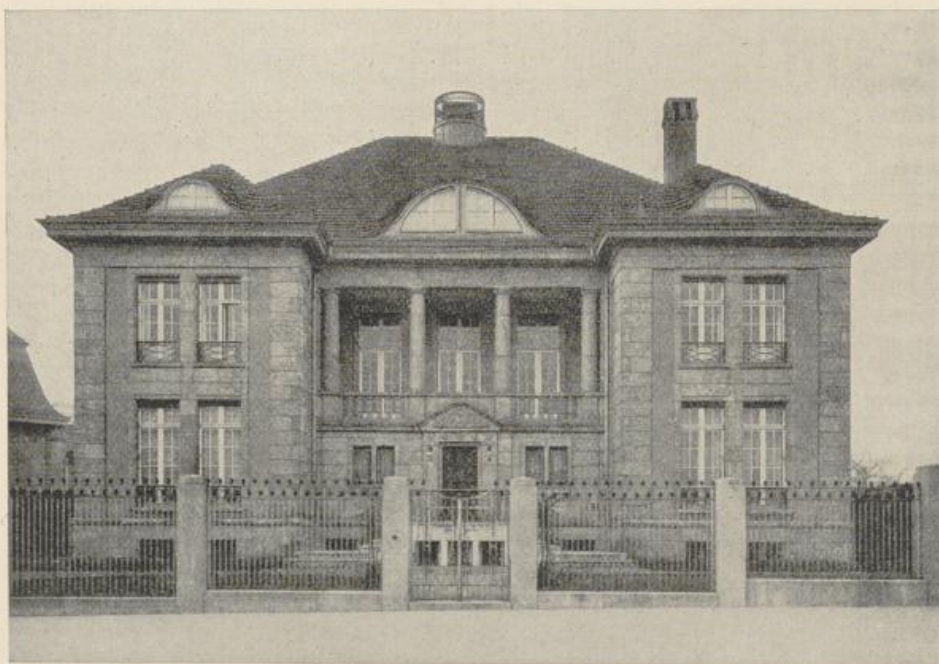
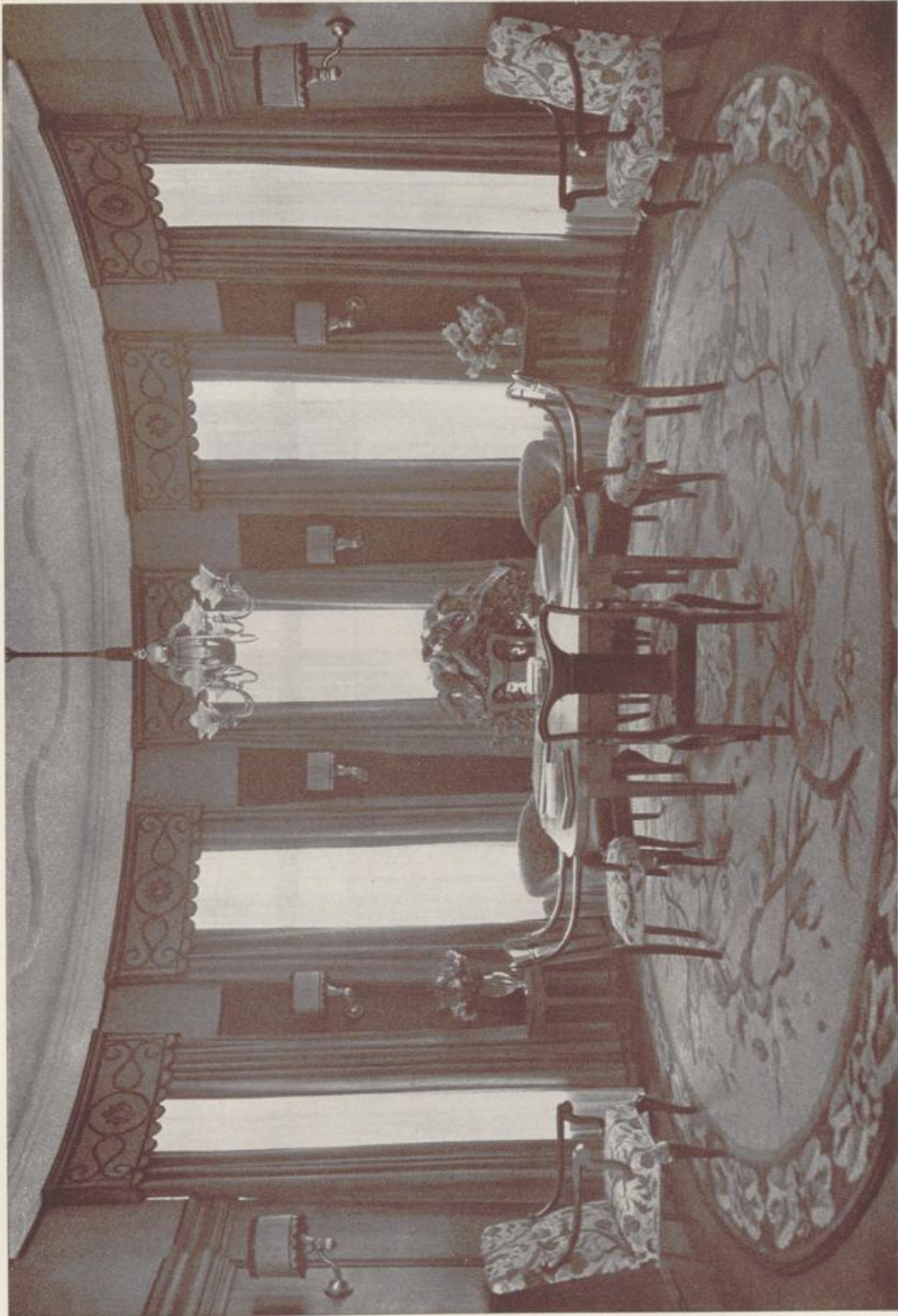


Abb. 277 Haus in Frankfurt a. M. von Bruno Paul



Fensterische der Halle im Hause Hainerberg von Bruno Paul

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) Eßlingen a. N.

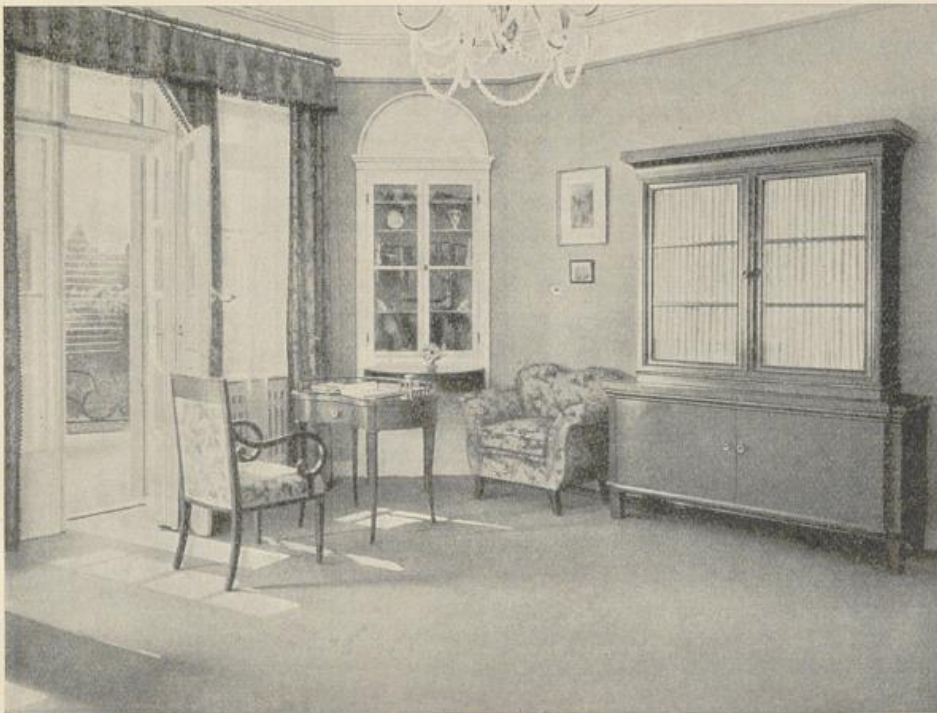


Abb. 278 Wohnzimmer im Hause der Livingstone-Stiftung von Bruno Paul

Rolle. Die Gliederung je der Wände und der Möbel, der Decke und der Teppiche ist aus einem leitenden Gesichtspunkt entworfen. Anfangs und noch auf der Dresdener Ausstellung von 1906 gab sich Bruno Paul sozusagen ganz schreinerhaft, wirkte fast nur durch geometrische Flächengliederung; der eigentliche Dekor war knapp und kärglich. Besonders liebte er das auf der Spitze stehende Quadrat, die Raute, den Stern. Im Laufe der Zeit aber und wohl unter mitbestimmendem Einfluß der Kunst vor 100 Jahren machte sich der Schmuck, auch der plastische Schmuck, die Drechslerarbeit in seinem Schaffen mehr und mehr geltend. Immer aber wirkt der Schmuck organisch und selbstverständlich, gleichsam als letzte Konsequenz der Grundform. Ebenso begabt wie für Form, Fläche und Linie erwies sich Bruno Paul auch für die Farbe. Seine Farben sind voll und satt und dabei doch fein und zart.

Beim Hausbau geht er von allen Gegebenheiten zugleich aus: vom Wunsch des Bestellers, vom Zweck des Hauses, von der Lage des Bauplatzes im Gelände. Er sucht die innigste Verbindung des Hauses mit der Umgebung, mit den vorhandenen Bauten wie mit der Natur herzustellen, Natur und Architektur organisch zu vereinigen, Licht und Wärme in das Haus zu bringen und allen Schutz, den die Umgebung von Bäumen und Hügeln gewähren kann, voll auszunützen. Für das Haus selbst aber gilt das schlagende Wort: „Architektur ist Proportion.“ Seinen Bauten wußte er außen und innen den Eindruck behaglicher Wohnlichkeit und dabei vornehmer Festlichkeit zu verleihen.

Der Westfale *Bernhard Pankok* (geb. 1872) ist einer der allereigenwilligsten seiner Künstlergruppe, reich an Schmuckmotiven, in Aufbau und Gliederung bisweilen an die profane Gotik und dann wieder ans Rokoko erinnernd, merkwürdig



Abb. 279 Diele im Haus Rosenfeld zu Stuttgart von Bernhard Pankok
(Nach Phot. Bruckmann)

spitzig in seiner Linienführung, immer schöpferisch und höchst selbständig, bisweilen seltsam und launenhaft (Abb. 253 und 279). Pankok wurde von München nach Stuttgart berufen, wo er den modernen Raum des Museums sowie in Tübingen das Haus des inzwischen verstorbenen Kunstgeschichtsprofessors Konrad Lange schuf. Wir bringen hier die Diele aus einer seiner späteren Schöpfungen, dem Hause Rosenfeld



Abb. 280 Untere Halle des Folkwang-Museums zu Hagen i. W. von Henry van de Velde

in Stuttgart (Abb. 279).¹⁹¹⁾ *Henry van de Velde*, der Vlame, und *Richard Riemerschmid*, der Altbayer, der Münchener, hängen am innigsten mit der Gotik zusammen, die sie natürlich völlig frei und selbständig, ein jeder von ihnen beiden auf eine ganz andere Art, ausgewertet haben. Fast möchte man die Behauptung wagen, es sei ein ähnlicher Unterschied in der gesamten Stimmung wie zwischen altniederländischem und oberdeutschem Stadtbild im ausgehenden Mittelalter, wie zwischen der altniederländischen und der oberdeutschen Malerei des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts: van de Velde fein, elegant, konstruktiv im Sinne der alten Kirchenbaugotik, Riemerschmid innig, behaglich, voll Einbildungskraft. Als der Älteste dieser ganzen Künstlergruppe (geb. 1863), der daher auch am frühesten mit diesem Gedankenkomplex hervortrat, — er war als junger Mensch nach Berlin gekommen und 1892 als Direktor an die Kunstgewerbeschule nach Weimar berufen worden, wo er bis zum Weltkrieg verblieb, — hielt sich van de Velde am strengsten an das rein Konstruktive und betätigte sich demgemäß hauptsächlich auf dem Gebiet rein praktischer Aufgaben. Er schuf Arbeits-, Schlaf- und Badezimmer, richtete Läden und Bibliotheken ein (Nietzschearchiv). Sonderbarerweise enthielt er sich bei Salons und Speisezimmern gelegentlich nicht jeglichen Rokoko-Einschlags in der Linienführung. Dagegen verpönte er puritanisch allen Schmuck, insbesondere als geschworener Feind der Renaissance solchen, der unter Anlehnung an Naturvorbilder entstanden war, und duldete nur ein rein geometrisches Schlangellinien-System, das unter den plumpen Händen geistloser Nachahmer im sogenannten Jugendstil zu entsetzlichen Ausartungen führte. Doch für solche Sünden seiner blinden Nachbeter und Nachtreter darf man van de Velde selbst nicht verantwortlich machen. Seine eigene Kunst blieb stets rein und edel. Was er raumschöpferisch vermochte, beweisen die herrliche Halle und das Treppenhaus im

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 6. Aufl.



Abb. 281 Speisezimmer von Richard Riemerschmid

Folkwang-Museum zu Hagen in Westfalen (Abb. 280). Dasselbst erbaute er auch für Herrn Osthaus, den Begründer dieses Museums, ein Wohnhaus, ferner das Werkbundtheater der Kölner Ausstellung 1914, mehrere andere Theater und den Kurort Westend bei Ostende. Die Kunst des Münchener Richard Riemerschmid (geb. 1868), des Direktors der dortigen Kunstgewerbeschule, erscheint uns wie ein natürliches Fortleben und eine organische Weiterbildung althayerisch-tiroler Profangotik. Sie ist wie ihr Meister selber und wie der deutsche Volksstamm, aus dem er hervorgegangen, breitschultrig, fest, sicher, bodenständig, ruhig, behaglich, fröhlich und voll Kultur. Wem sollte bei einem Speisezimmer von Richard Riemerschmid nicht das Herz aufgehen (Abb. 281)?! — Und es ist sicherlich kein Zufall, sondern tief innerlich begründet, daß man so oft in seinen Räumen Bilder von Dürer und Holbein an der Wand hängen sieht. Das reizvolle Innere des Münchener Schauspielhauses rührt auch von ihm her.

Auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1906¹⁹²⁾ wurde zum erstenmal in bedeutenderem Umfang die Zusammenarbeit künstlerischen Entwerfens mit maschineller Ausführung zur Darstellung gebracht. Jene Ausstellung bedeutete den zweiten Schritt in der Entwicklung moderner deutscher Bau- und Handwerkskunst, nachdem der erste Schritt seinerzeit in Darmstadt getan war. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß die Dresdener Ausstellung ein im allgemeinen glänzendes Ergebnis geliefert hat.

Die ganze Anlage der mit der Dresdener Ausstellung 1906 gleichzeitigen Nürnberger Ausstellung war ein wohldurchdachtes und wohl gelungenes Gesamtkunstwerk, innerhalb dessen sich das „Gebäude der Kgl. Staatsausstellung“ von Ludwig Ullmann-Nürnberg durch die glückliche Verteilung der großen architektonischen Massen, die Schönheit der Silhouetten, die Harmonie der Färbung, die

Ausstattung der Innenräume und nicht am wenigsten durch den herrlichen Arkadenhof auszeichnete.

Auf dem aufwärts führenden Entwicklungswege moderner Bau- und angewandter Kunst wurde endlich mit der Ausstellung „München 1908“ der dritte und insofern bedeutungsvollste Schritt getan, als hier zum erstenmal die künstlerische Durchdringung und Ausgestaltung des gesamten menschlichen Lebens grundsätzlich angestrebt war. Im Verhältnis zu den Ausstellungen in Nürnberg, in Dresden und namentlich in Darmstadt trat freilich in München das Moderne im Sinne des Neuartigen, des grundsätzlichen Absehens von den alten geschichtlichen Stilen und des Schaffens lediglich aus der eigenen Zeit heraus hinter dem Zweckmäßigen, Materialgerechten, aber auch Materialgediegenen, hinter dem Ansprechenden, Gefälligen, schlechthin Schönen völlig zurück. Das ging so weit, daß sich ein Vorkämpfer der Moderne mancherorts durch gar zu enge Anlehnung an alte geschichtliche Stile enttäuscht und davon peinlich berührt fühlen konnte. Es läßt sich eben leider nicht leugnen, daß im Gegensatz zu allen anderen Kunstzweigen, besonders im schärfsten Gegensatz zur Innenausstattung die moderne Gesinnung in der Baukunst noch keinen allgemein befriedigenden und anerkannten Formenausdruck gefunden hat. In der Baukunst wird immer noch viel entlehnt und nachgemacht. Besonders in der kirchlichen Baukunst. Und man kann es sogar von sonst durchaus modern denkenden Baumeistern offen aussprechen hören, daß in der kirchlichen Baukunst der stilistisch-formale Anschluß an die Vergangenheit erlaubt, ja sogar mehr oder weniger geboten sei. Unseres Erachtens ist nun streng zu scheiden zwischen

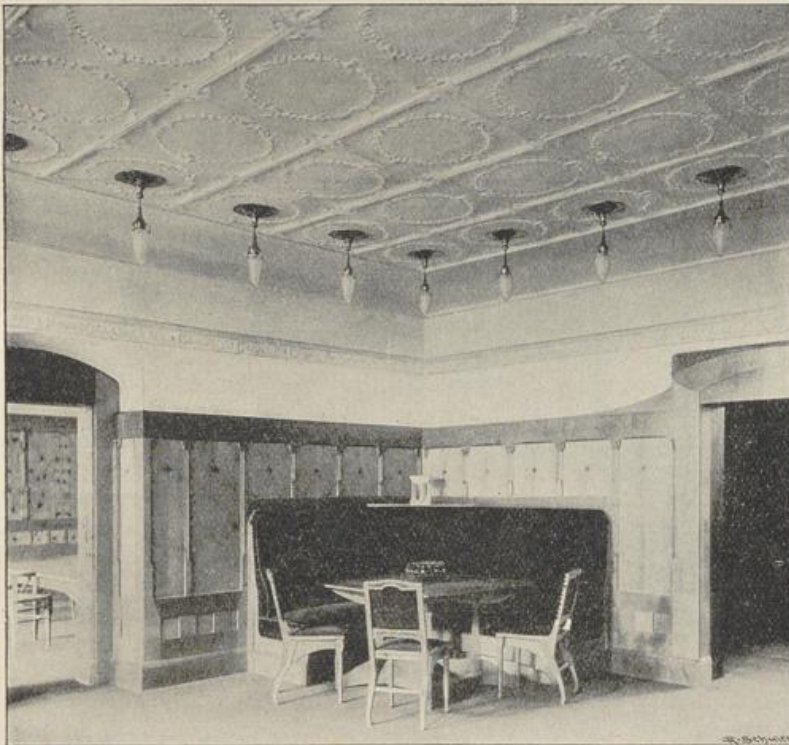


Abb. 282 Direktorialzimmer für das Bayerische Gewerbemuseum zu Nürnberg
von Richard Riemerschmid



Abb. 283 Erlöserkirche in Schwabing von Theodor Fischer

rühren von ihm außer der eben erwähnten Erlöserkirche die Gebtsattel-, die Wittelsbacher-, die Max-Josef- und die Prinzregentenbrücke, der Winthirbrunnen, das Polizeigebäude, sowie eine Reihe von Schulen und Kleinwohnungsbauten, in Stuttgart das Volkshaus Siegle und das Kunstaustellungsgebäude, in Köln die Haupthalle der Werkbundaustellung 1914, ferner mehrere Stadterweiterungsentwürfe, so für Rothenburg ob d. T., für Kissingen, für Meran her. Ein Hauptwerk Theodor Fischers ist die wunderbare Universität in Jena. In bezug auf streng durchgeführte Modernität ragt noch über Fischers Kirchenbauten die von aller Nachahmung freie, aus unserer Zeit herausgewachsene und dabei charaktervolle und schöne Christuskirche in Dresden-Strehlen von *Schilling & Graebner* entschieden empor (Abb. 286). Diesem Bau ist geradezu vorbildliche Bedeutung eigen.

Einen großen Kulturfortschritt verkörperte auf der „Ausstellung München 1908“, um noch einmal dorthin zurückzukehren, das Künstlertheater (Abb. 287). Dieses, schon als Bau von Max Littmann, dem Künstler der bekannten Münchener Firma Heilmann & Littmann, außen und innen in jeder Beziehung modern, nicht nur gefällig, materialgerecht, zweckentsprechend, sondern auch vollkommen selbständig in Stil und Formensprache, „soll zeigen, welchen Einfluß die Mitarbeit bildender Künstler auf die dekorative und technische Ausgestaltung des Bühnenbildes haben kann“¹⁹³). Es handelt sich also um das Problem, die moderne Kunstbewegung auch auf die Bühne zu leiten. Die Aufgabe wurde nicht einem, wenn auch noch so erfahrenen und geschickten Routinier überlassen, sondern von freischaffenden und wahrhaft schöpferisch veranlagten Künstlern — Malern gelöst, welche die Kostümierung

eigentlicher Stilmachung und freiem schöpferischen Anknüpfen und Weiterbilden, wie es z. B. der geniale, vielen Sätteln gerechte, nach allen Seiten hin einflußreiche Erbauer des Bismarckturmes am Starnberger See, *Theodor Fischer* mit seinen unendlich traulichen und anheimelnden Kirchenbauten in geradezu vorbildlicher Weise vermocht hat (Erlöserkirche in München-Schwabing 1901/02 (Abb. 283), Garnisonskirche in Ulm 1908, Erlöserkirche in Stuttgart 1909). Fischer, 1862 in Schweinfurt geboren, war Schüler von Thiersch in München, Mitarbeiter Wallots am Reichstagsgebäude, in Dresden und München tätig, Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart, und wirkt seit 1908 tonangebend in München. Hier

und die Inszenierung statt des üblichen naturalistischen Aneinanderreihens von hundert Einzelheiten auf die Höhe großzügig vereinfachenden Stiles emporhoben. An die Stelle der altgewohnten, durch Kulissen vielfach vertieften Guckkastenbühne trat die neue Reliefbühne, um deren Entstehung sich der Münchener Schriftsteller Georg Fuchs die größten Verdienste erworben hat. Statt wie bisher durch eine vielfältige und übergewaltige Umgebung erdrückt zu werden, hoben sich die Schauspieler in mächtigen Silhouetten, wie die Gemäldegestalten der Millet, Segantini, Graf Kalckreuth, von einfach großzügigen Hintergründen ab. Daß im einzelnen alles plastisch Runde, Dreidimensionale, Kugelige vermieden wurde, vielmehr große Flächen aufeinanderstießen, die Linien sich im rechten Winkel schnitten, daß die ganze Inszenierung und Kostümierung in fein empfunden abgestimmten Farbenharmonien gipfelte, versteht sich bei einem modernen Unternehmen wohl von selbst. In diesem Sinne hatte u. a. Hans Beatus Wieland das von Georg Fuchs einer alten Legende und Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle nachgedichtete Tanzspiel „Das Tanzlegendchen“, der Simplizissimuszeichner Thomas Theodor Heine „Die deutschen Kleinstädter“, der humorvolle Adolf Hengeler eine Neudichtung nach den „Vögeln“ des Aristophanes: das von Münchener Humor durchtränkte „Wolkenkuckucksheim“ des Münchener Dichters Joseph Ruederer, Julius Diez Shakespeares „Was ihr wollt“ und Fritz Erler Goethes „Faust I. Teil“ inszeniert. Es war dies die äußerste Kraftprobe, und sie ist nach unserem Dafürhalten (mag man auch mit dem und jenem nicht einverstanden gewesen sein) glänzend gelungen. Freilich mußte man bei dieser völlig neuartigen, selbständig schöpferischen Darstellung auf manch herkömmliche und liebgewordene Vorstellung verzichten. Aber das macht ja gerade den Künstler aus und unterscheidet ihn von uns Alltagsmenschen, daß er über eigene Empfindungs- und eigene Vorstellungsgabe verfügt. Man brauchte sich bloß vorurteilslos den Darbietungen des Münchener Künstlertheaters hinzugeben, so empfing man tiefgehende künstlerische Eindrücke — die ergreifendsten in der stimmungsvollen Kirchenszene des Goetheschen Faustgedichtes. Und was das Beste daran war: das Künstlertheater blieb über die vorübergehende Ausstellung hinaus bestehen, es wirkte fort bis auf die Gegenwart und hoffentlich in die Zukunft hinein; ja von ihm aus ergoß sich ein Strom lebendiger und heilsamer Einwirkung auch auf andere Bühnen.

Auch die moderne Bau- und Handwerkskunst ist über die Unvollkommen-



Abb. 254 Entwurf zum Rückertbrunnen zu Erlangen von Theodor Fischer

heit, die allem menschlichen Tun anhaftet, nicht erhaben. Auch hier ist wie überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Es gehört wenig Witz dazu, um zu erkennen, daß gegen den Grundsatz der Zweckmäßigkeit, der auf der einen Seite so leidenschaftlich verfochten wurde und in der Tat auch so schöne Ergebnisse gezeitigt hat, auf der anderen oft arg verstoßen wird. Aus dem Bestreben heraus, neu und eigenartig um jeden Preis zu sein, wurden Stühle entworfen, auf denen man nicht sitzen kann — Türklinken, auf die man nicht drücken kann — scharfkantige Treppengeländer, die unsere Kinder allezeit mit Gefahr bedrohen. Originalitätssucht mancher Künstler und der krankhaft entwickelte Geschäftsgeist mancher kaufmännischer Unternehmer, die sich nicht mit dem erprobten Guten begnügen, sondern Neues und immer Neues auf den Markt bringen wollen, beeinträchtigten in gleichem Maße die gedeihliche Weiterentwicklung der gesunden neuen Bewegung. Das aber ist ihr größter Mangel, daß die Bewegung nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten gedrungen ist. Nicht der Handwerker hat sich wie in der guten alten Zeit zum Künstler emporentwickelt, vielmehr wandte sich der Maler oder Bildhauer von der freien zur angewandten Kunst. Der so zum Handwerker gewordene Künstler begnügte sich nun häufig nicht damit, z. B. einen Tisch oder Stuhl lediglich praktisch und schön zu gestalten, vielmehr war er zu sehr darauf erpicht, in dessen Form, Maßverhältnissen und Verzierungen seinen persönlichen künstlerischen Geschmack und Charakter zum Ausdruck zu bringen. Ferner machte sich stellenweise eine übertriebene Wertung des Materials auf Kosten der künstlerischen Arbeit geltend. Das Wandbild verlor mitunter im modernen Innenraum seine Bedeutung als Gemälde und selbständiges Kunstwerk und sank zu einem bloßen Teil des gesamten Zimmerschmuckes herab. Der Rahmen galt bisweilen mehr als das Bild! — Aber alle diese nicht zu leugnenden Schwächen sind doch nur nebensächlicher Art. Man darf sie nicht völlig außer acht lassen, aber man darf ihnen erst recht keine zu hohe Bedeutung beimessen. Trotz ihrer muß die moderne Bau- und Handwerkskunst als eine hoch erfreuliche Erscheinung von weittragender Bedeutung für unsere gesamte Kultur gewertet werden.

Die Dresdener Ausstellung hatte in der Möbelkunst, vor allem in den Schöpfungen von Bruno Paul einen gewissen Höhepunkt bedeutet. Die Signatur war Einfachheit, Anständigkeit, Zweckmäßigkeit. Und diese drückte sich in der

Erfüllung der rein konstruktiven Bedingungen und des praktischen Bedürfnisses aus. Flächigkeit herrschte überall vor. Schreinerarbeit. Und der Drechsler mußte hungern und darben! — Auf plastische Rundung war fast völlig verzichtet. Und ebenso aufschmückende Zutaten. Die Schönheit lag in den wundervoll ausgeglichenen Maßverhältnissen, im edlen und echten Material, in der materialgerechten Behandlung, im Beschlag und in diskret angebrachter Intarsia. Ein Musterbeispiel dieser Art ist das Bruno Paulsche Esszimmer von 1906 (Abb. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XIX, S. 98—101). Möbel solcher Art

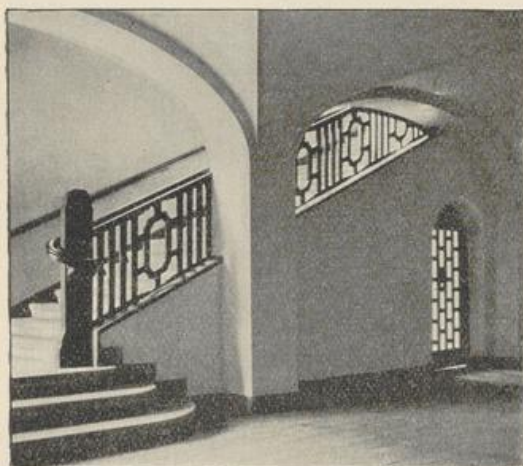


Abb. 285 Sammelschule an der Heusteigstraße zu Stuttgart
Treppenhaus von Theodor Fischer

hatten aber auch schon auf den Weltausstellungen von Paris 1900 und St. Louis 1904 Staunen und Verwunderung erregt, bei den Beschauern romanischer Rasse wohl mehr Verwunderung als Bewunderung, und erregten sie von neuem in Brüssel 1910 und im Pariser Salon des nämlichen Jahres. Auf der Brüsseler Weltausstellung von 1910 hob sich unser deutscher Bau von Emanuel Seidl mit seiner Innenausstattung von Bruno Paul und seinem gesamten Kunstinhalt unter all den langweiligen Stilimitationsmustern der übrigen Völker allein als selbständig, neuzeitlich und zukunftsgeviß auf das vorteilhafteste ab.



Abb. 286 Christuskirche zu Dresden-Strehlen von Schilling & Graebner
(Zu Seite 340)

Und dem deutschen Besucher der Ausstellung konnte und mußte das Herz schwellen vor berechtigtem Nationalstolz. Wohl erkannte man auch allseits die Originalität und die Gediegenheit an. Aber man vermißte vielfach und namentlich in Paris den feineren Schliff. Man betrachtete unsere Erzeugnisse und Räume als Schöpfungen für Arbeitsmenschen, unsere Möbel wohl gar als Armeleutemöbel. Und selbst ein deutscher Verfechter moderner Forderungen, E. W. Bredt, rief nach einer einstweilen noch fehlenden Nuance innerhalb der modernen Kunst¹⁹⁴). Die Dame, die gnädige Frau, die Aristokratin mit all ihren mondänen und gesellschaftlichen Bedürfnissen hätte man bei der Schöpfung jener Möbel und jener Innenräume gar zu sehr außer acht gelassen, überhaupt zu ausschließlich an das Material gedacht und darüber den Auftraggeber beinahe vergessen. Besonders den Auftraggeber aus den höchsten und reichsten Ständen, den Aristokraten und den Geldaristokraten. Die moderne angewandte Kunst war in der Tat ihrer Gesinnung nach gut bürgerliche Kunst. Für die weiteren Kreise des Bürgerstandes aber war sie andererseits doch auch wieder viel zu teuer! — Da wurde nun die ursprünglich streng idealistische Bewegung aus praktischen Erwägungen heraus auf zwei Seitenpfade geleitet. Einmal erfand Bruno Paul die bereits erwähnten sogenannten Typenmöbel, die einfach in Material und Ausführung gehalten und daher billiger, zugleich aber auch,



Abb. 287 Foyer des Künstlertheaters zu München von Max Littmann
(Zu Seite 340)

wie die Zeiß-Möbel, zusammensetzbar sind und daher bei Umzügen den verschiedenen Mietwohnungen gerecht zu werden vermögen. Andererseits machte derselbe Bruno Paul, wie oben ausgeführt, bei seinen Neuschöpfungen eine Wandlung durch. Er begnügte sich nicht mehr mit der bloßen Anständigkeit der Gesinnung, der Echtheit des Materials, der Schönheit der Proportionen und der Zweckmäßigkeit, vielmehr suchte er darüber hinaus zur Freundlichkeit, zur Heiterkeit, zum Reichtum, zum Schmuck, auch zum plastischen Schmuck fortzuschreiten. Er schlug seinen früheren Entwürfen die harten Ecken ab, er bauchte und buchtete und bog, er rundete und erging sich in plastischem Schmuck. Denn schließlich wollen nicht nur die Schreiner, sondern auch die Drechsler verdienen. Aber die alte Ehrlichkeit blieb bestehen. Der plastische Dekor wurde den Möbeln nicht bloß aufgesetzt und erst recht nicht aus Gips gefälscht, sondern wahrhaftig aus dem Holz herausgeschnitten und herausgestochen. Dieser Phase der modernen Entwicklung entsprach nun die Anlehnung an das schlichte und steife Empire nicht mehr, vielmehr suchte man wieder Anschluß an Stile, die schwellende Rundung, die Heiterkeit und Reichtum geliebt haben. So ging man einerseits wieder mehr aufs 18. Jahrhundert zurück, vor allem aber verliebte man sich in die altmodische Formenwelt der 1840er Jahre, der Stilepoche Friedrich Wilhelms IV. Unter solchen Gesinnungen mußte der Stern eines Künstlers besonders hell aufleuchten, der immer innerhalb der Moderne seine eigenen Pfade gewandelt war, das Barocke, Bunte, Heitere, Großblumige geliebt hatte: R. A. Schröder. Das Großblumige, das Rosenmuster (englische Druckstoffe!) statt des früher so beliebten Uni oder Gestreiften ist gleichsam das Symbol dieser Entwicklungsphase. Neben Bruno Paul und Schröder waren F. A. Krüger, Th. Th. Heine und Troost an dieser Entwicklung hervorragend beteiligt, denen der Bildhauer Josef Wackerle (geb. 1880 in Partenkirchen), gleichsam ein nachgeborener Barockkünstler, auf seinem Gebiete zur Seite stand.

Diese ganze innere Umwandlung innerhalb der modernen angewandten Kunst von bloßer Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, vom bloß Konstruktiven und Flächigen zu Fülle, Form, Freude, zu fröhlich, breit und rund ausladendem Schmuck war eine ganz natürliche und organische Weiterentwicklung. Sie entsprach aber zugleich auch der Abkehr der Malerei und Bildnerei von bloßer Naturnachahmung zum Streben nach Stil, entsprach, um alles auf eine kurze Formel zu bringen, dem Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus. Darin aber offenbarte sich letzten Grundes das mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Streben der europäischen Menschheit, sich aus den Fesseln der materialistischen Weltanschauung, die uns so lange umschnürt hatten, wieder zu befreien und zu einer neu aufzufindenden Idealität emporzusteigen.