

Jahre wiederkehren<sup>1)</sup>, wovon man sich durch eine Betrachtung der Werke Otto Eckmanns überzeugen kann, dessen leider viel zu rasch abgebrochene Entwicklung nur diese eine Kunstperiode aufweist.

4. DAS NEUE KUNSTGEWERBE. Die Anfänge des modernen Kunstgewerbes haben sich tatsächlich doch unabhängiger von einander abgepielt, als das eine von den «Beziehungen» und den «Einflüssen» vegetierende «Kunstgeschichte von oben» heute annehmen will. Was John Ruskin und William Morris, was die Arts and Crafts-Bewegung in dem stets konservativen England bereits in den siebziger und achtziger Jahren getan hatte, kam den Münchener Gewerbekünstlern als eine gut gemeinte Romantik vor. Höher im Kurs stand Paris mit seinem damals noch als Dogma geltenden Renommee, einzige Schöpferin läntlicher moderner Kunst zu sein, und mit den immerhin respektablen Leistungen, die S. Bings «Art nouveau» ausstellte, ein Salon, der auch das bemerkenswerteste Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung 1900 darbot. Freilich konnte die Einsicht nicht lange ausbleiben, daß das romanische Genie zur Formung der eigentlich tektonischen Aufgaben doch nicht ausreichte. Weiterhin traten noch Belgien mit den radikalen Neuerern Victor Horta und Henry Van de Velde, Holland mit ganzen Künstlergruppen um H.P. Berlage und um Joan Thorn-Prikker, die Dänen, die Skandinavier, die Finnen und vor allem Wien mit seiner neuen Schule Otto Wagners auf den kunstgewerblichen Spielplan. Wie sich an allen diesen Punkten, selbständig und parallel als kunstgeschichtliche Erscheinung, geboren nur aus einem ge-

<sup>1)</sup> Das naturalistische Substrat hierfür waren die damals sehr beliebten Studien eines ruhigen Wasserpiegels, in dem fahrende Schiffe ein leicht bewegtes Wellenspiel hervorrufen. Otto Eckmann und Behrens beobachteten dies zum erstenmale gemeinschaftlich am Alsterbecken in Hamburg, Beobachtungen, die übrigens von vornherein von

meinfamen modernen Geist, die neue Bewegung regte, mag man in Meier-Craefes «Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst» nachlesen.<sup>2)</sup> Kurz, die Münchener standen auf eigenen Füßen. Für die noch Überlebenden muß es in der Erinnerung wie ein weltgeschichtlicher Augenblick erscheinen, da damals, fast plötzlich, ein produktives Verlangen nach einer neuen Nutzkunst entstand, als Behrens eines Tages auf die ebenso unzweckmäßigen wie unschönen Möbel zu schimpfen anfang und die phantastische Absicht äußerte, einen mächtigen Tonklumpen zu kaufen, in den er sich wie in einen Sessel hineinsetzen wollte, um eine zugleich reale und ästhetische Sigform zu erfinden, zwei heterogene Eigenschaften, die man in jenen Tagen bekanntlich noch nicht logisch auseinander halten konnte.

Frühe nutzkünstlerische Arbeiten von Behrens sind Möbel, Stühle, ein geschmücktes Kinderbett für Dr. Walter Harlan, Porzellane und Gläser, die er 1898 für die Polchingersche Fabrik im Bayerischen Wald entwarf, und die sich durch eine in gleichmäßiger Kurve verlaufende Silhouette von wirkungsvoller Kraft auszeichnen, eine Kelchform, die ganz auf die üblichen scharfkantigen Verdickungen am Fuß verzichtet (Abb. 5). Ihren Erfolg bestätigte eine Reihe geringwertiger Imitationen. Es ist merkwürdig, wie weit entrückt diese kaum

anderthalb Jahrzehnte zurückliegenden kunstgewerblichen Anfänge unserem heutigen Geschmack erscheinen. Sucht man nach einem Vergleich zu der außerordentlichen Schnelligkeit der Stilentwicklung, so läßt sich nur an die Hochrenaissance um 1500, an die Zeit, die in ihren Anfängen einen Botticelli, an ihrem Ende einen Michelangelo

aller Naturwirklichkeit abstrahierten, um die reine Linien-schönheit herauszulösen.

<sup>2)</sup> Es kommen hauptsächlich in Betracht die Kapitel des fünften Buches «Der Kampf um den Stil»: Die Reaktion Englands. Morris und sein Kreis. Die Stilbewegung auf dem Kontinent. Ornamentik. Das neue Wien. Die Stilbewegung in Deutschland.



Abb. 4. Außentitel zum «Bunten Vogel», gezeichnet 1898

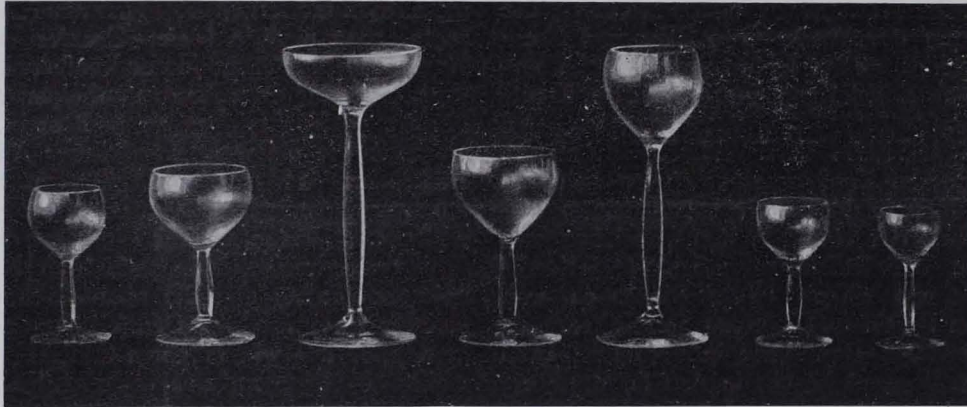


Abb. 5. Trinkgläser. 1898

gesehen, denken. – Wenig genug freilich ist es, was sich als wirklich dauerhaft aus diesem «Jugendstil», ein Schimpfwort, das die Philister zur Diskreditierung der Bewegung brauchten, bis auf uns gerettet hat, die Gläser von Behrens, die wundervolle Schrift und die verschiedenen Vignetten für Scherls «Woche» von Otto Eckmann und die meistens für Teppiche stilisierten Landschaften und Vögel des allzu früh verstorbenen Leistikow. Viele haben aber enttäuscht, vor allem diejenigen, welche, in einem fälschlich für organisch gehaltenen Stil der Pflanzenimitation und des Knorpel- und Fischgrätencharakters das Heil suchend, darin bis heute stecken geblieben sind. Sie führte nicht ein als entwicklungsnotwendig erkanntes Ziel auf das absolut Architektonische hin, ein ernstes und strenges Ziel, das gerade Behrens auf seinem ganzen Künstlerwege immer vor Augen stand, von den ersten farbigdekorativen Arbeiten der Münchener Malerzeit an über ein räumlich erfaßtes Kunstgewerbe zu dem in raumästhetischem Sinne ersten modernen Hause, der Darmstädter Villa.

Und doch, wenn man heute die ersten Hefte der Kochschen «Deutschen Kunst und Dekoration» und der «Dekorativen Kunst», die 1897 Meier-Graefe bei A. Bruckmann herauszugeben begann, durchblättert, gerät man, trotz aller Abneigung gegen die häufig nur äußerlich angewandten

schlängelnden Zierlinien und trotz unserer heutigen Verständnislosigkeit für die damalige materialistische Zweckästhetik – man denke nur an Van de Velde's Evangelium von der Schönheit der statisch-funktionellen Linie, der sogenannten «Zwecklinie» –, in Erstaunen über die Masse zukunftsverheißender Talente und das vielfache Sichregen jugendfrischer Genies, ein Besitz an zeugender Kraft, dem wir heute, bei aller stilistischen Reife und künstlerischen Abklärung, wohl schwerlich noch gleich viel an die Seite setzen können. Freilich bedurfte dies massenhafte Talent der Organisation und eines konkreten Wirkungsfeldes, auf dem sich sein begeisterter Idealismus realisieren konnte, um sich kräftig weiter zu entwickeln, und zu diesem Felde war zuerst die Künstlerkolonie in Darmstadt ausersehen, deren Ausstellung im Jahre 1901 eine wichtige Etappe in der deutschen Geschichte der modernen angewandten Kunst bildet<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Unter deutsch sind hier die ganzen deutschsprachlichen Länder, also Österreich und die Schweiz einbegriffen, verstanden: Nach der Pariser Weltausstellung 1900 scheidet Frankreich für die Bewegung in der modernen angewandten Kunst so gut wie völlig aus. Englands gepriesene tektonische Künste sind eigentlich weniger modern als lokal traditionell, so daß sich, zum mindesten wesentlich, mit der deutschen Kunstgewerbe- und Architekturgegeschichte des 20. Jahrhunderts die betreffende Weltkunstgeschichte identifizieren läßt.