

## Jugendstil in Berlin



Birgit Ströbel

# **Jugendstil in Berlin**

Künstler – Räume – Objekte

Deutscher  
Kunstverlag

Einbandabbildung: Alfred Grenander, Zugang zur U-Bahn-Station  
Zoologischer Garten in der Hardenbergstraße, 1902, akg-images,  
Amateurfoto von 1913 aus der Sammlung P. A. Lebrun  
Einbandgestaltung: Katja Peters, Berlin  
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Deutscher Kunstverlag  
[www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de)  
Ein Verlag der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

ISBN 978-3-422-80068-7  
e-ISBN (PDF) 978-3-422-80169-1

# Inhalt

Einleitung: Jugendstil in Deutschland 7

## **I Jugendstil-Künstler in Berlin 33**

Vorbemerkung 35

Bruno Möhring 37

    Wege zum Erfolg: Qualität und Vielfalt 39

    Bruno Möhring als Autor, Herausgeber und Netzwerker 50

    Bruno Möhrings Jugendstil in Berlin 52

    Weitere Häuser von 1911 und 1914/1916 – die Abwendung vom Jugendstil 68

    Lust auf mehr? 70

Alfred Grenander 73

    Ein Schwede, der kam und blieb 75

    Historismus – Jugendstil – (Neo)Klassizismus – Moderne 79

    Ein Gesamtkunstwerk für die Berliner Hoch- und U-Bahn 86

    Die Rudolphhalle: Ein Verkehrsbau der besonderen Art 113

    Die U-Bahn-Wagen 116

    Alfred Grenanders „Paradiesvögel“ 116

    Was bleibt? 119

Otto Eckmann 123

    Otto Eckmanns Lehrtätigkeit an der Unterrichtsanstalt  
    des Kunstgewerbemuseums Berlin 126

    Ein Leben in großer Dichte und Beschleunigung 131

    Die letzten Jahre – ein kreativer Rausch 138

    Eckmanns Erbe in Berlin 141

Henry van de Velde 147

    Henry van de Veldes Weg bis 1900 148

    Der Sprung nach Berlin 160

    Ein guter Start und eine unsanfte Landung 163

August Endell 169

    Was bleibt? Verlorenes und Gerettetes 169

    Der Exzentriker unter den Jugendstil-Künstlern 185

    August Endells Vielseitigkeit 189

Theodor Schmuz-Baudiß	197
Vom Kunstgewerbe über die Malerei zur Porzellankunst	197
Erste Erfahrungen mit Porzellan bei Swaine & Co	202
Schmuz-Baudiß' Durchbruch als Porzellankünstler	204
Die Situation bei KPM bis 1902: Glanzpunkte, Niedergang und Experimente	206
Theodor Schmuz-Baudiß als künstlerischer Mitarbeiter bei KPM 1902 bis 1908	210
Die künstlerische Leitung bei KPM 1908 bis 1925	226
Die letzten Jahre	248
Peter Behrens	253

## **II Begegnungen mit dem Jugendstil in Berlin** 261

Vorbemerkung	263
Im öffentlichen Raum	265
Die öffentlichen Verkehrsmittel	265
Alfred Grenanders Zeitungskioske	275
Die Hackeschen Höfe: Restaurants und Festsäle	277
Das Bunte Theater oder Wolzogen-Theater	290
Das Haus am Steinplatz	301
Das erste Ausstellungshaus der Berliner Secession	307
Rathaus Charlottenburg	310
Städtisches Volksbad Charlottenburg	314
Innenräume	321
Ladengeschäfte	321
Warenhäuser	339
Kunsthandlungen, Kunstsalons und Galerien	356
Ausstellungen	384
Private Räume	399
Resümee	441
Bildnachweis	443
Register	445

# Einleitung: Jugendstil in Deutschland

Es ist heute kaum noch möglich sich zu vergegenwärtigen, welches Erstaunen, welche Provokation, welche Verzauberung oder auch Verwirrung Häuser, Wohnungen oder auch Möbel im Jugendstil um die Jahrhundertwende auslösten. Einen vielleicht annähernden Eindruck kann ein Spaziergang durch die Alberta Iela in Riga vermitteln, ein Gang durch die Jugendstil-Abteilung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg oder ein Besuch der Villa Esche in Chemnitz.

Was war so anders? Eigentlich so gut wie alles: Die Formen und die Proportionen, die Materialien, deren Behandlung und Kombination, die Farben, die Muster und Ornamente, aber auch der unverhohlene und gut erkennbare Anspruch, ein Ganzes zu erschaffen, sei es ein Haus, eine Etagenwohnung, ein Wohnzimmer, ein Büro oder eine Ladeneinrichtung: Es sollte ein Gesamtkunstwerk sein.

Auch wenn die Industrialisierung im Laufe des 19. Jahrhunderts den Menschen mehr und mehr Flexibilität abverlangte, das Kaiserreich ab 1871 einen neuen politischen Ordnungsrahmen errichtet hatte, so gab es doch gleichzeitig auch Kontinua und, wie es schien, unverrückbare Gewissheiten: den Adel, seit 1871 den Kaiser, die Kirchen, die Traditionen, die gemeinsamen Werte, alles festgefügt und schon lange bestehend. Dazu gehörte auch das Wissen, wie ein Haus auszusehen hatte, eine Wohnung, ein öffentliches Gebäude, ein Theater oder ein Rathaus. Und die Menschen hatten auch feste Vorstellungen, wie man ein Wohnzimmer einrichtet und was dort zum Schmuck an der Wand hängen sollte, wie ein repräsentatives Büro oder Ladengeschäft ausgestattet sein oder auch wie die Dame des Hauses gekleidet sein sollte, die Gäste empfängt. Der Jugendstil konfrontierte die Zeitgenossen zu allen diesen Fragen der Gestaltung mit neuen Vorschlägen und Lösungen, die von den Künstlern zudem nicht selten mit pädagogischem oder sogar missionarischem Impetus vorgebracht wurden. Für manche ein Genuss und eine Freude, für viele eine Provokation.

Der belgische Künstler Henry van de Velde (1863–1957) schrieb in seinen Erinnerungen über die Reaktionen der Brüsseler auf das von ihm entworfene Haus Bloemenwerf (Abb. 1), das er mit seiner Familie seit 1896 bewohnte:

Meier-Graefe und ich, wir haben uns oft gefragt, wie es möglich war, dass ‚Bloemenwerf‘ soviel Diskussionen hervorrief (...). Bei ‚Bloemenwerf‘ (...) war das Fehlen der



1 Henry van de Velde, Haus Bloemenwerf, Uccle bei Brüssel, 1894–1896

obligaten Türmchen, präntentösen Loggien, eines feierlichen Eingangs und vor allem des überflüssigen Ornaments verdächtig. Solche Verzichte ließen auf Hintergedanken schließen, die nur umstürzlerisch sein konnten. (...) Die Missbilligung war allgemein.<sup>1</sup>

Diese Missbilligung gegenüber den neuen Gestaltungsideen des Jugendstils artikuliert sich ebenso in Paris. Henry van de Velde machte dort eine vergleichbare Erfahrung im Dezember 1895, als der Hamburger Kunsthändler Siegfried (Samuel) Bing (1838–1905) seinen Kunstsalon L'Art Nouveau mit den von van de Velde im Jugendstil gestalteten Ausstellungsräumen eröffnete, die Werke ebenfalls im Jugendstil zeigten:

Die Creme der Pariser Gesellschaft, (...) Künstler und bedeutende Gelehrte (...) waren sich darüber klar, dass hier die traditionellen Stile attackiert und dass ein revolutionärer Bruch vollzogen wurde, der etwas unverzeihlich Beleidigendes bedeutete.<sup>2</sup>

Es kam zu einem Skandal und die Kritiken in den Zeitungen waren vernichtend. Dass die Häuser und Kunstobjekte des Jugendstils zu so heftigen Reaktionen führten, ist heute eher erstaunlich.

1 Velde, Henry van de, *Geschichte meines Lebens*. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München, 1962. S. 121–122.

2 Velde, s. Anm. 1, S. 108.

Aber nicht nur ist uns diese Zeit fremd, sondern die betreffenden Objekte des Zorns oder der Begeisterung sind oft gar nicht mehr zu sehen und damit nicht mehr erlebbar. Dies gilt auf jeden Fall für Deutschland, wo der Zweite Weltkrieg weitreichende Zerstörungen hinterließ.<sup>3</sup> Die Verheerungen durch den Bombenhagel betrafen fast alle deutschen Städte. Berlin, das in diesem Buch im Mittelpunkt steht, traf es besonders hart.

Aber es waren nicht nur die Kriegszerstörungen, die das Erbe des Jugendstils schmälerten, sondern die Nachkriegszeit ging mit dem, was noch übrig geblieben war, auch wenig zimperlich um: Der Abriss beschädigter Gebäude hatte oft Vorrang vor dem Wiederaufbau oder einer Rekonstruktion, darunter natürlich auch Jugendstilgebäude; für den zunehmenden Autoverkehr wurden große Schneisen durch Großstädte geschlagen; frühere Ladeneinrichtungen, soweit noch erhalten, wurden komplett herausgerissen und die Geschäfte neu ausgestattet. In manchen deutschen Großstädten wurden in den 1950er Jahren Prämien gezahlt für eine Fassaden-Bereinigung. So wurde an vielen Häusern Stuckdekor abgeschlagen, darunter nicht wenig im Jugendstil. Eine neue Zeit, ein anderer Zeitgeist, eine neue Ästhetik. Der Jugendstil hatte keinerlei Ansehen und nur wenige Freunde. Das begann sich in der Öffentlichkeit erst seit den späten 1960er und in den 1970er Jahren zu ändern<sup>4</sup>. In Wissenschaft und Forschung hatten sich einzelne Kunsthistoriker bereits seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts mit dem Jugendstil auseinandergesetzt. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm diese Auseinandersetzung nur zögerlich zu und gewann an Fahrt seit den 1970er Jahren. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts und nach der Jahrtausendwende erleben wir wieder ein vermehrtes Interesse am Jugendstil und dessen Protagonisten, was sich auch in Ausstellungen niederschlägt. Besonderes Aufsehen erregte jüngstens die Schenkung der umfänglichen Jugendstil-Sammlung, die der Kunstsammler Ferdinand Wolfgang Neess (1929–2020) dem Landesmuseum Wiesbaden übereignete. Für die über 500 Exponate wurden im Südlügel des Museums rund 800 Quadratmeter Ausstellungsfläche in einer Konzeption, die der Idee des Gesamtkunstwerks folgt, neu gestaltet. Seit Juni 2019 ist diese überwältigende Jugendstil-Präsentation zu sehen und zu erleben.<sup>5</sup>

**3** Die Verluste durch den Zweiten Weltkrieg entstanden teilweise auch aufgrund mangelnden Schutzes des Jugendstilerbes: „Der Jugendstil war damals so missachtet, dass niemand auf den Gedanken kam, seine Werke – meist in Privatbesitz – in Sicherheit zu bringen.“ So Hofstätter, Hans H., *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Köln, 3. überarbeitete Aufl. 1969. S. 9.

**4** Zur Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt und deren ‚Wiederentdeckung‘ heißt es beispielsweise: „(...) 1976 war der Jugendstil auch in Darmstadt rehabilitiert.“ *Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne*. Darmstadt, 5. veränderte Aufl. 2014. S. 24.

**5** Einblick in die Sammlung bietet: *Ruf des Progressiven. Jugendstil im Museum Wiesbaden*. Hrsg. von Peter Forster, mit Beiträgen verschiedener Autoren. Berlin, 2019.



2 August Endell, Fotostudio Elvira, München, 1898

Der neue Zeitgeist der Nachkriegsepoche, der so vehement in den Städten *Tabula rasa* machte, herrschte aber nicht nur in Deutschland. In Brüssel wurde beispielsweise die *Maison du Peuple*, entworfen von Victor Horta (1861–1947) und 1899 eröffnet, eine Ikone des belgischen Jugendstils, noch im Jahr 1965 abgerissen, um einem Hochhaus Platz zu machen.

Abgesehen von diesen Kriegs- und Nachkriegsfolgen wurde das Erbe des Jugendstils in Deutschland auch von anderen Verlusten geschmälert. So brannte beispielsweise das Bunte Theater in Berlin (auch Wolzogen-Theater genannt nach seinem Begründer Ernst von Wolzogen), im Inneren gestaltet von August Endell (1871–1925) und 1901 eröffnet, schon vor 1910 aus. August Endells fulminantes Fotostudio Elvira in München von 1898 (Abb. 2), mit der grün-violetten Fassadengestaltung und dem alles dominierenden Drachen, war für die herrschende Ideologie der nationalsozialistischen Diktatur bzw. für deren Vertreter eine solche Provokation, dass die Fassadengestaltung 1937 auf Veranlassung der Machthaber abgeschlagen und damit das Gesamtkunstwerk zerstört wurde. Das Gebäude selbst wurde dann 1944 durch Bombardierung stark beschädigt.

Vor dem Hintergrund der weitreichenden Verluste von Werken des Jugendstils aller Art, spielen die um 1900 in Mode gekommenen illustrierten Kunst- und Kulturzeitschriften – *Die Kunst, Kunst und Dekoration, Innendekoration: mein Heim, mein Stolz, Deutsche Kunst und Dekoration, Jugend, Pan, Ver Sacrum* und andere mehr – als

Quellenmaterial eine große Rolle.<sup>6</sup> Sie berichteten neben Anderem ausführlich über Werke des Jugendstils. So förderten sie, auch über die Landesgrenzen hinweg, das Wissen der Künstler übereinander, über ihre jeweiligen Entwicklungen und neuen künstlerischen Wege, hielten ihr Lesepublikum auf dem Laufenden und trugen insgesamt stark zur Verbreitung des Jugendstils bei.

Womit haben wir es beim Jugendstil zu tun? Eine Definition des Jugendstils ist nicht unmöglich, wie immer wieder behauptet wurde und wird, aber es bedarf mehr als eines Satzes dazu. In einem gängigen Lexikon wird Jugendstil folgendermaßen erläutert:

Deutsche Bezeichnung einer internationalen Stilrichtung von etwa 1890 bis 1914, die in Frankreich und Belgien Art Nouveau, in England Modern Style, in Österreich Sezessionsstil genannt wird. – Der Jugendstil, benannt nach der Münchner Zeitschrift ‚Jugend‘ (1896–1940), ist als Bewegung gegen die historisierenden Stile des 19. Jahrhunderts entstanden. Er suchte nach neuen Formen, die alle Bereiche der Kunst und des Lebens durchdringen sollten. Die Grenzen zwischen den Künsten wurden aufgehoben. Die Form eines Gegenstandes wurde aus den Gegebenheiten seines Materials und seiner Funktion entwickelt. Materialgerechtigkeit wurde zur Forderung. Zu den Formbesonderheiten zählen Flächenhaftigkeit und Betonung der Linie als dynamisch bewegtes Ausdrucksmittel, der sich eine vegetative Ornamentik unterordnet. Den Weg bereiteten W. Morris und die Arts-and-Crafts-Bewegung in England.<sup>7</sup>

Wesentliche Merkmale des Jugendstils werden in dieser Definition aufgeführt:

- ↪ Die Internationalität
- ↪ Die Abwendung vom und die Abgrenzung zum Historismus
- ↪ Der Zeitraum zwischen etwa 1890 bis 1914<sup>8</sup>
- ↪ Die Suche nach neuen Formen
- ↪ Die Entwicklung der Form aus dem Material und der Funktion
- ↪ Die ‚Erfindung‘ der Materialgerechtigkeit
- ↪ Die Bedeutung der Fläche
- ↪ Die Betonung der Linie
- ↪ Die Linie als Ausdruck von Dynamik
- ↪ Die vegetative (vegetabile) Ornamentik

<sup>6</sup> Hofstätter weist auf die Besonderheit hin, dass vor dem Hintergrund der Zerstörungen der Jugendstil durch die Methoden der Quellenforschung zu er- und bearbeiten sei, wie es sonst nur für sehr viel frühere Epochen der Kunstgeschichte notwendig sei. Hofstätter, s. Anm. 3, S. 10.

<sup>7</sup> DIE ZEIT, Das Lexikon in 20 Bänden. Hamburg, 2005. Bd. 7. S. 328–329.

<sup>8</sup> Für Deutschland liegt der zeitliche Schwerpunkt mit regionalen Verschiebungen zwischen 1895 und 1905/1910, teilweise und regional divers mit Ausläufern in beide Richtungen.

- Die Durchdringung des ganzen Lebens mit Kunst
- Die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten
- Der Einfluss der Arts-and-Crafts-Bewegung aus England auf dem Kontinent

Weitere Charakteristika des Jugendstils lassen sich ergänzend hinzufügen:

- Die Idee des Gesamtkunstwerks
- Die Besinnung auf die europäische Handwerkstradition
- Der Einfluss der japanischen Kunst (Japonismus)
- Die Aufwertung der Farbe, nicht nur für Innenräume, sondern auch als Element der Architektur
- Die neue Rolle und wachsende Bedeutung von Eisen und Glas als Konstruktionselemente
- Die zunehmende Verwendung von Fliesen und Keramik als Verkleidung und Dekor
- Die geometrische Ornamentik
- Die besondere Rolle und Bedeutung der Buchgestaltung
- Die neuen illustrierten Zeitschriften mit je eigenem Stil, darunter auch reine Kunstzeitschriften
- Der neue Typus des Künstlers, der von der Malerei über das Kunstgewerbe zur Architektur kommt (teilweise autodidaktisch)
- Der pädagogische oder sogar missionarische Impetus mancher Künstler, der sich auch in zahlreichen Publikationen manifestierte

Dies zeigt den Reichtum des Jugendstils in vielerlei Hinsicht: Reichtum an neuen gestalterischen Ideen wie z. B. beim Entwerfen von Möbeln, Ladeneinrichtungen oder Lampen, aber auch Reichtum an neuen Konzeptionen zur Verschränkung der verschiedenen Disziplinen und Materialien miteinander: Schrift und Illustration bei der Buch- oder Zeitschriftengestaltung, der thematisch passende in Holz gearbeitete Rahmen zu einem Gemälde oder die Konstruktion eines luftigen Treppenhauses in Eisenkonstruktion, das mit einer gläsernen Kuppel abschließt.

Zusammenfassend und aus einem anderen Blickwinkel, Details vernachlässigend und im Rückblick einordnend, schreibt Nikolaus Pevsner zu den Neuerungen des Jugendstils: „(...) der Jugendstil steht sowohl diesseits wie jenseits der Grenzlinie zwischen den Jahrhunderten, und seine historische Bedeutung liegt in seinen zukunftsweisenden Neuerungen.“<sup>9</sup>

Als Kern dieser Neuerungen nennt er anschließend: Die Weigerung, mit dem Historismus weiter fortzufahren, den Mut, auf die eigene Erfindungsgabe zu vertrauen, und schließlich das mehr den (Alltags-)Dingen als den Gemälden und Skulpturen zugewandte Interesse.<sup>10</sup>

**9** Pevsner, Nikolaus, *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*. Köln, 1978. (Engl. Originalausgabe London, 1968.) S. 113.

**10** Wie Anm. 9.

Wie weit sich der Jugendstil vom Bisherigen entfernte, wird deutlich bei einem Blick zurück auf die Architektur und die Raumgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beides dominiert vom Historismus.

In der Architektur war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt die Wiederbelebung wohlbekannter und anerkannter Stile in Mode gekommen: Romanik, Gotik, Renaissance oder Barock waren die Vorbilder. In neoromanischer, neogotischer oder neobarocker Manier sollten die historischen Baustile möglichst stilrein kopiert werden. In der Spätphase kam es dann auch zur Kombination der verschiedenen Stile: Eklektizismus machte sich breit, ein Phänomen, das auch im Zusammenhang mit dem Jugendstil auftauchen wird. Viele europäische Städte sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts vom Historismus geprägt. Bekannte Beispiele für Gebäude im Stil des Historismus sind das Reichstagsgebäude in Berlin, die Gebäude der Ringstraße in Wien, die Semperoper in Dresden, die Pariser Oper Palais Garnier oder das Hamburger Rathaus. Das Repräsentationsbedürfnis der damaligen Zeit ging mit einem Mangel an neuen Ideen über Jahrzehnte Hand in Hand, bis der Jugendstil dann am Ende des Jahrhunderts völlig neue Gestaltungsideen in die Architektur ebenso wie in andere Bereiche der Kunst brachte, ohne jedoch den Historismus ganz überwinden zu können, der noch bis ins 20. Jahrhundert hinein seine Anhänger fand. Erst mit dem ‚Neuen Bauen‘ und der ‚Neuen Sachlichkeit‘ – funktionalistisch, konstruktivistisch, ornamentlos – in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der Historismus ganz überwunden.

Die gleiche Vorliebe für historische Stile zeigte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Wahl der Möbel und der Gestaltung der Inneneinrichtung in den Wohnungen des Bürgertums. Es kam vor, dass die einzelnen Zimmer einer Wohnung in einem jeweils anderen Stil ausgestattet waren, es kam aber auch zu einer Vermischung verschiedener Stile in einem Raum, zumeist im Wohnzimmer. *En vogue* waren Samtportieren, große Zimmerpflanzen und Blumenbuketts, Tierfelle auf dem Fußboden, Dekorationsobjekte in großen Mengen und überall verteilt.

Lassen wir einen Zeitgenossen, den österreichischen Journalisten und Schriftsteller Egon Friedell (1878–1938), zu Wort kommen:

An den Interieurs irritiert zunächst eine höchst lästige Überstufung, Überladung, Vollräumung, Übermöblierung. Das sind keine Wohnräume, sondern Leihhäuser. Zugleich zeigt sich eine Vorliebe für alles Satinierte: Seide, Atlas und Glanzleder, Goldrahmen, Goldstuck und Goldschnitt und für laute, beziehungslose Dekorationsstücke: vierteilige Rokospiegel, vielfarbige venezianische Gläser, dickleibiges altdeutsches Schmuckgeschirr; auf dem Fußboden erschreckt ein Raubtierfell mit Rachen, im Wohnzimmer ein lebensgroßer, hölzerner Mohr. Ferner geht alles durcheinander: im Boudoir befindet sich eine Garnitur Boule-Möbel, im Salon eine Empire-Einrichtung, daneben ein Speisezimmer im Cinquecento-Stil, in dessen Nachbarschaft ein gotisches Schlafzimmer. Hiermit in Zusammenhang steht ein auffallender Mangel an Sinn für Sachlichkeit, für Zweck; alles ist nur zur Parade da. Wir sehen mit Erstaunen, daß



**3** Henry van de Velde, Möbelensemble für Haus Bloemenwerf, Uccle bei Brüssel, 1898, Berlin, Bröhan-Museum

der bestgelegene, wohnlichste und luftigste Raum des Hauses (...) überhaupt keinen Wohnzweck hat, sondern nur zum Herzeigen für Fremde vorhanden ist. Wir erblicken eine Reihe von Dingen, die trotz ihrer Kostspieligkeit keineswegs dem Komfort dienen: Portieren aus schweren, staubfangenden Stoffen wie Plüsch und Samt, die Türen verbarrikadieren, und schöne, geblümete Decken, die das Zumachen der Laden verhindern. Bildgeschmückte Fenstertafeln, die das Licht abhalten, aber romantisch wirken (...). Und als Krönung und Symbol des Ganzen das verlogene Makartbukett, das mit viel Anmaßung und wenig Erfolg Blumenstrauß spielt.<sup>11</sup>

Auch hier dauerte es noch Jahrzehnte, bis sich andere stilistische Vorstellungen allmählich durchsetzten, aber der Jugendstil mit seinen komplett neuen Gestaltungsideen war auch hier der ‚Türöffner‘, der ganz anderen Möglichkeiten der Raumkunst Bahn brach.

<sup>11</sup> Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit. München, o. J. S. 1301. Zitiert in: Hofstätter, s. Anm. 3, S. 15. – Wunderbare Beispiele für Wohnungseinrichtungen in Historismus-Manier in Berlin hat der Fotograf Waldemar Titzenthaler eingefangen. Dazu: Kaufhold, Enno, Berliner Interieurs 1910–1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler. Berlin, 1999.

Dass das Wohnen in einem Jugendstil-Haus eine veritable Gegenwelt war, ist der folgenden Beschreibung von Henry van de Velde erstem von ihm selbst 1895/1896 entworfenen Wohnhaus Bloemenwerf in Uccle bei Brüssel zu entnehmen:

So entstand Haus Bloemenwerf: zweigeschossig, behütet von einem Walmdach mit drei ungleichen Giebeln zur Straße, die Fassaden ganz ohne den zeitüblichen Dekor von Gesimsen, Girlanden und Putten. Mittelpunkt des polygonal geschnittenen Hauses ist eine zweigeschossige Halle, von der eine Treppe zur Galerie hinaufführt. (...) An den Wänden hängt neueste Avantgardekunst. Das Esszimmer ist hell und freundlich. Der Tisch steht (...) in einer Ecke des Raumes, seine Mitte ist zum Abstellen heißer Schüsseln mit etwas erhöhten Keramikplatten belegt. (...) Nur wenige Räume sind abgeschlossen, die meisten (...) öffnen sich zur Halle. (...) Die Brüstungen der Galerie bestehen aus halbhohen, beidseitig verglasten Vitrinenschränken. Sie sind wie die Möbel aus hellem, poliertem Eschenholz, das zusammen mit der Dahlia-Tapete und den Stoffen in lebhaften Farben der Atmosphäre des Hauses eine heitere Note verleihen. Die Möbel verzichten wie die Fassade auf ornamentalen Schmuck. Die Stühle etwa sind einfache Skelette aus schmalen Hölzern mit breit gestellten Beinen und einer Sitzfläche aus Korbgeflecht. Sie wirken leicht, ungezwungen, erfrischend *handmade* (...).<sup>12</sup> (Abb. 3)

## Frischer Wind von der Insel zum Kontinent: Die Arts-and-Crafts-Bewegung

Woher kamen die neuen Ideen, der kreative Schub überall – wenn auch nicht zeitgleich – in Europa? Was anklang in der kritisch-süffisanten Beschreibung von Egon Friedell, sich aber auch in Äußerungen von Henry van de Velde niederschlug über „die graue Langeweile unserer Wohnräume mit ihren schweren abgeschabten Möbeln, die jede Heiterkeit erstickten, mit all den verstaubten dummen Gegenständen, um die man herumschlich“<sup>13</sup>, war ein enormer Überdruß. Der herbeigewünschte frische Wind kam aus Großbritannien:

Vor 1891 hatte es auf dem Kontinent im Reich von Form und Ornament nicht das geringste Anzeichen gegeben, das auf eine bevorstehende Befreiung von der Stil-Imitation hätte schließen lassen, in der die Kunsthandwerker ihr kümmerliches künstlerisches Leben fristeten. Da erschienen in den Schaufenstern der ‚Compagnie Japonaise‘ in Brüssel die ersten Produkte, die von der Firma Liberty in England nach dem Kontinent exportiert wurden. (...) Es gab grazile Möbel, die mit Lack in lebhaftem

<sup>12</sup> Muscheler, Ursula, Möbel, Kunst und feine Nerven. Henry van de Velde und der Kultus der Schönheit 1895–1914. Berlin, 2012. S. 16–17.

<sup>13</sup> Velde, s. Anm. 1, S. 58.

Grün oder Rot überzogen waren; helle, freundliche Töpfereien, irisierende Gläser und Metallgegenstände, deren Formen nichts Abgebrauchtes, bedruckte Stoffe, Tapeten mit heiteren Mustern, die etwas vom Rhythmus der ‚Songs‘ und ‚Dances‘ hatten, die neuerdings aus den ‚Music-Halls‘ vom Ufer der Themse in unsere Cafés importiert worden waren (...). Wir genossen diese Dinge wie eine Art Frühling, der in unser Leben einbrach (...).<sup>14</sup>

Die von van de Velde und nicht wenigen seiner Kollegen so freudig begrüßten neuartigen und schönen Dinge waren entworfen von Künstlern der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung. Diese Bewegung, angeführt von Künstlern wie William Morris (1834–1896), Walter Crane (1845–1915), Arthur Heygate Mackmurdo (1851–1942) oder Charles Robert Ashbee (1863–1942), war eine Reaktion auf den englischen Historismus, der vor allem der Gotik zugeneigt war und somit die Neogotik schätzte, und auf die schnell wachsende industrielle Produktion mit Maschinen in allen Bereichen. Die auf diese Weise entstandenen Produkte wurden als wenig qualitativ, seelenlos oder sogar geschmacklos angesehen. Gleichzeitig konstatierte man massive Qualitätseinbußen in den Handwerken. So entstand im am stärksten industrialisierten Land Europas, Großbritannien, die widersprüchliche Situation, dass die zunehmende maschinelle Produktion zwar einen Verfall der Handwerkskünste begünstigte und beschleunigte, jedoch ihrerseits keine neuen Qualitätsstandards hervorbrachte.<sup>15</sup>

Dagegen setzten die Arts-and-Crafts-Künstler die Idee einer Rückbesinnung auf das Handwerk, insbesondere das des Mittelalters. Dieses stark historisierende Moment blieb eine auf England beschränkte Besonderheit. Was jedoch auf dem Kontinent Vorbild wurde und von großem Einfluss, war die Erkenntnis über die Zusammenhänge von Material, Bearbeitungsmethoden und Form – die Idee der Materialgerechtigkeit. Darüber hinaus vertrat die Arts-and-Crafts-Bewegung die Vorstellung einer Gesamtheit der Künste und die Idee des Gesamtkunstwerks. William Morris, der Kunsthandwerker aus Überzeugung war und mehrere Handwerke beherrschte, strebte die Einheit von Kunst und Leben an und dies auch im Alltag.

Das Haus, das sich William Morris 1859/1860 in London bauen ließ, von Philip Webb (1831–1915) entworfen und von Morris selbst im Inneren gestaltet (The Red House), war bereits geprägt von den Ideen und gestalterischen Vorstellungen der Arts-and-Crafts-Bewegung. Der wirkliche Aufschwung der Bewegung begann jedoch in den 1880er Jahren, als sich in der englischen Neogotik Verfallserscheinungen zeigten. Es entstanden bis in die 1890er Jahren Gebäude, die als Art-and-Crafts-Architektur gesehen werden können, aber die Ideen des Kunsthistorikers und -theoretikers John Rus-

<sup>14</sup> Velde, s. Anm. 1, S. 56 und 58.

<sup>15</sup> Ausführlich dazu: Meyer, Peter, Umfang und Verdienste des ‚Jugendstils‘. In: Jugendstil. Hrsg. von Jost Hermand. Darmstadt, 1971. (Wege der Forschung. Band CX) S. 78–86, insbesondere S. 82–83.



4 William Morris, Stoffentwurf im Handmodelldruck *Strawberry Thief*, 1883, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

kin (1819–1900) und der Neogotik waren so tief verwurzelt und die Begeisterung für die lokalen und regionalen Bautraditionen so groß, dass es nie zu einer so deutlichen Abgrenzung zwischen dem Historisierenden und dem gewünschten Neuen kam wie auf dem Kontinent.<sup>16</sup>

Der Schwerpunkt der Arts-and-Crafts-Bewegung und ihr durchaus revolutionär zu nennendes Erneuerungspotential lagen auf dem Gebiet des Kunstgewerbes (Abb. 4) und nicht dem der Architektur.

Dies tut jedoch der Tatsache keinen Abbruch, dass ohne die englischen Reformer der Arts-and-Crafts-Bewegung der europäische Jugendstil nicht vorstellbar ist. Da die Industrialisierung in Europa zuerst in Großbritannien Fuß fasste und erfolgreich war – bereits beginnend im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mit der Erfindung der Dampfmaschine von James Watt (1736–1819) im Jahr 1769 und mit dem ersten mechanischen Webstuhl 1785 –, setzten auch alle Folgeerscheinungen früher als auf dem Kontinent ein: Landflucht, Verstädterung, Ausbeutung durch niedrige Löhne und Massenverelendung, wirtschaftlicher Erfolg und Aufstieg des Bürgertums, aber auch Gegenreaktionen wie Gewerkschaftsgründungen, soziale und politische Bewegungen verschiedener Art sowie das Erproben von neuen Wegen in Kunst und Architektur.

**16** Dazu ausführlich: Benton, Tim, Arts and Crafts und Art Nouveau. In: Architektur des Jugendstils. Die Überwindung des Historismus in Europa und Nordamerika. Hrsg. von Frank Russell. Stuttgart, 1982. (Englische Originalausgabe 1979.) S.15–49. Hier: S.20–22. Benton schreibt: „(...) auf dem Gebiet der Baukunst hatten die britischen Architekten nichts aufzuweisen, was wirklich den Strömungen in Brüssel, Nancy oder Paris vergleichbar gewesen wäre.“ Ibid., S. 15.

## Das industrialisierte Deutschland: Hort des Konservatismus und Laboratorium für Neues

Als die Produkte der Arts-and-Crafts-Künstler 1891 in Brüssel den Kontinent erreichten, so lebendig und begeistert von Henry van de Velde beschrieben, hatte die Industrialisierung das europäische Festland bereits erobert, auch Deutschland. Aufgrund der bis 1871 währenden politischen Zersplitterung, des Fehlens eines leistungsfähigen Verkehrsnetzes, der Technologiefeindlichkeit im Adel und vor allem aufgrund des Mangels an Kapital hatten sich in Deutschland erst in der Zeit nach 1830 wesentliche technische Neuerungen nach und nach durchgesetzt. Im Vergleich mit Großbritannien verlief die Entwicklung dann jedoch schneller, so dass der Entwicklungsrückstand gegenüber dem Empire ab Mitte des 19. Jahrhunderts schrumpfte. Vor allem der Ausbau des Eisenbahnnetzes – die erste von einer Dampflokomotive gezogene Eisenbahn in Deutschland fuhr 1835 – ermöglichte eine flächendeckende Industrialisierung. Es entstanden neue Industriestandorte, vor allem dort, wo sich die Lagerstätten von Kohle und Erz befanden wie zum Beispiel im Ruhrgebiet. Im Zuge der Industrialisierung stellten sich auch ganz neue Bauaufgaben wie die Errichtung von Bahnhöfen, Eisenbahnbrücken, Fabrikanlagen, Arbeiterwohnungen oder Ausstellungshallen für die nationalen und internationalen Produktpräsentationen. Hierfür mussten Standards und eine neue Formensprache erst entwickelt werden.

Auch in vielen anderen Bereichen kam es zu umstürzenden Neuerungen, so etwa auf den Gebieten der Naturwissenschaften, vor allem der Physik, aber auch des Verkehrswesens oder der Medizin. Um nur einige Beispiele zu nennen: 1859 etablierte sich die Astrophysik als neue wissenschaftliche Disziplin; 1895 entdeckte Wilhelm Röntgen (1845–1923) die nach ihm benannten Strahlen, die den menschlichen Körper durchsichtig machen; Sigmund Freud (1856–1939) hingegen arbeitete mit der Psychoanalyse an der Durchleuchtung der menschlichen Seele; die Elektrizität erhellte nicht nur die Arbeitsstätten, sondern auch zunehmend das alltägliche Leben zu Hause. Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Fotografie durch die Verkleinerung der Kameras mobil und breitete sich als neues Medium mehr und mehr aus. 1895 waren erstmals in Europa bewegte Bilder mit Hilfe des Bioskops der Brüder Max (1863–1939) und Emil (1866–1945) Skladanowsky zu sehen und zwar im Wintergarten-Variété in Berlin.

Manche dieser Neuerungen betrafen die Menschen in Deutschland, je nachdem wo und wie sie lebten, erst mittel- oder langfristig, manchmal auch nur peripher. Ganz unmittelbar aber wirkte sich auf alle die Gründung des Deutschen Kaiserreiches von 1871 aus. Sie gab der Industrialisierung durch den einheitlichen Zusammenschluss zu einem gemeinsamen Wirtschaftsraum, zusammen mit den Kriegsreparationen von 1871, nochmals einen Schub und führte zu den ‚Gründerjahren‘. Unter den erstmals in einem Staat vereinten Deutschen begannen sich Ideen von nationaler Identität und Nationalstolz, die schon das ganze 19. Jahrhundert begleitet hatten, zu verstärken. Deutschland erhielt die Verfassung einer konstitutionellen Monarchie. Männer durften von jetzt an Abgeordnete in den Reichstag wählen. Parteien, Gewerk-

schaften, Arbeiterbewegung und Arbeitervereine, ein reges politisches Leben begann sich zu entwickeln. Was für eine Zeit!

Aber damit nicht genug: Wie auch im Mutterland der Industrialisierung, Großbritannien, regte sich Opposition gegen diesen Entwicklungs- und Fortschrittsrausch, der von Anfang an auch seine Schattenseiten offenbarte und damit sein Janusgesicht zeigte: Schmutzige, laute und oft auch gefährliche Arbeitsplätze, Kinderarbeit, verunreinigte Luft, beengte Wohnverhältnisse in dunklen Mietskasernen, wild wuchernde Städte, geringe Löhne. Arbeitsschutz, Sonntagsruhe, gerechte Bezahlung – um alles musste gekämpft werden. Starke soziale und politische Spannungen wurden zum Kennzeichen dieser Epoche.

In der Gesellschaft des Kaiserreiches mit einem erstarkenden Bürgertum und einer wachsenden Arbeiterklasse entfalteten sich auch neue reformerische Ideen, die auf den Alltag und die Lebensführung abzielten. Kritik an den für viele Menschen problematischen Lebensumständen und Zweifel an den bestehenden Konventionen waren ein guter Nährboden dafür. Oft ging es dabei um ein neues unmittelbares Verhältnis zur Welt, zur Natur, zum Menschen. In den ungezügelt wachsenden Großstädten mit belastenden Lebens- und Umweltbedingungen bekam die Liebe zur Natur eine neue Bedeutung: Gesundheitsbewegung, Naturheilverfahren, Reformkleidung, Freikörperkultur, Vegetarismus, Sport im Freien – eine große Sehnsucht nach Gegenwelten manifestierte sich in all dem.<sup>17</sup>

Zu diesen Gegenwelten gehörte auch der Jugendstil mit seiner Ablehnung des Historismus in Architektur, Innenarchitektur und Design, mit der Verachtung für die schlechte Produktgestaltung in der industriellen Massenfertigung und mit der Bekämpfung der Zersplitterung der Künste aufgrund des Positivismus, der auf seinem Siegeszug von den Naturwissenschaften in die Geisteswissenschaften auch die Kunst erreicht hatte.<sup>18</sup>

**17** Die Ausstellung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ‚Jugendstil. Die große Utopie‘ von 2015/2016 fächerte zu diesen Reformbewegungen im Kontext des Jugendstils eine Fülle von Exponaten in rund 20 Kapiteln auf. Vgl. dazu: Jugendstil. Die große Utopie. Hrsg. von Sabine Schulze, Claudia Banz und Leonie Beiersdorf. Hamburg, 2015. (Zugl.: Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 17. Oktober 2015 bis 7. Februar 2016 im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.)

**18** Ausführlich dazu Hofstätter, s. Anm. 3, S. 13–14. Hofstätter spricht von der Vereinzelung und Beziehungslosigkeit der Kunstwerke und illustriert dies am Beispiel eines gotischen Altars im Museum, dessen Gemäldetafeln in der Gemäldegalerie gezeigt wurden, die Figuren des Schreins in der Skulpturensammlung und die Schnitzereien des Sprengwerks im Museum für Kunstgewerbe. Idib., S. 14.

## Der Jugendstil kommt nach Deutschland

Künstler waren immer schon darauf aus, ihre Kollegen im Ausland und deren andere Arbeits- und Lebensbedingungen kennenzulernen, in andere Kulturen einzutauchen, Neues zu sehen und zu lernen und für sich fruchtbar zu machen. Da das neue Verkehrsmittel der Eisenbahn das Reisen jetzt um so vieles einfacher machte und beschleunigte, vermehrten sich auch die künstlerischen Kontakte auf dem europäischen Kontinent. So spielte der Einfluss von ausländischen Künstlern im Jugendstil in vielen europäischen Ländern eine große Rolle: So war beispielsweise der Belgier Henry van de Velde viele Jahre in Deutschland tätig, der Österreicher Joseph Maria Olbrich (1866–1908) gestaltete maßgeblich die Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt, der Schweizer Hermann Obrist (1862–1927) hatte große Erfolge in München und der Schotte Charles Rennie Mackintosh (1858–1928) fand Anerkennung in Wien. Seine Gestaltungsideen strahlten von dort wiederum nach Deutschland aus. Befördert wurden der Austausch über Grenzen hinweg, das gegenseitige Wahrnehmen und auch die Fachdiskussionen zudem durch den aufblühenden Markt der illustrierten Kunst- und Kulturzeitschriften.

Der geschilderte Überdruß am Historismus war ein wichtiges Movers, sich für Neues zu interessieren und zu öffnen, aber es bedurfte zudem der Inspiration für neue Gestaltungsideen. Die wichtigsten inspirierenden Impulse für den Jugendstil in Deutschland kamen

- aus der Arts-and-Crafts-Bewegung von William Morris und seinen Mitstreitern,
- aus der Schule von Glasgow, die über Wien Deutschland erreichte und
- aus der Arbeit von Henry van de Velde.<sup>19</sup>

Insbesondere die von Morris geforderte Rückkehr zu den Werten handwerklicher Arbeit und seine Vorstellungen von sozialen Reformen trafen in Deutschland auf Aufgeschlossenheit. Die unterschiedlichen Einflüsse in Deutschland führten zu vielen verschiedenen Ausdrucksformen des Jugendstils, im Gegensatz zum Beispiel zu Frankreich, dessen Ausprägung des Jugendstils, *l'Art Nouveau*, eine weitgehend einheitliche Formensprache entwickelte. Anders in Deutschland: Die Architektur-entwürfe von August Endell, Joseph Maria Olbrich und Henry van de Velde unterschieden sich ebenso grundlegend voneinander wie das Möbeldesign von Richard Riemerschmid (1868–1957) und Alfred Grenander (1863–1931).

<sup>19</sup> Dazu u. a. Latham, Ian, Deutschland – Jugendstil: Morgenrot der Moderne. In: Architektur des Jugendstils. Siehe Anm. 16, S. 171–195.

## München

Die frühesten Anzeichen einer neuen Ausrichtung der Kunst in Deutschland zeigten sich in München Anfang der 1890er Jahre<sup>20</sup>. 1892 gründeten Franz von Stuck (1863–1928), Wilhelm Trübner (1851–1917), Walter Leistikow (1865–1908), Peter Behrens (1868–1940), Lovis Corinth (1858–1925) und weitere Künstler die Münchner Secession als Abspaltung von der Münchner Künstlergenossenschaft. Die Künstler setzten sich damit zur Wehr gegen die Dominanz der staatlichen Kunst- und Kulturpolitik und deren konservative Ausstellungspolitik. Im Memorandum von 1892 brachten die Secessionisten zum Ausdruck, dass es ihnen um die Abkehr von den bisherigen Kunstprinzipien und der herrschenden konservativen Kunstauffassung ging. Auch wenn bei weitem nicht alle Mitglieder der Münchner Secession dem Jugendstil verpflichtet waren, so war dies doch die erste offizielle gemeinsame Manifestation von Künstlern in Deutschland, sich vom Bisherigen abzuwenden und Neues in der Kunst zu entwickeln. Sie machten damit den Weg frei für den Aufbruch zum Jugendstil und öffneten den Weg in die künstlerische Moderne.<sup>21</sup>



5 Der schönste Drachen von München: Jugendstilhaus am Harras in Sendling, 1905

**20** Dazu: Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914. Hrsg. von Hans Ottomeyer in Zusammenarbeit mit Margot Brandlhuber. Berlin, 1997. – Zudem für München-Gäste mit Interesse am Jugendstil einige Stadtpaziergänge mit: Neumann-Adrian, Edda und Michael, Münchens Lust am Jugendstil. München, 3. durchgesehene Aufl. 2009. Und etwas knapper: Mollenhauer, Bernd, Jugendstil in München. München, 2014.

**21** Weitere Gründungen von Secessionen folgten 1897 in Wien und 1899 in Berlin. 1903 gründeten die Secessionen gemeinsam den Deutschen Künstlerbund e. V. als Dachverband.

Die Jugendstilszene etablierte sich schnell: 1896 wurde in München die Zeitschrift *Jugend* gegründet, die den zahlreichen jungen nach München strömenden Künstlern Illustrationsaufträge bot und bald in ganz Deutschland bekannt wurde, u. a. für ihr anspruchsvolles Layout. Die jungen Künstler in München machten die Stadt zum „avantgardistischen Mittelpunkt der deutschen Kunst“<sup>22</sup>. (Abb. 5)

Auf der VII. *Internationalen Kunstausstellung* 1897 im Münchner Glaspalast gab es bereits nicht wenige vom Jugendstil geprägte Kunstwerke zu sehen. Inspiriert davon entstanden im folgenden Jahr, 1898, die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, ein Zusammenschluss von einigen Handwerksbetrieben in einer Gmbh, unterstützt und getragen von rund 30 Künstlern, darunter Hermann Obrist, Otto Eckmann (1865–1902), August Endell, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok (1872–1943), Bruno Paul (1874–1968) und Peter Behrens. Unter den Genannten war Riemerschmid der einzige gebürtige Münchener, alle anderen waren in den Jahren zuvor nach München gekommen, um Neues zu finden und zu erproben. Einige Beispiele: Hermann Obrist war 1894 nach München gezogen. Otto Eckmann war schon seit 1885 zum Studium der Malerei in München, wandte sich 1894 dann ganz von der Malerei ab und den angewandten Künsten zu. Er gehörte mit Obrist zu den Ersten, die hier den floralen Jugendstil entwickelten. August Endell, gebürtiger Berliner, studierte seit 1892 in München Philosophie, Psychologie und Ästhetik, wandte sich jedoch nach der Begegnung mit Obrist 1896 ganz der Kunst zu und zeigte bereits 1897 eigene Entwürfe in den angewandten Künsten. Ebenfalls 1897 entwarf er das Fotoatelier Elvira, das nach der Fertigstellung 1898 als Geniestreich des Münchner Jugendstils sowohl auf große Bewunderung als auch auf massive Ablehnung stieß.

## Darmstadt

Nahezu zeitgleich mit München wurde Darmstadt ein weiteres Zentrum des Jugendstils in Deutschland. Hier waren jedoch Ausgangsbedingungen und Entwicklung ganz andere: Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1868–1937) übernahm 1892 im Alter von nur 23 Jahren die Regierungsgeschäfte des Herzogtums. An Kunst, Theater, Musik und Literatur von jungen Jahren an interessiert, hatte Ernst Ludwig bei Besuchen in Großbritannien – bei seiner Großmutter (mütterlicherseits) Königin Victoria (1819–1901) – die Arts-and-Crafts-Bewegung kennengelernt und schätzen gelernt. Schon bald nach der Übernahme der Regierungsgeschäfte beauftragte er die britischen Arts-and-Crafts-Künstler Charles Robert Ashbee und Mackay Hugh Baillie Scott (1865–1945) mit der Neugestaltung von zwei Räumen im Neuen Palais in Darmstadt. Otto Eckmann erhielt kurz darauf die Aufgabe, das Arbeitskabinett Ernst Ludwigs neu auszustatten.

<sup>22</sup> Latham, s. Anm. 19, S. 172.



**6** Josef Maria Olbrich, Ernst-Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe, Darmstadt, mit den Skulpturen von Ludwig Habich, 1900–1901

Ernst Ludwig sah es als seine Aufgabe an, den Wohlstand Hessens zu fördern, und wollte dabei auch der Kunst eine tragende Rolle geben. Vor diesem Hintergrund ist die Gründung der Künstlerkolonie Mathildenhöhe im Jahr 1899 zu sehen.<sup>23</sup> Hier entstanden das Ernst-Ludwig-Haus (Abb. 6) (damals Atelierhaus mit großem Empfangsraum, heute Museum), mehrere villenartige Wohnhäuser, eine Ausstellungshalle und der berühmte Hochzeitsturm, alles unter der künstlerischen Leitung von Josef Maria Olbrich und unter Einbeziehung weiterer Künstler wie Peter Behrens, Albin Müller (1871–1941) oder Bernhard Hoetger (1874–1949). Bis zur formellen Auflösung der Künstlerkolonie in den 1920er Jahren waren 23 Künstler an der Gestaltung beteiligt.

Dieses Gesamtkunstwerk des Jugendstils, das in Deutschland einzigartig ist, wurde bei der Zerstörung Darmstadts im Zweiten Weltkrieg im September 1944 durch

**23** Zur knappen Einführung, mit Beschreibung aller Gebäude nebst zwei Rundgängen zu den wichtigsten Werken: Die Darmstädter Mathildenhöhe, s. Anm. 4. Zu Künstlerkolonien allgemein: Bröhan, Nicole, Künstlerkolonien. Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen. Berlin, 2017.

Bomben stark beschädigt. Viele Villen brannten nieder, manche davon wie das Haus Christiansen (Villa in Rosen) wurden nicht wieder aufgebaut, vieles wurde jedoch später ganz oder teilweise rekonstruiert. Auch in Darmstadt gab es in der Nachkriegszeit die anfangs beschriebene Mischung aus neuem Zeitgeist, Erfordernissen des Wiederaufbaus und Desinteresse gegenüber dem Jugendstil. Die Wende kam auch hier in den 1970er Jahren. 1990 wurde dann das Museum Künstlerkolonie Mathildenhöhe mit den wunderbarsten Exponaten eröffnet. Heute kann man einen ganzen Tag auf der Mathildenhöhe verbringen, mit einem Rundgang zu den einzelnen Gebäuden, an Brunnen, Wasserbecken und Skulpturen vorbei, durch den Platanenhain, um schließlich im Museum anzukommen.

Im Juli 2021 wurde zur großen Freude der Bürger und Bürgerinnen Darmstadts und aller Jugendstil-Freunde die Mathildenhöhe von der UNESCO in das Weltkulturerbe aufgenommen.

Darmstadt war nicht die einzige Stadt in der deutschen Provinz, die für den Jugendstil eine Rolle spielen sollte. Im Rückblick ist es zunächst überraschend, dass sich durchaus nicht nur in den Metropolen das Neue Bahn brechen und entfalten konnte. Dies gilt für Deutschland ebenso wie für andere europäische Länder: In Frankreich ist auch Nancy als bedeutende Jugendstilstadt zu nennen, in Spanien wurde nicht Madrid, sondern Barcelona das Zentrum des Jugendstils, und im zaristischen Russland trat Jugendstil vor allem im ganz im Westen des Reiches gelegenen Riga glänzend in Erscheinung.<sup>24</sup>

Genannt werden müssen als Leuchttürme des Jugendstils in Deutschland weiterhin Weimar und Hagen. In beiden Fällen war es Henry van de Velde, der die ganz neue Formensprache in Architektur und Raumgestaltung in die deutsche Provinz brachte.

## Hagen

Mit aufsehenerregenden Projekten in Berlin 1899 bis 1901 (wie die Ausgestaltung des Frisiersalons Haby und des Tabakgeschäfts der Continental Havana Compagnie) hatte Henry van de Velde in Deutschland an Bekanntheit gewonnen. Bereits 1897 war van

**24** Eine interessante Erklärung dieses Phänomens findet sich bei Gössel und Leuthäuser, die darlegen, dass im 19. Jahrhundert die offiziellen Stilvorgaben für Bauprogramme oft von zentralen Verwaltungsorganen kamen und in überregionalen Bauzeitschriften verbreitet wurden. Ein fortschrittsorientiertes, selbstbewusstes Bürgertum, das es auch längst außerhalb der Metropolen gab, habe sich oft mit den Vorstellungen der offiziellen Stilvorgaben nicht identifizieren können. So lasse sich „wohl erklären, dass sich besonders in der Provinz neue Bewegungen formierten, die regionales Denken und Moderne gleichermaßen ins Programm schrieben.“ Als Beispiele dafür werden genannt: Nancy, Darmstadt, Glasgow und Barcelona. Gössel, Peter und Gabriele Leuthäuser, *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln, 2001. S. 43 und 45.

de Veldes Teilnahme an der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden von Erfolg gekrönt. So wurde auch Karl Ernst Osthaus (1874–1921) aus Hagen, Kunstliebhaber und Mäzen, auf van de Velde aufmerksam. Er holte van de Velde nach Hagen, um die Innengestaltung für das von ihm gegründete Folkwang-Museum, von Carl Gérard (1845–1912) 1898 bis 1902 im Stil der Neorenaissance erbaut, zu übernehmen. Van de Velde entwarf hier unter anderem Stuckarbeiten in vielen Räumen, Geländer und Brüstungen im Treppenhaus, Vitrinen für die Exponate, eine zentrale Brunnenanlage und ein viel gerühmtes Vestibül, alles in der ihm eigenen kühlen Eleganz. 1906 bis 1908 baute Henry van de Velde für Osthaus die Villa Hohenhof in Hagen-Eppenhäusen, innerhalb der Gartenstadt Hohenhagen, ein Jugendstil-Gesamtkunstwerk.<sup>25</sup> Sowohl die Villa Hohenhof als auch das frühere Folkwang-Museum, jetzt Osthaus-Museum und bedeutend erweitert, stehen heute Besuchern offen.

## Weimar

Ähnlich wie in Darmstadt sollten auch in Weimar sowohl die Wirtschaft, vor allem die Handwerksbetriebe, als auch die Kultur um die Jahrhundertwende neue Impulse erhalten. Auf Initiative von Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach (1876–1923), seit 1903 Großherzog von Sachsen, entstand das ‚Neue Weimar‘, das für eine begrenzte Zeit – bis konservative Kräfte wieder die Oberhand gewannen – ein kulturelles Zentrum von wegweisender Modernität wurde. Dies wäre jedoch nicht geschehen ohne den maßgeblichen Einfluss von Harry Graf Kessler (1868–1937), Kunstfreund, Schriftsteller, Verleger und zudem 1903 bis 1906 Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Weimar.<sup>26</sup> Auf Betreiben von Kessler, der darin von Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935), der Schwester des Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900), unterstützt wurde, berief Großherzog Wilhelm Ernst 1902 Henry van de Velde als Berater nach Weimar.

In rund einem Jahrzehnt schuf van de Velde hier Wegweisendes: 1902 gründete er das Kunstgewerbliche Seminar, aus dem 1904 das Kunstgewerbliche Institut als neue und neuartige Lehranstalt für kunsthandwerkliche Ausbildung hervorging.

**25** Zur Gartenstadt Hohenhagen: Lotz, Rouven und Katja Stromberg, August Endell und Karl Ernst Osthaus. Projekte für die Gartenvorstadt Hohenhagen. In: August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler. Hrsg. von Nicola Bröcker, Gisela Moeller und Christiane Salge. Petersberg, 2012. (Zugl.: Katalog der Ausstellung ‚Um die Schönheit. August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler‘. Bröhan-Museum, Berlin, vom 29. März bis 20. Mai 2012. – Zugl.: Tagungsband der internationalen Tagung ‚August Endell. Die Berliner Jahre von 1901 bis 1918‘ des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin vom 23. und 24. April 2010.) S. 313–323.

**26** Dazu: Bellin, Klaus, Das Weimar des Harry Graf Kessler. Mit Photographien von Angelika Fischer. Berlin, 2013. (Wegmarken. Lebenswege und geistige Landschaften.)



7 Henry van de Velde, Ehemaliges Atelier-Gebäude der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst, Weimar, 1904–1911, heute Hauptgebäude der Bauhaus-Universität

1905 bis 1906 wurde dafür das von van de Velde entworfene Schulgebäude errichtet (heute Der kleine Van-de-Velde-Bau, Lehrgebäude der Bauhaus-Universität), in dem 1907 der Unterricht aufgenommen wurde. 1908 übernahm van de Velde die Leitung der darin neu eröffneten Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar, die er bis 1915 leitete. Zeitgleich (1904–1911) und gegenüberliegend wurde die Großherzoglich-Sächsische Hochschule für bildende Kunst von van de Velde errichtet (heute das Hauptgebäude der Bauhaus-Universität) (Abb. 7).

Aus der Verschmelzung beider Institutionen – Kunstgewerbeschule und Hochschule für bildende Kunst – ging 1919 das Staatliche Bauhaus hervor, zu dessen Grundgedanken die Zusammenführung von Kunst und Handwerk gehörte. Van de Velde etablierte in der von ihm geleiteten Kunstgewerbeschule nicht nur Methoden und Prinzipien, die auch später im Bauhaus Bestand hatten, sondern schuf mit den beiden Gebäuden architektonische Entwürfe, die mit den großen Atelierfenstern, den klaren Linien der Baukörper und stark zurückgenommener Ornamentik schon die Schwelle zwischen Jugendstil und früher Moderne markieren.

Zwei weitere Entwürfe van de Veldes in Weimar hingegen standen noch ganz unter dem Zeichen des Jugendstils: Die Neugestaltung des Erdgeschosses und die Errichtung eines ganz neuen Vorbaus des Nietzsche-Archivs (Villa Silberblick), eröffnet 1903, und van de Veldes eigenes Wohnhaus Haus Hohe Pappeln, erbaut 1907/1908.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Zur Villa Hohenhof, Haus Hohe Pappeln, aber auch zur Villa Esche in Chemnitz und Haus Schulenburg in Gera: Ploegaerts, Léon, Architektur. Studien zur Theorie des Wohnhauses bei Henry van de Velde. In: Leidenschaft, Funktion, und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Hrsg. von Thomas Föhl und Sabine Walter. Weimar,

Beides Ikonen des Jugendstils in Deutschland und Gesamtkunstwerke par excellence, heute renoviert und zugänglich für Besuche.<sup>28</sup>

## Und Berlin?

Unter den als Zentren des Jugendstils aufgeführten deutschen Städten wird heute in der Regel auch Berlin genannt. Das war nicht immer so. Es fällt auf, dass in vor allem älteren Überblickswerken zum Jugendstil in Europa, in denen Deutschland nur eines unter vielen Kapiteln gewidmet ist, Berlin in der Regel nur peripher auftaucht, wenn überhaupt. München und Darmstadt hingegen haben immer – wenn auch in unterschiedlicher Ausführlichkeit – ihren Platz. Offenbar gab es lange Zeit die Vorstellung, Berlin habe mit Jugendstil sehr wenig zu tun gehabt und habe bei dessen Verbreitung in Deutschland so gut wie keine Rolle gespielt. So heißt es in einer offiziellen Verlautbarung des Berliner Senats für kulturelle Angelegenheiten im Jahr 1980 (im Zusammenhang mit einer Ausstellung), dass Berlin nur auf dem Gebiet des Porzellans (Königliche Porzellan-Manufaktur – KPM) „Wesentliches zum Formenschatz der Epoche“ beigetragen habe. Positive Erwähnung finden hier „Reste“ des Jugendstils bei Verkehrsbauten und druckgraphische Werke aufgrund der vielen ortsansässigen traditionsreichen Verlage. Auch Gemälde von Ludwig von Hofmann (1861–1945), Karl Hagemeyer (1848–1933) und Walter Leistikow werden abgebildet und beschrieben.<sup>29</sup> Mehr wird nicht ausgeführt zum Jugendstil in Berlin. Hier zeigt sich, dass es lange Zeit große Lücken in der Bestandsaufnahme und Erforschung des Jugendstils in Berlin gab. Vom weitgehenden Verschwinden des Jugendstils im Stadtbild von Berlin durch Kriegszerstörung und Nachkriegsprioritäten war eingangs schon die Rede. So vieles ist für immer verloren. Seit den Ausführungen seitens des Senates aus dem Jahr 1980 ist jedoch hinsichtlich der Erforschung und damit der Wiederentdeckung des Jugendstils in der Hauptstadt offenbar viel geschehen. Denn heute ist zu lesen: „Berlin um 1900 war ein nationales und internationales, lebendiges Sammelbecken des Jugendstils in Deutschland.“<sup>30</sup>

2013. (Zugl: Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 24. März bis 23. Juni 2013 im Neuen Museum Weimar.) S. 378–395.

**28** Erwähnt werden sollte auch die von van de Velde 1912/1913 errichtete Villa Dürckheim (Palais Dürckheim) in der Cranachstraße, die jedoch seit 1928 mehreren Umbauten und auch einer Erweiterung unterworfen war.

**29** Berlin und der Jugendstil. Ausstellung im Rahmen der 18. Berliner Theaterwoche in Bonn. 9. Mai bis 15. Juni 1980. Hrsg. von der Stadt Bonn in Verbindung mit der Staatlichen Kunsthalle Berlin. (o. J., o. S.)

**30** Moeller, Gisela, Jugendstil in Berlin. Ein Überblick. In: August Endell, s. Anm. 25, S. 15–33. Hier: S. 15.

## Überdruss und Ende des Jugendstils in Deutschland

Bevor das Kapitel ‚Jugendstil in Berlin‘ aufgeschlagen wird, noch ein Blick auf das Ende des Jugendstils in Deutschland: Nach einer Phase großen Einflusses in der Architektur und allen Bereichen von Kunst und Design von 1895 bis ungefähr 1904/1905, begann eine Zeit der Verflachung und Degeneration des Jugendstils durch „Fehlinterpretationen und billige Massenproduktion“<sup>31</sup>. So beklagte etwa Henry van de Velde, dass vieles aus seiner Formensprache nur nachgeahmt und abgeleitet worden sei. Er haderte mit der Industrie und den für diese Entwicklung Verantwortlichen. Seiner Meinung nach waren die von ihm vertretenen Prinzipien und Ideen dort gar nicht verstanden worden. Vielmehr seien seine Modelle und Ornamente „von den Industriellen skrupellos verballhornt (worden)“<sup>32</sup>. Diese Tendenz führte dazu, dass Jugendstilwerke mehr und mehr auf Ablehnung stießen. Dies gilt auch für die Architektur: „Es entstanden die mit Schlingwerk überwucherten Hausfronten, die buntfarbigen Glasgemälde der Treppenhäuser mit Haaren und Algen als Ornamenten, Schwulst und Willkür.“<sup>33</sup> Teilweise massiver Überdruss und Verachtung gegenüber Jugendstilformen verbreiteten sich.

In der Architektur begannen sich als Gegenreaktion Tendenzen zu klaren Formen und eine Abkehr von Ornamentik abzuzeichnen. Bei Künstlern, Handwerkern und Industriellen verstärkte sich seit der Jahrhundertwende zunehmend der Wunsch nach Reformen und führte schließlich 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes als Interessengemeinschaft. Daran beteiligt waren u. a. Richard Riemerschmid, Peter Behrens, Josef Maria Olbrich, Bruno Paul und Josef Hoffmann (1870–1956), aber auch zwölf Unternehmen, darunter die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, die Wiener Werkstätte, die Porzellanfabrik Rosenthal, AEG AG, Bosch, Siemens und BASF. Den Gründungsmitgliedern ging es in erster Linie darum, eine neue Qualität in der gewerblichen und industriellen Formgebung zu erreichen ebenso wie eine Reform der Arbeits- und Lebensbedingungen. Der Deutsche Werkbund vertrat einen ethisch fundierten Qualitätsbegriff, der Materialgerechtigkeit, Zweckmäßigkeit und Nachhaltigkeit beinhaltete.<sup>34</sup> Diese Prinzipien reichen mit ihren Wurzeln bis in die Arts-and-Crafts-Bewegung zurück, neu war jedoch, dies gemeinsam mit der Industrie und nicht gegen sie erreichen zu wollen.

Parallel zu dieser Entwicklung wurden noch bis zum Ersten Weltkrieg Produkte in Jugendstildesign produziert und auch Häuser im Jugendstil gebaut – beispielsweise

**31** Latham, s. Anm. 19, S. 193.

**32** Velde, s. Anm. 1, S. 184 bzw. S. 185.

**33** So Kurt Bauch in der Einleitung zu: Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Hrsg. von Helmut Selig, Eingeleitet von Kurt Bauch. Heidelberg, München, 1959. S. 33–34.

**34** Zum Deutschen Werkbund die Aufsatzsammlung: Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Form ohne Ornament. Hrsg. von Lucius Burckhardt. Stuttgart, 1978.



8 Henry van de Velde, Werkbund-Theater auf der Werkbund-Ausstellung, Köln, 1914

Haus Schulenburg in Gera von van de Velde 1913/1914 –, jedoch mit stark abnehmender Tendenz. Ganz Neues zeichnete sich in den Künsten ab und gewann überall in Europa an Einfluss: So gründeten 1905 in Dresden Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970), Franz Bleyl (1880–1966) und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) die Künstlervereinigung ‚Die Brücke‘. Im gleichen Jahr machte der Salon d’Automne in Paris die beiden Maler Henri Matisse (1869–1954) und Paul Cézanne (1839–1906) einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. 1908 prägte Matisse den Begriff ‚Kubismus‘ für ein Gemälde von Georges Braque (1882–1963) und gab Adolf Loos (1870–1933) seine Kampfschrift *Ornament und Verbrechen* heraus. 1909 veröffentlichte Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) das *Erste Futuristische Manifest*. 1911 erschien der *Blaue Reiter*, die Programmschrift eines Kreises von Münchner Expressionisten, darunter Franz Marc (1880–1916), Lyonel Feininger (1871–1956) und August Macke (1887–1914). – Ein neues Zeitalter war angebrochen: die Moderne bahnte sich ihren Weg.

Auf der Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln fächerte sich bereits eine neue Vielfalt der architektonischen Entwürfe auf: Josef Hoffmanns Österreichischer Pavillon und Peter Behrens’ Festhalle waren „von klassischem Geist erfüllt“. Das Glashaus von Bruno Taut (1880–1938) kündigte den Expressionismus an. Van de Veldes Werkbund-Theater (Abb. 8) konnte in seiner geschwungenen plastischen Form als „Abgesang des Jugendstils“ verstanden werden, während Walter Gropius (1883–1969) und Adolf Meyer (1881–1929) dem Publikum schon eine „kompromisslos ‚moderne‘ Modellfabrik und Maschinenhalle“ präsentierten.<sup>35</sup> Der Deutsche Werkbund „war die umfassende Vereinigung, welche die verschiedenen Richtungen einschloss“<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Latham, s. Anm. 19, S. 194.

<sup>36</sup> Posener, Julius, *Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund*. In: *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, s. Anm. 34. S. 7–15. Hier: S. 7.

Auf der Jahrestagung des Deutschen Werkbundes 1914 kam es zu dem bekannten Disput zwischen Henry van de Velde und Hermann Muthesius (1861–1927), in dem die gegensätzlichen Vorstellungen zu den fundamentalen Grundlagen der Gestaltung aufeinanderprallten. Während sich Muthesius für die Typisierung von Produkten und die Maschinenproduktion einsetzte, kämpfte van de Velde für den künstlerischen Individualismus: „Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt.“<sup>37</sup>

Noch 1914 trat van de Velde, inzwischen als Ausländer unerwünscht in Weimar, von der Leitung der Weimarer Kunstgewerbeschule und der Hochschule für Bildende Kunst zurück. Von den vorgeschlagenen Kandidaten für die Nachfolge – August Endell, Hermann Obrist und Walter Gropius – empfahl van de Velde als seinen Nachfolger Walter Gropius. Dieser vereinigte 1919 beide Hochschulen zum Staatlichen Bauhaus Weimar und schuf damit, auf van de Veldes Konzepten aufbauend, eine neue Ausbildungsstätte.<sup>38</sup> Damit war auch in Deutschland der entscheidende Schritt zu umstürzend Neuem getan: Das Zeitalter der Moderne hatte begonnen.

**37** Latham, s. Anm. 19, S. 194, zitiert hier aus: *Die Form*. 1932. Heft 11. (Ohne Seitenangabe.)

**38** Gropius seinerseits versuchte jeden Eindruck einer Kontinuität zwischen sich und van de Velde zu vermeiden. Er schwieg sich systematisch über die Bedeutung van de Veldes für die Entwicklung des Bauhauses und für seine eigene Karriere aus. Sehr viel später (zu Beginn der 1950er Jahre) leugnete er sogar, dass die Idee des Bauhauses irgendeinen Impuls durch van de Velde erhalten habe. Vielmehr betonte er, beide Schulen hätten unterschiedliche Ziele verfolgt. So Ruhl, Carsten, Henry van de Velde, das Bauhaus, der Internationale Stil und die Historiographie. In: Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde. Hrsg. von Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk. Göttingen, 2013. S. 17–32. Hier: S. 29. Ruhl im Folgenden (S. 29–30) auch zur einflussreichen Rolle von Sigfried (sic!) Giedion mit seiner Publikation *Space, Time and Architecture* von 1941 in diesem Kontext.

## Literatur

- Architektur des Jugendstils. Die Überwindung des Historismus in Europa und Nordamerika. Hrsg. von Frank Russell. Stuttgart, 1982. (Englische Originalausgabe 1979.)
- August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler. Hrsg. von Nicola Bröcker, Gisela Moeller und Christiane Salge. Petersberg, 2012. (Zugl.: Katalog der Ausstellung ‚Um die Schönheit. August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler‘. Bröhan-Museum, Berlin, vom 29. März bis 20. Mai 2012. – Zugl.: Tagungsband der internationalen Tagung ‚August Endell. Die Berliner Jahre von 1901 bis 1918‘ des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin vom 23. und 24. April 2010.)
- Bellin, Klaus, Das Weimar von Harry Graf Kessler. Mit Photographien von Angelika Fischer. Berlin, 2013. (Wegmarken. Lebenswege und geistige Landschaften.)
- Benton, Tim, Arts and Crafts und Art Nouveau. In: Architektur des Jugendstils. Die Überwindung des Historismus in Europa und Nordamerika. Hrsg. von Frank Russell. Stuttgart, 1982. (Englische Originalausgabe 1979.) S. 15–49.
- Berlin und der Jugendstil. Ausstellung im Rahmen der 18. Berliner Theaterwoche in Bonn. 9. Mai bis 15. Juni 1980. Hrsg. von der Stadt Bonn in Verbindung mit der Staatlichen Kunsthalle Berlin. (o. J., o. S.)
- Bröhan, Nicole, Künstlerkolonien. Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen. Berlin, 2017.
- Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Darmstadt, 5., veränderte Aufl. 2014.
- Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit. München, o. J.
- Gössel, Peter und Gabriele Leuthäuser, Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln, 2001.
- Hofstätter, Hans H., Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln, 3., überarb. Aufl. 1969.
- Jugendstil. Hrsg. von Jost Hermand. Darmstadt, 1971. (Wege der Forschung. Band CX)
- Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Hrsg. von Helmut Selig. Eingeleitet von Kurt Bauch. Heidelberg, München, 1959.
- Jugendstil. Die große Utopie. Hrsg. von Sabine Schulze, Claudia Banz und Leonie Beiersdorf. Hamburg, 2015. (Zugl.: Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 17. Oktober 2015 bis 7. Februar 2016 im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.)
- Kaufhold, Enno, Berliner Interieurs 1910–1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler. Berlin, 1999.
- Latham, Ian, Deutschland – Jugendstil: Morgenrot der Moderne. In: Architektur des Jugendstils. Die Überwindung des Historismus in Europa und Nordamerika. Hrsg. von Frank Russell. Stuttgart, 1982. (Englische Originalausgabe 1979.) S. 171–195.
- Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Hrsg. von Thomas Föhl und Sabine Walter. Weimar, 2013. (Zugl.: Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 24. März bis 23. Juni 2013 im Neuen Museum Weimar.)
- Lotz, Rouven und Katja Stromberg, August Endell und Karl Ernst Osthaus. Projekte für die Gartenvorstadt Hohenhagen. In: August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler. Hrsg. von Nicola Bröcker, Gisela Moeller und Christiane Salge. Petersberg, 2012. (Zugl.: Katalog der Ausstellung ‚Um die Schönheit. August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler‘. Bröhan-Museum, Berlin, vom 29. März bis 20. Mai 2012. – Zugl.: Tagungsband der internationalen Tagung ‚August Endell. Die Berliner Jahre von 1901 bis 1918‘ des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin vom 23. und 24. April 2010.) S. 313–323.
- Meyer, Peter, Umfang und Verdienste des ‚Jugendstils‘. In: Jugendstil. Hrsg. von Jost Hermand. Darmstadt, 1971. S. 78–86.

- Moeller, Gisela, Jugendstil in Berlin. Ein Überblick. In: August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler. Hrsg. von Nicola Bröcker, Gisela Moeller und Christiane Salge. Petersberg, 2012. (Zugl.: Katalog der Ausstellung ‚Um die Schönheit. August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler‘. Bröhan-Museum, Berlin, vom 29. März bis 20. Mai 2012. – Zugl.: Tagungsband der internationalen Tagung ‚August Endell. Die Berliner Jahre von 1901 bis 1918‘ des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin vom 23. und 24. April 2010.) S. 15–33.
- Mollenhauer, Bernd, Jugendstil in München. München, 2014.
- Muscheler, Ursula, Möbel, Kunst und feine Nerven. Henry van de Velde und der Kultus der Schönheit 1895–1914. Berlin, 2012.
- Neumann-Adrian, Edda und Michael, Münchens Lust am Jugendstil. München, 3. durchgesehene Aufl. 2009.
- Pevsner, Nikolaus, Der Beginn der modernen Architektur und des Design. Köln, 1978. (Engl. Originalausgabe 1968.)
- Ploegaerts, Léon, Architektur. Studien zur Theorie des Wohnhauses bei Henry van de Velde. In: Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Hrsg. von Thomas Föhl und Sabine Walter. Weimar, 2013. (Zugl.: Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 24. März bis 23. Juni 2013 im Neuen Museum Weimar.) S. 378–395.
- Posener, Julius, Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund. In: Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Form ohne Ornament. Hrsg. von Lucius Burckhardt. Stuttgart, 1978. S. 7–15.
- Prophet des Neuen Stils. Der Architekt und Designer Henry van de Velde. Hrsg. von Hellmuth Th. Seemann und Thorsten Valk. Göttingen, 2013.
- Ruf des Progressiven. Jugendstil im Museum Wiesbaden. Hrsg. von Peter Forster, mit Beiträgen verschiedener Autoren. Berlin, 2019.
- Ruhl, Carsten, Henry van de Velde, das Bauhaus, der Internationale Stil und die Historiographie. In: Prophet des Neuen Stils. Der Architekt und Designer Henry van de Velde. Hrsg. von Hellmuth Th. Seemann und Thorsten Valk. Göttingen, 2013. S. 17–32.
- Velde, Henry van de, Geschichte meines Lebens. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München, 1962.
- Wege in die Moderne: Jugendstil in München 1896 bis 1914. Hrsg. von Hans Ottomeyer in Zusammenarbeit mit Margot Brandlhuber. Berlin, 1997.
- Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Form ohne Ornament. Hrsg. von Lucius Burckhardt. Stuttgart, 1978.

# I Jugendstil-Künstler in Berlin



# Vorbemerkung

In diesem ersten Teil werden sieben Künstler vorgestellt, die für den Jugendstil in Berlin einflussreich oder prägend waren. Es handelt sich um Bruno Möhring (1863–1929), Alfred Grenander (1863–1931), Otto Eckmann (1865–1902), Henry van de Velde (1863–1957), August Endell (1871–1925), Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942) und Peter Behrens (1868–1940).

Diese Künstler brachten den Jugendstil aus anderen Weltgegenden mit, wie Henry van de Velde oder Otto Eckmann, oder entwickelten ihn im Laufe ihres künstlerischen Lebens in Berlin, wie Bruno Möhring und Alfred Grenander. Es findet sich nur ein einziger gebürtiger Berliner unter ihnen: August Endell. Er verbrachte jedoch seine Kindheit nur teilweise in Berlin, studierte in Tübingen und München, verließ die Stadt Berlin 1918 nach 17 erfolgreichen Jahren auch wieder. Wir begegnen zwei Hamburgern, Otto Eckmann und Peter Behrens, dem Königsberger Bruno Möhring, dem Schweden Alfred Grenander und dem Belgier Henry van de Velde. Unterschiedlich nach der Herkunft, gehören sie doch weitgehend einer Generation an. Zwischen 1859 und 1871 liegen die Geburtsjahre, wobei das Jahr 1863 für drei der sieben (Bruno Möhring, Alfred Grenander und Henry van de Velde) den Lebensbeginn markiert.

Die Reihenfolge der im ersten Teil vorgestellten Künstler orientiert sich an dem Jahr ihrer Ankunft in Berlin. Bruno Möhring (seit 1883) und Alfred Grenander (seit 1885) liegen dabei weit vor den anderen, da sie in Berlin auch ihre Studienjahre verbrachten. Beide behielten auch bis zu ihrem Lebensende Berlin als Lebensmittelpunkt und hinterließen weit mehr als ihr Jugendstil-Werk. Andere dagegen waren ‚Zugvögel‘, die nur wenige Jahre in Berlin weilten und hier ein auf den Jugendstil konzentriertes Oeuvre schufen. Hier ist vor allem Henry van de Velde zu nennen, den es 1902 nach nur zwei Jahren nach Weimar zog, aber auch Otto Eckmann, den seine schwere Krankheit im gleichen Jahr nach nicht einmal fünf Jahren in Berlin aus dem Leben riss.

Im Zeitraum zwischen den Jahren 1897 und 1907 treffen wir alle sieben Künstler in der Hauptstadt des Kaiserreiches an, wenn auch mit unterschiedlicher Verweildauer. Wie wir sehen werden, entstanden insbesondere in dieser Zeit viele unterschiedliche Werke des Jugendstils in allen Bereichen der Kunst hier in Berlin. Und das heißt: Nahezu zeitgleich mit Münchens Glanzzeit als Jugendstil-Metropole.



# Bruno Möhring

Obwohl Bruno Möhring (1863–1929) um die Jahrhundertwende einer der bekanntesten und anerkanntesten Architekten des Kaiserreiches war, teilt er das Schicksal manch anderer Kollegen: Schnell vergessen, heute einem größeren Publikum wenig bekannt und für die Breite des Werkes wenig erforscht.<sup>1</sup> Auch ist der Verlust seiner Werke durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges ähnlich hoch wie etwa bei August Endell. In den zeitgenössischen Fachzeitschriften hingegen wurden seine Werke umfassend vorgestellt, diskutiert und kommentiert, ein Fundus für die weitere wissenschaftliche Erforschung seines Werkes.

Berlin verdankt Bruno Möhring die einzige noch heute existierende Hochbahnstation im Jugendstil (Bülowstraße, 1900/1901) und das Ruhrgebiet präsentiert stolz die Maschinenhalle der Zeche Zollern II/IV in Dortmund-Bövinghausen (1902/1903) (Abb. 9) als Industriemuseum ersten Ranges, eine Rarität unter den vergleichbaren Industriebauten, da in Formen des Jugendstils gestaltet. Bruno Möhring war jedoch nicht nur ein erfolgreicher Jugendstilarchitekt, sondern auch Städteplaner, Brückenbauer, Designer von Möbeln, Schmuck, Ladengeschäften, Restaurants und Ausstellungsräumen, zudem Autor und Herausgeber von Fachzeitschriften. Seine damalige Bekanntheit und die zeitgenössische Anerkennung für ihn wurden später

<sup>1</sup> Ein Werkverzeichnis von 1992: Wagemann, Ines Gesine, Der Architekt Bruno Möhring. 1863–1919. Bonn, 1992. (Beiträge zur Kunstgeschichte; 8) (Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1992.); ein wissenschaftlicher Aufsatz: Dorn, Ralf, Der Architekt Bruno Möhring (1863–1929) – ein Weggefährte Alfred Grenanders. In: Ein Schwede in Berlin. Der Architekt und Designer Alfred Grenander und die Berliner Architektur (1890–1914). Korb, 2010. (Zugl.: Tagung am 10. und 11. Februar 2007 am Fachgebiet Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin, unter Beteiligung des Schinkel-Zentrums für Architektur, Stadtforschung und Denkmalpflege) S. 423–442, und der Eintrag in der Architektur-Datenbank archINFORM (<https://deu.archinform.net/index.htm>, abgerufen am 01.05.2023). Viele interessante Hinweise, auch zur Familiengeschichte der Möhrings, gibt das Buch eines Heimatforschers: Fabarius, Hans-Werner, Bruno Möhring. Baukünstler – Designer – Stadtplaner. Berlin-Marienfelde als Lebens- und Wirkungsort. 1904–1929. Hrsg. vom Gemeindegemeinderat der Ev. Kirchengemeinde Marienfelde. Berlin, 2004.



9 Bruno Möhring, Maschinenhalle der Zeche Zollern II/IV, Dortmund-Bövinghausen, 1902–1903

verschattet – wie bei vielen anderen seiner Kollegen – durch die Wirkungsmacht des Neuen Bauens vor allem seit den 1920er Jahren. Weitgehend vergessen ist auch, dass Bruno Möhring als dessen Wegbereiter angesehen werden kann.<sup>2</sup> Vermutlich spielte dabei auch der Umstand eine Rolle, dass Bruno Möhring nach der Phase des Jugendstils zwar zu einer neuen Formensprache fand, jedoch darin nicht die Originalität und eigene Ausdruckweise entwickelte, wie ihm dies im Jugendstil gelungen war. Beeinträchtigung durch Krankheit und familiäre Verluste können Einfluss auf seine kreativen Fähigkeiten gehabt haben.<sup>3</sup> So finden wir bei Bruno Möhring nicht den Weg von einem schwierigen beruflichen Anfang zu mehr und mehr Anerkennung und Erfolg, sondern frühe Erfolge als selbständiger Architekt wie z. B. mit dem preisgekrönten Entwurf (1894) und der Ausführung der Rheinbrücke in Bonn (1896/1898) oder als Designer mit der Gestaltung des Weinrestaurants im Deutschen Haus auf der Weltausstellung in Paris (1900). In seinen späteren Lebensjahren jedoch, etwa ab 1914, ließ seine Schaffenskraft dann mehr und mehr nach, in den 1920er Jahren wurden seine Werke weniger an Zahl, verloren auch an Originalität.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> So Ralf Dorn in seinem Fazit: Dorn, s. Anm. 1, S. 438.

<sup>3</sup> Auf die schweren, von Krankheit überschatteten späteren Lebensjahre wird von den genannten Autoren hingewiesen. Auch musste Möhring den Tod von zwei seiner drei Söhne erleben.

<sup>4</sup> Wagemann, s. Anm. 1, S. 22. Bei archINFORM heißt es dazu: „In Möhrings Werk fehlen nach dem Jugendstil die großen, spektakulären oder monumentalen Bauten, wie es Jahre zuvor etwa die Rheinbrücke gewesen war“, s. Anm. 1, Eintrag zu Bruno Möhring, S. 1. Ralf Dorn schreibt von einem „Niedergang“ für Möhring seit 1914. Dorn, s. Anm. 1, S. 438.

## Wege zum Erfolg: Qualität und Vielfalt

Der gebürtige Ostpreuße Bruno Möhring legte in seiner Heimatstadt Königsberg (heute Kaliningrad in Russland) erfolgreich das Abitur ab, an das sich ein einjähriges Praktikum bei einem Maurer anschloss. Danach zog es ihn in die Hauptstadt Berlin zum Studium der Architektur an der Königlichen Technischen Hochschule in Charlottenburg. Die Professoren Hermann Ende (1829–1907), Carl Schäfer (1844–1908), Johannes Otzen (1839–1911) und Johann Eduard Jacobsthal (1839–1902) waren seine Lehrer. Johann Eduard Jacobsthal, bei dem auch Alfred Grenander (1863–1931), Otto Spalding (1863–1945) und Hermann Muthesius (1861–1927) studierten, soll Möhring sein Leben lang verbunden geblieben sein. Die Bekanntschaft von Bruno Möhring mit Alfred Grenander und Otto Spalding datiert aus dieser Zeit an der Hochschule. Nach fünf Semestern (1888) brach Bruno Möhring sein Studium ab. Über die Gründe ist bisher nichts bekannt. Da er jedoch im Jahr 1888 bereits eine Anstellung als Bauführer im Schlossbaubüro erhielt, kann man vermuten, dass ihn diese Arbeitsmöglichkeit zum Verlassen der Hochschule veranlasst haben könnte. Zwei Jahre lang – bis 1890 – beaufsichtigte er als Bauführer die Umbauarbeiten der kaiserlichen Wohnung, d. h. die Umgestaltung der Räume von König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) für Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) Nach einer klassischen Studienreise in Italien im Jahr 1890 und einem weiteren Jahr architektonischer Praxis<sup>5</sup>, machte sich Bruno Möhring 1892 mit noch nicht einmal 30 Jahren selbständig und eröffnete sein eigenes Architekturbüro.<sup>6</sup> Nach schwierigem Anfang mit Kleinaufträgen und einem ersten staatlichen Auftrag für die Erstellung von Zeichnungen für die Weltausstellung in Chicago 1893 (Schaubilder des Bahnhofs Halle), konnte er ebenfalls 1893 mit einer Wettbewerbsteilnahme einen ersten Erfolg für sich verbuchen: Sein Entwurf für eine Brücke über die Weser in Bremen wurde angekauft. Mit diesem Entwurf weckte er das Interesse des Montan- und Maschinenbauunternehmens Gutehoffnungshütte (GHH), mit dem er später mehrfach zusammenarbeiten sollte. Im folgenden Jahr, 1894, gewann Möhring den ersten Preis im Wettbewerb für die Bonner Rheinbrücke und beaufsichtigte bis 1898 deren Bauausführung. Mit 35 Jahren hatte sich Bruno Möhring damit den Ruf eines exzellenten Brückenarchitekten und hoffnungsvollen Talentes erworben.

Überblickt man die erfolgreichen Berufsjahre von Bruno Möhring bis 1914, dann fällt vor allem seine Vielseitigkeit ins Auge:

Dem ersten erfolgreichen Brückenbau folgten weitere Brückenprojekte in Berlin (Swinemünder Brücke, Borsigsteg, Gerickesteg) und Duisburg (Ackerfährbrücke), die auch gebaut wurden, und ebenso viele, die unausgeführt blieben (Havelbrücke Spandau, Neckarbrücke Mannheim, Glienickerbrücke Potsdam, Ruhrbrücke Mühl-

<sup>5</sup> Dazu findet sich nichts Näheres bei Ines Gesine Wagemann und Ralf Dorn.

<sup>6</sup> Für die Jahre 1912/1913 wird als Adresse für Möhrings Architekturbüro die Potsdamer Straße 109 genannt.



10 Bruno Möhring, Swinemünder Brücke, Berlin-Wedding, 1902–1905

heim). Darunter werden als ‚Jugendstilbrücken‘ klassifiziert und beschrieben<sup>7</sup> die Ackerfährbrücke in Duisburg und die Swinemünder Brücke in Berlin (Abb. 10), beide im Krieg zerstört (und die nicht ausgeführten Entwürfe für die Neckarbrücke Mannheim und die Havelbrücke in Spandau).

Im Hochbau ist außer der eingangs erwähnten, nach 1945 etwas vereinfacht restaurierten Berliner Hochbahnstation Bülowstraße im Jugendstil (Abb. 11) (s. dazu auch weiter unten) und der zugehörigen Hochbahntrasse auch die Wuppertaler Schwebebahn-Station Döppersberg zu nennen (1899), ebenfalls ein Werk im Jugendstil, jedoch 1926 durch eine größere Haltestelle ersetzt.

Vierundzwanzig Projekte entwarf Möhring im Hausbau, darunter Villen und Einfamilienhäuser, Mietshäuser, eine Arbeitersiedlung, aber auch ein Rathaus und ein Schloss. Von diesen Entwürfen wurde mehr als die Hälfte verwirklicht. Vieles davon entstand in Berlin und im Berliner Umland, es finden sich als Wirkungsorte Möhrings aber auch die Städte Brandenburg, Nürnberg, Oberhausen, Stettin und Traben-Trarbach an der Mosel, das heute mit Stolz Möhrings Bauten unter dem Stichwort ‚Mosel-

<sup>7</sup> Vgl. Wagemann, s. Anm. 1, S. 42–44.



11 Bruno Möhring, Hochbahnstation Bülowstraße, Berlin-Schöneberg, 1902

ländische Belle Epoque‘ präsentiert. Dort ist das Jugendstilerbe Möhrings weitgehend bewahrt.

Zwischen 1900 und 1915 lieferte Möhring viele erfolgreiche Beiträge zur Architektur und Gestaltung von Ausstellungen auf nationaler und internationaler Ebene. Zu nennen ist hier zunächst Möhrings Beteiligung an folgenden Weltausstellungen:

- Weltausstellung Paris 1900: Weinrestaurant und Weinausstellung im Deutschen Haus
- Weltausstellung St. Louis 1904: Künstlerische Gesamtleitung der deutschen Abteilung
- Weltausstellung San Francisco 1915: Ausstellungsgebäude des Deutschen Kalisyndikates

Mit dem Weinrestaurant im Jugendstil 1900 in Paris (Abb. 12) gelang Möhring der internationale Durchbruch als Designer.<sup>8</sup> Die Materialien und die Farbabstimmung

<sup>8</sup> Heute ist dieses Restaurant zu Teilen im Kupferberg-Museum in Mainz zu sehen. – Zum Erfolg in Paris gehörte nicht nur, dass sich die Besucher drängelten, sondern auch, dass der



12 Bruno Möhring, Deutsches Weinrestaurant auf der Weltausstellung in Paris, 1900

müssen von einer bestechenden Schönheit gewesen sein: rötliches Mahagoni mit altgoldfarbener Seide kombiniert und helles Eschenholz mit blauer Seidentapete. Gemälde in bogenförmigen Holzrahmen wechselten sich mit Spiegeln in ebensolchen, jedoch größeren Rahmen ab.<sup>9</sup>

Zum Erfolg gehörte auch, dass er für die Weltausstellung in St. Louis (1904), nach heftigen Auseinandersetzungen in der Politik und unter Künstlern, bereits im Jahr 1902 die Gesamtleitung zugesprochen bekam, zudem die große Halle der kunstgewerblichen Abteilung mit einem Ehrenhof gestalten konnte (einschließlich der Portale). Auch den Keramischen Saal und die Pavillons der Reichsdruckerei und des Wasmuth-Verlages entwarf Möhring.

Auf der Weltausstellung in San Francisco 1915 war er ebenfalls noch präsent, wenn auch nur noch mit dem Ausstellungsgebäude des Deutschen Kalisyndikates.

In unterschiedlicher Verantwortung war Möhring an nationalen und internationalen Industrie- und Gewerbeausstellungen beteiligt, darunter an folgenden:

- *Industrie- und Gewerbeausstellung* in Düsseldorf, 1902
- *Internationale Ausstellung* in Mailand, 1906
- *Internationale Ausstellung für Meereskunde und Seefischerei* in Marseille, 1906

deutsche Pächter des Weinrestaurants sich von Möhring in Paris ein Restaurant komplett gestalten ließ, das Restaurant Konss am Boulevard des Italiens. Möhring arbeitete hier mit dem französischen Künstler George de Feure (1868–1943) zusammen. Dazu Wagemann, s. Anm. 1, S. 132–133.

<sup>9</sup> Dorn, s. Anm. 1, S. 435.

- *Deutsche Schiffbauausstellung* in Berlin, 1908
  - *Zweite Ton-, Zement- und Kalkindustrierausstellung* in Berlin, 1910
  - *Internationale Eisenbahn- und Verkehrsmittelausstellung* in Buenos Aires, 1910
- Die Teilnahme von Bruno Möhring ist auch bekannt für folgende Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen:

- *Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst* in Turin, 1902
- *Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung* in Dresden, 1906
- *Internationale Kunstgewerbeausstellung* in Sankt Petersburg, 1908

Bei diesen Gewerbe- und Industrierausstellungen und Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen war Bruno Möhring für Projekte von verschiedener Art und von unterschiedlichem Umfang verantwortlich.<sup>10</sup> In einigen Fällen ging es um eher dekorative Aufgaben, wie z. B. die Gestaltung des ‚Berliner Saales‘ auf der *Ersten Internationalen Ausstellung für dekorative Kunst* in Turin 1902, der als Vorraum der Preußischen Abteilung rein repräsentativen Zwecken diente. In ähnlichem Zusammenhang ist der Hof mit einem Brunnen aus Granit zu sehen, den Möhring für die *Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung* in Dresden 1906 entwarf. In mehreren Fällen deckte Möhring sowohl den repräsentativen Aspekt ab als auch die Gestaltung der Ausstellungsarchitektur zur Präsentation bestimmter Produkte. So geschehen etwa in Buenos Aires 1910 auf der *Internationalen Eisenbahn- und Verkehrsmittelausstellung*, für die Möhring das ‚Deutsche Haus‘ (sechs Hallen in einfacher Eisenkonstruktion) für die Stände der einzelnen Firmen entwarf. Für den repräsentativen Teil des deutschen Auftritts jedoch baute er eine Ehrenhalle in Oktogon-Form an, die durch ihre beträchtliche Höhe und die nächtliche Beleuchtung mit Scheinwerfern besonders auffiel.<sup>11</sup>

Neben den diversen Aufträgen zur Ausstellungsarchitektur war Möhring einige Male auch mit Leitungsaufgaben befasst. So leitete er 1902 in Turin die preußische Sektion und war für die Gesamtleitung der deutschen Kunstgewerbeabteilung auf der Weltausstellung in St. Louis zuständig.<sup>12</sup>

Besondere Erwähnung finden sollte Bruno Möhrings Beitrag zur *Industrie- und Gewerbeausstellung* in Düsseldorf im Jahr 1902 wegen der beeindruckenden Komplexität und handwerklichen Perfektion seines Entwurfes. Zudem blieben die Gebäude erhalten und fanden weitere Verwendung, was im Bereich der Ausstellungsarchitektur eher selten vorkommt. Für das Montan- und Maschinenbauunternehmen Gutehoffnungshütte (GHH) in Oberhausen und die Gasmotorenfabrik Deutz hatte Bruno Möhring einen aufsehenerregenden Komplex von fünf Ausstellungshallen entworfen,

<sup>10</sup> Die Details folgen dem Werkverzeichnis und der Beschreibung von Wagemann, s. Anm. 1, S. 114–128 und S. 239–249.

<sup>11</sup> Auf dieser Ausstellung waren u. a. die Firma MAN vertreten, aber auch die Königlichen Majolika-Werkstätten aus Cadinen, woher Alfred Grenander seit 1908 Fliesen für die Berliner U-Bahn-Stationen bezog. Siehe dazu auch das Kapitel über Alfred Grenander.

<sup>12</sup> Dorn, s. Anm. 1, S. 436.



**13** Bruno Möhring, Museo Universitario del Chopo, Mexiko-Stadt, 2012, vormals Werkhallen der GHH auf der Industrie- und Gewerbeausstellung, Düsseldorf, 1902

die danach ohne Veränderung als Werkhallen weiter genutzt werden konnten. Sie waren verschraubt und konnten komplett demontiert werden. Die Konstruktion dieses Industriebaus im Jugendstil, gebaut in Eisenskelettbauweise mit Stahl, Glas und Ziegelsteinen, war zudem inhaltlich programmatisch, da die GHH den Stahl für die Halle selbst produzierte und einen Zweig des Konzerns, die Eisenverhüttung, beispielhaft demonstrieren konnte.<sup>13</sup>

Als die Ausstellung Ende Oktober 1902 die Tore schloss, wurde der Hauptteil des Hallenkomplexes von einem mexikanischen Unternehmer erworben und nach Mexiko-Stadt gebracht. Von 1909 bis 1960 war dort das Nationale Museum für Naturgeschichte untergebracht. 1973 ging das Museum in den Besitz der Universität über, die das Gebäude renovierte und umgestaltete. Seit November 1975 ist dort ein Zentrum für experimentelle Kunst (bildende Kunst, Musik und Theater) untergebracht. Das Gebäude, das heute unter dem Namen Museo Universitario del Chopo (Abb. 13) firmiert, wurde 2006 bis 2009 erneut renoviert und umgestaltet, wobei verschiedene spätere Einbauten wieder entfernt wurden. Es beherbergt heute neben mehreren Galerien auch ein Kino, ein Café, eine Bibliothek und ein Archiv.

**13** Weitere Details bei Wagemann, s. Anm. 1, S. 119–122.



**14** Bruno Möhring, Weinstube Schicke, Berlin-Mitte, 1898

Über den kleineren Teil des Hallenkomplexes war lange nichts bekannt; er galt als verschollen. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts jedoch wurde diese Halle in Köln-Deutz wiederentdeckt: sie war offenbar auf das Gelände der Gasmotorenfabrik Deutz gebracht und in vereinfachter Form als Kernmacherei, ein Teil der Eisengießerei, wiederaufgebaut worden (heute Halle 17, die Möhring-Halle).<sup>14</sup>

Der unmittelbar folgende Auftrag für Bruno Möhring, seitens der Gelsenkirchener Bergwerks-AG für Entwurf und Bau der Maschinenhalle Zeche Zollern II/IV in Dortmund, macht deutlich, dass die Hallen in Düsseldorf Möhring für die Gestaltung von Industriearchitektur empfohlen.<sup>15</sup>

Auf dem Gebiet der Raumgestaltung war Möhring nicht nur auf der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 erfolgreich tätig, sondern auch in Berlin:

- Bereits 1898 baute Möhring für den Weinhändler Gustav Schicke in der Friedrichstraße 203 ein schmales und tiefes Ladenlokal in eine Weinstube (Abb. 14)

**14** Die Informationen über den weiteren Verbleib und die Verwendung der Hallen siehe den Eintrag ‚Museo Universitario del Chopo‘ bei Wikipedia (abgerufen am 17.03.2023).

**15** Dazu Wagemann, s. Anm. 1, S. 119. Sie spricht den Hallen Möhrings in Düsseldorf „Vorbildcharakter in der Konzeption“ zu.