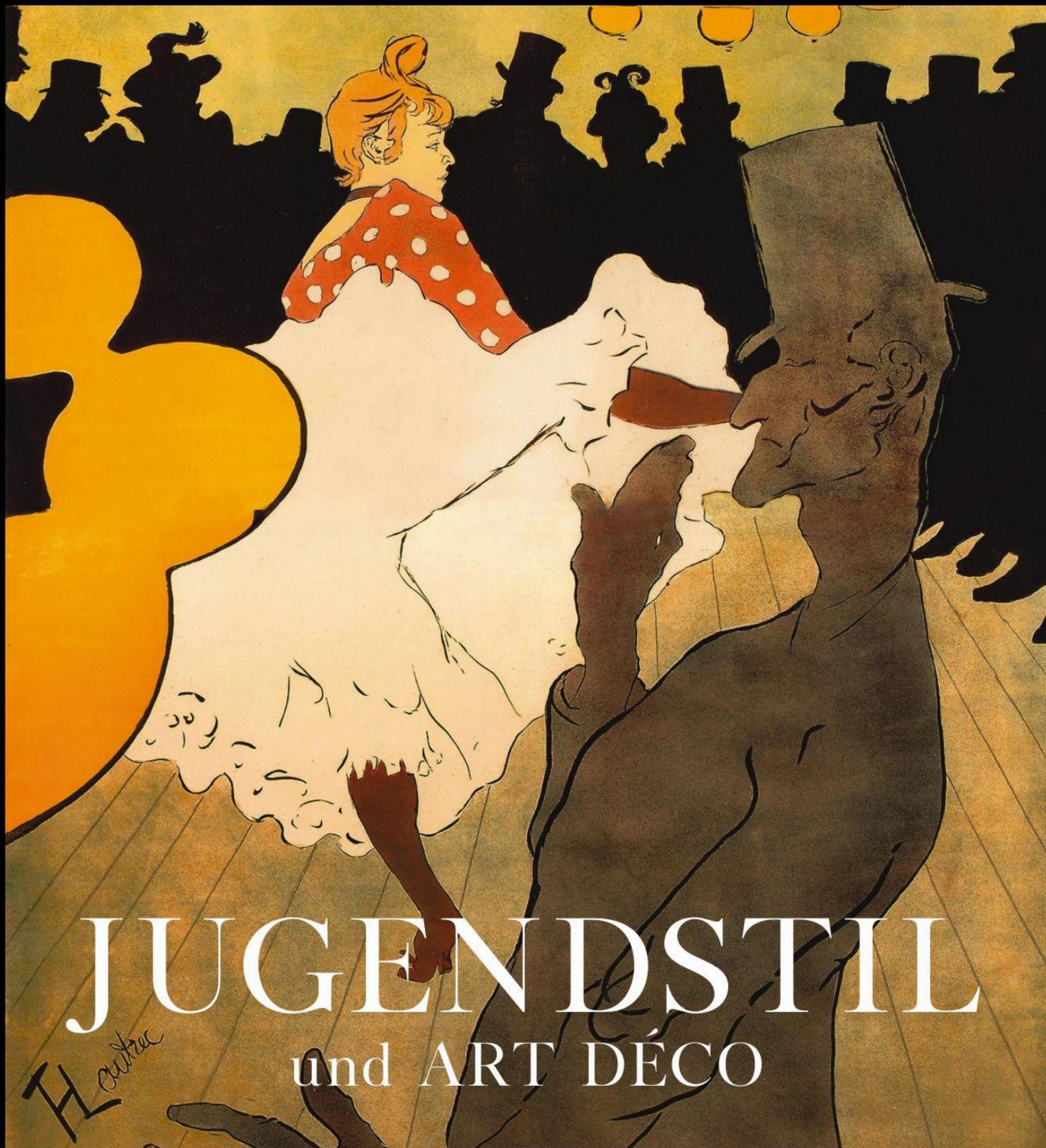


GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST



JUGENDSTIL

und ART DÉCO

Die Ästhetik des Alltags
1890–1940

ISBN 978-3-652-00513-5
4 119 1829 15 16509 14

Deutschland € 16,50 • Österreich € 18,80 • Schweiz sfr 33,- • Benelux € 19,50 • Spanien € 22,- • Italien € 22,-



Liebe Leserin, lieber Leser

Das Europa des späten 19. Jahrhunderts ist hässlich. Die Industrialisierung, die den Kontinent inzwischen fast überall prägt, hat öde Elendsviertel geschaffen. Die Städte sind überfüllt, laut und dreckig. Die Arbeiter schuften in düsteren Fabriken. Der Alltag ist grau und ernüchternd.

So zumindest empfinden es immer mehr Künstler jener Zeit: Sie nehmen den Weg, den die Moderne eingeschlagen hat, als bedrohlich wahr, als eine Gefahr für das Grundbedürfnis aller Menschen, sich in ihrer Umgebung wohlfühlen zu können.

Und sie sind empört darüber, wie wenig ihre Kollegen gegen diese Entwicklung unternehmen.

Denn die etablierte Kunst zeigt sich weitgehend nur in Ausstellungsräumen; sie richtet sich an ein ausgesuchtes Publikum, ist elitär und oft akademisch. Die Maler lernen an Hochschulen das alt-hergebrachte Handwerk, werden unterrichtet in klassischen Proportionen, Perspektive und Farbenlehre und schaffen demgemäß konventionelle Bilder für ein gutbürgerliches Publikum. Menschen auf der Straße erreichen sie damit kaum. Zu-

mal sie sich fast ausschließlich auf Malerei, Zeichnung und Skulptur beschränken und sich – anders als von den jungen Kollegen gefordert – wenig für die Ästhetik von Alltagsgegenständen interessieren.

Was die Massen bekommen, sind Einheitsprodukte aus den Fabriken, oft minderwertige Konsumware.

Und so gewinnt um 1890 überall in Europa eine neue künstlerische Bewegung an Wucht, die in England *Arts and Crafts* heißt, in Frankreich *Art nouveau*, in Spanien *Modernisme* – und in Deutschland *Jugendstil*.

Ihre Verfechter haben den Anspruch, alle Facetten des Lebens künstlerisch zu durchdringen, die Schönheit auch im Trivialen sichtbar zu machen, um so das Diktat des industriellen Einerleis zu brechen.

Sie machen keinen Unterschied mehr zwischen der hehren Kunst und dem angewandten Kunsthandwerk, sie sind sich nicht zu fein, alles ihrem Gestaltungswillen zu unterwerfen, vom Wohnhaus bis zu Zuckerdosen, Uhren und Lampen. Bereitwillig stellen sie sich zudem in den Dienst der gerade aufkommenden Werbebranche und gestalten Reklameplakate, nutzen ihre Schaffenskraft, um Zigaretten zu verkaufen oder andere Konsumgüter.

Und in radikaler Abkehr von der industrialisierten Moderne orientieren sie sich an der Natur, entdecken für sich die Schönheit der Schöpfung, die organischen Formen der Pflanzen, die Sinnlichkeit traditioneller Materialien wie Holz, Ton und Rattan, wie Glas, Kupfer und Silber.

Doch ihre aufwendig gefertigten Kreationen sind für die meisten Menschen unbezahlbar. Und so ist es eine hübsche Ironie, dass ihre Objekte erst dann für die Massen erschwinglich werden, als Unternehmer die Ideen der Künstler aufnehmen



und ihre Produkte auf die neue Art verzieren. Als also die moderne Industriegesellschaft den – ursprünglich gegen sie gerichteten – Jugendstil kurzerhand vereinnahmt.

Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt sich aus dem Jugendstil nach und nach, und vor allem in Frankreich, der Art déco (von *art décoratif*). Dessen Vertreter aber wenden sich nicht mehr gegen die Moderne, im Gegenteil: Oft wählen sie Maschinen als Motiv – für sie die Ikonen des Fortschritts. Aber sie stellen sie nicht einfach nur dar, sondern stilisieren sie, feiern mit optischer Wucht ihre Kraft und Schnelligkeit, verherrlichen sie in Werbeplakaten, lassen sich durch sie bei der Gestaltung selbst von Spiegeln oder Sesseln zu eleganten Formen inspirieren.

Denn was die Künstler des Art déco – neben einigen ästhetischen Präferenzen – mit ihren Vorgängern verbindet, das ist der Wunsch, den gesamten Alltag des interessierten Kunden anmutig zu gestalten, ob es nun um Kunst geht oder Konsum, um Gemälde, in denen Hochhäuser gefeiert werden, oder um schlichte Vasen.

Und so präsentieren wir Ihnen in diesem Heft gleich zwei Kunstrichtungen, deren Vertreter mehr wollten, als nur großartige Werke zu schaffen: nämlich die Menschen vor dem Grau des industrialisierten Alltags bewahren.

Herzlich Ihr

Michael Steyer



Das Kernteam dieser Ausgabe (v. l.): Joachim Telgenbüscher (Text), Carolin Seng (Layout), Johannes Schneider (Text), Christian Gargerle (Bild) und Alice Passfeld (Verifikation)

INHALT

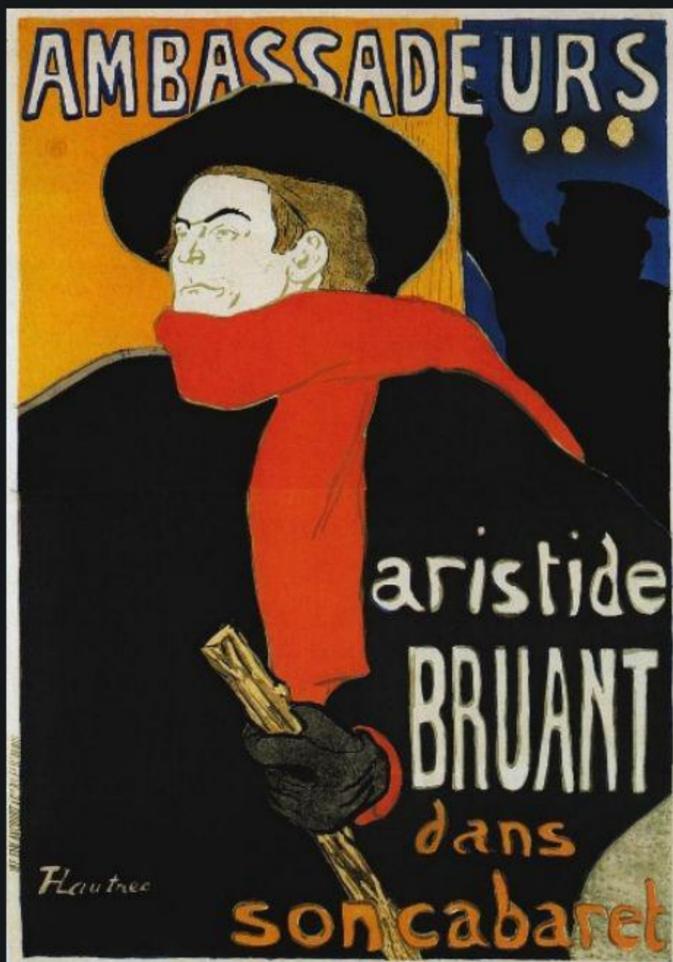
HERR DER TRIEBE

Um 1900 rebellieren Wiener Vertreter des Jugendstils gegen den Kunstbetrieb – ihr Anführer ist Gustav Klimt, dessen schillernde Werke mit dem Althergebrachten brechen **Seite 66**



IM RAUSCH DER NACHT

Plakate machen Henri de Toulouse-Lautrec um 1890 berühmt. Seine Inspiration findet der Adelige in den Bordellen und Tanzpalästen von Paris **Seite 36**

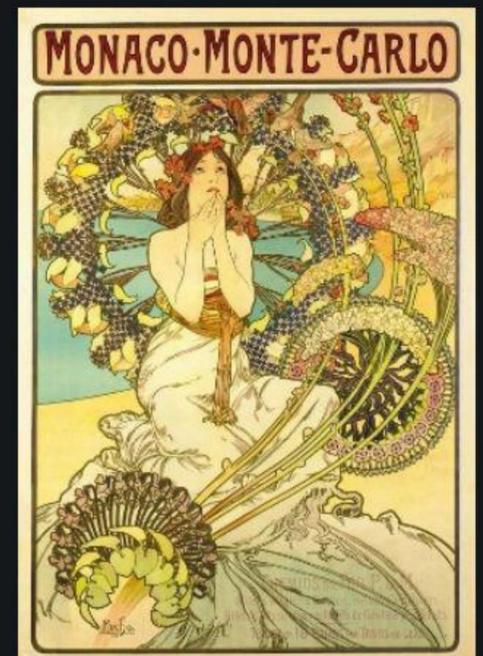


EINE NEUE ÄSTHETIK

Nach dem Ersten Weltkrieg beginnen die Designer, Objekte in einem neuen, zeitgemäßen Stil zu gestalten: Klare, dynamische Formen verherrlichen den technischen Fortschritt **Seite 118**

DIE SCHÖNHEIT DER SCHÖPFUNG

Mit floralen Ornamenten und sinnlichen Figuren feiern die Jugendstil-Künstler das Vorbild der Natur – etwa indem sie anmutige Frauen inmitten sich rankender Blumen zeichnen **Seite 10**



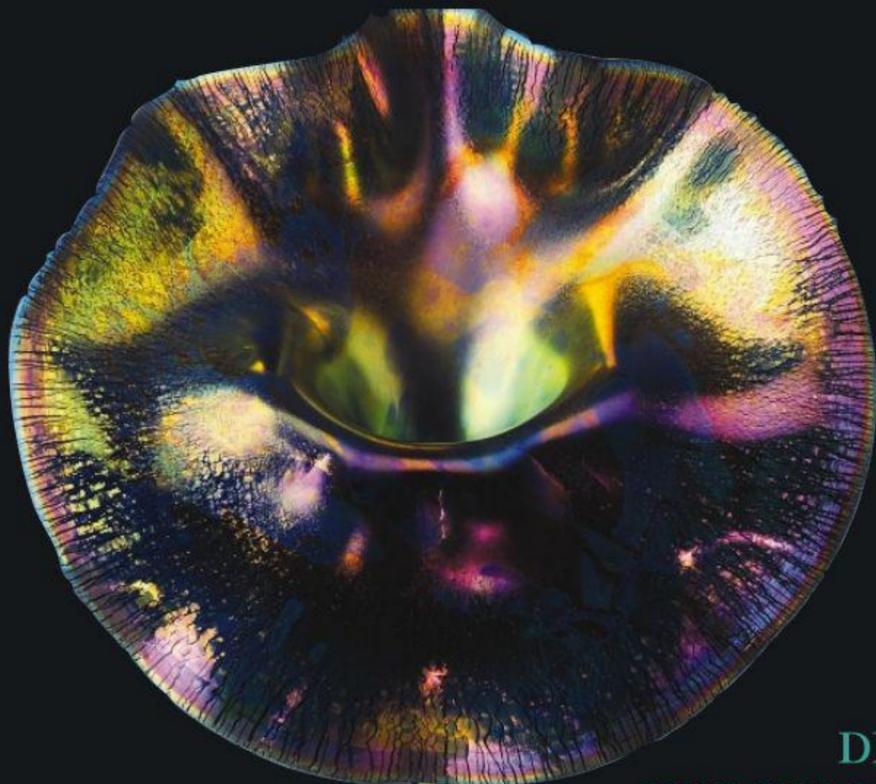
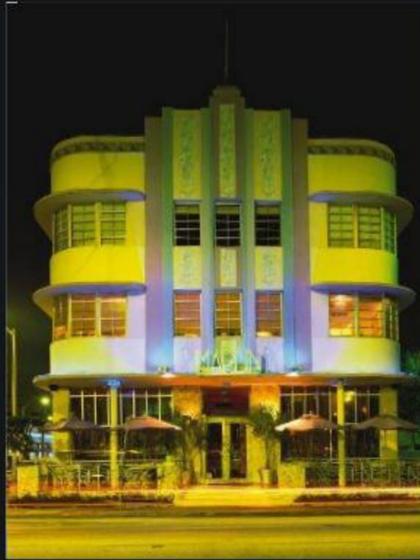


ODE AN DIE ZUKUNFT

In den 1920er und 1930er Jahren feiern die Maler des Art déco den Siegeszug der Technik. Wie Tamara de Lempicka (l.) schaffen sie Werke von kühler Eleganz **Seite 92**

STADT DER HOFFNUNG

In Zeiten der Wirtschaftskrise verbinden Bauherren in Miami Beach die Pracht des Art déco mit der Klarheit amerikanischer Diner – und errichten so einen Ort, der für Aufbruch und Dynamik stehen soll **Seite 112**



DER GLANZ DER BELLE ÉPOQUE

Die Künstler des Jugendstils fertigen meisterhafte Objekte wie diese schimmernde Vase aus Glas und prägen mit ihren formvollendeten Schöpfungen eine Ära der Anmut **Seite 52**

Prolog

DIE KRAFT DER VERZIERUNG

Um 1890 beginnt in der Kunst das Zeitalter der Dekoration. Die Vertreter des Jugendstils – und später des Art déco – wollen den Alltag der Menschen durch Schönheit verbessern **6**

Jugendstil-Bilder

DER TRAUM VOM SCHÖNEN

Gegen das Hässliche der Industrialisierung setzen Künstler eine intensive Sinnlichkeit. Und prägen eine neue Ära **10**

Charles Rennie Mackintosh

HILL HOUSE CHAIR

Um 1900 wird ein schottischer Architekt zum Pionier einer neuen Ästhetik – unter anderem mit einem ganz besonderen Stuhl **32**

Henri de Toulouse-Lautrec

MALER DER NACHT

Der Franzose will Menschen zeigen, wie sie sind, und avanciert dabei zum Chronisten einer schillernden Halbwelt **36**

Jugendstil-Objekte

ALLES IST KUNST

In ihrem Willen, jeden Lebensbereich umzugestalten, erschaffen Künstler das moderne Design **52**

Gustav Klimt

EINE STADT UND IHR MEISTER

Auch in Wien lehnen sich Künstler gegen Regeln und Tradition auf. Und ergründen zugleich die Düsternis der Seele **66**

Antoni Gaudí

LA SAGRADA FAMÍLIA

Kein Baumeister ist extremer als der Katalane Gaudí, der für Barcelona eine unvergleichliche Kirche entwirft **86**

Bildkunst des Art déco

DIE ANMUT DER MASCHINEN

Sie bejahen den Fortschritt und überwinden den Jugendstil – in einer neuartigen, reduzierten Bildsprache **92**

South Miami Beach

DAS VERGNÜGUNGSVIERTEL

Leuchtende Farben und Flamingos: Um 1935 bauen Architekten im Süden der USA ein einzigartiges Quartier **112**

Objekte des Art déco

SCHÖNHEIT DURCH TECHNIK

Die Designer des Art déco begeistern sich für moderne Materialien wie Aluminium, Chrom und Kunststoff **118**

Impressum **9**

Bildvermerke **9**

Vorschau: »Van Gogh und seine Zeit« **130**

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOEPOCHÉ EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.

Titelbild: Henri de Toulouse-Lautrec, „La Goulue“ (1891)
Redaktionsschluss: 26. September 2016

Das Zeitalter des Dekors

Ernüchtert vom Grau der industriellen Welt, stellen sich europäische Künstler ab 1890 gegen das Einerlei der Massenprodukte. Für sie soll alles kunstvoll gestaltet sein, ob aufwendiges Gemälde oder simple Teekanne

TEXT: JOHANNES SCHNEIDER

Zwei Kunstrichtungen kommen in dem halben Jahrhundert zwischen 1890 und 1940 auf, die den Alltag der Menschen durch Schönheit verbessern wollen – und deren Epochen beide in apokalyptischen Katastrophen enden: Jugendstil und Art déco.

Vor allem die Vertreter des Jugendstils sind beseelt von dem Gedanken, durch schöpferische Raffinesse eine bessere Welt zu schaffen. Und auch die ihnen nachfolgenden Künstler und Designer des Art déco haben den Anspruch, ihre gesamte Umgebung ästhetisch zu veredeln.

Sie alle wollen nicht Ausstellungen für ein ausgesuchtes Publikum bestücken, sondern mit ihren Werken alle Facetten des Lebens durchdringen, auch Alltagsgegenstände neu gestalten und so die Massen erreichen.

Diese Abkehr vom akademischen, elitären Kunstbetrieb beginnt um 1890. Viele Künstler haben damals das Gefühl, dass es ihren Beitrag braucht, um den Druck der modernen Gesellschaft abzumildern. Denn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägt die zunehmende Industrialisierung weite Teile Europas. Immer mehr Menschen ziehen vom Land in die Städte, um dort in neu errichteten Fabriken im Takt der Maschinen zu arbeiten.

Die Bevölkerung von Paris verdoppelt sich binnen weniger Jahrzehnte, in Wien verdreifacht sie sich, und London zählt bereits um 1890 mehr als fünf Millionen Einwohner.

Auf den Straßen fahren die ersten Autos, elektrisches Licht verwischt den Unterschied zwischen Tag und Nacht, überall wird gebaut. Die Metropolen sind laut, überfüllt, dreckig.

Und vor allem Mitglieder der gebildeten Schichten fragen sich zunehmend: Wollen wir wirklich so leben?

Aussteiger suchen als Antwort darauf die Verbundenheit mit der Natur, propagieren die Besinnung auf das Ursprüngliche. Manche gärtnern nackt, um ihre Körper wieder zu spüren, andere schließen

sich auf dem Land zu Vegetarier-Kolonien zusammen, erfinden den Ausdruckstanz oder unterziehen sich in Sanatorien Luft-, Wasser- oder Lichtkuren, die dem gestressten Stadtmenschen neue Kraft geben sollen.

Auch in der Kunst regt sich Widerstand gegen den modernen Alltag. Der Ärger über das Einerlei der industriellen Massenware verbindet sich mit einem fast missionarischen Eifer, im hochwertigen Kunsthandwerk die Lösung für die drängenden Zivilisationsprobleme zu sehen: Wahrhaft schöpferische Tätigkeiten und einzigartige Kreationen, so der Gedanke, könnten die Großstädter (von denen viele ja nur die ewig gleichen, kleinteiligen Arbeitsschritte ausführten, statt etwas Eigenes zu erschaffen) mit ihrer Existenz versöhnen.

Ausgehend von England, wo die Anhänger der „Arts and Crafts“-Bewegung schon ab etwa 1880 hochwertige, fein verzierte Bücher, Lampen, Bettwäsche oder auch Senftöpfe entwerfen, breitet sich die Lust an einem neuartigen Dekor über den ganzen Kontinent aus. Mit schlanken Linien, floralen Elementen und geometrischen Mustern entwickeln immer mehr Künstler eine anmutige, leichte Formensprache, die sich von den vorherrschenden überladenen Verzierungen des Historismus abhebt.



Eine Schöne mit Blumenkrone, umgeben von sich pittoresk rankenden Pflanzen: In der typisch ornamentalen Manier des Jugendstils präsentiert der Tscheche **ALFONS MUCHA** 1896 seine Vorstellung vom »Sommer«

In Frankreich machen die Vertreter des Art nouveau selbst Metro-Eingänge und Straßenschilder zu Kunstwerken. In Spanien begründen Architekten wie Antoni Gaudí den Modernisme, treiben die Idee, dass jeder Bau dem Formen- und Farbreichtum der Natur naheifern sollte, auf die Spitze.

In Österreich bezeichnen sich die Erneuerer als Secessionisten, als „Abspalter“, weil sie sich vom etablierten Kunstbetrieb abwenden. Und in Deutschland gibt die 1896 gegründete Kulturzeitschrift „Jugend“ der Revolution ihren Namen: Jugendstil.

Die Bezeichnungen unterscheiden sich, doch die Bewegung ist weitgehend geeint im Glauben an die heilende Kraft der Schönheit. Ihre Vertreter lieben die weiche, geschwungene Form, inspiriert von der Schöpfung – sich filigran rankende Pflanzen werden für viele bald zum Inbegriff der neuen Ästhetik.

Neben dieser spielerischen Strömung aber gibt es auch Jugendstil-Vertreter, die strengere Linien und eine reduziertere Bildsprache bevorzugen. Viele Künstler orientieren sich dabei unter anderem am japanischen Holzschnitt, der für eine klare Ästhetik steht.

Und so setzen sie der aus ihrer Sicht deprimierenden Wirklichkeit keine feingliedrige Ornamentik entgegen, sondern stark vereinfachte Figuren mit deutlichen Konturen und flächiger Farbgebung.

D

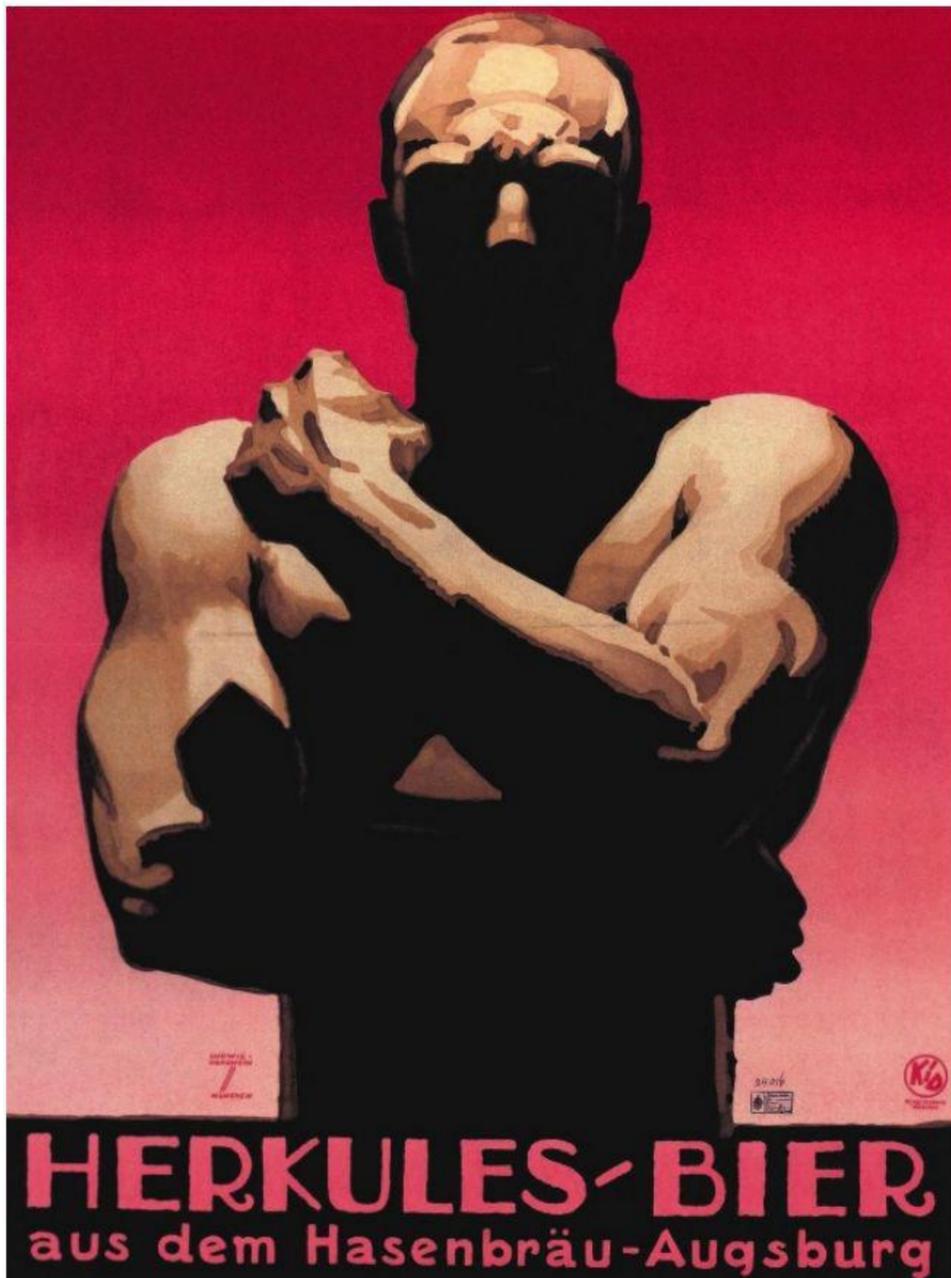
Dieser plakative neue Stil, auffällig und sofort erkennbar, verändert auch die in jenen Jahren heranwachsende Werbewirtschaft. Die Aufträge der Kunden sind lukrativ, und so entwerfen immer mehr Jugendstilkünstler Reklameplakate für Autos, Liköre oder Zigaretten. Auf diese Weise erreichen sie die Massen, eines ihrer großen Ziele.

Allerdings werden sie so auch Teil jener kommerzialisierten Industriekultur, gegen die viele von ihnen einst angetreten waren.

So hat sich der Jugendstil zum Teil schon selbst überlebt, als auch er von der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts getroffen wird: Im Ersten Weltkrieg zeigt der technische

In schillernden Kompositionen
zelebriert der Wiener **GUSTAV KLIMT**
die weibliche Sinnlichkeit





Die Kunst des Art déco ist weniger verspielt als die des Jugendstils, dafür klarer konturiert. Besonders ausdrucksstark sind die Plakate des Deutschen **LUDWIG HOHLWEIN**. Mit diesem Muskelmann wirbt er 1925 für eine Biermarke



Diese junge Frau porträtiert **TAMARA DE LEMPICKA**, die wohl berühmteste Vertreterin des Art déco, 1927 mit starken Hell-dunkel-Kontrasten

Fortschritt sein zerstörerisches Potenzial; der Waffengang kostet rund 15 Millionen Menschen das Leben, eine neue Dimension des Tötens.

Expressionistische Maler übersetzen das Grauen der Schlachtfelder in verstörende Bilder, nur wenige Künstler interessieren sich noch für die ornamentale Verspieltheit des Jugendstils, auch nach dem Ende des Weltenbrandes nicht, und so ist die Zeit sich pittoresk windender Blumen bald endgültig vorbei.

Überhaupt scheint es nicht mehr sonderlich sinnvoll zu sein, sich der modernen Welt weiterhin entgegenzustellen. Zu offensichtlich ist inzwischen der Siegeszug der Industrie. Massenproduktion dominiert fast jede Branche, die Kommerzialisierung der Lebensbereiche schreitet schneller denn je voran.

U

Und so orientieren sich Künstler und Designer radikal um: War der Jugendstil noch der Versuch der Ästhetiker, dem Publikum eine auf Kreativität und Handwerk basierende Alternative zur Industriegesellschaft zu bieten, geben sich die Vertreter des nun in Europa und bald auch in den USA aufkommenden Art déco den neuen Umständen begeistert hin.

Neben Motiven aus der Natur sowie exotischen Sujets nehmen sich viele Vertreter dieser neuen Kunstrichtung Maschinen zum Vorbild, stellen die Ikonen des Fortschritts in immer neuen Variationen dar – die Eisenbahnen, Autos und Luxusliner.

Die Ästhetik der Art-déco-Künstler ist nüchterner als die der Jugendstil-maler, die Formen sind klarer, Geraden und Kanten ersetzen oft die organisch geschwungenen Linien.

Doch auch der Art déco will die Welt verschönern. Schon der Name – hergeleitet von einer Pariser Ausstellung mit dem Titel „Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes“ aus dem Jahr 1925 – sagt es deutlich. Das Ziel ist: Dekoration.

Gruner + Jahr GmbH & Co KG
Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.
Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg.
Telefon 040 / 37 03-0, Telefax 040 / 37 03 56 48.
E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de;
Internet: www.geo-epoche.de

CHEFREDAKTEUR
Michael Schaper

STELLVERTRETENDER CHEFREDAKTEUR
Dr. Frank Otto

BILDREDAKTION
Christian Gargerle (Leitung), Dorit Eichmann,
Roman Rahmacher, Carla Rosorius, Edith Wagner
Mitarbeit: Anja Jöckel

ART DIRECTION
Tatjana Lorenz, Eva Mitschke

TEXTREDAKTION
Johannes Schneider, Joachim Telgenbüscher (Heftkonzept);
Jens-Rainer Berg, Insa Bethke, Dr. Anja Fries,
Samuel Rieth, Andreas Sedlmair

AUTOREN
Jörg-Uwe Albig, Dr. Mathias Mesenhöller, Cay Rademacher

VERIFIKATION: Lenka Brandt, Fabian Klabunde,
Olaf Mischer, Svenja Muche, Alice Passfeld
Mitarbeit: Dr. Henning Albrecht

LAYOUT: Jutta Janssen, Carolin Seng
Mitarbeit: Carolin Tegeler

KARTOGRAPHIE: Stefanie Peters

SCHLUSSREDAKTION: Dirk Krömer, Olaf Stefanus
Mitarbeit: Antje Poeschmann

CHEF VOM DIENST TECHNIK: Rainer Droste

HONORARE: Petra Schmidt

REDAKTIONSASSISTENZ: Ümmük Arslan,
Angelika Fuchs, Helen Oqueka;
Anastasia Mattern, Thomas Rost (Buchrecherche)

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

PUBLISHER: Dr. Gerd Brüne
PUBLISHING MANAGER: Toni Willkommen
DIGITAL BUSINESS DIRECTOR: Daniela von Heyl

DIRECTOR DISTRIBUTION & SALES:
Torsten Koopmann / DPV Deutscher Pressevertrieb
MARKETING: Anja Wittfoth

HERSTELLUNG: G+J Herstellung, Heiko Belitz (Ltg.),
Oliver Fehling

EXECUTIVE DIRECTOR DIRECT SALES:
Heiko Hager, G+J Media Sales

VERANTWORTLICH FÜR DEN INHALT DER BEILAGEN:
Daniela Krebs - Director Brand Solutions
G+J e|MS, Am Baumwall 11, 20459 Hamburg
Es gilt die jeweils gültige Anzeigenpreisliste
unter www.gujmedia.de

Heftpreis: 16,50 Euro

ISBN: 978-3-652-00513-5, ISSN-Nr. 2193-6552

© 2016 Gruner + Jahr, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,

IBAN: DE 30 2007 0000 0032 2800 00

BIC: DEUTDEHH

Litho: Peter Becker GmbH, Würzburg

Druck: Neef+Stumme premium printing, Wittingen

Printed in Germany

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040 / 37 03 20 98, Telefax: 040 / 37 03 56 48
E-Mail: briefe@geo-epoche.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift: GEO Kundenservice, persönlich erreichbar:
20080 Hamburg Mo-Fr 7.30 bis 20.00 Uhr
Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

E-Mail: geoepoche-service@guj.de
Telefon innerhalb Deutschlands: 040 / 55 55 89 90
Telefon außerhalb Deutschlands: +49 / 40 / 55 55 89 90
Telefax: +49 / 1805 / 861 8002*

GEO-Kundenservice: www.geo.de/kundenservice

Preis für ein Jahresabonnement:
29,70 € (D), 33,20 (A), 58,20 sfr (CH)

BESTELLDRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER ETC.

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift: GEO-Versand-Service, 74569 Blauffelden
Telefon: +49 / 40 / 42 23 64 27
Telefax: +49 / 40 / 42 23 66 63
E-Mail: guj@sigloch.de

*14 Cent/Minute aus dem deutschen Festnetz;
Mobilfunkpreis maximal 42 Cent/Minute

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts, o. = oben,
m. = Mitte, u. = unten

Titel: Christie's Images/Bridgeman Art Library

Titel Innenseite: Staatliches A. Puschkin Museum für bildende Künste,
Moskau/Fine Art Images

Editorial: Dorit Eichmann für GEOEPOCHE: 3 u.

Inhalt: Österreichische Galerie Belvedere/Erich Lessing/akg-images: 4 o.;
Staatliches A. Puschkin Museum für bildende Künste, Moskau/Fine Art
Images: 4 l. u.; Dallas Museum of Art, Texas – gift of Mr. and Mrs. Michael
Steinberg/Bridgeman Art Library: 4 m. u.; Herzogin Anna Amalia Biblio-
thek Weimar: 4 r. u.; Privatsammlung/Hans Hinz/Artothek/© VG Bild-
Kunst, Bonn 2016: 5 o.; Nigel Francis/Robert Harding/ddp images: 5 m.;
Christie's Images/Bridgeman Art Library: 5 u.

Im Zeitalter des Dekors: Bibliothèque Forney/Peter Willi/SuperStock/
mauritus images: 6; Österreichische Galerie Belvedere, Wien/Luisa Ric-
ciarini/Leemage/Fotofinder: 7; Privatsammlung/Fine Art Images/© VG
Bild-Kunst, Bonn 2016: 8 o.; Privatsammlung/Christie's Images/Arto-
thek/© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 8 u.

Der Traum vom Guten und Schönen: Staatliches A. Puschkin Museum
für bildende Künste, Moskau/Fine Art Images: 10; Herzogin Anna Amalia
Bibliothek Weimar: 11; Lordprice Collection/Alamy: 12; Universitätsbiblio-
thek Heidelberg: 13 (9); Interfoto: 14; Wien Museum/akg-images: 15 l.;
Les Arts Décoratifs, Paris/akg-images: 15 r.; Privatsammlung/akg-images:
16; Kunstsammlungen Chemnitz/May Voigt/bpk-images: 17, 18 o.; Pri-
vatsammlung/Heritage Images/dpa Picture-Alliance: 18 u.; Pulfer/Inter-
foto: 19; Privatsammlung/Fine Art Images: 20; Privatsammlung/Photo-
aia/Interfoto: 21; Stiftung Stadtmuseum Berlin/bpk-images: 22/23; Pri-
vatsammlung/© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 24 o.; Fine Art Images/Inter-
foto: 24 u.; Privatsammlung/Fine Art Images: 25; Stapleton Collection/
Getty Images: 26 o.; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: 26 u.;
akg-images: 27, 29 l. u.; Christie's Images/Bridgeman Art Library: 28;
ETH, Zürich/akg-images: 29 l. o., 29 l. m., 29 r. o., 29 r. m., 29 r. u.; Christie's
Images/Bridgeman Art Library: 30; Privatsammlung/Fine Art Images: 31
„Hill House Chair“: GL Archive/Alamy: 32; De Agostini/akg-images: 33;
The Hill House, Glasgow/mauritus images: 34; Cassina/De Agostini/
Getty Images: 35

Im Rausch der wilden Nächte: Paul Sescou/Bridgeman Art Library: 36;
Christie's Images/Bridgeman Art Library: 37; Photo12/culture-images:
39 l. o.; Roger Viollet/Getty Images: 39 l. u., 39 r. o.; ullstein bild: 39 r. u.;
Staatliches A. Puschkin Museum für bildende Künste, Moskau/Fine Art
Images: 40; Privatsammlung/Christie's Images/Bridgeman Art Library:
41 l., 51; Archiv Gerstenberg/ullstein bild: 41 r.; Bridgeman Art Library:
43; Musée Toulouse-Lautrec, Albi/akg-images: 44 l.; Musée de Arte, São
Paulo/De Agostini/akg-images: 44 r.; Art Institute Of Chicago/De Agos-
tini/akg-images: 45 l.; Fogg Art Museum, Harvard University Art Mu-
seums, USA; Bequest from the Collection of Maurice Wertheim, Class
1906/Bridgeman Art Library: 45 r.; adoc-photos/bpk-images: 46 l.; Bridge-
man Art Library: 46 o.; SZ Photo: 46 u.; Privatsammlung/Bridgeman Art
Library/© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 48 l. o.; Museum of Modern Art, New
York/Scala Archives: 48 l. u.; Metropolitan Museum of Art/bpk-images:
48 r. o.; Privatsammlung/akg-images: 48 r. u.; RMN – Grand Palais/bpk-
images: 49 o.; Alte Nationalgalerie, Berlin/Bridgeman Art Library: 49 u.

Alles ist Kunst: Detroit Institute of Arts/Bridgeman Art Library: 52/53;
Metropolitan Museum of Art/bpk-images: 54, 55 r., 61 o.; Christie's Im-
ages/Bridgeman Art Library: 55 l., 60, 64 r.; RMN – Grand Palais, Paris/
Harry Bréjat/bpk-images: 56 l.; MAK, Wien/Katrin Wißkirchen: 56 r.;
Privatsammlung/Art Archive/Shutterstock-Rex: 57; RMN – Grand Palais,
Paris/bpk-images: 58 (2); Sotheby's, London/akg-images: 59 l.; Privat-
sammlung/Dagli Orti/Art Archive/Shutterstock-Rex: 59 r.; MAK, Wien/
Georg Mayer: 61 u.; Calouste Gulbenkian Foundation, Lissabon/Scala
Archives: 62 l.; Design Museum, Kopenhagen/Pernille Klemp: 62/63;
Metropolitan Museum of Art/Gift of Louis Comfort Tiffany Foundation/
bpk-images: 64 l.; Metropolitan Museum of Art/Gift of H. O. Havemeyer/
bpk-images: 65 l.; Privatsammlung: 65 r.

Herr der Triebe: Moritz Nähr/ÖNB/picturedesk.com/Interfoto: 66; Ös-
terreichische Galerie Belvedere/Erich Lessing/akg-images: 67; Photo-
institut Bonartes/Imagno: 69 o.; Austrian Archives/Imagno: 69 r. m., 69 l.,
69 u., 81 l. u., 82 r. m., 84 l. u.; On loan to Museum of Modern Art, New
York/Austrian Archives/Imagno: 70; Österreichische Galerie Belvedere/
Austrian Archives/Imagno: 71; Secession, Wien/Gerhard Trumler/Im-
agno: 72/73; Neue Galerie New York/John Gilliland/Art Resource/Scala
Archives: 75; Sammlung Kamm/Kunsthau Zug/akg-images: 76; lfpad/
Interfoto: 77; Privatsammlung: 78 l. o., 78 r. o., 80 l. u., 81 r. u., 82 l. u.;
Wien Museum/Imagno: 78 l. u., 84 r.; Museum Postsparkasse: 78 r. u.;
Fondation Oskar Kokoschka, Vevey/Austrian Archives/Imagno/© VG
Bild-Kunst, Bonn 2016: 80 o., 80 r. u.; Wien Museum/akg-images: 81 o.;
bpk-images: 82 o.; MAK, Wien/Thomas Matyk: 82 l. m.; Imagno/akg-
images: 84 l. o.

„La Sagrada Familia“: Emad Aljumah/Getty Images: 86; Guy Vanderelst/
Photographer's Choice/Getty Images: 87; Mark Mawson/Robert Har-
ding/Getty Images: 88; Glow Images: 89; Otto Stadler: 90; De Agostini/
Getty Images/© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 91 l. o.; Brigitta Erdoedy/
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 91 r. o.; Luc Nagels/Sint-Lukasarchief/© VG
Bild-Kunst, Bonn 2016: 91 u.

Die Anmut der Maschinen: Roland Mouron/Estate of A. M. Cassandre :
92/93, 111; Covici, Friede, Inc: 94, 95; Fisk University, Nashville/© VG
Bild-Kunst, Bonn 2016: 96; Museum of Modern Art, New York/Scala Ar-
chives: 97; Privatsammlung/Granger/Interfoto: 98; Metropolitan Museum
of Art/bpk-images: 99; Christie's Images/Artothek/© VG Bild-Kunst,
Bonn 2016: 100; Privatsammlung/Hans Hinz/Artothek/© VG Bild-Kunst,
Bonn 2016: 101; Christie's Images/Bridgeman Art Library: 102 o.; Privat-
sammlung/Bridgeman Art Library/© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 102 u.,
104; Privatsammlung/Bridgeman Art Library: 105 (2); Privatsammlung/
akg-images: 103; Privatsammlung: 106; Privatsammlung/© VG Bild-
Kunst, Bonn 2016, 107 l., 107 r.; Collection Stedelijk Museum Amster-
dam: 107 m.; Privatsammlung/akg-images/©VG Bild-Kunst, Bonn 2016:
108 l.; Christie's Images/Scala Archives: 108 r.; Lordprice Collection/Ala-
my/mauritus images/© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 109; Roland Mouron/
Estate of A. M. Cassandre/mauritus images: 110 l.; Roland Mouron/
Estate of A. M. Cassandre/bpk-images: 110 r. o.; Metropolitan Museum
of Art/Peter Horree/Alamy/mauritus images: 110 r. u.

South Miami Beach: Raimund Franken/ullstein bild: 112; Nigel Francis/
Robert Harding/ddp images: 113; David Kaminsky: 114; Steven Brooke:
115, 116; Büro Samuel Rothafel/Radio City Music Hall: 117

Eine neue Eleganz: Dallas Museum of Art, Texas – gift of Mr. and Mrs.
Michael Steinberg/ Bridgeman Art Library: 118/119; Christie's Images/
Bridgeman Art Library: 120, 122 r. o.; Privatsammlung/Art Archive/
Shutterstock-Rex/©VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 121; Privatsammlung/Art
Archive/Shutterstock-Rex: 122 l. u.; Privatsammlung: 122 l. o., 125 o., 126
o., 129 o.; Privatsammlung/©VG Bild-Kunst, Bonn 2016: 122 r. u., 126 o.;
Privatsammlung/Bridgeman Art Library: 123; DeAgostini/Getty Images:
124; Victoria & Albert Museum/Interfoto: 125 l. o.; Art Institute of Chi-
cago/Bridgeman Art Library: 125 u.; Christie's Images/Bridgeman Art Li-
brary: 126/127; Christie's Images/Scala Archives: 127 o.; Phillips Auction-
eers: 128 o.; Arnaud Carpentier/Archives Galerie Vallois, Paris: 128/129

Vorschau: Musée d'Orsay, Paris/Scala Archives: 130; Van Gogh Museum,
Amsterdam/Bridgeman Art Library: 131

© GEO 2016 Verlag Gruner + Jahr, Hamburg, für sämtliche Beiträge.

Eine besondere Bedeutung haben dabei die Farben, sie sollen der Realität einen neuen Anstrich geben. Etwa die weichen Pastelltöne der Architektur in Miami Beach, dazu gedacht, den Amerikanern nach dem Börsencrash von 1929 den Optimismus zurückzugeben. Oder die extrem glatten Farbflächen in den Gemälden der Malerin Tamara de Lempicka, die ihren Frauenfiguren einen fast synthetischen Glanz verleihen.

Die Wirklichkeit wird stilisiert, optimiert, ohne die Grenze zum Abstrakten zu überschreiten.

Als Kunstrichtung des kommerzialisierten Zeitalters gerät der Art déco weitaus stärker noch als der Jugendstil in den Sog ökonomischer Interessen: Neben Werbeplakaten und Reklamebildern aller Art entwerfen die Künstler und Designer des Art déco unter anderem TV-Geräte, Radios und Autos. Die ästhetische Inszenierung bleibt auch hier charakteristisches Merkmal: So kommen neben stromlinienförmigen Sportwagen nun aerodynamisch geformte Bleistiftanspitzer auf den Markt.

Derart markant ist die kraftvolle Formensprache des Art déco, dass sich in den 1930er Jahren auch die totalitären Regime in Europa seiner Stilelemente bedienen, sie mitunter für Propagandaplakate oder kolossale Statuen nutzen.

Diese Instrumentalisierung ist der düstere Prolog zur abermaligen Katastrophe: 1939 beginnt NS-Deutschland den Zweiten Weltkrieg, und so wie gut zwei Jahrzehnte zuvor schon ein Waffengang zum Ende des Jugendstils beitrug, markiert auch dieser Flächenbrand nun den Schlusspunkt des Art déco.

Zwar zeigen sich seine Spuren noch im amerikanischen Industriedesign der 1950er Jahre, doch seine Glanzzeit ist vorbei, sein optimistischer Ansatz gilt nun oft als überholt und naiv.

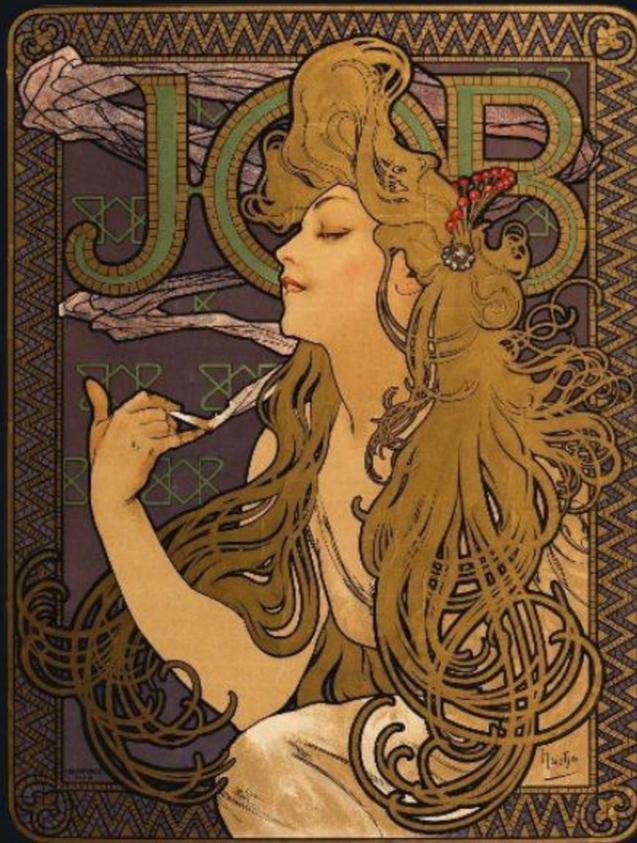
Mit seinem Niedergang endet die Kunststepoche des Dekors – jenes halbe Jahrhundert zwischen 1890 und 1940, in dem zwei verschiedene und doch artverwandte Stile die Welt zu verschönern suchten. ●

Johannes Schneider, Jg. 1981, ist Textredakteur im Team von GEOEPOCHE.

Der TRAUM vom Schönen und Guten

Die Industrialisierung macht Waren aller Art erschwinglich – und entwertet sie zugleich. Denn die Fabriken produzieren billigen Standard von oft minderer Qualität. Dagegen rebelliert von den 1880er Jahren an eine Bewegung von Künstlern in Belgien, Frankreich, Deutschland, Österreich und England. Sie wollen Werke schaffen, die zur neuen Zeit passen: international, fortschrittlich und der Sinnlichkeit verpflichtet. Als ihr Mittel wählen manche den dekorativen Exzess, andere eine eher reduzierte Bildsprache. Gemeinsam prägen die Vertreter des Jugendstils den Alltag einer ganzen Ära: der Belle Époque

BILDTEXTE: JOHANNES SCHNEIDER UND JOACHIM TELGENBÜSCHER



Wie Schlingpflanzen winden sich die Haare dieser Schönen. Die Augen geschlossen, den Mund leicht geöffnet, hält sie eine Zigarette, deren Rauch sich als Arabeske empor-schlängelt. Dass es sich bei **ALFONS MARIA MUCHA** (1860–1939) Plakat von 1896 um Werbung für Zigarettenpapier handelt, erschließt sich erst auf den zweiten Blick. Das Produkt tritt zurück, das sinnliche Motiv dominiert

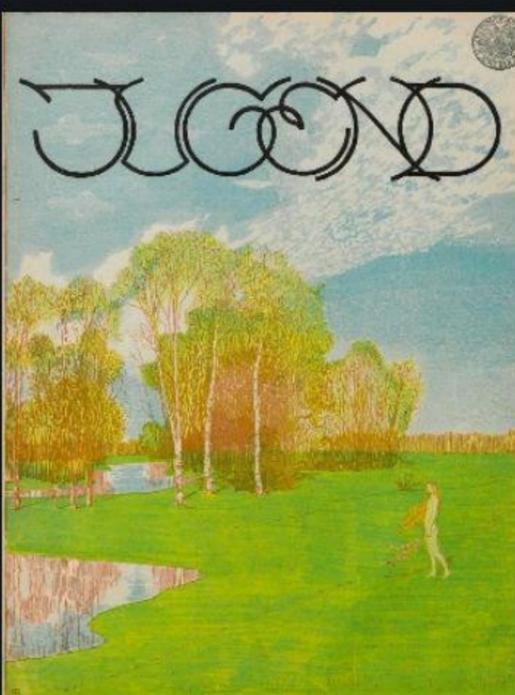
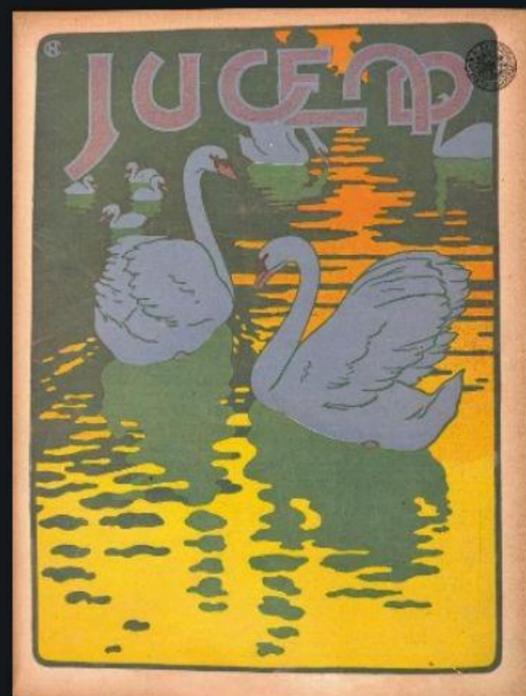
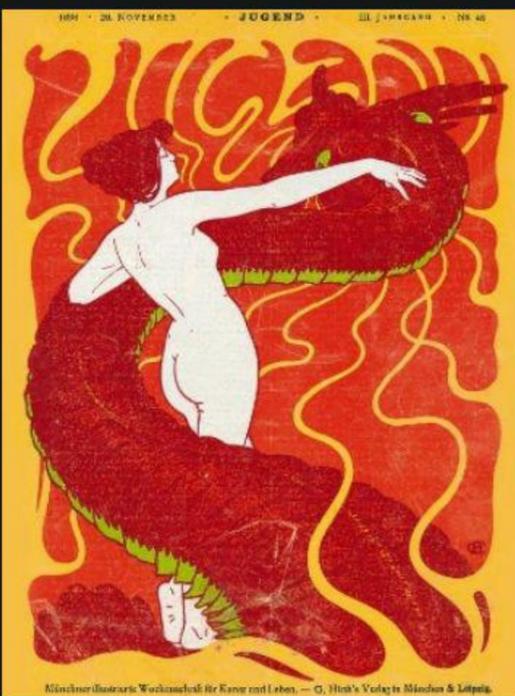
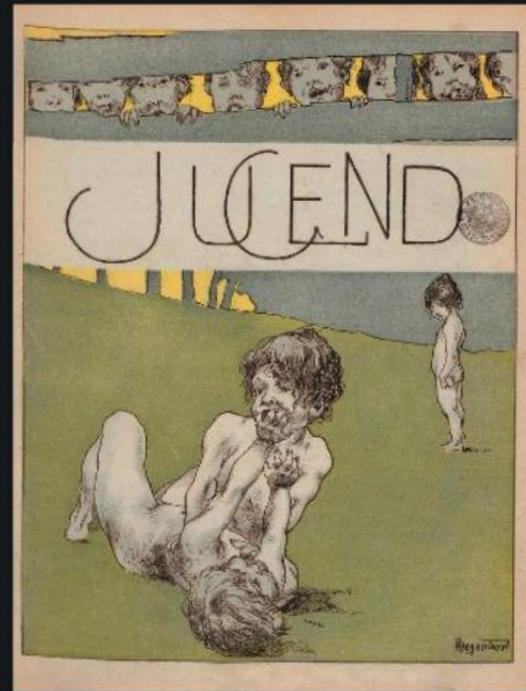
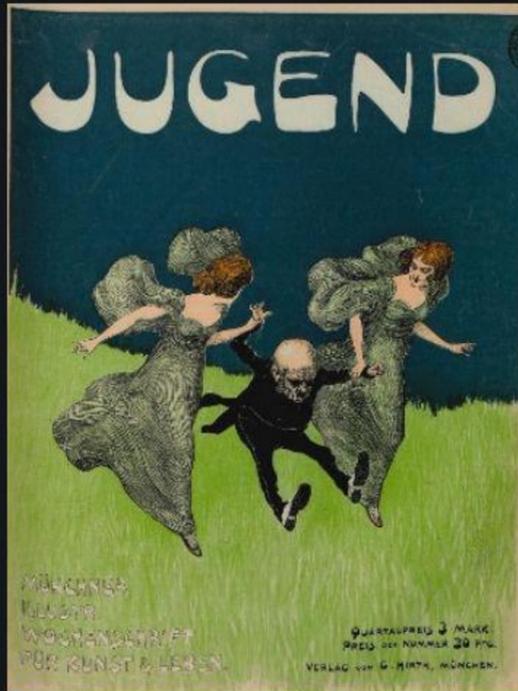
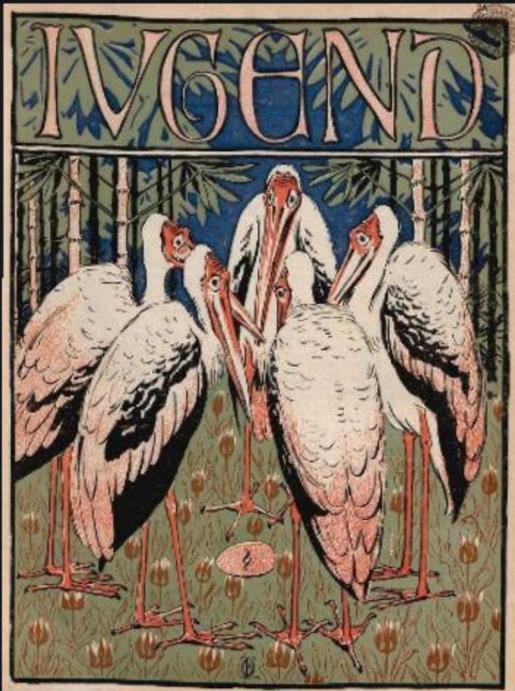
MONACO·MONTE-CARLO



Der Tscheche **ALFONS MARIA MUCHA**, der als junger Mann nach Paris kommt, verwendet die für ihn typischen floralen Ornamente und entrückten Frauengestalten 1897 bei diesem Plakat für eine Eisenbahngesellschaft. Die Ästhetik des Jugendstils verbreitet sich auch durch die Werbung, die das Plakat zur eigenen Kunstform erhebt. Probleme mit der kommerziellen Nutzung ihrer Arbeit haben die Künstler nicht – schließlich ist es ja ihr Anliegen, die Massen zu erreichen

Der altertümelnden Spießigkeit des wilhelminischen Deutschland hält die Kulturzeitschrift »Jugend« ab 1896 eine eigene Vision entgegen – so frisch, frei und lebensfroh wie diese zwei tanzenden Frauen. Rasch wird das Münchner Blatt zur beliebten Lektüre des liberalen Bürgertums und zum Forum der Avantgarde. Auch dank ihrer Titelbilder, hier ein Werk von **LUDWIG VON ZUMBUSCH** (1861–1927), popularisiert sie die neue Kunst und gibt ihr sogar einen Namen: Jugendstil





Starre Formen sind **GEORG HIRTH**, dem Gründer der »Jugend«, zuwider, und so nimmt selbst der Namenszug auf dem Cover immer wieder eine neue Gestalt an. Mehr als 70 Illustratoren beschäftigt Hirth, und ihre Titelbilder sollen dabei auf ganz eigene Art die Idee der »Jugend« aufgreifen. Nur eines dürfen sie nicht sein: eintönig

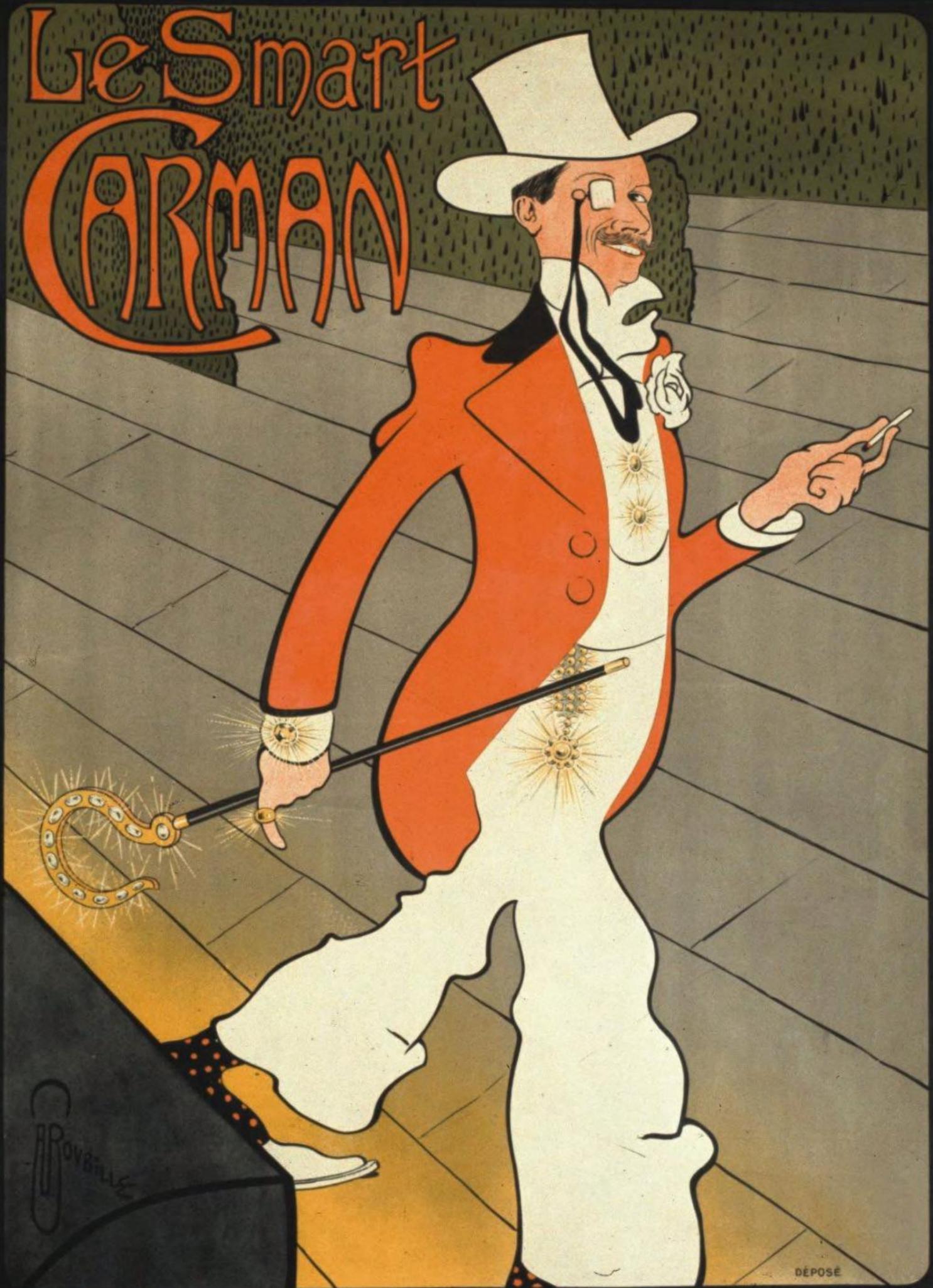
Weil er sie zurückweist, lässt die schöne Salomé Johannes den Täufer köpfen. Drastisch illustriert der Brite **AUBREY BEARDSLEY** (1872–1898) die vom Dichter Oscar Wilde adaptierte Bibelgeschichte: Mit triumphierendem Blick hält die Mörderin das Haupt des Propheten in den Händen, aus dem Blut herabtropft. Inspiriert von japanischen Holzschnitten, konzentriert sich der Künstler auf starke Kontraste, setzt auf scharf gezogene Linien. Oscar Wilde, der Beardsley um Illustrationen für sein Drama »Salomé« wohl selbst gebeten hatte, bereut die Entscheidung bald. Die Leute diskutieren mehr über die Bilder als über seinen Text





Wohl kaum ein Künstler verkörpert den Anspruch des Jugendstils, alle Lebensbereiche zu durchdringen, so sehr wie **KOLOMAN MOSER** (1868–1918): Der Wiener schreinert Möbel, verarbeitet Glas und Metall zu Vasen, gestaltet Spielsachen und illustriert Magazine ebenso wie Werbeanzeigen – oben links ein Mädchen mit Lorbeer im Haar, rechts die Personifikation der Zeit. Die traditionelle Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk ist Moser fremd

Le Smart CARMAN



Wie nicht wenige Künstler des Art Nouveau (so heißt der Jugendstil in Frankreich) schafft **AUGUSTE ROUBILLE** (1872–1955) häufig politisch-satirische Werke. Immer wieder kritisiert er in seinen Bildern den Egoismus der Reichen. Selbst als er um 1898 für Glasschmuck wirbt («Trage nichts anderes als Diamanten aus Strass. Schöner als die echten»), nutzt er die Gelegenheit, um die Dekadenz der Wohlhabenden durch eine überzeichnete Figur ins Lächerliche zu ziehen. Den Auftraggeber scheint es nicht zu stören

NE PORTE QUE DES DIAMANTS DE BLUZE
plus beaux que les vrais



Die ersten Autos, die vor 1900 die Straßen erobern, sind Luxusprodukte. Daher bedient auch die Werbung für sie Vorstellungen, die einzig für die Wohlhabenden Realität werden können, etwa den Traum vom komfortablen Urlaub in den Bergen – natürlich mit Chauffeur. **FRITZ SCHÖN** setzt in dieser Reklame auf klare Farbgegensätze und eine dramatische Perspektive, um einen der leistungsstärksten Wagen seiner Zeit zu inszenieren

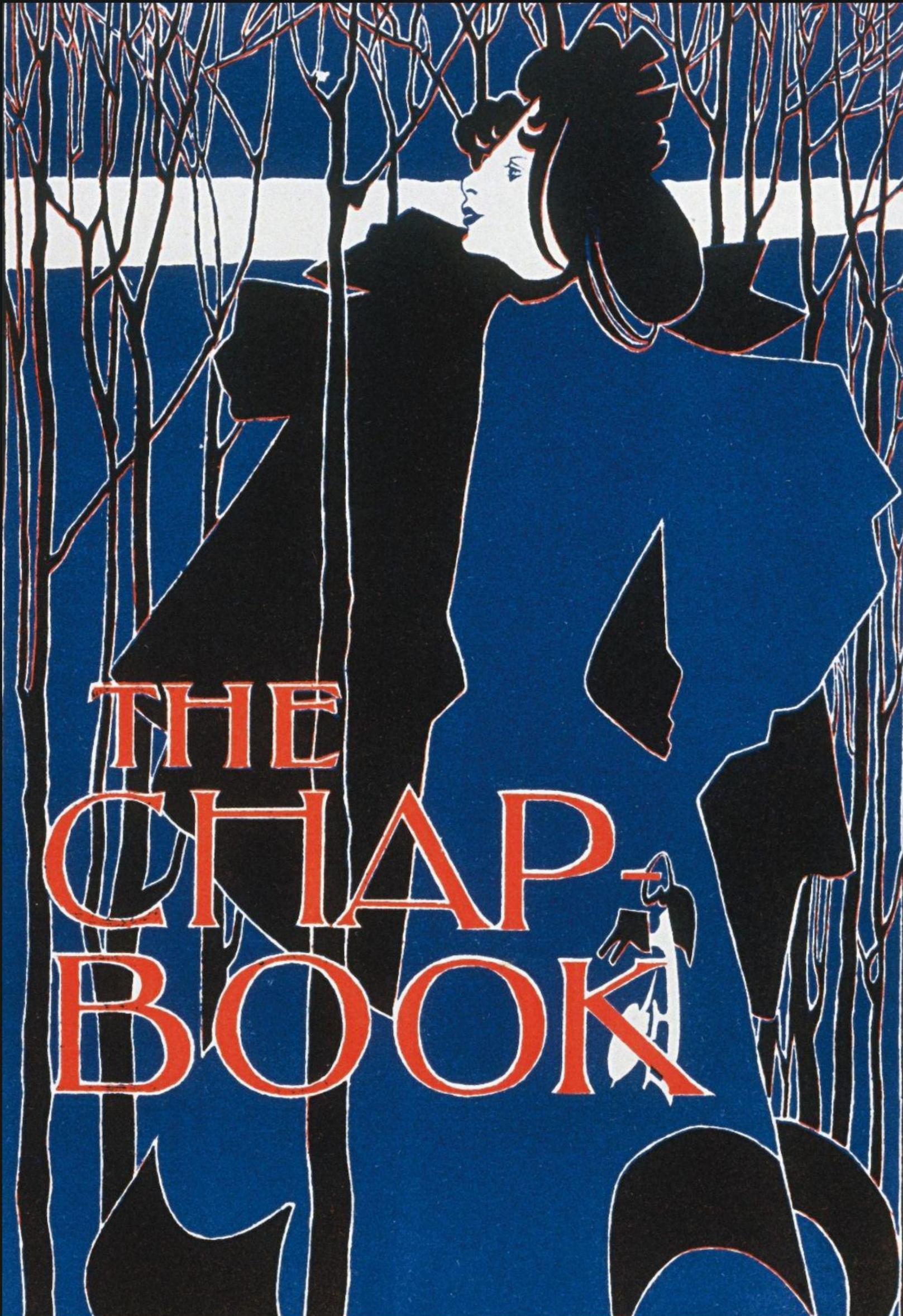


Die Belle Époque ist auch die Hochzeit der Dandys: Elegant gekleidet, gebildet und über perfekte Manieren verfügend, zelebrieren die Lebemänner den Kult um die eigene Person. Ihre Garderobe – oft in dezenten Farben oder gleich in edlem Schwarz – kaufen sie in Modehäusern, die überall in Europa Filialen eröffnen, wie hier ein belgischer Herrenausstatter in Berlin (**OSKAR HÖPPNER**)

Passend zum Produkt hält **HENRI MEUNIER** (1873–1922) sein Plakat für diese Kaffeemarke (1897) vorwiegend in Brauntönen.

Für die Kolonialware wählt er als Motiv eine exotische, mit Gold geschmückte Schönheit – und verbindet das angepreisene Konsumgut so mit Luxus und Genuss





Zwar ist der Jugendstil vor allem eine europäische Bewegung, doch gibt es auch einige Vertreter in den USA. Einer der erfolgreichsten unter ihnen, **WILLIAM HENRY BRADLEY** (1868–1962), studiert begeistert die Arbeiten europäischer Künstler. Für das Kunstmagazin »The Chap-Book« entwirft Bradley um 1894 mehrere Plakate – und macht die Ästhetik des Jugendstils so auch in Amerika bekannt



IMPRIMERIE CHAIX (Ateliers Chéret) Rue Bergère, 10, PARIS

GET Frères
À REVEL (H. Garonne)

DANS TOUS LES CAFÉS
M. DE VINS, ÉPICERIES

In den industrialisierten Großstädten verdienen nicht mehr nur die Männer Geld, und mit dem eigenen Lohn wächst das Selbstvertrauen der Frauen. Ein Zeichen ihrer Unabhängigkeit ist das Amüsement, das öffentliche Rauchen, Trinken und Tanzen. Ein Künstler, der die neue weibliche Lebenslust immer wieder darstellt, ist der Franzose **JULES CHÉRET** (1836–1932), hier mit einem Werbeplakat für einen Pfefferminzlikör



Im Schein der Straßenlaterne gibt ein Großbürger einem Arbeiter Feuer. Auf seinem Plakat für die Varieté-Sänger Mothu und Doria zeigt **THÉOPHILE ALEXANDRE STEINLEN** (1859–1923) um 1895 nicht nur, wie die moderne Beleuchtungstechnik die Nächte erhellt – sondern auch, wie sich die Schichten in den Pariser Vergnügungsvierteln mischen

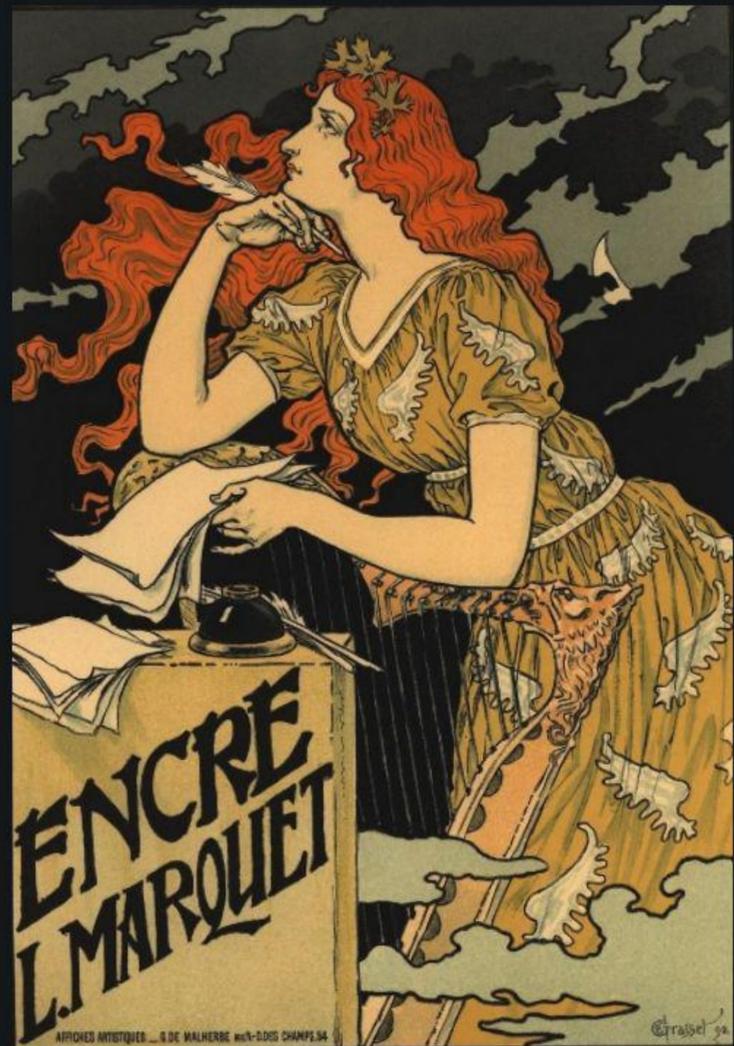




Statt der klassischen Maltechnik Öl auf Leinwand nutzen viele Jugendstil-Künstler grafische Verfahren wie etwa die Lithografie – und setzen auf die Massenwirkung der Plakate. Der Berliner **WALTER RUDOLF LEISTIKOW** (1865–1908) ist aber nicht nur wegen seiner Vorliebe für das alt-hergebrachte Gemälde ein Sonderling: Auch seine menschenleeren und oft melancholischen Landschaften, die er nach Art des Jugendstils mit Hell-dunkel-Kontrasten und stilisierten Formen versieht, sind ungewöhnliche Motive für die auf Mensch und Metropole fokussierte Bewegung (»Abendstimmung am Schlachtensee«, um 1895)



Von oben blickt der Gentleman auf den Betrachter herab, ganz so, als fühlte er sich von ihm gestört. Der in Triest geborene **MARCELLO DUDOVICH** (1878–1962) zählt zu den wichtigsten Plakatkünstlern im norditalienischen Mailand – einer Metropole der Mode. So arbeitet er oft für elegante Herrenausstatter wie die Gebrüder Sanguinetti (1905)

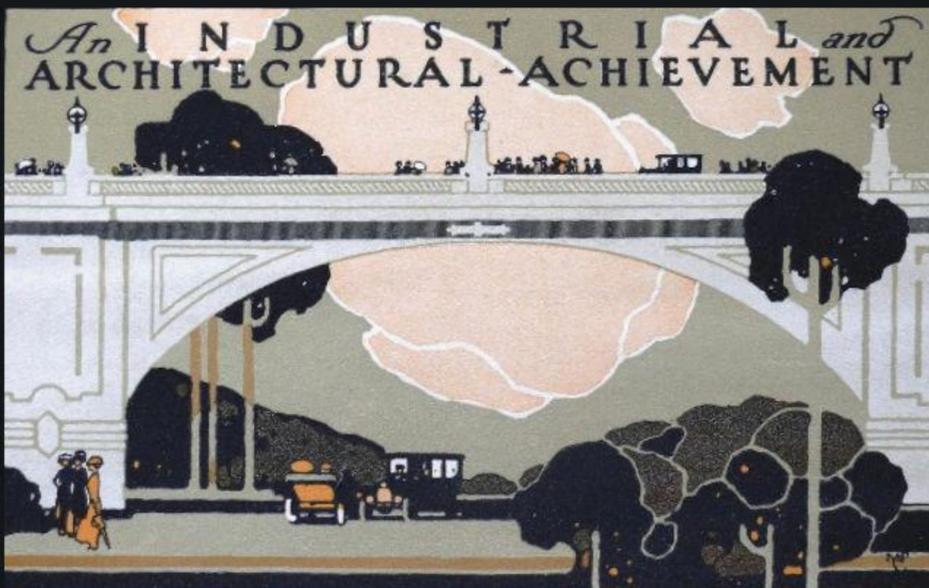


Eine subtile Komposition sich kreuzender Diagonalen schafft der gebürtige Schweizer **EUGÈNE GRASSET** (1841–1917) auf diesem Plakat von 1892 für eine Tintenfirma: Der schräg ansteigende Schriftzug unten links läuft parallel zu den Wolkenbahnen weiter oben und dem schwebenden Haar der Frau – und entgegengesetzt zu deren Blick und der Schreibfeder

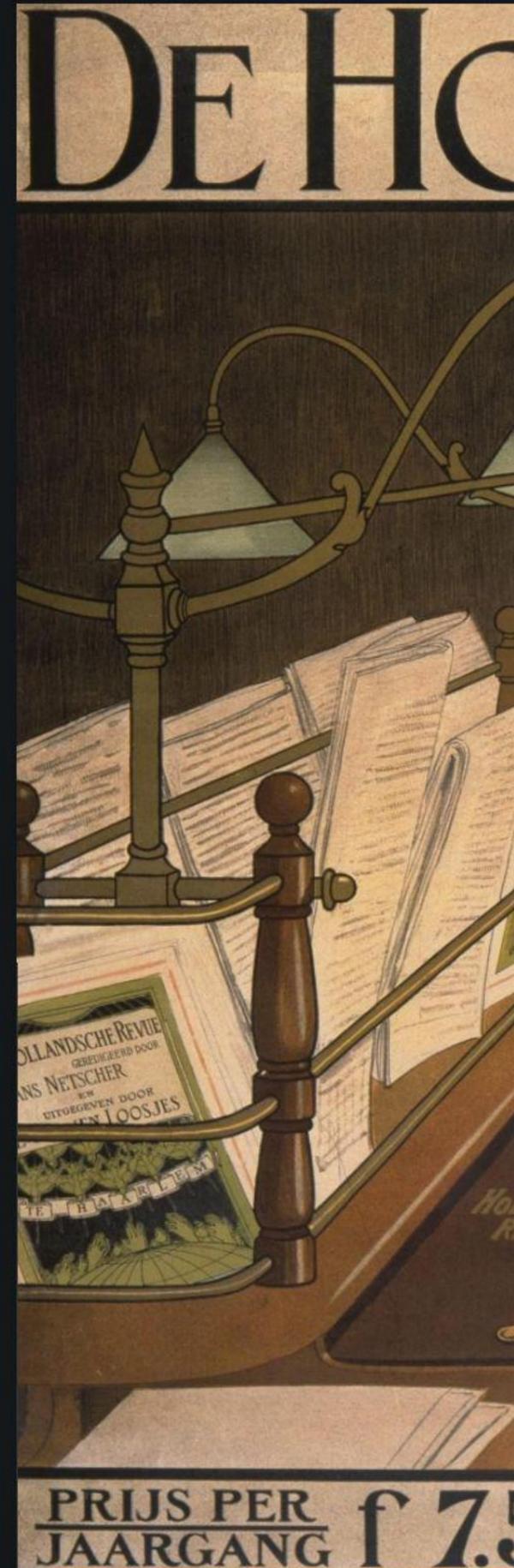


So wie sich der Jugendstil als grenzübergreifende Kunstbewegung versteht, so sind auch viele seiner Vertreter Kosmopoliten: **ADOLFO HOHENSTEIN** (1854–1928) etwa kommt in Sankt Petersburg als Sohn deutscher Eltern auf die Welt, lebt in Mailand und Wien, ehe er weiterreist nach Indien (Plakat für eine Yachten-Messe in Monaco, 1900)

Seine besondere Bildsprache, die elegant und einprägsam zugleich ist, macht den Wiesbadener **LUDWIG HOHLWEIN** (1874–1949) für die Werbebranche interessant (hier die Reklame eines Herrenausstatters von 1911). Aber auch die Politik macht sich seine Fertigkeiten zunutze: Nach 1933 entwirft Hohlwein zahlreiche Propagandaplakate für die NSDAP



Da im ausgehenden 19. Jahrhundert immer mehr Firmen ihre Produkte mithilfe von Plakaten anpreisen, spezialisieren sich Werbeagenturen auf das Genre. Oft beschäftigen sie einen Chefgrafiker, der für eine einheitliche und gleichbleibende Bildsprache sorgt, vermutlich damit die Kunden verlässlich wissen, was sie zu erwarten haben. Die Grenze zwischen Kunst und Kommerz verschwimmt so endgültig (Illustration der New Yorker Agentur **NORMAN PIERCE COMPANY**)



HOLLANDSCHE REVUE



50 * DE ERVEN LOOSJES HAARLEM

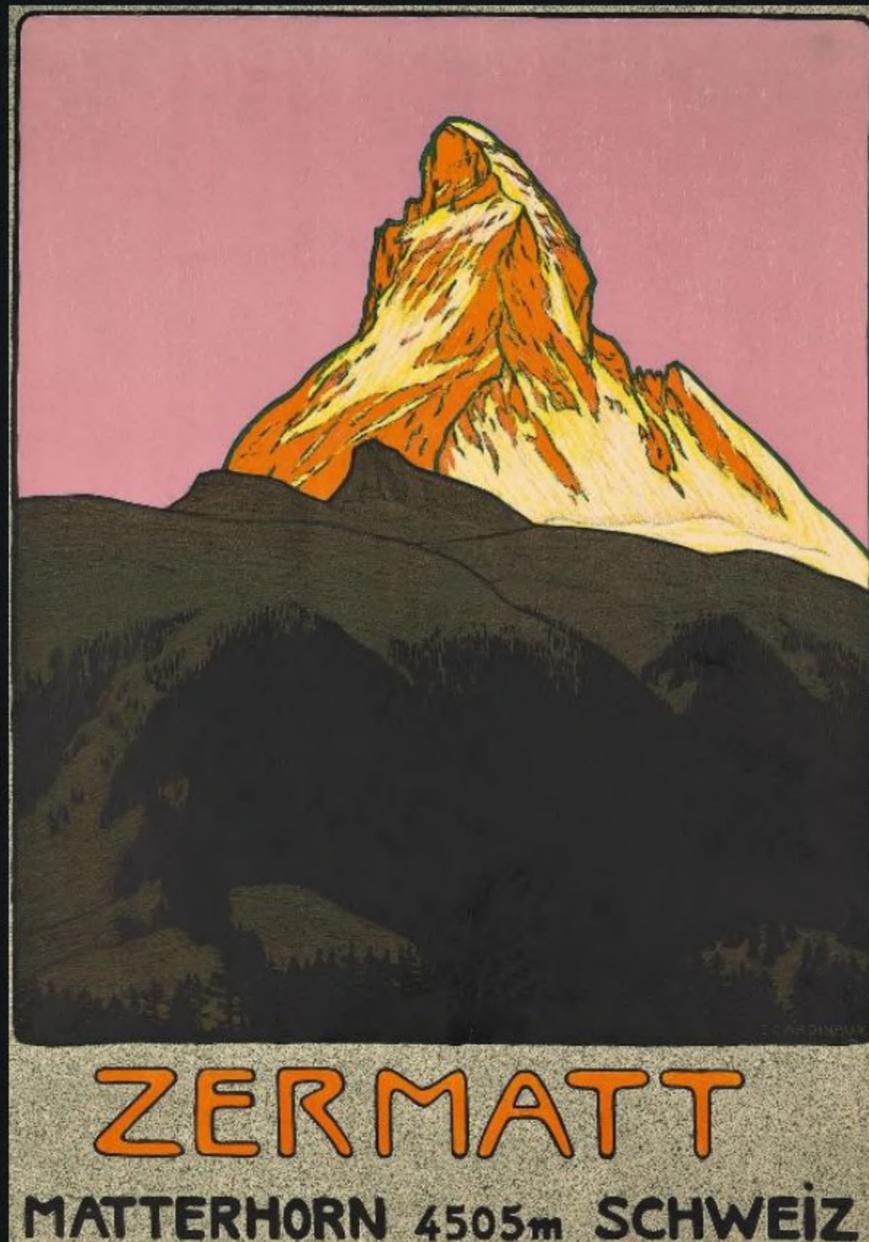
Nach dem Kunststudium verdient der Niederländer **JOHANN GEORG VAN CASPEL** (1870–1928) sein Geld zunächst mit Wandbildern für Amsterdamer Kneipen und Porträts. Später gestaltet er Werbeposter für Firmen und wird schließlich zu einem der begehrtesten Plakatkünstler des Landes. Um 1900 entwirft er dieses Reklamebild für das Kulturmagazin »De Hollandsche Revue«

Wie viele seiner Zeitgenossen begeistert sich **FÉLIX VALLOTTON** (1865–1925) schon als Student für die japanische Kunst, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa rasant verbreitet. Sie bringt ihn auf sein Lebensthema: Fortan nutzt er die vereinfachende, umrisshaftige Bildsprache des Holzschnitts für melancholische Szenen – und verschafft der im Westen lange vergessenen Technik so einen gewaltigen Aufschwung (»Die Vertraute«, 1895)

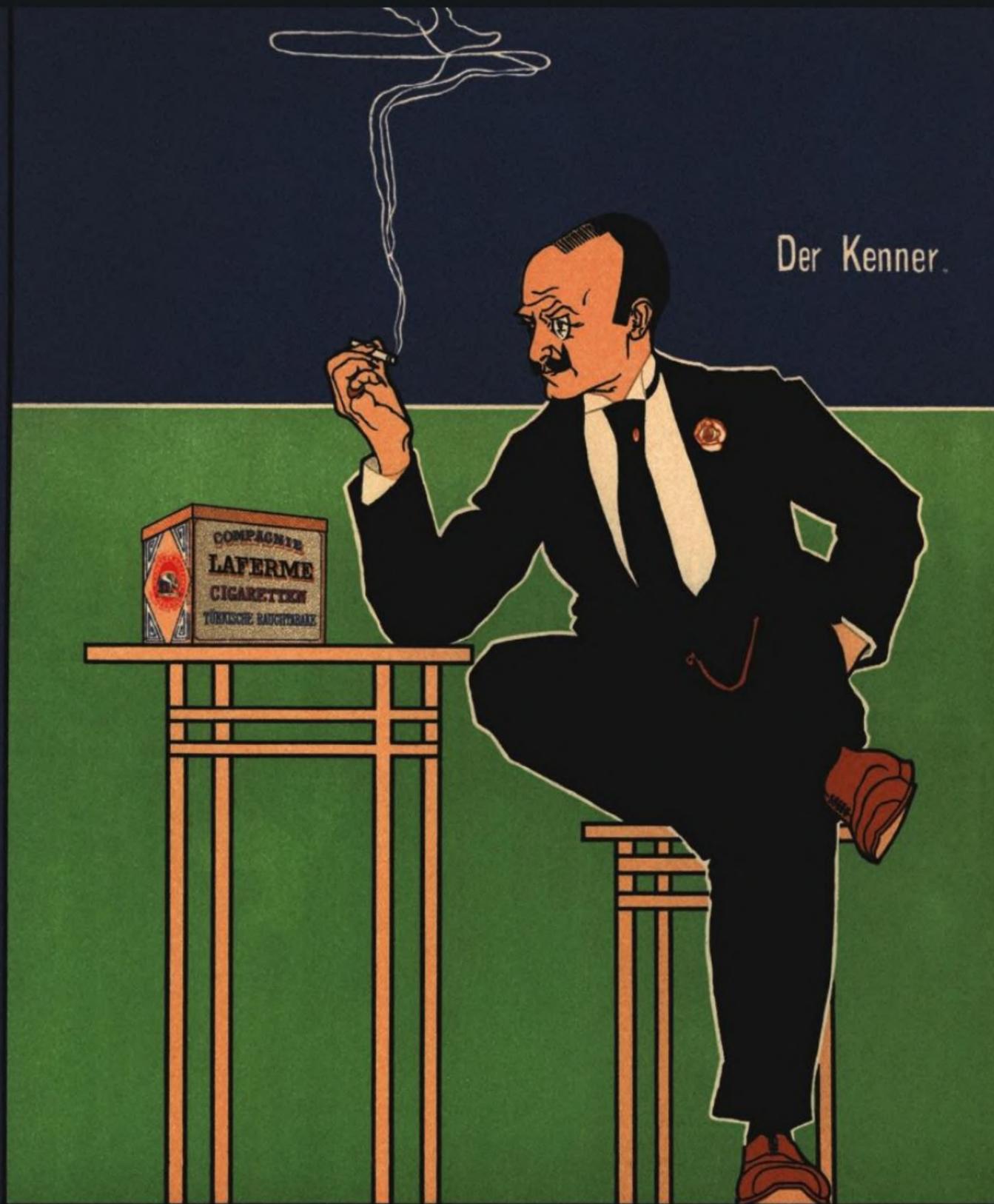




Schwarz dominiert, die wenigen hellen Flächen betonen mal ein Gesicht, einen Hals, eine Tapete: **FÉLIX VALLOTTONS** reduzierte Kompositionen aus der Serie »Intimitäten« (1897) wirken beklemmend – und verdeutlichen so das Drama von Paaren, in deren Beziehung sich bereits das Unglück gedrängt hat, wie etwa die Lüge (Mitte links)



Ende des 19. Jahrhunderts wird die Schweiz für den Massentourismus erschlossen. Die ersten Reklamen der jungen Branche wirken noch überladen, bis 1908 der Berner **EMIL CARDINAUX** (1877–1936) auf einem Plakat für die Gemeinde Zermatt das Matterhorn in der Manier des Jugendstils inszeniert: als übernatürliche Ikone, durch flächige Farbgebung und kräftige Konturen der Wirklichkeit enthoben



Der Kenner.

CIGARETTEN LAFERME DRESDEN

Der Kenner trägt Monokel, gewachsenen Schnurrbart, Ansteckblume und Taschenuhr: Dieses Plakat, das der Münchner **FRITZ REHM** (1871–1928) um das Jahr 1895 für eine Tabakfirma entwirft, zeigt exemplarisch den genießerischen Lebensentwurf der Belle Époque – ein bewusstes, der Schönheit zugewandtes Dasein, für das auch der Jugendstil steht, eine der führenden Kunstrichtungen dieser Zeit ●

Charles Rennie Mackintosh

»HILL HOUSE CHAIR«

1904 vollendet der schottische Architekt Charles Rennie Mackintosh eine Villa bei Glasgow – doch sein Meisterstück ist nicht das Gebäude, sondern dessen Einrichtung. Vor allem die radikal geformten Stühle im „Hill House“ machen Mackintosh zum Pionier einer neuen Ästhetik TEXT: ERWIN BRUNNER

MEHR KUNSTWERK ALS MÖBELSTÜCK

Der »Hill House Chair« ist ein Stuhl – und erfüllt doch einen anderen Zweck. Mit seiner überlangen Lehne ist er nur bedingt zum Sitzen gedacht, aber Teil eines Gesamtkunstwerks (hier ein Nachbau mit dunklem statt hellem Bezug)

Diesmal, dieses eine Mal, stimmt wirklich alles. Charles Rennie Mackintosh, 35, Architekt, Designer, Künstler aus Glasgow, baut im nahen Helensburgh hoch über einem Fluss ein Haus. Der Auftraggeber, Walter W. Blackie, Spross einer Glasgower Verlegerfamilie, lässt seinem Architekten bei „The Hill House“ freie Hand. Lässt ihn Schönheit, Ästhetik, Harmonie erschaffen, so neuartig und selbstbewusst, wie sie im Schottland jener Tage noch keiner ins Werk gesetzt hat.

Eine Villa wie eine Skulptur: präzise gestaltet, vom Garten bis zur Giebelspitze. Asymmetrische Fassaden, verkleidet mit hellgrauem Putz, von vielfältigen Fensterformen durchbrochen, betonte Vertikalen, streng gegliederte Räume.

Mackintosh entwirft auch Tische, Stühle, Schränke – und setzt fast überall auf klare Linien. Kamine, Lampen sowie das Dekor der Wände und die Teppichmuster sind ebenfalls von ihm (oder seiner Ehefrau Margaret) gestaltet, meist kühl und modern.

Und im Schlafzimmer, zentimetergenau in den Raum komponiert, steht sein wohl eigenwilligstes Sitzmöbel, das geniale Ausrufezeichen seiner Kunst. Der „Hill House Chair“ ist ein Stuhl, wie er noch nie zuvor entworfen worden ist. Die überlange Lehne besteht aus 25 leicht nach außen gewölbten Sprossen, das Kopfstück krönt ein Gitter aus fünf mal fünf Quadraten. Das Raster erinnert an das Skelett eines Wolkenkratzers. Das Eichenholz ist dunkel gebeizt, die Maserung sichtbar, der Sitz gepolstert.

Mackintosh lässt nur zwei Exemplare fertigen. Eines platziert er exakt zwischen zwei

Kleiderschränken, das andere in der Nähe des Bettes. Vor den Ankleidetisch stellt er einen stilgleichen Hocker. Bis auf diese drei dunkel gebeizten Objekte hält er das Schlafzimmer durchweg in elegantem Weiß.

Der Kontrast ist großartig, aber sollen diese zwei hoch aufragenden Stühle, die zugleich so fragil erscheinen, dass man dort lieber nicht Platz nehmen möchte, wirklich Sitzmöbel sein?

Sie sind viel mehr: nämlich die reine Idee des Stuhls. Gedacht als eine Möbelskulptur im Gesamtkunstwerk Hill House. Auch nur einen dieser Stühle zu entfernen hieße, dem Schlafzimmer des Ehepaars Blackie die Balance zu nehmen.

ALS MACKINTOSH DAS PROJEKT 1904 beendet, steht er im Zenit seiner Karriere. Die Kunstwelt kennt den eigenwilligen Neuerer bereits von früheren Projekten, Kollegen auf dem

Kontinent bewundern ihn. Denn mitten im Zentrum der Industriellen Revolution sucht er nach ursprünglicher Schönheit. Setzt der allgegenwärtigen Maschinenware kunstvolles Handwerk entgegen, produziert Qualität statt Masse. Seine Inspiration schöpft Mackintosh aus schottischen Bau- und Kunsttraditionen – interpretiert aber die althergebrachten Vorbilder völlig neu.

Das Ergebnis sind höchst individuelle Formen: mal organisch, wie die Blüten auf manchen Wänden des Hill House, mal geometrisch exakt wie seine Stühle. Stets aber sind seine Werke klar und frei von überbordender Ornamentik. Beharrlich verfolgt er sein Ziel: den Alltag zu adeln – und Häuser in Gesamtkunstwerke zu verwandeln.



CHARLES R. MACKINTOSH

Den 1868 geborenen Architekten langweilt der historisierende Stil seiner Epoche. Er will modernen Ideen eine moderne Gestalt verleihen



Gerade deshalb sehen viele Vertreter des Jugendstils in ihm einen Mitstreiter, manche gar einen Vorreiter. Die in Darmstadt erscheinende Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ bringt im März 1905 einen enthusiastischen Beitrag über den „einsamen Lehrer der Schönheit“ und die „makellose Frische“ des Hill House.

Anderen hingegen geht die karge Nüchternheit seiner Entwürfe zu weit. Die britische Presse etwa hat nur harsche Kritik für das Hill House. Eine Londoner Architekturzeitschrift erkennt darin einen Bau, „dem es hinsichtlich der scheuenhaften Hässlichkeit gleichzukommen schwierig wäre“.

Tatsächlich wirkt das Hill House außen nicht gerade einladend: Auf einem L-förmigen Grundriss erhebt sich eine Trutzburg mit kantigen Schornsteinen und unruhiger Fassade – außer den Fensterrahmen ist alles in Grauschattierungen gehalten. Seine Schönheit offenbart das Anwesen erst im Inneren.

Den Kritiker des „Glasgow Herald“ indes kann auch das nicht überzeugen. „Die perverse Strenge des Äußeren wird innen lückenlos beibehalten“, notiert er. „Ausrüstung, Möbel, Wandbehänge und Fußmatten haben die gleiche Schmückung mit kleinen Quadraten; die Dekoration nach diesem Rezept ist sicherlich höchst einfältig zu nennen.“

Die Feindseligkeit der etablierten Presse verschreckt offenbar potenzielle Kunden aus der bürgerlichen Oberschicht von Glasgow – denn Mackintosh erhält nie wieder einen privaten Auftrag, der dem Hill House in Ausmaß und künstlerischer Freiheit auch nur nahekommt. Ein Meisterwerk aber wird er noch vollenden. In seiner Heimatstadt.

Geboren wird Charles Rennie McIntosh (seinen Namen schreibt er erst ab 1893 anders) 1868 in Glasgow als viertes von elf Kindern eines Polizeibeamten. Der Junge zeichnet gern. Pflanzen, Tiere. Und Häuser. Im Glasgow jener Jahre wird viel gebaut, durch Zehntausende Zuzügler wächst die Industriemetropole am Clyde binnen Kurzem zur zweitgrößten Stadt des Empire heran. Und so beschließt Charles mit 15, Architekt zu werden.

Fünf Jahre geht er bei einem Baumeister in die Lehre, daneben besucht er Kurse an der Glasgow School of Art. Zeichnen, Malen, Modellieren, Gestaltung eignet er sich hier an, dann auch Grundlagen der Architektur.

Bald erringt er erste Preise für seine Entwürfe. 1889 tritt er als Zeichner in das Architekturbüro John Honeyman & Keppie ein, im Jahr darauf gewinnt er mit dem Entwurf eines Veranstaltungssaals bei einem Wettbewerb für Architekturstudenten ein Reisestipendium. Mackintosh nutzt es im Frühjahr 1891 für eine ausgedehnte Exkursion durch Italien.

Vier Monate lang reist der 23-Jährige durch das Land im Süden und beschäftigt sich nicht nur mit der Architektur der dortigen Bauwerke, sondern auch mit deren Einrichtung.

Womöglich keimt hier schon die Vorstellung, die er dereinst mit dem Hill House verwirklichen wird: dass ein Gebäude nur dann vollkommen ist, wenn architektonische Struktur, Dekor und Mobiliar aufs Engste aufeinander abgestimmt sind.

Zudem lässt das in Italien Gesehene bei Mackintosh gerade nicht den Wunsch zur Nachahmung entstehen. Vielmehr wendet er sich in der Folge energisch gegen Klassizismus, Neo-Renaissance, Neo-Gotik und andere historisierende Stile jener Zeit. Er will mehr sein als ein bloßer Kopist: „Wie absurd ist es, zu sehen, dass moderne Kirchen, Theater, Banken, Museen, Börsen, Rathäuser als Imitationen griechischer Tempel gestaltet werden“, erklärt er 1893 in einem Vortrag. „Wir müssen moderne Ideen in moderne Kleider kleiden, unsere Gestaltungen mit lebendiger Fantasie schmücken.“

Große Worte – und sie treffen auf ein Umfeld, das bereit ist für neue Gedanken. Die Glasgow School of Art ist ein Zentrum der um 1860 entstandenen Bewegung „Arts and Crafts“, die die dekorative Kunst neu begründen will.

Die Gruppe steht für die Vereinigung von natürlicher Schönheit und Funktionalität, die Förderung handwerklicher Qualität und die Rückbesinnung auf traditionelle, lokale Stile. Typische Merkmale ihrer Kunstgegenstände sind geschwungene, oft florale Formen und mittelalterlich anmutende Elemente.

Da der Direktor der Kunstschule von Glasgow ein Förderer von Arts and Crafts ist, finden sich dort auf seine Vermittlung um 1890 junge Leute zusammen, die ihren eigenen Weg gehen wollen, darunter Herbert McNair und die aus England stammenden Schwestern Frances und Margaret Macdonald, die sich alle mit höchst eigenwilligen, symbolgeladenen und extrem stilisierten Aquarellen und Illustrationen, mit kunstvollen Metall- und Textilarbeiten hervortun. Komplettiert wird die kleine Gruppe durch Mackintosh, der sich neben seinen Aufgaben im Architekturbüro zusehends als Aquarellist und Zeichner versucht – und nun auch als Designer von Möbelstücken.

Bald schon machen „The Four“ von sich reden. Etwa als ihre Metallarbeiten, Plakate und Zeichnungen sowie eine von Mackintosh entworfene Sitzbank 1896 auf einer Schau in London gezeigt werden – und die stark stilisierten Darstellungen bei Publikum wie Kritikern teils Empörung und Spott hervorrufen.

Positiver ist die Reaktion der Kunstzeitschrift „The Studio“, die der Gruppe 1897 mehrere große Artikel widmet und damit den fortan so genannten „Glasgow-Stil“ bekannt macht.

Und geradezu berühmt wird das Quartett, als es im Jahr 1900 eingeladen wird, seine Objekte in einem der Zentren des Jugendstils zu präsentieren: auf einer Ausstellung der Wiener Secession.

Zu dieser Zeit sind The Four bereits noch enger zusammengerückt: 1899 haben McNair und Frances geheiratet, ein Jahr später Mackintosh und Margaret. Die beiden arbeiten nun gemeinsam weiter, nehmen an internationalen Aus-



PERFEKT KOMPONIERT

Eingehammt von zwei Kleiderschränken, erfüllt der Hill House Chair keinerlei praktischen Zweck. Er dient nur als Blickfang in einem ansonsten weißen Schlafzimmer

stellungen in Turin, Moskau und Dresden teil. Doch richtet sich das Augenmerk der Kunstinteressierten vor allem auf einen: Charles Rennie Mackintosh wird mit seinen Interieurs und Möbeln zu einer Leitfigur des Designs in Europa.

Auch seine Karriere als Baumeister entwickelt sich rasant weiter. Bei John Honeyman & Keppie ist er zum vollwertigen Architekten aufgestiegen, der große Projekte entwirft und umsetzt.

Hinzu kommen Entwürfe für Inneneinrichtungen. Vor allem die Gattin eines reichen Maschinenfabrikanten, die nach und nach eine Reihe feiner Teesalons in der Glasgower Innenstadt eröffnet, erteilt ihm immer größere Aufträge. Für einen Tea Room in der Buchanan Street steuert Mackintosh 1896 die eleganten Wanddekorationen bei, für die Neugestaltung eines anderen in der Argyle Street entwirft er zwei Jahre später das komplette Mobiliar. Bei einem dritten in der Ingram Street ist er 1900 erstmals allein für die gesamte Gestaltung eines neu eingerichteten Speisesaals verantwortlich.

1903 schließlich übernimmt er den Umbau sämtlicher Räume eines Hauses in der Sauchiehall Street, das fortan die „Willow Tea Rooms“ beherbergt. Bis auf Dekordetails aus der Hand seiner Frau kommt alles von ihm.

Hunderte Einrichtungsobjekte entwirft Mackintosh nun, viele davon für die Teesalons – vom Kassenschalter bis zum Besteck, vom Billardtisch bis zum Kronleuchter, vom Fenster bis zum Kaminplatz. Und immer wieder: Stühle.

1898 zeichnet er eine Sitzgelegenheit mit ovalem Kopfstück für einen Speisesaal; die hohe Rückenlehne ragt weit hinaus und soll so vor allem den Raum strukturieren. 1904 lässt er für die „Willow Tea Rooms“ einen Stuhl mit gekurvter Rückenlehne herstellen – Skulptur gewordene Geometrie. Seine annähernd zu einem Halbkreis gerundete Lehne besteht aus senkrechten Leisten, dazwischengesetzte waagerechte Elemente bilden ein Gitter mit quadratischen Öffnungen, in der Form eines auf der Spitze stehenden Dreiecks.

Längst ist Mackintosh in seinem Architekturbüro zum Partner ernannt worden. Und ab 1906 befasst er sich wieder mit einem Projekt, das er schon zehn Jahre zuvor begonnen hat: dem Gebäude der Glasgow School of Art.

Bereits zwischen 1896 und 1899 hat er den Neubau der Kunstschule entworfen und den ersten Abschnitt ausgeführt. Nun soll der Bau endlich vollendet werden.

Fertiggestellt wird die Kunstschule 1909. Walter Gropius, einer der Begründer der modernen Architektur, wird sie später als den „Beginn eines Durchbruchs“ preisen. Denn Mackintoshs Bauwerk ist wie wohl kein anderes zuvor ganz auf seine Funktion und die Bedürfnisse der Nutzer hin konzipiert und



»WILLOW CHAIR«

Auch diesen Stuhl, den Mackintosh 1904 für einen Teesalon entwirft, ziert das Markenzeichen des Schotten: ein Raster aus Quadraten. Mehr als 1000 Arbeitsschritte sind nötig, um das imposante Möbelstück zu fertigen

überwindet dabei nahezu vollständig jede Vorgabe durch bestimmte Stile.

Auch die Gestaltung der Fassaden ist konsequent aus der inneren Struktur des Gebäudes abgeleitet und verzichtet fast ganz auf schmückendes Dekor. Die teils über mehrere Stockwerke aufragenden Glasflächen der Fenstererker an der Westseite des Schulbaus erscheinen dabei wie ein Signet der kommenden Architektur des 20. Jahrhunderts.

Die Glasgow School of Art gilt als Mackintoshs Meisterwerk – und ist doch seine letzte große Arbeit als Baukünstler. Denn es fällt ihm zunehmend schwer, neue Klienten zu finden. Unter anderem, weil ihm das nötige unternehmerische Geschick fehlt.

Die Misserfolge hinterlassen Spuren: Immer wieder brüskiert Mackintosh nun Klienten und Mitarbeiter, immer häufiger trinkt er, schließlich verliert er zusehends das Interesse an seiner Arbeit. Ende 1913 wirft er hin, verlässt Honeyman, Keppie & Mackintosh.

Im Sommer 1915 zieht er mit seiner Frau nach London. Aber ein Neustart als Architekt bleibt Illusion. Mackintosh zeichnet jetzt wieder Blumen, wie einst als Junge, und malt Aquarelle. Geld verdient das Paar mit Entwürfen für bedruckte Textilien und Gelegenheitsgrafik.

1923 ziehen Charles und Margaret nach Südfrankreich, um Kosten zu sparen: Die Hotels, in denen sie hausen, sind günstiger als Mietwohnungen in London. Mackintosh aquarelliert jetzt nur noch, Landschaften zumeist.

Im Herbst 1927 muss er krank zurück nach London: Er leidet an Zungenkrebs. Das Paar ist nun mittellos, abhängig von der Gnade weniger Gönner. Am 10. Dezember 1928 stirbt Charles in einem Pflegeheim. Als nach Margarets Tod im Jahr 1933 die Londoner Ateliers der beiden Künstler aufgelöst werden, finden sich dort nach offizieller Schätzung Gegenstände im Wert von exakt 88 Pfund Sterling, 16 Shilling und zwei Pence.

Zur Zeit seines Todes gilt Mackintoshs Schaffen als überholt, ist er weitgehend vergessen. Erst einige Jahre später beginnen Kunsthistoriker, seine Rolle neu zu bewerten, in ihm einen Pionier, einen Vordenker der Moderne zu erkennen, einen Visionär im Umgang mit Struktur und Raum.

Große Architekten zollen ihm nun ihren Respekt. Ludwig Mies van der Rohe, einer der bedeutendsten Baukünstler des 20. Jahrhunderts, lobt ihn als „Reiniger auf dem Gebiet der Architektur“. Robert Mallet-Stevens, ein Pariser Vertreter der Moderne, sagt: „Wenn ich Gott wäre, würde ich gestalten wie Mackintosh.“ Und so unterschiedliche Künstler wie Le Corbusier, Marcel Breuer oder Charles und Ray Eames übernehmen von ihm eine revolutionäre Vorstellung.

Die Vision vom Stuhl als einem puren Kunstwerk. ●

Dr. Erwin Brunner, Jg. 1954, ist Autor in Hamburg.

Im RAUSCH der wilden Nächte



Durch eine seltene Erbkrankheit ist Henri de Toulouse-Lautrec von auffallend kleinem Wuchs. Selbstironisch bezeichnet er sich deshalb als *demi-bouteille*, als »halbe Portion«

Makellose Schönheit interessiert ihn nicht: Henri de Toulouse-Lautrec will die Menschen zeigen, wie sie wirklich sind. Der Adelspross porträtiert in seinen Bildern Tänzerinnen und Prostituierte, Sänger und Varietégäste ohne jede Schmeichelei – und wird so zum Chronisten des Nachtlebens im Paris der Belle Époque. Zugleich revolutioniert er mit seinen Auftragsarbeiten für Tanzlokale ein Genre, das den Jugendstil prägen wird wie kein Zweites: die Plakatkunst

TEXT: CONSTANZE KINDEL

Gleich mit seinem ersten Plakat, das 1891 für das Varieté »Moulin Rouge« wirbt, gelingt Toulouse-Lautrec der Durchbruch. Provokativ lässt er die Tänzerin »La Goulue« (»die Gefräßige«) ihren Rock lüpfen, während im Vordergrund die verschattete Gestalt eines hageren Mannes zu sehen ist und die Umrise der Zuschauermenge wie ein Scherenschnitt das Bild durchziehen

M **MOULIN ROUGE** **CONCERT**
MOULIN ROUGE **BAL**
MOULIN ROUGE **TOUS Les SOIRS**
LA GOULUE



H. Aubrac

AFFICHES AMERICAINES CH. LEVY 10 Rue Martel PARIS

D

Das Leben ist ein Rausch. Ein Sturz durch die Nacht, fiebrig, atemlos, selbstvergessen. Ein Abenteuer, das nach Beifall und Gelächter klingt, nach der blechernen Wucht des Orchesters und dem Stakkatotrommeln von Stiefelabsätzen auf dem Holz des Tanzbodens. Das nach Tabak und Parfüm riecht, nach Reispuder und Schweiß. Nach der süßen Schwere von Portwein schmeckt, nach bittergrünem Absinth und Champagner.

Er saugt das alles auf, den Spektakelhunger, die trunkene, großspurige Sorglosigkeit. Ist ganz Auge an diesen Abenden. Ein Sammler von Momenten, von Gesten, Posen, flüchtigen Grimassen.

Er sitzt am kleinen Tisch auf der Empore, der immer für ihn reserviert ist, und schaut hinunter in den Spiegelsaal, taghell im Schein der Gaskandelaber, vor sich den kleinen Notizblock, auf dem er Eindrücke zu schnellen Skizzen formt. Fliegende Rüschenröcke, schwarzseiden aus der Menge ragende Zylinder, Körper, die sich im Tanz verrenken wider alle Moral.

Fast jeden Abend kehrt er hier, ein paar Straßenecken von seinem Atelier, auf dem Heimweg ein, im „Moulin Rouge“, das größer, lauter, bunter ist als die anderen Varietés in Montmartre, dem Pariser Arbeiterviertel, wachgeküsst zur Attraktion für Amüsierwillige aller Klassen.

Wenn sich der Abend im „Moulin Rouge“ gen Mitternacht neigt, sitzt dort dieser seltsam klein gewachsene Mann, übergroßer Kopf auf gedrungenem Rumpf auf kurzen, dünnen, unbeholfenen Beinen, ein Missgestalteter mit schwarz gekräuseltem Bart im grobrotten Gesicht, breiten Wulstlippen, Knollennase, kurzsichtigen dunklen Augen hinter Kneifergläsern.

Henri de Toulouse-Lautrec, kaum mehr als 1,50 Meter groß, Aristokratensohn aus der südfranzösischen Provinz, aufsteigender Künstler in der Metropole.

Im Herbst 1891 ist sein Plakat zur Saisonöffnung des „Moulin Rouge“ an den Mauern von Paris erschienen. Es zeigt eine Tanzszene mit Zuschauern, die meisten von ihnen als Scherenschnittsilhouetten im Hintergrund, weiter vorn das markante Profil eines hageren Herrn mit Zylinder.

Darüber, in den Blickpunkt gerückt, der Name einer Tänzerin: La Goulue. Darunter sie selbst in einem Wirbel aus flatternden Röcken und fliegenden Beinen: „die Gefräßige“, der Star des „Moulin Rouge“.

Es ist ein Werk, das seinem Schöpfer den Durchbruch bringen wird. Denn mit diesem einprägsamen Motiv revolutioniert Toulouse-Lautrec die Plakatkunst – jenes Genre, in dem die Vertreter des Jugendstils

In seinem vornehmen VIERTEL bleibt Toulouse- Lautrec nicht

das ideale Mittel finden werden, um ihre Arbeiten massenhaft in die Straßen zu tragen.

Lautrec ist im Oktober 1891 nicht ganz 27 Jahre alt. Ihm bleiben noch knapp zehn Jahre zu leben. Zehn Jahre und ein jähler Aufstieg zum Künstler, der mit seinem Hang zur hässlich radikalen Wahrheit brüskiert, schockiert und spaltet, der im dauernden Dazwischen existiert als Maler wie als Mensch, zwischen den Stilen und sozialen Schichten in diesen Jahren, die die letzten sind für ihn und das Jahrhundert.

Belle Époque oder Fin de Siècle, eine Frage der Haltung, die Zeit trägt beide Namen, duldet das Hochgefühl ebenso wie die Ahnung von Verfall und Untergang.

Denn immer schneller wandelt sich die Welt, marschieren Industrialisierung und Wissenschaft voran. Manche Zeitgenossen, fortschrittsgläubig, aufbruchsgestimmt, begreifen das als Versprechen, sind beseelt von der Gewissheit, dass das Leben nie besser war als eben jetzt, die Welt nie weiter auf dem Weg zur Vollkommenheit. Andere empfinden die Veränderung als Bedrohung, Krise, nahenden Zusammenbruch, fügen sich in Weltschmerz, Angst, Überdruß.

Charles Zidler und Joseph Oller, die Besitzer des „Moulin Rouge“ stehen fest aufseiten des Glanzes. Ein ehemaliger Schlachtergeselle und ein Pferderennbahnbesitzer, aufgestiegen zu Größen des Volksvergnügungsgeschäfts. Im Jahr der Weltausstellung von 1889 haben die beiden Unterhaltungsunternehmer ihr neues Etablissement eröffnet, moderner und extravaganter als alles, was die Hauptstadt bislang kannte.

DAS »MOULIN ROUGE«, in dem Toulouse-Lautrec schon kurz nach der Eröffnung fast allabendlich seine Skizzen macht, hat einen Tanzsaal so groß wie eine Bahnhofshalle, gesäumt von einer Galerie auf zwei Etagen, und statt einer Bühne gibt es ein Orchesterpodium. Im Garten Karussells, Schießbuden, Eselsrennen und eine enorme begehbare Elefantenattrappe aus Pappmaché. Über dem Eingang drehen sich die Flügel einer roten Windmühle.

An der Bar im Foyer hängen zwei von Toulouse-Lautrecs Gemälden, „Die Kunstreiterin im Zirkus Fernando“, Tüllrock und feuerrote Haare, die auf dem Pferderücken zurückzuzucken scheint vor einem peitschenschwingenden Direktor, und „Tanz im Moulin Rouge“, entstanden noch im ersten Jahr des Variétépalasts: Unter lauter dunklen Herren in Hut und Frack und Mantel zeigt eine Tänzerin ihre Beine in leuchtend roten Strümpfen, und im Vordergrund blickt skeptisch eine blasse Dame in zartrosafarbenem Kleid und Federhut.

Im „Moulin Rouge“ kultiviert man die Anzüglichkeit, inszeniert den Verstoß gegen Moral und gute Sitten wie überall auf dem Montmartre. Die Hauptattraktion am späten Abend sind Paare, die den *chahut* tanzen, einen vulgären Tanz aus den Pariser Hinterhöfen, den die Zeitung „Le Courrier

Kein Bauwerk in Paris verkörpert den Geist der Moderne so sehr wie der Eiffelturm. Für die Weltausstellung von 1889 errichtet, gilt die rund 300 Meter hohe Stahlkonstruktion schon bald als neues Wahrzeichen der französischen Hauptstadt



Breite Boulevards und Avenuen prägen große Teile von Paris. Etliche mittelalterliche Viertel hat der Präfekt Georges Eugène Haussmann seit 1853 abreißen lassen, um die neuen Sichtachsen mit ihren breiten Bürgersteigen und hohen Mietshäusern anlegen zu können (Avenue des Champs-Élysées mit Arc de Triomphe)

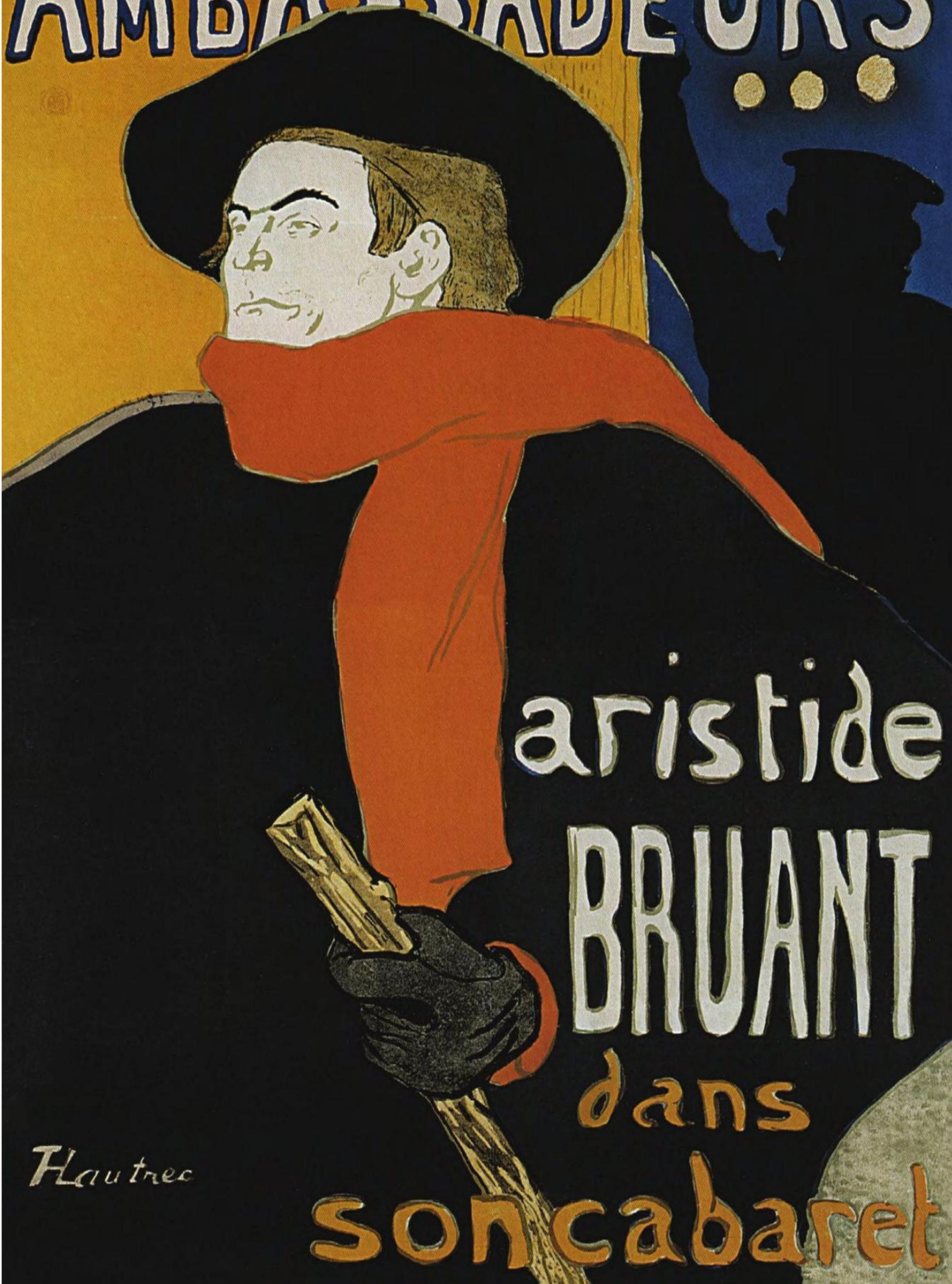


Mehr als zwei Millionen Menschen leben um 1890 in der nach London zweitgrößten Stadt Europas. Cafés, Restaurants und Geschäfte säumen die baumbestandenen Trottoirs der großen Prachtstraßen von Paris. Auch auf dem Boulevard Bonne Nouvelle vibriert das Leben, drängeln sich die Bürger der Stadt

Die Pariser Gesellschaft vergnügt sich in der Oper, bei Pferderennen oder wie hier bei Wohltätigkeitsfesten. Gefeierte Künstler finden Aufnahme in diese Kreise, etwa die von Toulouse-Lautrec porträtierte Tänzerin Cléo de Mérode (3. v. r.)



AMBASSADEURS



aristide

BRUANT

dans

son cabaret

Hautrec

Die Gestalt des Sängers **ARISTIDE BRUANT** reduziert Toulouse-Lautrec für ein Plakat auf wenige markante Merkmale: den gewaltigen Mantel des Künstlers, seinen roten Schal und den großen schwarzen Hut (1892)

Français“ zum Symbol für das moderne Paris erklärt hat. Der Chahut treibt den ohnehin schon schnellen Cancan auf die Spitze, Beine stampfen im Zweivierteltakt, dem Publikum wird freie Sicht gewährt auf die durchsichtigen Seidenstrümpfe und die spitzenbesetzte Wäsche der Tänzerinnen.

Die Stars des Chahut tragen seltsame Namen – Zitterrochen, Goldstrahl, Gullygitter –, und die größten unter ihnen sind La Goulue und ihr Partner Valentin le Désossé: „die Gefräßige“ und „der Entbeinte“.

Woher La Goulue, abgeworben für 3750 Goldfranken von der Konkurrenz, ihren Namen hat, weiß niemand genau, bürgerlich heißt sie Louise Weber und war Wäscherin und Zirkusakrobatin, ehe sie zum Tanz kam. Selbst der Prince of Wales, der englische Thronfolger, hat die Goulue tanzen sehen, und sie hat ihm zugerufen: „Hallo, Wales, du zahlst uns doch den Champagner?“

Valentin, „der Entbeinte“, ist in seinem anderen Leben der ehrenwerte Weinhändler Edme Étienne Jules Renaudin und tanzt nur zum Vergnügen und ohne Gage in den Lokalen des Montmartre, mit ungerührt ernstem Gesicht und überlangen Armen und Beinen von so unfassbar biegsamer Beweglichkeit, als käme er ohne Knochen aus.

Auf Lautrecs Plakat von 1891 steht er als Halbfigur im Vordergrund, hager in feierlichem Anzug, die Hände wie Schaufeln, der Mund verkniffen, der Zylinder in die Stirn gezogen, und hinter ihm fliegen die Röcke der Goulue: ein Totengräber und ein Gosenmädchen im gelben Lampenschein.

Vielleicht hätte Lautrec sie nie gezeichnet, nicht einmal tanzen sehen, wäre er rein äußerlich ein anderer gewesen und begabter zum Leben, wie es seit Jahrhunderten den Grafen von Toulouse bestimmt ist – Landadeligen, deren Vorfahren als Kreuzzügler Jerusalem erstürmten. Zurück bis in die Zeiten Karls des Großen reicht die Abstammungslinie der Familie.

Doch am Ende dieser uradeligen Ahnenreihe steht wie eine missglückte Pointe:

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa, blaublütiger Däumling, hochwohlgeborener Krüppel, der sich den sündenfälligen, vergnügungssüchtigen Montmartre zum neuen Stammsitz erwählt.

Standesgemäß immerhin ist der Anfang. Zur Welt kommt Henri am 24. November 1864 in der Bischofsstadt Albi nordöstlich von Toulouse, im Stadthaus der Familie, Türme, Zinnen und mehrhundertjähriger Stein, als Erstgeborener des Grafen Alphonse und seiner Frau Adèle.

S

Seine Eltern sind Cousin und Cousine, die Großmütter Schwestern, wahrscheinlich beschert ihm ebendieser Umstand die rare Erbkrankheit Pyknodysostose, die seine Knochen schwächt – und die es ihm später möglich machen wird, sich von den eng gesteckten familiären Erwartungen zu lösen.

Kokett schwingt die mit Toulouse-Lautrec befreundete Künstlerin **JANE AVRIL** ihr Bein, während ein Kontrabassist im Orchestergraben zum Tanz aufspielt (Plakat von 1893)



Eine Ironie passend zu seinem Leben, in dem der Spott früh Waffe erster Wahl wird, gegen die eigene Person vor allen anderen.

Der Anfang: eine Kindheit zwischen den Familienschlössern im Süden, Sommern in Seebädern und ein paar Schuljahren in Paris. Der knapp drei Jahre jüngere Bruder stirbt im Alter von nur einem Jahr, kurz darauf trennen sich die Eltern, verwandt aber bleibt man schließlich, und so wächst Henri weiterhin behütet im Clanzusammenhalt der Großfamilie auf.

Die Mutter ist eine glühend gläubige Katholikin, der Vater ein traditionsverhafteter Exzentriker, der als Kreuzritter verkleidet im Kettenhemd durch den Pariser Stadtwald reitet. Und der Sohn: ein hellwaches Sorgenkind, das zu langsam wächst, ewig kränklich ist und zeitweise selbst für den Schulbesuch zu schwach. Die Ärzte raten zu Badekuren und Elektroschocks.

Schon früh fängt der kleine Henri die Welt um sich herum in Bildern ein, malt und zeichnet, was er sieht, vor allem Familienmitglieder und Tiere. Schon als Vierjähriger



Auf diesem Plakat für das Cabaret »DIVAN JAPONAIS« ist Jane Avril nur Zuschauerin. Doch ihre dominante Gestalt im Bildzentrum lässt das Bühnengeschehen im Hintergrund zur Nebensache werden

soll er bei einer Taufe angeboten haben, statt einer Unterschrift einen Ochsen ins Kirchenregister zu malen. In seinen Schulheften ranken sich Girlanden zwischen Latein- und Griechisch-Übungen, er malt auf freie Buchränder und in seinen Briefen Bilder zu den Worten.



Zeichnen, das liegt in der Familie, aber gilt den Eltern nur als ein Hobby unter anderen, wichtigeren wie Reiterei und Jagd. So erhält Henri von einem Pariser Künstlerfreund des Vaters zwar ersten Unterricht, doch mehr als müßige Beschäftigung für sein Talent sieht der Graf darin nicht.

Das einzig richtige und wahre Leben, glaubt der Vater, findet draußen in der Natur statt, vorzugsweise zu Pferd und mit der Waffe in der Hand. Dem Elfjährigen schenkt er ein Buch über die Falknerei, die Widmung beginnt mit den Worten: „Denk stets daran, mein Sohn, dass nur das Leben im Freien und bei Tageslicht wirklich gesund ist.“

Doch zwei kurze Momente reichen aus, um jeden Gedanken daran zu beenden, dass Henri mit seinen schwachen Knochen jemals zu einem naturverbundenen, körperlich fordernden Leben taugen könnte. Im einen Jahr bricht sich der Junge den linken Oberschenkel, als er, auf seinen Stock gestützt, aus einem Sessel aufstehen will. Im nächsten splittert der rechte, als er bei einem Spaziergang stürzt.

Bettruhe, Gipskorsett, Kuraufenthalte. Er malt und zeichnet. Als die Brüche nach Monaten halbwegs verheilt sind, kann er sich nur noch mühsam steifbeinig bewegen und hört mit 14 Jahren auf zu wachsen.

Fortan werden ihn jene Orte anziehen, an denen ihm sein Handicap am deutlichsten vor Augen stehen muss: Pferderennbahnen, Velodrome, Manegen mit Ringkämp-

fern. Immer wieder wird er in seinen Bildern die schnellen Bewegungen von Pferden, Tänzern und Artisten einfangen.

Den Vater scheinen Henris Pläne nicht mehr zu kümmern, die Mutter gibt seinem Drängen nach, erlaubt ihm, Künstler zu werden, und zieht mit ihm nach Paris in eine gemietete Etage, in der die Familie bei Aufhalten in der Großstadt residiert.

Im Frühjahr 1882 beginnt Henri eine Ausbildung bei dem Porträtmaler Léon Bonnat. Als der nach wenigen Monaten als Professor an die renommierte École des Beaux-Arts wechselt, nimmt er einige ausgewählte Schüler mit – nicht aber Toulouse-Lautrec. Seine Zeichnungen finde der Lehrer „schrecklich“, wie Henri in einem Brief an einen Onkel bekennt.

Lautrecs Gemälde immerhin finden Bonnats Gnade, die seien gar nicht schlecht. Ein Rest von Hoffnung für Henri, die École eines Tages doch noch zu erreichen, jenes Hochheiligtum der akademischen Malerei mit seinen strengen formalen Regeln für Technik und Ästhetik und seinem, idealbeflissenen, engen Themenkanon.

Wie unter Zwang malt er das gleiche MOTIV wieder und wieder

Henri lernt weiter, malt Blumentöpfe, Akte und Mythologisches bei dem Historienmaler Fernand Piestre, genannt Cormon, der seine Schüler ermutigt, über Kunst zu streiten und möglichst viel draußen, außerhalb des Ateliers zu malen.

Draußen vor der Ateliertür liegt das Vergnügungsviertel Montmartre, ganz in der Nähe das Kabarett „Le Chat Noir“, ein Dichtertreffpunkt. Hügelabwärts kann man bis an die Seine sehen, trotzdem scheint Mont-

martre (der „Berg der Märtyrer“) wie abgeschieden vom Rest der Stadt, ein fast dörflicher Winkel der Weltmetropole, mit Brachland und Bauernhöfen, engen Gassen und steilen Treppen und Hütten, in denen die Armen leben und die Diebe.

Erst 1860 hat sich Paris den Montmartre einverleibt. Doch die Alleen und Boulevards mit ihren breiten Bürgersteigen und hohen Mietshäusern, die der Präfekt und Stadtplaner Baron Haussmann binnen 17 Jahren in der Hauptstadt hat errichten lassen, die Pferdebahnen, Parks und Warenhäuser mit spiegelnden Schaufensterscheiben, bleiben der Mitte vorbehalten.

Umgekehrt wirkt es vielmehr, als habe die Stadt alles Elend, Abseitige, Andere an ihren Rand gedrängt, auf den Montmartre. Geldsorgengeplagte Bohemiens finden hier billige Quartiere, Revolutionäre und Anarchisten einen Unterschlupf, Künstler an der Place Pigalle einen Markt für Malermodelle.

Und alle zusammen suchen die Alltagsflucht in Theatern, Zirkussen und Konzertcafés, die nun überall eröffnen und in denen sich die Klassen mischen. Künstler, Intellektuelle, Großbürger und Touristen treffen auf Arbeiter und Soldaten, auf Prostituierte und deren Zuhälter. Alle Unterschiede sind wie weggewischt, alle Vorlieben, auch sexuelle, werden offen zur Schau getragen.

Die Konkurrenz ist groß. Namen, Besitzer, Programme wechseln mit den Launen des Publikums, viele Lokale bestehen nur für Monate. Ein Ort für Experimente, Protest, Neuerung.

Nach zwei Jahren Ausbildung in Ateliers am Montmartre hält es Henri nicht mehr in der Zimmerflucht im vornehmen Quartier um die Kirche La Madeleine, die er mit seiner Mutter teilt. Im Sommer 1884 flüchtet er in die Wohnung eines Mitschülers, in der Nähe der Place Blanche, wo später der Neubau des „Moulin Rouge“ entstehen wird.

In den Tanzlokalen, auf den Straßen von Montmartre findet der Grafensohn jetzt seine Motive und Modelle. „Ich würde gern überall hingehen, um Eindrücke zu sammeln“, schreibt er an seine Mutter, wenn es nur nicht so anstrengend wäre, nachts um zwei ins Bett zu fallen und morgens um acht wieder aufstehen zu müssen.



Im Atelier betrachten Toulouse-Lautrec und ein Modell eines seiner Gemälde, das Prostituierte beim Warten auf Kundschaft zeigt. Immer wieder beschäftigt sich der Maler in seinen Werken mit Frauen, die ihre Körper verkaufen (1894)

Allmählich aber wandelt sich Henris Ehrgeiz. Bei seinem Lehrer lässt er sich nur noch selten blicken. Er entfernt sich immer weiter vom akademischen Malstil, der ihm gerade noch als Maß aller Dinge schien.

Oft ist er im Kabarett „Le Mirliton“ zu finden, das Aristide Bruant betreibt. Der Sänger, ehemals Angestellter der Eisenbahngesellschaft, trägt Volks- und Arbeiterlieder vor, flucht auf Kirche und Bourgeoisie und beschimpft mit Hingabe sein Publikum.

Lautrec wird Stammgast, die Bewunderung ist gegenseitig. Bruant beauftragt ihn mit Illustrationen für eine Zeitschrift über Musik, Kunst und Dichtung, die er herausgibt, im „Mirliton“ darf er Gemälde aufhängen.

Seine Werke signiert Henri mit Monogramm oder Anagramm, vermeidet, sich mit

vollem Namen zu seiner Kunst zu bekennen, aus Rücksicht auf die Verwandtschaft. Noch 1886 bekräftigt er in einem Brief an seine Großmutter, wie unwohl er sich auf dem Montmartre fühle: „Sie wissen genauso wie ich, dass ich gegen meinen Willen das Leben eines Bohemien führe und mich an dieses Milieu nicht gewöhnen kann.“

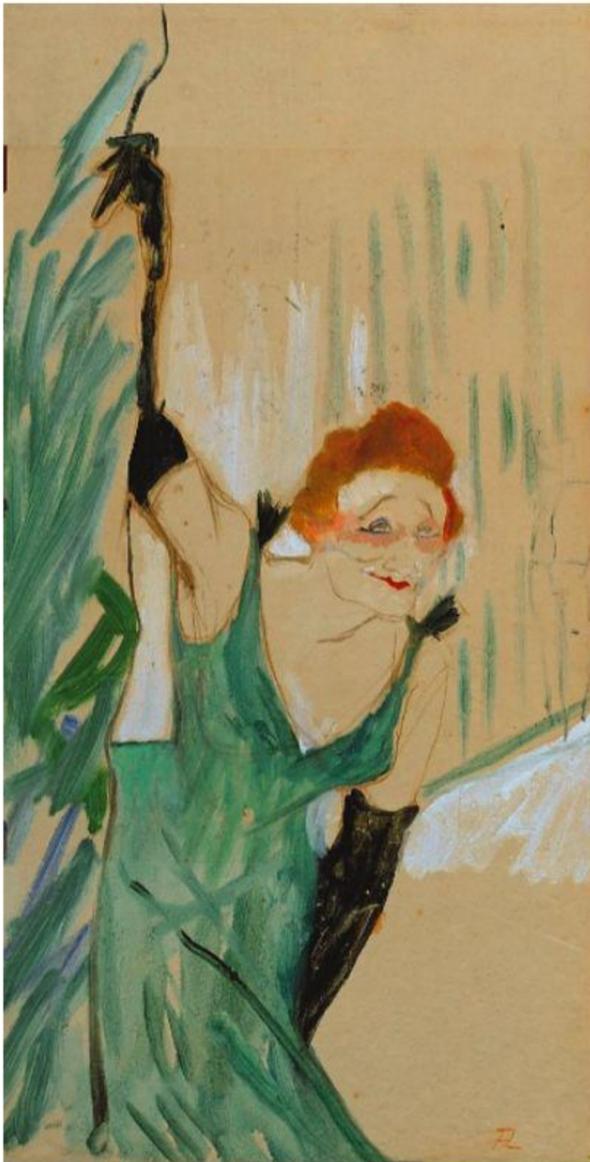
DABEI IST ER LÄNGST ANGEKOMMEN. Im Frühjahr hat er auf dem Hügel sein erstes eigenes Atelier bezogen, Rue Caulaincourt Ecke Rue Tourlaque, vierte Etage.

Elf Jahre wird er hier arbeiten, es sind die produktivsten seines Lebens: zwischen Stapeln von Leinwänden und Mappen, die an

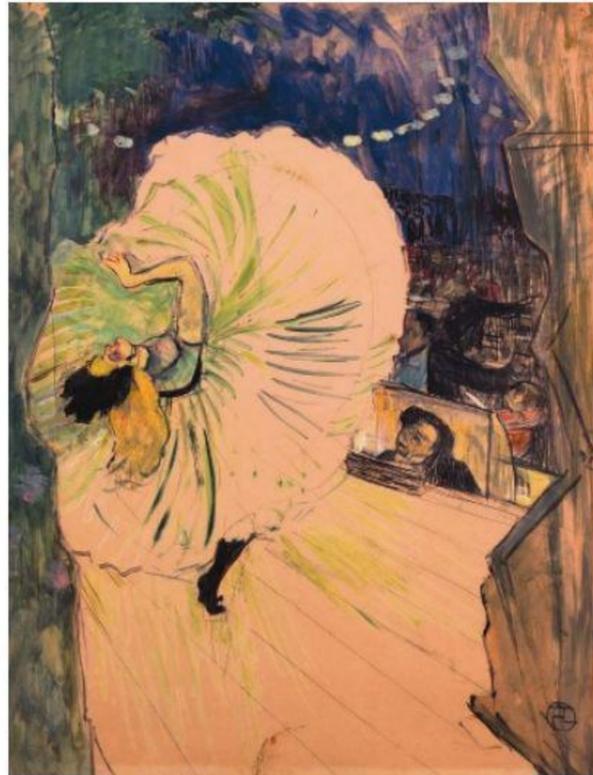
den Wänden lehnen, und japanischer Kunst, für die sich seit ein paar Jahren *tout* Paris begeistert und die er sammelt: Bildrollen mit Landschaftsbildern und Holzschnitte, deren minimalistische Kompositionen er sich zum Vorbild nimmt. Zwischen Turngeräten, dem Pferd aus gepolstertem Leder, auf dem er Heilgymnastik betreibt, und der Bar, an der er selbst die Drinks mixt.

Gleich nebenan hat die schöne Marie-Clémentine Valade ihr Atelier, die sich schon bald Suzanne Valadon nennt, eine ehemalige Zirkusartistin, die vielen Künstlern Modell sitzt und selber zeichnet.

Mit ihr wird Lautrec die wohl einzige Liebesbeziehung seines Lebens eingehen, und er wird sie mehrmals malen. Aber die Schönheit, die andere in ihr sehen, kommt in seinen Gemälden kaum zur Geltung.



Keiner darf darauf hoffen, von Toulouse-Lautrec schmeichelhaft dargestellt zu werden. Dutzendfach porträtiert er die Sängerin **YVETTE GUILBERT**, doch nie schön er deren charakteristische Gesichtszüge



Die schnellen Bewegungen der Tänzerinnen ziehen den von körperlichen Gebrechen gezeichneten Toulouse-Lautrec immer wieder an (**»DAS RAD«**, 1893)

Stattdessen porträtiert er sie als verkaterete Trinkerin an einem kleinen Cafétisch, mit müdem Blick, das Kinn in die Hand gestützt.

Seine künstlerische Ausbildung hat er nach fünf Jahren abgeschlossen, aber der große Ruhm lässt auf sich warten, Jahr um Jahr – bis ihm einer der Direktoren des „Moulin Rouge“ im Sommer 1891 den Auftrag erteilt für das Werbeplakat.

IN DEN JAHREN ZUVOR haben die Betreiber des Nachtlokals ihre Reklameposter von Jules Chéret entwerfen lassen, einem Künstler, dessen überbordende Kompositionen oft an spätbarocke Gemälde erinnern.

Chéret, Sohn eines Druckers und unangefochtener Meister des Plakats, hat in seiner Werkstatt das technische Verfahren derart weiterentwickelt, dass sich die Werbeblätter nun auch mit wenig Fachwissen produzieren lassen, ohne großen Aufwand an Geld und Material.

Damit steigt die Lithografie knapp 100 Jahre nach ihrer Erfindung zur wichtigsten künstlerischen Drucktechnik auf. Zeitschriftenherausgeber und Werbetreibende nutzen die Möglichkeiten des Flachdrucks, bei dem der Entwurf auf chemisch präparierte Kalksteinplatten übertragen wird.

In einer Zeit, in der nach Schulreformen auch die Arbeiterklasse das Lesen lernt, in der sich die Zensur zurückzieht und die Konsumkultur Begehrlichkeiten weckt, erobern Plakate nun die Städte. Über Tausende Quadratmeter breiten die Werber von Paris ihre Kampagnen aus, in leuchtenden Farben und großen Lettern.

Wie kein anderes Medium stehen die Reklameblätter für die Moderne. Zeitungen und Zeitschriften drucken sie nach, große Ausstellungen zeigen die Entwürfe.

Doch statt des Spezialisten Chéret erhält Toulouse-Lautrec, der nie zuvor ein Plakat

gestaltet hat, den Auftrag – offenbar hat sein Entwurf in einem vorher ausgeschriebenen Wettbewerb am besten gefallen.

Das Bild macht Lautrec berühmt.

Fast zwei Meter hoch und in einer Auflage von 3000 Exemplaren prangt das Werk bald an Wänden, Bauzäunen, Plakatsäulen überall in Paris. „Mein Plakat wurde heute an die Pariser Mauern geklebt, und ich werde noch ein weiteres machen“, schreibt Lautrec lakonisch an seine Mutter.

E

Er ahnt nicht, dass sein Entwurf entscheidend dazu beitragen wird, das Plakat in den Rang eines Kunstwerks zu heben. Und damit die Stilentwicklung der Jahrhundertwende maßgeblich zu beeinflussen.

Denn erst das Plakat wird den Malern des Jugendstils die Möglichkeit eröffnen, das Stadtpublikum teilhaben zu lassen an ihrem Bestreben, die Welt zu verschönern bis in das winzigste Detail. Ihre verschnörkelte Bildsprache mag bisweilen weit entfernt sein von Lautrecs reduzierten Kompositionen. Doch der Sonderling vom Montmartre hat großen Anteil daran, das Publikum und andere Künstler für das Massenmedium Plakat zu begeistern.

Spätestens mit dem Aufbruch der Jugendstilmaler wird das Werbeblatt zum Kunstobjekt. Von Paris breitet sich die Sammlerbesessenheit in den 1890er Jahren nach England und Amerika aus, nach Belgien und Deutschland und ins übrige Europa.

Die „Affichomanie“, der Plakatwahn, bestimmt die Zeit, manche Sammler klauen die Plakate von den Mauern, die Werbung wird zur demokratischen Kunst und die Straße zur Freiluftgalerie erklärt.

Toulouse-Lautrec nimmt nach der Veröffentlichung des „Moulin Rouge“-Plakats regelmäßig an Ausstellungen teil, etwa am

Salon des Indépendants in Paris oder an der Schau einer Avantgarde-Künstlergruppe in Brüssel, erhält große Aufträge. Er arbeitet wie besessen in diesen Jahren, schafft oft mehrere Zeichnungen am Tag, im Durchschnitt ein Aquarell oder Gemälde pro Woche, häufig als Vorbereitung für einen Druck.

Statt Leinwänden nutzt er meist Karton, kleinformig und leichtgewichtig, dazu verdünnte Ölfarbe, schnell aufzutragen, um sich nicht bremsen zu lassen. Er wird ein Meister der Lithografie, experimentiert mit einer Technik, bei der die Farbe auf den Stein gespritzt wird, in einem feinen Sprühregen, erzeugt mit einer Bürste, in Druckfarbe getränkt und über eine Messerklinge oder ein Metallgitter gezogen.

Statt der Papierschablonen, die der Altmeister Chéret verwendet, trägt Lautrec auf Flächen, die im Druck frei bleiben sollen, eine gummihaltige Lösung auf, mit der sich die Farbspritzen leicht wieder lösen lassen.

Das Plakat verschafft Henri ein großes Publikum, auch für radikalere Entwürfe und pure Provokation, und es zeigt ihm auf, wo seine eigentlichen Fähigkeiten liegen: in

der klaren Linie, im Umrisshaften, nicht im großen Gemälde. Die Lithografie zwingt ihn zur Vereinfachung, zur Konzentration aufs Wesentliche. Zu einer Kunst des Verzichts.

Die Presse berichtet über seine Werke. „Tausend Teufel, ist der unverschämt, dieser Lautrec“, schreibt bewundernd der Kunstkritiker eines anarchistischen Wochenblatts, „er ziert sich nicht, weder in seinen Zeichnungen noch in seinen Farben. Weiß, Schwarz, Rot in großen Flecken und einfachen Formen, das ist seine Art.“

Manchmal taucht er am Ende einer langen Nacht morgens um fünf bei seinem Lieblingsdrucker auf und schaut ihm bei der Arbeit zu. Ob Kunst um der Kunst willen, für Werbezecke oder für den Privatgebrauch, er macht da keinen Unterschied.

Variétéplakate, Illustrationen für Zeitschriften, Liedtexte, Theaterprogramme, Menükarten oder Neujahrswünsche: Alles erarbeitet er mit gleicher Aufmerksamkeit. Gute Freunde können jederzeit auf ihn zählen.

Die Einsamkeit des Nachtlebens: Keiner der Männer und Frauen, die sich hier im »Moulin Rouge« eingefunden haben (darunter vermutlich Jane Avril mit ihren roten Haaren und im Hintergrund der Künstler selbst), schaut einen der anderen Menschen an (»IM MOULIN ROUGE«, um 1895)

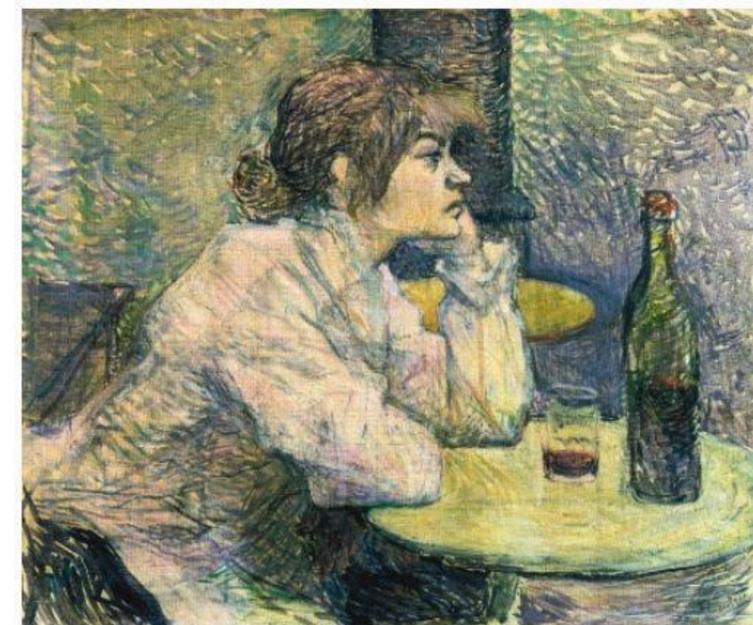


len, wenn einer von ihnen ein Buch herausgibt, ist Lautrec zur Stelle und bietet an, den Umschlag zu entwerfen.

Er macht auch Konsumwerbung, doch sein künstlerischer Wille steht stets über dem anzupreisenden Produkt: Er wirbt mit einer Schlittschuhläuferin für ein Literaturjournal, mit einem Paar in einer Theaterloge für Drucktinte. Die Eigenwilligkeiten kann er sich leisten wie kaum ein anderer, denn das Familieneinkommen aus Pacht und Weinbau finanziert sein Leben. Die Kunst mag noch so sehr seine Existenz bestimmen – ernähren muss sie ihn nicht.

Ganze Zyklen widmet er Menschen, an denen sein Blick hängen bleibt. Sein Blick auf Gesichter, Körper, Gesten ist scharf und schonungslos. Perfekte Schönheit interessiert ihn wenig, er sucht die Brüche, die Abweichungen von der Norm, vom Ideal.

Die Stars des Montmartre, die sich selbst erschaffen in Image, Stil und Repertoire, malt er zuweilen knapp an der Grenze zur Karikatur. Etwa die zarte Tänzerin Jane Avril, rote Haare und schwarzer Federschmuck, die „La Mélinite“ genannt wird,



Die Ellenbogen auf den Café-Tisch gestützt, starrt »**DIE TRINKERIN**« (1887/88) ins Leere. So porträtiert Toulouse-Lautrec seine Geliebte Suzanne Valadon. Der Maler, selbst stark alkoholabhängig, ruiniert seine ohnehin fragile Gesundheit mit Hochprozentigem



Sie ist der Star des Vergnügungsviertels Montmartre: Louise Weber zelebriert unter dem Künstlernamen »LA GOULUE« den *chahut*, einen wildvulgären Modetanz, der vielen als Symbol des modernen Paris gilt (um 1900)



Das »MOULIN ROUGE«, über dessen Eingang sich eine rote Mühle erhebt, ist das größte Varieté am Montmartre. Auf der Empore ist stets ein Platz für Toulouse-Lautrec reserviert



Um 1905 unterhält der Chef des Cabarets »AU LAPIN AGILE« seine Gäste mit dem Spiel seiner Gitarre. In dem Lokal verkehren Dichter wie Apollinaire und Maler wie Pablo Picasso, von dem ein Gemälde im Hintergrund zu sehen ist

nach einem Sprengstoff, und von der die Presse schreibt, ihre Beine bewegten sich wie Orchideen im Delirium: Lautrec zeigt sie als luftgetragene Figur, mal Strichgewirr aus Gelb und Blau, mal eingekreist von schwarzen Schwunglinien.

Oft sind es nicht die Gesichter, in denen er den Wiedererkennungswert des Individuums entdeckt, sondern die Silhouetten, Gesten, Posen. Wenige Linien reichen ihm, um Figuren unverkennbar zu umreißen, eine ganze Persönlichkeit zu erfassen.

Er stützt sich auf kleinste Details. Aus dem großen Ganzen filtert er das Wesentliche, alles Weitere bleibt in der Schweben, höchstens angedeutet. „Nichts ist leichter, als Bilder in einem äußeren Sinne fertig zu malen“, erklärt er, „man lügt nie geschickter als dann.“ Er kümmert sich nicht um Pers-

pektiven, vermischt Blickpunkte, beschneidet seine Momentaufnahmen, wie es ihm passt, belässt die Bilder bruchstückhaft.

der macht das laut und heftig. Das Plakat für einen Gastauftritt des Sängers Aristide Bruant im vornehmen Konzertcafé „Les Ambassadeurs“ an den Champs-Élysées will der dortige Direktor, kaum ist es am Eingang angeklebt, sofort wieder entfernen lassen. Furchtbar findet er die Darstellung des Sängers in seiner Bühnenrüstung aus schwarzem Samtumfang und Hut und wutrotem Schal, eine „abscheuliche Schweinerei“.

Aber Bruant, der mit Lautrec neben dem Direktor steht, als der seinen Wutausbruch

H

Höchste Anerkennung oder tiefste Abscheu: Dazwischen scheint es keine Reaktion auf diesen Stil zu geben. Wer Lautrec ablehnt,

bekommt, schlägt sich auf die Seite Lautrecs und droht mit Boykott, sollte das Plakat nicht hängen bleiben: der Aristokratensohn und der Freund des Proletariats im Schulterschluss für die Freiheit der Kunst.

Wie die Stars des Montmartre hat sich Henri de Toulouse-Lautrec selbst neu erschaffen, als ewiger Außenseiter, der sich überall mit gleicher Selbstverständlichkeit bewegt. Und der nicht dem Kreuzzügler-Wahlspruch seiner Familie folgt, *diex lo volt* (Gott will es), sondern als *Parole vive la vie* ausgibt (Es lebe das Leben).

Henri bedient sich beim Leben auf allen Seiten. Er trinkt in eleganten Bars und in dreckigen Kaschemmen. Er singt die Lieder aus den Konzertcafés mit, die anzüglichen und die rührseligen, posiert bei den berühmten Maskenbällen des „Moulin Rouge“ mal als Messdiener unter Göttern, Heiligen und Nonnen, mal als Dame mit Federboa.

Und zieht sich dann wieder zurück in die Welt des adeligen Kosmopoliten, der die Sommermonate in Seebädern an der Atlantikküste verbringt und sich kleidet wie ein englischer Dandy, Hosen im schwarz-weißen Würfelmuster, eine Melone auf dem Kopf, im Winter ein Tuch nachlässig um den Hals geknotet.

Wie sehr er unter seiner Hässlichkeit leidet, verbirgt er geschickt. Er nimmt den Menschen, die ihn umgeben, die Pflicht zum Mitleid und die Möglichkeit zum Spott, indem er Witze über sich selbst macht, ehe es andere tun, und damit jede Beleidigung, alles Bedauern entwaffnet.

Ich bin nur eine *demi-bouteille*, sagt er von sich, halbe Flasche, halbe Portion. Mehr als 70 Selbstkarikaturen skizziert er, zeigt sich lächerlich klein und den Kopf riesig, die Beine Stummel, das Gesicht ein Flickwerk aus klumpiger Nase und breit gestülpten Lippen. Manchmal führt er seinen Körper nackt vor, stellt sich buchstäblich bloß.

Schockieren wolle er, wirft man ihm oft vor, dabei malt er doch nur die Dinge, wie er sie sieht. Als er der gefeierten Chansonsängerin Yvette Guilbert die erste Skizze für ein Plakat vorlegt, rügt sie ihn: „Um Himmels willen, machen Sie mich nicht so furchtbar hässlich! Etwas weniger!“ Aber das Schmeichelhafte liegt Lautrec nicht. Immer wieder wird er ihr Dreiecksgesicht mit dem spitzen

Kinn in den folgenden Jahren zeichnen, nie wird er Milde walten lassen, sie stattdessen schmallippig und hager und ältlich machen und ihre Züge bis zur Karikatur schärfer und strenger, als sie es tatsächlich sind.

Zwei Porträtalben mit Lithografien entstehen für die Diva des Konzertcafés, auf dem Umschlag des ersten zeigt Lautrec nur ihr Markenzeichen, die langen schwarzen Handschuhe neben einer Puderquaste.

DANACH ERHEBEN IHN manche Anhänger zum „kühnsten aller Zeichner“, doch im konservativen „L'Écho de Paris“ wütet ein Kritiker: „Niemand hat das Recht, den Kult des Hässlichen so weit zu treiben. Es ist bekannt, dass Toulouse-Lautrec in allem die Hässlichkeit sieht, aber wie konnten Sie, Yvette, diese Zeichnungen zulassen, diesen Druck in einem Grün wie Gänsescheiße.“

Dabei fängt jenseits von Schmeichelei seine Kunst erst an. Schon als 16-Jähriger hat er sich der Suche nach Wahrhaftigkeit verschrieben und ihrer vollendeten Pointierung. „Ich habe es mir zur Aufgabe gemacht, wahr zu sein und nicht idealistisch“, stellt er 1881 fest: „Vielleicht ist das ein Fehler, denn die Warzen finden keine Gnade vor mir;

Für Wochen zieht er ins BORDELL – um den Alltag der Prostituierten zu studieren

ich liebe es, sie mit mutwilligen Härchen zu verzieren, sie abzurunden und ihnen eine glänzende Spitze aufzusetzen.“

Er kann sich hineinsteigern in eine Begeisterung, die er „furia“ nennt. Wie unter Zwang malt er dann das gleiche Motiv, dieselbe Person immer und immer wieder. Fast 20-mal sitzt er etwa im Winter 1895 in der gleichen Operettenrevue, immer erste Rei-

he links hinter dem Souffleurkasten, weil ihn der Rücken der Hauptdarstellerin fasziniert, die im tief ausgeschnittenen Kostüm einen Bolero tanzt.

Über Jahre quartiert er sich oft wochenlang mit großem Gepäck in den *maisons closes* ein, den Bordellen der Stadt in den Straßen zwischen Oper und Börse, um den Alltag der Frauen dort zu beobachten. Sitzt mit ihnen zusammen, beim *café au lait*, bei Festmählern, studiert ihre Gewohnheiten und zeichnet sie, beim Kartenspiel, bei der Morgentoilette.

Er erinnert sich an ihre Geburtstage und ihre Lieblingsblumen, fährt sie mit der Kutsche zum Essen in teure Restaurants, berät sie bei der Auswahl ihrer Kleider und in Fragen der Etikette. Und kommentiert so viel Nähe mit abständiger Ironie: Die Bordelle seien in Paris die einzigen Orte, wo man sich noch aufs Schuhputzen verstehe, lässt er seine Freunde wissen.

Wie als Schlusstrich unter diese Jahre zeigt er 1896 schließlich die Welt der geschlossenen Häuser in einer ganzen Serie, jenseits von nackter Käuflichkeit, unter dem schlichten Titel „Elles“ – Sie.

Ein Meisterwerk wird die Welt darin erst nach seinem Tod erkennen, in der grafischen Vielfalt, die Farben gesprüht, gezeichnet und getuscht, die Linien fein detailliert oder flüchtig umrissen, eine Leistungsschau seines Repertoires, als wäre nicht ein Künstler am Werk gewesen, sondern ein halbes Dutzend. Das bürgerliche Publikum aber zeigt kaum Interesse an den zehn Lithografien, und für manchen Interessenten scheinen die eher dezenten Blätter nicht zu halten, was ihr anstößiges Sujet verspricht. Kommerziell ist die Serie kein Erfolg, und selbst der Skandal bleibt aus.

Überhaupt scheinen auf dem Montmartre die Glanzzeiten für viele vorerst vorbei, für die Konzertcafés, sogar für das „Moulin Rouge“. In Mode sind jetzt verruchte Spektakel, wie sie etwa das „Ambassadeurs“ erstmals 1894 aufgeführt hat, in denen sich Schauspielerinnen in Schlafzimmerszenen an- und ausziehen.

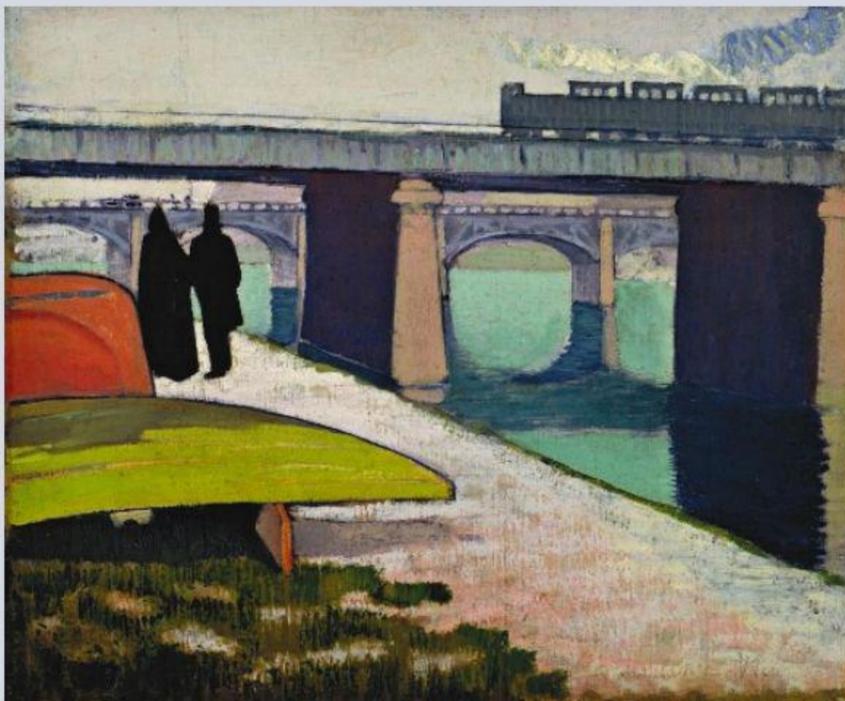
Die Verwöhnten und Glangweilten sind weitergezogen, vom Hügel in die Innenstadt, in die Bars und Bühnenhäuser im Viertel rund um die Champs-Élysées.

VORBILDER UND WEGGEFÄHRTEN

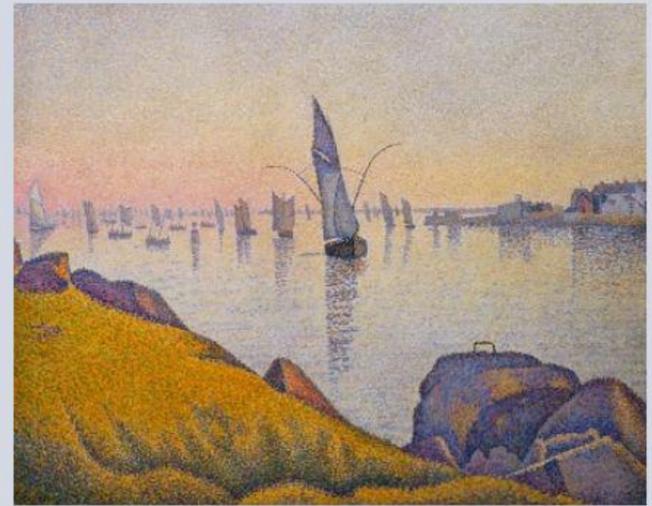
Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist Paris die Kunsthauptstadt der Welt. Mit vielen Malern ist Henri de Toulouse-Lautrec befreundet und hat sie zum Teil schon während seiner Lehrjahre kennengelernt



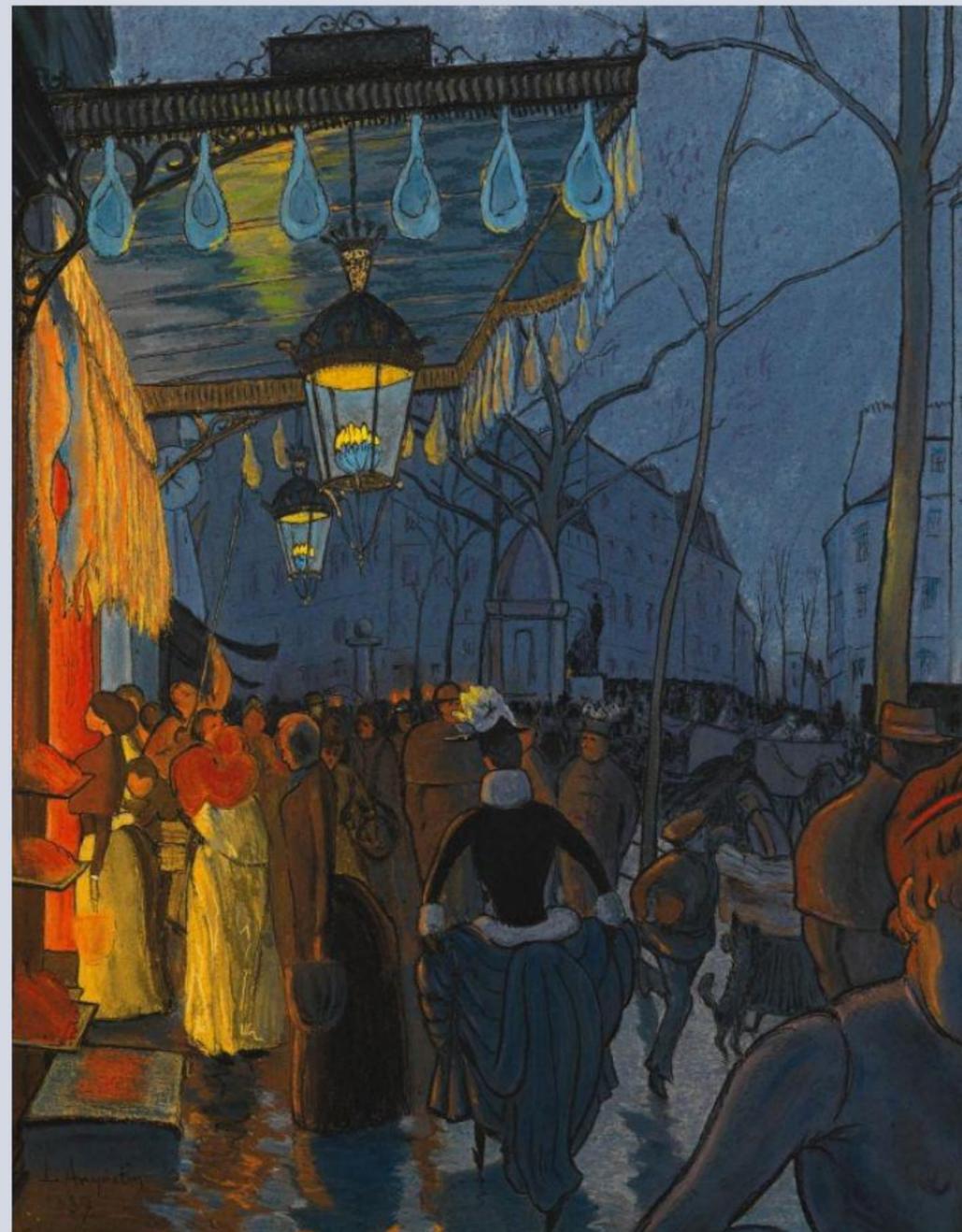
Wie viele Maler seiner Zeit ist **PIERRE BONNARD** vom Impressionismus beeinflusst, verzichtet aber auf dessen Raumtiefe (»Junge Frau mit schwarzen Strümpfen«, 1893)



Lautrecs Mitschüler **ÉMILE BERNARD** begeistert sich für die klaren Konturen japanischer Holzschnitte und bemüht sich auch selbst um reduzierte Formen (»Eisenbrücken in Asnières«, 1887)



PAUL SIGNAC ist ein führender Vertreter des Pointillismus, bei dem aus Tausenden von Punkten Farbflächen entstehen. Wie Toulouse-Lautrec zeigt er seine Werke nicht im offiziellen Salon der Pariser Akademie, sondern bei Schauen von unabhängigen Malern (»Concarneau. Abendruhe«, 1891)





EDGAR DEGAS ist eines der Vorbilder Toulouse-Lautrecs. Den verbindet mit dem 30 Jahre älteren Impressionisten eine spezielle Faszination: Beide stellen immer wieder Tänzerinnen dar («Vor der Aufführung», um 1897)



Zwei Jahre verbringt der Niederländer **VINCENT VAN GOGH** in Paris. Dort wohnt er mit seinem Bruder auf dem Montmartre (wo er 1886 »Le Moulin de la Galette« malt) und schließt sich zeitweilig dem Künstlerkreis um Toulouse-Lautrec an

Auch **LOUIS ANQUETIN** stellt in seinen Werken häufig Szenen aus dem Pariser Nachtleben dar. Wie Toulouse-Lautrec – ein enger Freund aus Studienzeiten – ist er besonders an klaren Farbflächen interessiert («Avenue de Clichy. Fünf Uhr abends», 1887)

Auch Lautrec ist dort längst zu finden, im Publikum der Oper und der Comédie Française, unter den Literaten im Café „Weber“ – oder im Nebenzimmer der „Irish American Bar“, wo er von seinem Stammplatz aus den Gastraum überblicken kann.

Dort, wo „Chocolat“, der schwarze Clown und Sklavensohn aus Kuba, nach seinen Auftritten im „Nouveau Cirque“ singt und tanzt. Wo der Barkeeper Ralph, ein chinesisches-indianischer Amerikaner aus San Francisco, Cocktails mixt für britische Jockeys. Wo Tom am Tresen sitzt, der hünenhafte Kutscher der Barone Rothschild, den Lautrec um seine Arbeit beneidet, weil er die Welt der hohen Herren so gern aus der Perspektive des Dieners kennen würde.

Immer wieder sitzt der Künstler auch in den *brasseries de femmes* nahe der Place Pigalle. In den Obergeschossen haben Prostituierte ihre Zimmer, unten treffen sich die lesbischen Frauen, deren Lebensstil in Paris als schicke schlechte Angewohnheit gilt. Und mittendrin Monsieur Henri, Liebling des Hauses, ganze Nächte getaucht in Zigarettenqualm und Banjojammern.

D

Doch vieles, was Lautrec in diesen Jahren fertigbringt, wirkt allzu hastig hingeworfen, der früher so präzise Strich wird immer fahrig. Für viele Arbeiten findet er keinen Verleger mehr, die Ausstellungen werden rar. Er befindet sich in einem Zustand seltener Schwerfälligkeit, klagt er Anfang 1898 in einem Brief an seine Mutter, die Kunst leide darunter, ihm fehlten die Ideen.

Wenn er sich nicht in der Lage fühlt zu arbeiten, besucht er Freunde. Schleppt sich beim Verleger Floury keuchend die Treppe hinauf und fragt, kaum oben angekommen und wieder bei Atem, nach einem Drink. Er ist inzwischen schwerer Alkoholiker.

Die Freunde sorgen sich. Dicker ist er geworden, wirr und bitter, manchmal kaum zu verstehen, wenn er spricht. Seine Hände zittern. Aber er ignoriert ihre Warnungen, die Mahnungen und Bitten, er solle seine Gesundheit schonen, seinem Talent zuliebe.

Immer weiter durch die Nacht. Er bleibt als Letzter übrig, wenn die Mitfeiernden Stunde um Stunde leiser und weniger wer-



IMP. BOURGEBLE, 108, F. S. DENIS, PARIS.

l'Artisan Moderne

Objets d'art, meubles, ensembles décoratifs

9, Quai Voltaire
12, rue Bonaparte
39 bis, rue de Châteaudun

25, galerie Vivienne
1, Boulevard des Capucines
20, rue Lafitte
8, rue de la Victoire

7, rue Racine
18, rue Saint-Lazare
19, rue Caumartin

Diese wohlhabende Dame empfängt einen Juwelier im Bett – während ihr Schoßhund dem Betrachter frech den Pöter zeigt. Das Plakat »L'ARTISAN MODERNE« entwirft Toulouse-Lautrec im Jahr 1894 für ein Pariser Dekorationsgeschäft gleichen Namens

den. Depressionen fallen ihn an, Wahnvorstellungen, Angstneurosen, Halluzinationen. Er zeichnet sich mit blutrot unterlaufener Säufernase, blaue und rote Kreide auf grau liniertem Papier.

Anfang März 1899 schließlich bricht er zusammen, wird in die Nervenheilanstalt in der Avenue de Madrid in einem eleganten Pariser Vorort eingewiesen, ein Herrenhaus mit Parkanlage. Lautrec nennt die Anstalt ironisch „Madrid-les-Bains“, als wäre er zum Baden gefahren wie meist im Sommer.

Die Freunde besuchen ihn, sein Drucker, sein Verleger, die Tänzerin Jane Avril, die ein neues Plakat in Auftrag gibt, ein trotziger Vertrauensbeweis. Doch es kommt kein einziges Mitglied seiner engeren Familie.

Und die Presse streitet über ihn, wie immer. „Toulouse-Lautrec musste im Irrenhaus landen“, befindet ein Kritiker in der Tageszeitung „Le Journal“, jetzt signiere der Wahnsinn seine Bilder eben offiziell statt wohlversteckt.

Einem seiner Fürsprecher widmet Lautrec zu Ostern ein Werk aus der Anstalt und überschreibt es „Erinnerungen an meine Gefangenschaft“. Er zeichnet wieder, schon kurz nach der Einweisung: seinen Wärter, Mitpatienten – und aus der Erinnerung Zirkusbilder, 39 Skizzen in drei Monaten Aufenthalt. In einem Brief bittet er um Papier und Pinsel, Kreide, Tusche.

Die Zirkuszeichnungen sind anders als alles, was Lautrec im Jahrzehnt zuvor gefertigt hat. Minutiös und präzise, verstörend erst auf den zweiten Blick. Bilder aus der Manege, Dompteure, Clowns, Artisten vor gespenstisch leeren Rängen. Die Perspektiven sind verrückt, verschoben, der Betrachter schaut wie aus einem Versteck in den Kulissen auf ein steigendes Pferd, auf den Rücken eines knienden Clowns.

Das Ringen um Kontrolle drängt sich beinahe gewaltsam in jedes einzelne Bild. Hier zeichnet einer um sein Leben, zum Beweis, dass er Herr ist über seine Sinne.

Ende März konstatieren die Ärzte, der Patient sei in einem ruhigen Zustand, er lese Zeitung und habe seine künstlerische Tätigkeit wieder aufgenommen, keine Anzeichen von Depressionen und Wahnvorstellungen mehr. Mitte Mai wird er entlassen und triumphiert: „Ich habe mir die Freiheit mit meinen Zeichnungen erkaufte.“

Die Ärzte haben ihm Überwachung verordnet, ein entfernter Verwandter und Freund der Familie ist nun immer an seiner Seite, auch auf den Reisen, von denen er erst im Herbst nach Paris zurückkehrt.

Doch der Versuch, ihn vor sich selbst zu retten, scheitert. Schon im neuen Jahr fängt er wieder an zu trinken, es beginnt ein langer Fall, den auch ein Winter im Süden, fern von Paris, nicht mehr aufhalten kann.

FAST GENAU ZWEI JAHRE nach seiner Einweisung in die Nervenheilanstalt trifft ihn eine Gehirnblutung, die seine Beine lähmt, ein letztes Mal kehrt er nach Paris zurück, ordnet die Bilder in seinem Atelier, signiert, sortiert, vollendet. Am 15. Juli 1901 verlässt er die Stadt, für immer.

Ein paar Sommerwochen noch verbringt er in einem Seebad am Atlantik, erleidet einen Schlaganfall, wird halbseitig gelähmt ins Schloss seiner Mutter gebracht.

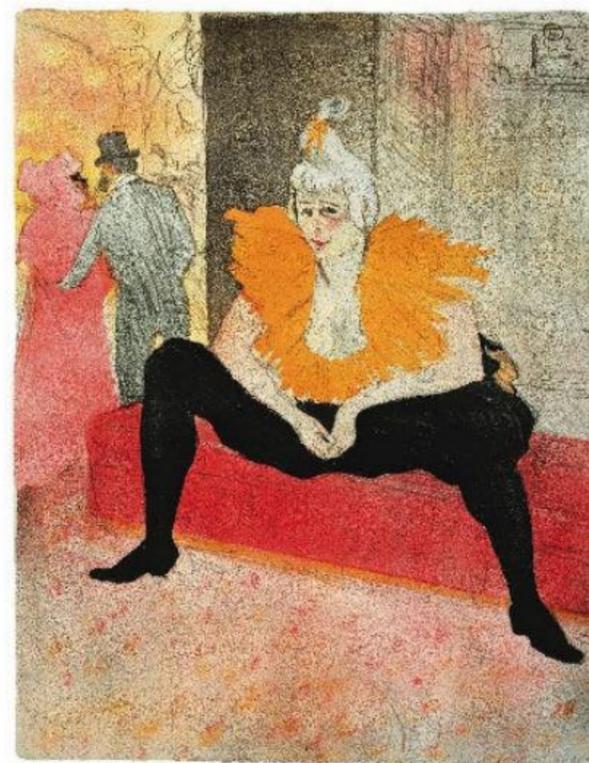
Auf dem letzten Foto seines Lebens sitzt er dort in einem niedrigen Sessel, die Hände hängen hilflos, der Blick gesenkt, das bärtige Gesicht so eingefallen, dass die Haut am schmalen Schädel zu kleben scheint. Ein Mann, weit vor seiner Zeit gealtert.

Am späten Abend des 8. September, als der Rest Leben, der ihm bleibt, auf Stunden geschrumpft ist, kommt der Vater an sein Bett im Schloss, da kann Henri ihn schon nicht mehr sehen, liegt mit blinden, offenen Augen in den Kissens.

Kurz nach zwei Uhr nachts stirbt er. Er wird nur 36 Jahre alt.

In einem Brief, in dem Henris Vater dem ersten Lehrer seines Sohnes die Nachricht von dessen Tod übermittelt, macht sich Lautrec senior schwere Vorwürfe, Henri das Leben mit der Last der Krankheit beschwert zu haben. Dabei ahnte der Sohn immer, dass er ohne seinen Makel die Malerei wohl nie ernst genug genommen hätte.

Schon einen Tag nach seinem Tod erklärt der Nachruf einer Pariser Zeitung Henri de Toulouse-Lautrec zum wahren Maler der Jahrhundertwende – zu einem Künstler, der die Wahrheit suchte: „Er hat nichts umgewendet, um zu finden, er hat sich nicht angestrengt, etwas trotz allem dort zu nehmen, wo nichts war. Er begnügte sich zu schauen. Er sah nicht wie viele, was wir zu sein scheinen, sondern wohl, was wir sind.“



Breitbeinig und in schwarzen Pluderhosen wartet »DIE SITZENDE CLOWNESSE« (1896) auf ihren Auftritt. Oder hat sie ihn schon hinter sich? Auch in seinen letzten Werken beschäftigt sich Toulouse-Lautrec mit dem Zirkus. 1901 stirbt er an einem Schlaganfall

Gut 1000 Gemälde und Aquarelle hinterlässt der Wahrheitssucher, dazu vielleicht fünfmal so viele Zeichnungen und, entstanden in nur einem Jahrzehnt, mehr als 350 Lithografien.

Aber fest im Gedächtnis der Nachwelt werden vor allem eine Handvoll Bilder bleiben. Darunter La Goulue, die Gefräßige, und Valentin der Entbeinte, tanzend unter dem Schriftzug des „Moulin Rouge“.

Und Aristide Bruant, breitschultrig bildfüllend in Hut und Mantel.

Motive, die überhöht wurden zu Sinnbildern einer Ära und in den mehr als 100 Jahren seither inflationär verbraucht als Postkartenmotive und Souveniraufdrucke.

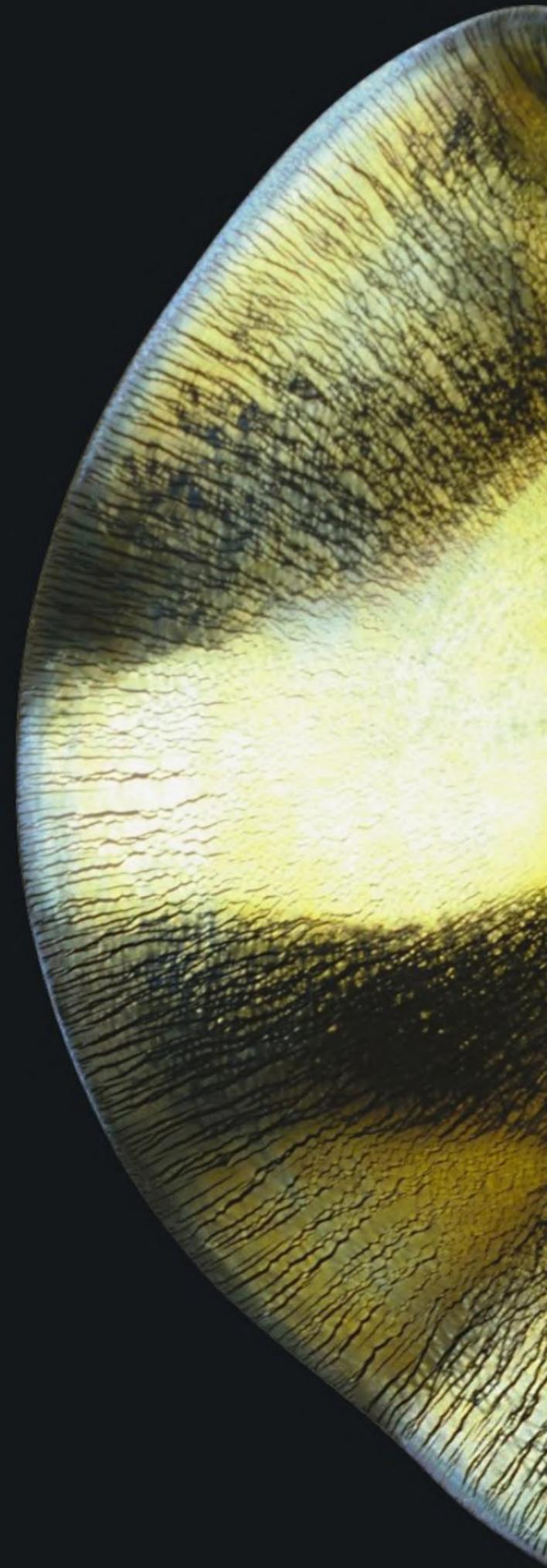
Vielleicht aber ist dies passend für einen Künstler, der seine Motive in der Alltagskultur fand und sein Können auch für Konsum und Werbung zur Verfügung stellte. Für einen Pionier, der der Pop Art den Weg bereitete – ein halbes Jahrhundert bevor dieser Begriff überhaupt geprägt wurde. ●

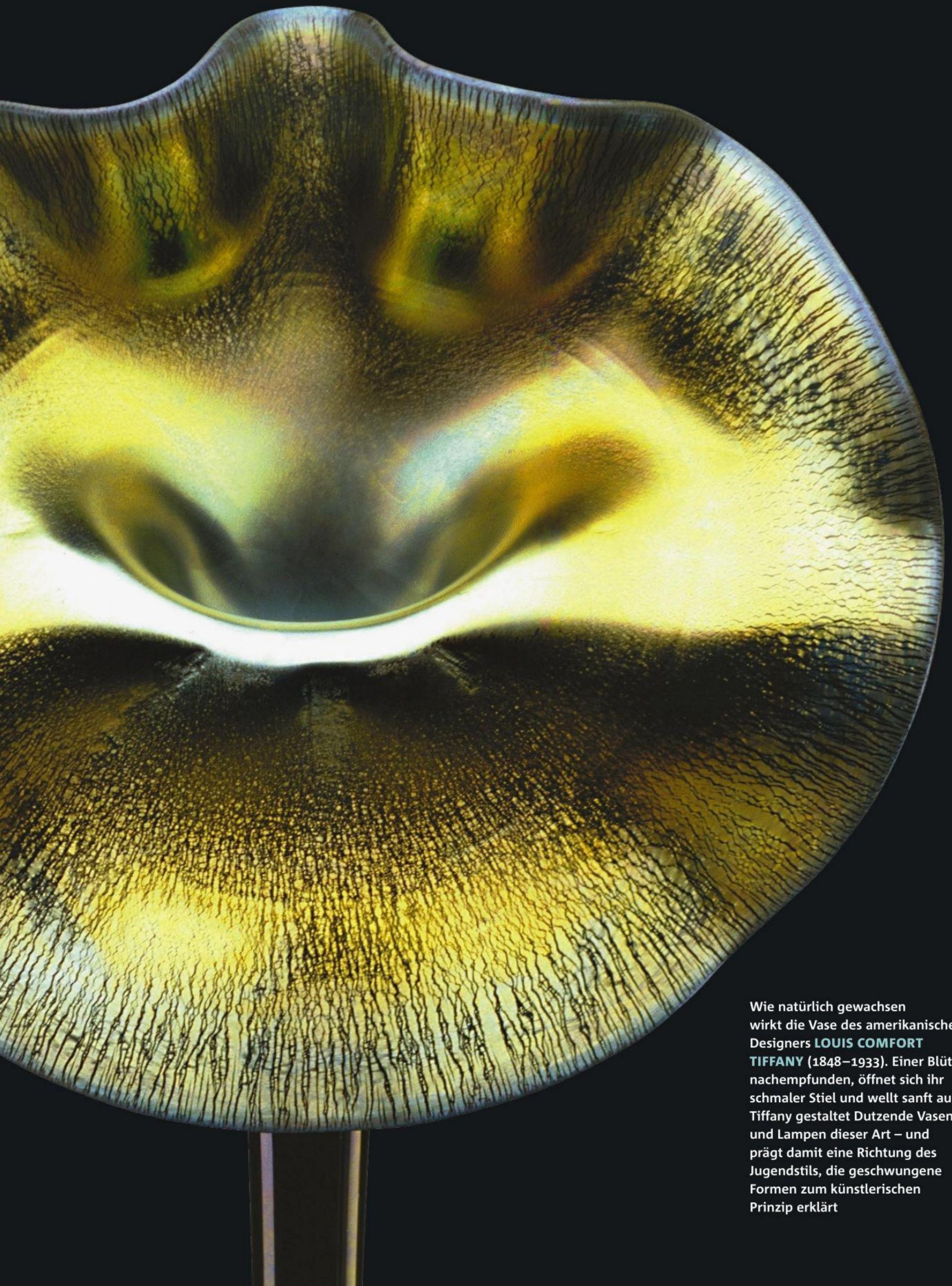
Constanze Kindel, Jg. 1979, ist Autorin in Remscheid.

ALLES ist Kunst

Der unbändige Schöpfungswille der Jugendstil-Künstler beschränkt sich nicht auf Leinwände oder Plakate. Sie wollen die gesamte menschliche Lebenswelt ästhetisch umgestalten – wohl radikaler und vollständiger als ihre Vorgänger. Und so entwerfen sie Möbel, Schmuck, Geschirr, ja ganze Räume, um ihren Traum vom Gesamtkunstwerk zu verwirklichen. Dies ist die Geburt des modernen Designs

BILDTEXTE: JOHANNES SCHNEIDER UND
JOACHIM TELGENBÜSCHER





Wie natürlich gewachsen wirkt die Vase des amerikanischen Designers **LOUIS COMFORT TIFFANY** (1848–1933). Einer Blüte nachempfunden, öffnet sich ihr schmaler Stiel und wellt sanft aus. Tiffany gestaltet Dutzende Vasen und Lampen dieser Art – und prägt damit eine Richtung des Jugendstils, die geschwungene Formen zum künstlerischen Prinzip erklärt

Je anonymer das Leben in den modernen Metropolen, desto größer die Sehnsucht vieler wohlhabender Bürger nach Wohnungen voll individueller Schönheit. Der Belgier **GUSTAVE SERRURIER-BOVY** (1858–1910) macht daraus sein Geschäftsmodell. Er entwirft ganze Räume: von den Möbeln bis zur Wandverkleidung. Diese Vitrine aus dem Jahr 1899 dominiert ein Esszimmer, das er eigens für die Eröffnung seiner Pariser Filiale gestaltet hat





Die von **KOLOMAN MOSER** (1868–1918) mitbegründete Wiener
Werkstätte soll »gutes, einfaches Hausgerät« produzieren, wie den hier
abgebildeten Schrank. Tatsächlich können sich aber nur wohlhabende
Kunden die eleganten Möbel leisten. Die beiden Betten (oben links)
stehen in der Wohnung einer Fabrikantentochter



Um die Jahrhundertwende dringt die Elektrizität in die Haushalte vor, erstrahlen plötzlich Glühbirnen, wo vorher Kerzen oder Öllichter flackerten. Der Franzose **LOUIS MAJORELLE** (1859–1926) erschafft kunstvolle Gehäuse für die neuen Lichtquellen – etwa diese Lampe in Form einer blühenden Pflanze



Neugierig blicken zwei bronzene Kinderfiguren in das Innere dieses grün schimmernden Aquariums, als würden sie darin einen Fisch erspähen. Schöpfer des verspielten Dekors ist der Österreicher **MICHAEL POWOLNY** (1871–1954)



Dunkel hebt sich das Geäst der Eichenbäume vom nebligen Hintergrund ab. Das Mittelstück dieser Lampe ist ein Meisterwerk aus Kameenglas, wie es um 1900 kaum jemand so herzustellen weiß wie die Brüder **AUGUSTE** und **ANTONIN DAUM** aus Nancy. Dabei werden mehrere Glasmassen übereinandergeschichtet. In die verschiedenen Lagen schnitzen, schleifen oder ätzen Kunsthandwerker dann filigrane Muster

Ein Stuhl ohne Beine, der an eine angriffslustige Kobra erinnert und in dessen Lehne eine Scheibe aus getriebenem Kupfer prangt – als sei es der Thron eines Stammeshäuptlings. In den exotischen Werken **CARLO BUGATTI** spiegelt sich auch der imperialistische Geist seiner Epoche. Begeistert nutzt der Mailänder die kolonialen Einflüsse – besonders das vermeintlich primitive Afrika fasziniert ihn



Die Stühle von **CARLO BUGATTI** (1856–1940) sind weder besonders bequem noch stabil konstruiert, und doch begeistern sie Kunden und Kritiker gleichermaßen. Denn der Italiener wagt Experimente: Er nutzt islamische Motive oder reduziert die Form des Möbelstücks wie bei diesem Stuhl (1903/04) auf eine einzige kraftvoll geschwungene Linie. Sein Sohn Ettore erbt den Schöpferwillen des Vaters, doch wendet er ihn auf einem ganz anderen Gebiet an: Er gründet 1909 jene Automarke, die man noch heute mit seinem Namen verbindet



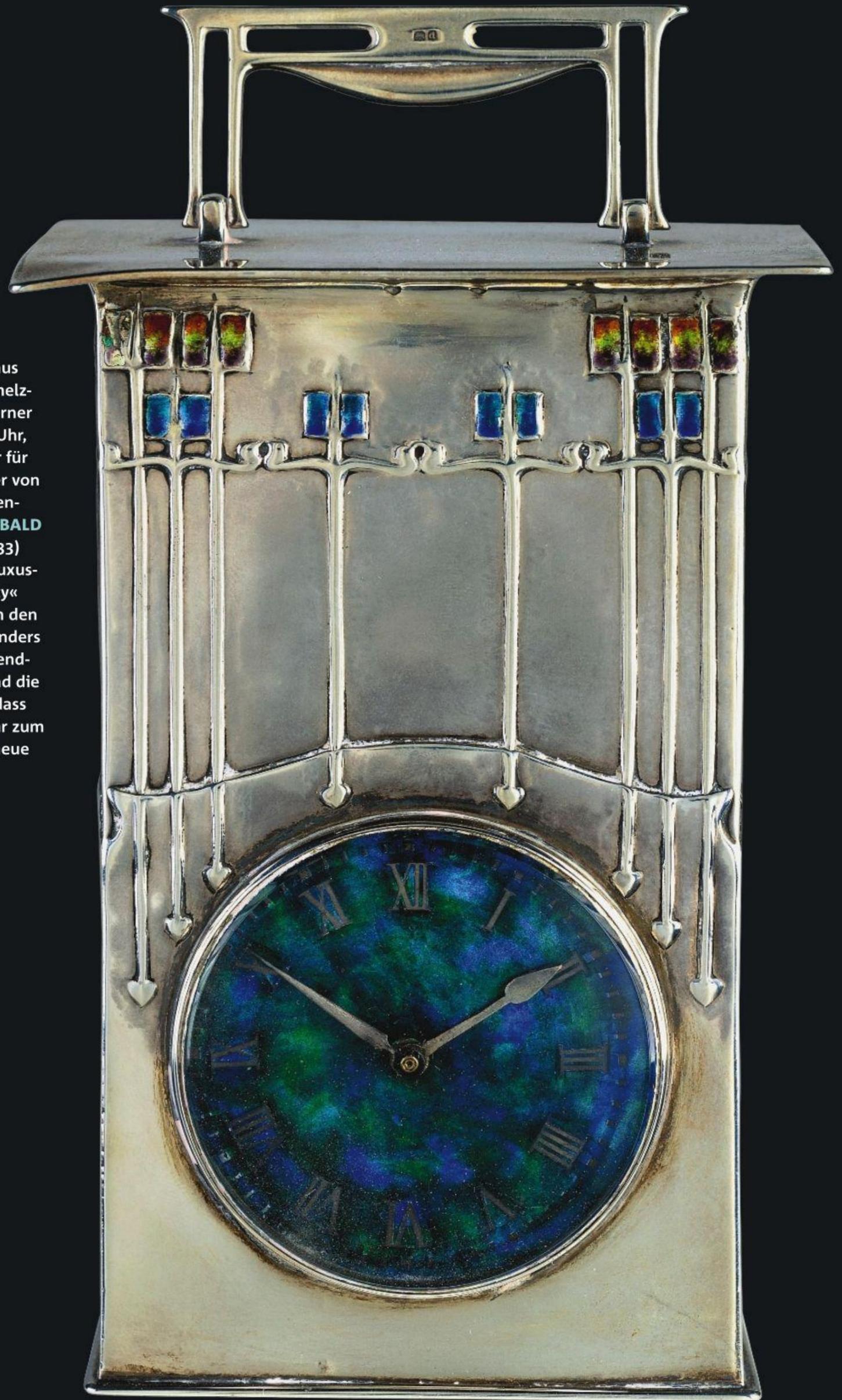


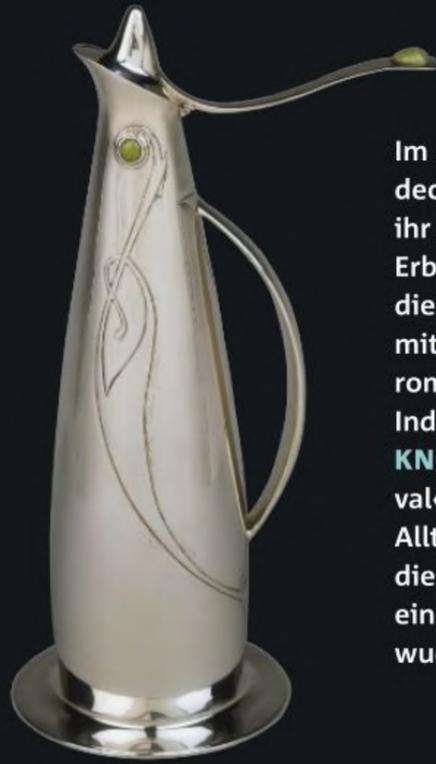
Im Sanatorium von Purkersdorf, das die Mitglieder der Wiener Werkstätte im Jahr 1904 nahe der österreichischen Kapitale errichten, können sich nervöse Großstädter mit Badekuren, Gymnastik und Heilmassagen von ihrem hektischen Alltag erholen. Doch auch die Inneneinrichtung ist Teil der Therapie. So sind die Stühle in der Eingangshalle, die **KOLOMAN MOSER** konzipiert, von allen überflüssigen Ornamenten befreit, weiß gestrichen und perfekt in die Umgebung eingepasst – alles, um die Gäste schon bei ihrer Ankunft zu beruhigen



Lehnstühle mit verstellbarem Rücken gibt es schon seit dem 17. Jahrhundert, doch der österreichische Architekt, Grafiker und Designer **JOSEF HOFFMANN** interpretiert das alte Prinzip im Jahr 1905 auf neue Weise. Bei diesem Sessel setzt das Mitglied der Wiener Werkstätte nicht auf Plüsch und historischen Schwulst, sondern auf die Ästhetik des Industriezeitalters – und formt etwa Seitenteile, die an Lüftungsgitter erinnern. »Sitzmaschine« wird das Möbelstück genannt, mit dem Hoffmann dem funktionalen Design den Weg bereitet

Ein Ziffernblatt aus blau-grünem Schmelzwerk und ein silberner Tragegriff: Diese Uhr, ein Reisebegleiter für Gentlemen, ist einer von 5000 Alltagsgegenständen, die **ARCHIBALD KNOX** (1864–1933) für das Londoner Luxuskaufhaus »Liberty« entwirft, das sich in den 1890er Jahren besonders auf Waren im Jugendstil spezialisiert. Und die sind so begehrt, dass der »Liberty-Stil« gar zum Synonym für die neue Kunst wird





Im 19. Jahrhundert entdecken immer mehr Briten ihr vermeintlich keltisches Erbe und begeistern sich für die mythischen Muster der mittelalterlichen Kunst – als romantisches Gegenbild zur Industrialisierung. **ARCHIBALD KNOX** nutzt das »Celtic Revival« für eine Serie luxuriöser Alltagswaren, zu der auch diese Kanne gehört, auf der ein Pflanzenspross emporwuchert (um 1900)



Sein kantiges Teeservice aus Silberblech krönt **JOSEF HOFFMANN** mit Knäufen aus roter Koralle und Ebenholz. Wie seine Mitstreiter in der Wiener Werkstätte unterscheidet er nicht mehr zwischen Kunst und Handwerk: Auch Geschirr kann Kunst sein (1903)



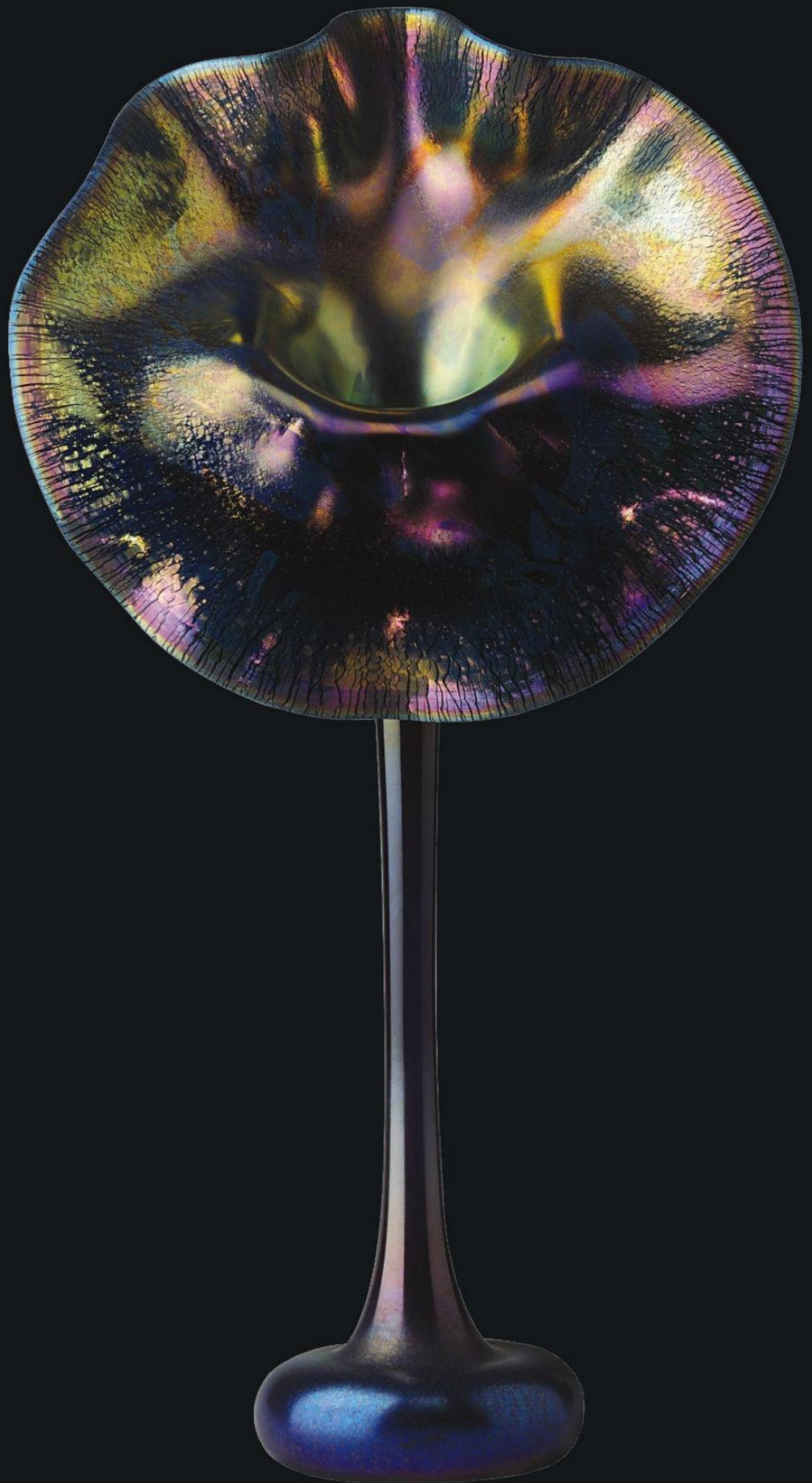
Die Künstler des Art nouveau, der französischen Spielart des Jugendstils, finden ihre Inspiration in der Natur – auch **RENÉ LALIQUE** (1860–1945). Doch dieser Pfau schlägt kein Rad, wie es eigentlich zu erwarten wäre. Stattdessen wirbeln seine prächtigen Schwanzfedern umher und bilden ein kostbares Gespinnst. Es ist so geformt, dass es sich exakt an das Dekolleté jener Damen schmiegt, für die diese Brosche geschaffen worden ist



Eine Blüte aus Gold und Email krönt den Kopf dieser Hutnadel. Noch naturgetreuer sind die fünf Wespen, die sich auf dem Schmuckstück niedergelassen haben, als suchten sie Nahrung. Einzig ihre mit Diamanten besetzten Flügel verraten: Auch sie sind das Werk des Franzosen **RENÉ LALIQUE**, des wohl berühmtesten Juweliers der Jahrhundertwende



Aus dem Sockel dieser Vase wächst eine derart zarte **BLUME** empor, wie sie vermutlich nur aus Glas gemacht werden kann. Auch dieses Meisterwerk stammt aus der New Yorker Fabrik von Tiffany (um 1900)



Inspiziert von antiken Gefäßen, denen die Verwitterung einen seltsamen Glanz verliehen hat, entwickelt der Amerikaner **LOUIS COMFORT TIFFANY** ein chemisches Verfahren, um bunt schillerndes Glas herzustellen (Vase, um 1900)

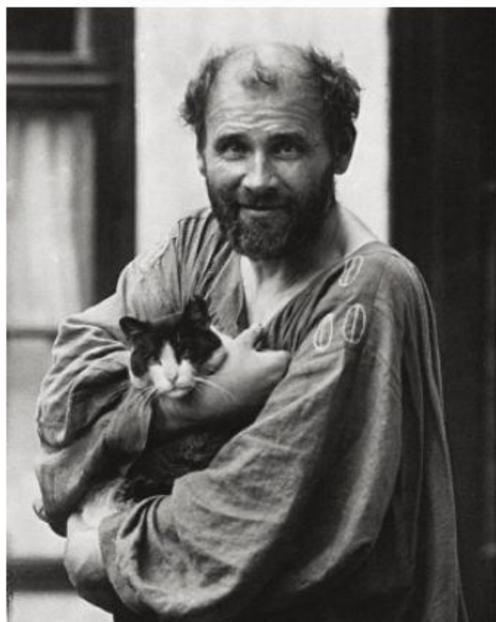


Durch jahrelanges Experimentieren gelingen Tiffany immer filigranere Muster. Diese Vase von 1896 imitiert die Federn eines **PFAUS**. Die Werke sind so begehrt, dass auch Museen sie präsentieren. Verkauft werden sie vor allem durch das familieneigene Schmuckunternehmen Tiffany & Co.



Die **TECHNIK** zur Herstellung von farbigem Glas, die sich Tiffany 1881 patentieren lässt, ermöglicht ihm »eine fast unendliche Vielfalt von Schönheiten«, wie ein Kritiker schreibt. Wie viele seiner Kunstwerke ist auch diese Vase einem Aronstabgewächs aus den feuchten Wäldern Nordamerikas nachempfunden ●

HERR der Triebe

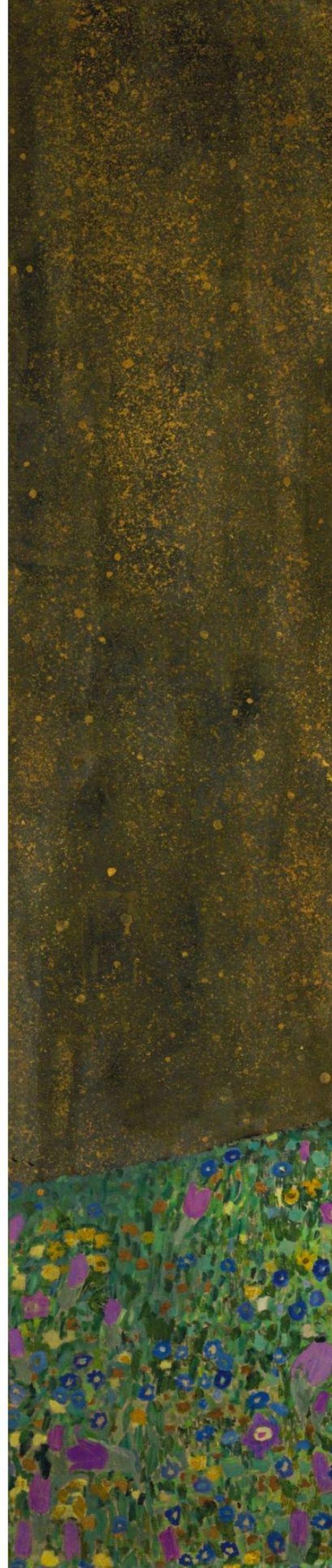


In unkonventionell weiten Kleidern posiert der 50-jährige Klimt 1912 für den Fotografen – der Blick sanft. Die Zeit der härtesten Revolte liegt da bereits hinter ihm

Um 1900 drängt ein ambitioniertes Bürgertum die alte Kaiserstadt Wien in die Moderne. Künstler brechen auch hier mit den Werten und Tugenden ihrer Väter, den ästhetischen Leitsätzen ihrer Lehrer. Doch die Wiener Variante des Jugendstils ist spürbar anders als ihre Pendants im übrigen Europa – düsterer, psychologisch getrieben, von wilden Urkräften durchdrungen. Ihr rebellischer Zeremonienmeister ist Gustav Klimt

TEXT: KIA VAHLAND

Zu Gustav Klimts berühmtesten Werken zählt »**DER KUSS**« von 1908. In die Aura glänzenden Goldes gehüllt, erlebt ein Liebespaar einen Augenblick kosmischer Innigkeit – ein entrücktes Traumbild in Klimts Œuvre, das aber auch reich an Albträumen ist





GUSTAV
KLIMT

E

Es reicht. Gustav Klimt hat genug. Er will seine Energie nicht länger verschwenden an Streitereien mit Männern alten Schlags, die moderne Kunst nicht verstehen und das Leben auch nicht. „Ich greife zur Selbsthilfe“, erklärt er 1905 in einem Gespräch. „Ich will loskommen. Ich will aus allen diesen unerquicklichen, meine Arbeit aufhaltenden Lächerlichkeiten zur Freiheit zurück.“

Das wird teuer. 30 000 Kronen kostet Klimt die künstlerische Freiheit, davon könnte man 28 Arbeiter ein Jahr lang beschäftigen. So viel Geld hat der Österreicher vom Staat für bestellte Gemälde erhalten, die die Universität schmücken sollen. Doch sein Stil und seine Motive stoßen auf Kritik der Auftraggeber. Daher will er nun das Honorar zurückzahlen und die Werke behalten: „Ich lehne jede staatliche Hilfe ab, ich verzichte auf alles.“

Er hat das Geld zwar bereits ausgegeben, aber das ist jetzt nicht wichtig, irgendjemand wird ihm schon aushelfen. Wichtig ist, dass ihm endlich niemand mehr reinredet in die Entscheidung, was er auf diese Bilder malt und wo sie hängen. Nicht der Unterrichtsminister, nicht die Universität, keine Journalisten, Politiker oder Professoren.

Gut ein Jahrzehnt beschäftigt sich Gustav Klimt nun schon mit diesen Bildern und der Hochschule. Das neue Hauptgebäude der Wiener Universität ist 1884 eröffnet worden. Die Professoren hier sind liberal, der Dünkel der alten Adelsgesellschaft ist ihnen fremd. Sie wollen zeigen, wie gebildet, weltoffen und aufgeklärt die Habsburgermonarchie sein kann. Und selbst in der kaiserlichen Regierung ahnt man: Will

Österreich auch im 20. Jahrhundert seine Bedeutung behalten, müssen neben den Unternehmern auch die Forschung und die moderne Kunst gefördert werden.

Am besten beide zugleich: Die Malerei möge die Wissenschaft ehren. Und so erteilt das Unterrichtsministerium dem aufstrebenden Künstler im Jahr 1894 den Auftrag, Deckengemälde für die Aula des Universitätsgebäudes zu malen.

Der 32-jährige Klimt, ein Mann mit großen Augen und dichtem Bart, hat bis dahin vor allem konventionelle Gemälde für ein gutbürgerliches Publikum verfertigt: brave Bildnisse höherer Töchter, Fabelmotive, die Idylle einer Mutter mit zwei Kindern.

Er zögert zunächst, vielleicht ist er sich nicht ganz sicher, ob repräsentative Gemälde noch das Richtige für ihn sind – einen jungen Künstler, der erst herausfinden muss,

stellt männliche Verzweiflung zur Schau. Sein Bild ist nicht zu verorten, es spielt in keiner bestimmten Epoche, handelt vom Menschen an sich. Und der wird von einem Strudel des Schicksals davongerissen.

Da hilft auch keine Philosophie.

Bei aller Dramatik harmonieren die Figuren, sind ornamental angeordnet, als würden sie einen gemusterten Kleiderstoff zieren. Der Künstler hat sich vom Realismus seiner Vorgänger befreit.

Die „Philosophie“ ist noch nicht ganz fertig, als Klimt das Werk 1900 öffentlich ausstellt – außerhalb der Universität. Vielleicht will er so Unterstützer mobilisieren, weil er schon ahnt: Das gibt Ärger.

Den gibt es in der Tat. 87 Fakultätsangehörige schreiben eine Petition und fordern, das Gemälde solle nicht in der Universität angebracht werden.

„Verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen“ zu zeigen, würdige ihre wissenschaftliche Arbeit nicht. Man habe nichts gegen die Kunstfreiheit, sagt einer sinngemäß, auch nichts gegen nackte Figuren, aber Klimts Werke seien hässlich.

Damit stellen sich die Akademiker gegen den Unterrichtsminister Wilhelm von Hartel, der sich von Klimts Malerei viel erhofft: Mit ihr soll Österreich aufschließen zu der Kunst, über die ganz Europa spricht – dem Jugendstil, der sich abwendet vom Realismus und Historismus des 19. Jahrhunderts.

Die alten Schlachtengemälde und überfrachteten Adelsporträts sind den Jugendstilkünstlern zuwider, sie lieben das Ornament und die leichte, fast abstrakte Form.

Und ihre Kunst soll das ganze Leben umfassen: Designer, Modeschöpfer und Architekten, Kunsthandwerker und Künstler arbeiten gemeinsam an einer stilbewussten Welt, in der nichts mehr die Menschen einengen soll, keine zu schweren Mauern und keine zu engen Mieder.

Diese neuartige Kunst zu fördern sei eine seiner „schönsten Aufgaben“, betont Minister Hartel. Das Anliegen der Professoren ignoriert er einfach. Doch die Debatte ist nicht mehr aufzuhalten.

Klimt malt das nächste Fakultätsbild, die „Medizin“. Er würdigt nicht die Heilkunst, sondern eine archaische Magierin: Hygieia, die antike Göttin der Gesundheit, die bei

Wien liebt Klimt, und Wien HASST Klimt

was er wirklich will im Leben. Schließlich aber mietet er ein Atelier, in das die mehr als vier Meter hohen Leinwände passen.

Die Deckengemälde sollen den „Sieg des Lichts über die Finsternis“ darstellen, so wünschen es sich die Professoren.

Klimt aber hat ganz eigene Vorstellungen von Licht und Finsternis.

In dem Bild, das die „Philosophie“ darstellen soll, malt er wogende, himmelwärtsstrebende weibliche Akte. Ein überdimensionaler Kopf mit geschlossenen Augen zerfließt in einer Art Sternenhimmel. Und ganz unten steht nackt ein faltiger alter Mann, der sich die Haare rauft.

Statt Vernunft und Rationalität zu ehren, preist Klimt zügelloses weibliches Begehren,

Rund um die Wiener Innenstadt entstehen ab 1860 neue Viertel – hier die im Neorenaissance-Stil erbaute **OPER** –, die jedoch zum Teil ebenso traditionell erscheinen wie die alten Quartiere



Gegen Konvention und Tradition begehren Künstler aller Gattungen auf – so auch die Literaten der Gruppe »**JUNG-WIEN**«, zu der Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler (stehend, v. l.) gehören



Ein wirtschaftlicher Aufschwung sorgt für Betrieb in den **GESCHÄFTS-STRASSEN** Wiens (hier ein Blick vom Stock-im-Eisen-Platz in Richtung Graben). Für die Rebellen ist es aber gerade die Leistungsgesellschaft, die sie verachten



In den **KAFFEEHÄUSERN** der Stadt treffen sich jene Denker und Kunstschaffenden, die das Unbehagen an den Verhältnissen eint – und ein melancholischer Weltekel

Das Gesicht und die Hände der
Ingenieurgattin **FRIITZA RIEDLER**
gibt Klimt realitätsnah wieder.
Ihr Kleid hingegen fügt sich in ein
Mosaik aus farbigen Flächen

ihm einer goldenen Schlange eine Schale reicht. Über ihrem Kopf erheben sich nackte Leiber, unter ihnen ist eine Schwangere, neben ihr ein Skelett.

Klimt zeigt: Den Tod kann keine Wissenschaft abwenden, und Leben spendet nicht sie, sondern der Eros. Ihn vertritt eine Langhaarige, die abseits steht von der anonymen Masse. Sie reckt ihr Becken vor, unbekleidet natürlich, und neigt ihren Kopf zur Brust.

Ganz wach sieht sie nicht aus, vielleicht ist sie, wie das ganze Bild, einem wilden Traum entsprungen.

Wieder öffentliche Diskussionen, Streit. Vorwürfe der Unmoral. Die Stimmung kocht hoch, es gibt Anfragen zu dem Auftrag im Parlament, ein Staatsanwalt beschlagnahmt wegen „Beleidigung der öffentlichen Moral“ eine Zeitschrift, in der Klimts Skizzen zur „Medizin“ abgebildet sind.

Der verliert langsam die Lust an der Auseinandersetzung. „Wenn ich ein Bild fertig habe, so will ich nicht noch Monate verlieren, es vor der ganzen Menge zu rechtfertigen“, erklärt er in einem Interview – und setzt noch eins drauf. Seine „Jurisprudenz“ mokiert sich 1903 über den Glauben der Liberalen an den Rechtsstaat: Einem armen, nackten Sünder verschränkt der Maler die Hände hinter dem Rücken und lässt ihn von so bösen wie hübschen unbekleideten Rächerinnen und einem gierigen Kraken bewachen. Nach den erotischen Exzessen zeigt Klimt nun die Strafe, die gnadenlos ausfällt wie in einem Albtraum.

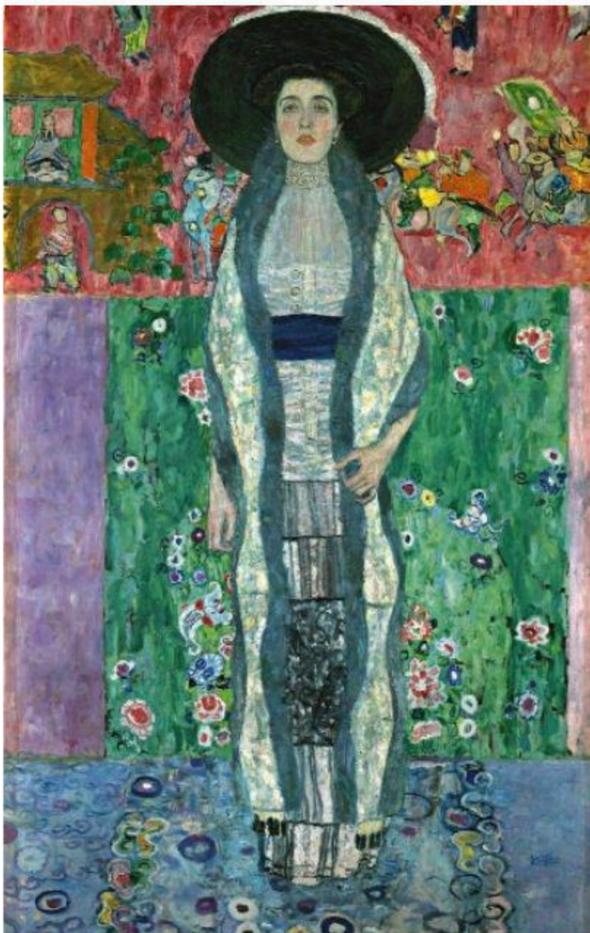
Dreimal hat er nun die stolzen Wissenschaftler und deren rationales Weltbild vorgeführt, hat gezeigt, wie wenig seiner Meinung nach Philosophie, Medizin und Jura zu einem guten Leben verhelfen.

Wir alle sind Getriebene, sagt Klimts Kunst, ausgeliefert den Urmächten Eros und Tod. Perdu sind die Illusionen der Aufklärung, durch Verstandestugenden die Welt verbessern zu können.

Schließlich entscheidet eine Kommission, dass die Gemälde nicht in der Universität angebracht werden. Man will sie stattdessen vielleicht in der neuen Staatsgalerie für zeitgenössische Kunst zeigen.

Das ist der Punkt, an dem es Klimt reicht. Er will nicht länger von den Entscheidungen der Amtsträger abhängig sein.

Und so bittet er Freunde, die reicher sind als er, ihm zu helfen, die 30 000 Kronen aufzutreiben für den Rückkauf der Fakultätsgemälde (was auch gelingen wird; allerdings werden alle drei Bilder im Zweiten Weltkrieg zerstört).



Klimt beginnt mit klassischen Porträts, provoziert dann durch nackte Frauenleiber, die Begehren symbolisieren. Später setzt er die Gemalten wie hier in farbenstarke Ornamente (»**ADELE BLOCH-BAUER II**«, 1912)

B

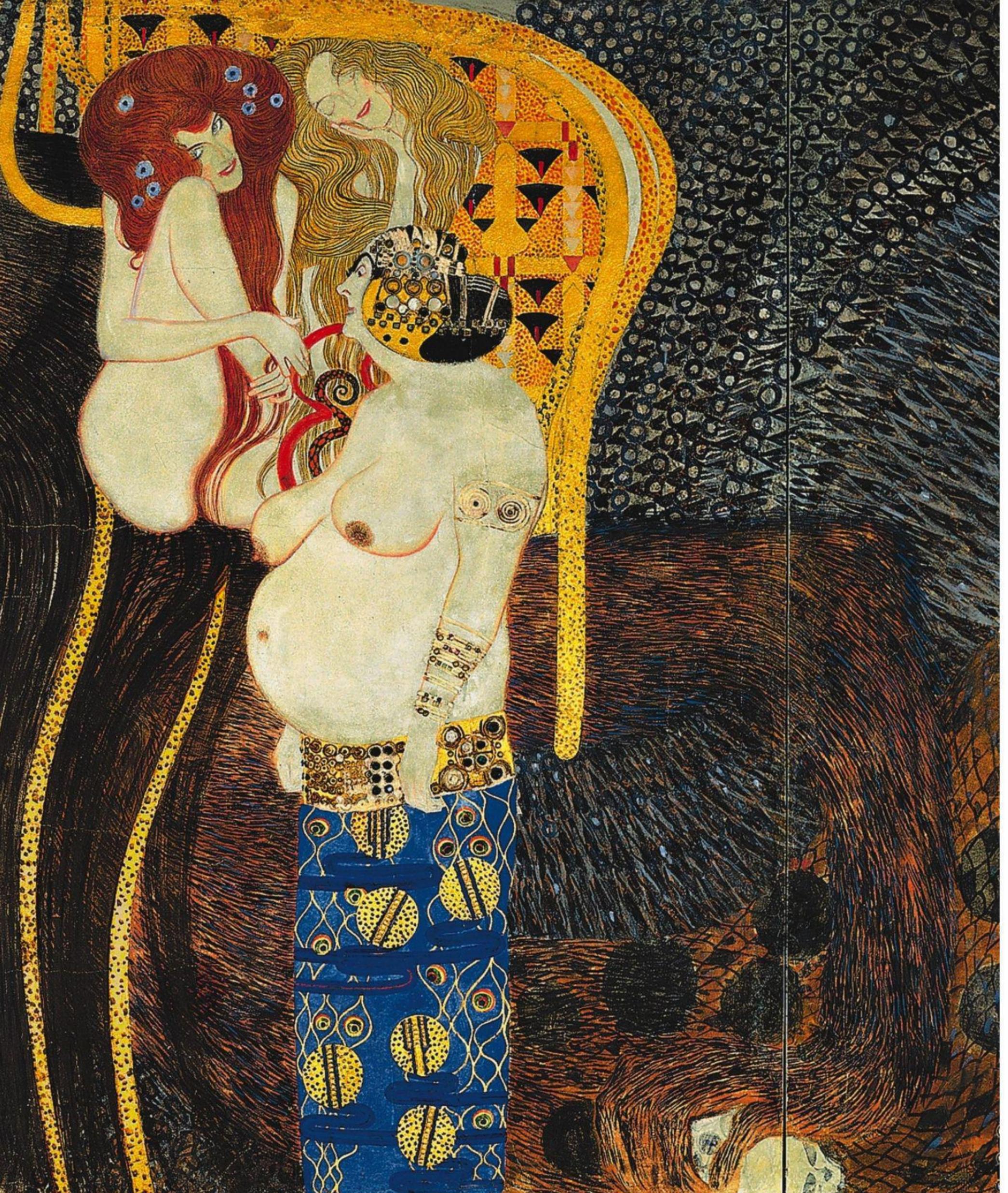
Begonnen hat Gustav Klimt nicht als heroischer Rebell – sondern als Dekorationsmaler der besseren Gesellschaft. Als Knabe soll er zunächst in die Lehre bei seinem Vater gehen, einem Goldgraveur, der Mühe hat, die neunköpfige Familie durchzubringen.

1876 wird der 14-jährige Gustav jedoch an der neu gegründeten Wiener Kunstgewerbe-

GUSTAV
KLIMT
1906







Gegen Ratio und alte Regeln malt Klimt an, entwirft verstörende Tableaus, so 1902 »**DIE FEINDLICHEN GEWALTEN**« aus dem Beethoven-Fries im Haus der Secession. In Gestalt von geheimnisvoll bedrohlichen Frauenfiguren halten Krankheit, Wahnsinn und Tod (links) sowie Wollust, Unkeuschheit und Maßlosigkeit (rechts) den Menschen von seinem Streben nach Glück ab. Die Allegorien flankieren einen affenartigen Riesen, »gegen den selbst Götter vergebens kämpften«, wie ein Zeitzeuge notiert

schule aufgenommen. Hier lernt Klimt alles, was er in seinem Handwerk beherrschen muss; vor allem studiert er das Formenrepertoire der historistischen Malerei, deren Übervater in Österreich der Salzburger Hans Makart ist.

Makart staffiert mit seinen großformatigen Gemälden, die Themen aus der Geschichte aufnehmen, seit Jahren das Kaiserreich aus, feiert die Herrschaft von Königen und damit auch Österreichs Größe.

Seine Protagonisten sind Kleopatra und Karl V., seine Idole heißen Peter Paul Rubens, Tizian und Paolo Veronese. Und er porträtiert das Großbürgertum, das er zu aufwendigen Festen in sein riesiges Atelier lädt.

In Wien ist die Epoche der liberalen Bourgeoisie angebrochen, die sich gern mit Samt, ausladenden Kronleuchtern und Trockenblumen im „Makartstil“ einrichtet. Die Bürger, Profiteure des Aufschwungs der vergangenen Jahrzehnte, drängen mit ihrem Lebensstil auf Sichtbarkeit.

N

Noch aber sieht die Donaustadt aus wie ein großer Fürstenhof. Die Altstadt prägen der Kaiser mit seiner Residenz, die Paläste und Vergnügungsstätten des Adels und die großen, alten Kirchen. Rund um den Stadtkern spannt sich eine breite Freifläche, eine militärische Sperrzone, die schon lange nicht mehr der Verteidigung dient. Dahinter beginnen die schnell wachsenden Siedlungen der kleinen Leute.

Für die Neureichen ist lange Zeit kein Platz vorgesehen. Den erhält das Bürgertum nun. Auf kaiserlichen Erlass hin wird nach Jahren des Drängens die Freifläche zwischen Innen- und Vorstadt mit den Symbolen einer stolzen Bourgeoisie bebaut: Die Ringstraße entsteht mit dem Rathaus, dem Parlament, der Universität, den Museen und dem Burgtheater; an einem angrenzen-

Ganz in Gold scheint der Körper der Bankiers-
tochter **ADELE BLOCH-BAUER** gewandet zu sein.
Das luxuriöse Ornament soll den Status der
Porträtierten spiegeln – und ihr zugleich eine
besondere Hoheit verleihen (1907)

den Platz wird der Justizpalast errichtet. Auch großbürgerliche Wohnhäuser wachsen straßenweise im Stil alter Adelspalais empor. Den Neubauten ist gemein, dass sie nicht wirklich neu aussehen. Das Rathaus zitiert gotische Formen des Mittelalters, das Burgtheater den Frühbarock, die Universität die Renaissance.

So verkörpern die neuen Institutionen zwar die hehren Ideale liberaler Bürger: Bildung, Mitsprache, Rechtsstaatlichkeit, Hochkultur. Nur erscheinen die Prachtbauten genauso traditionsverbunden und erhaben, wie es dem Ideal des Adels entspricht.

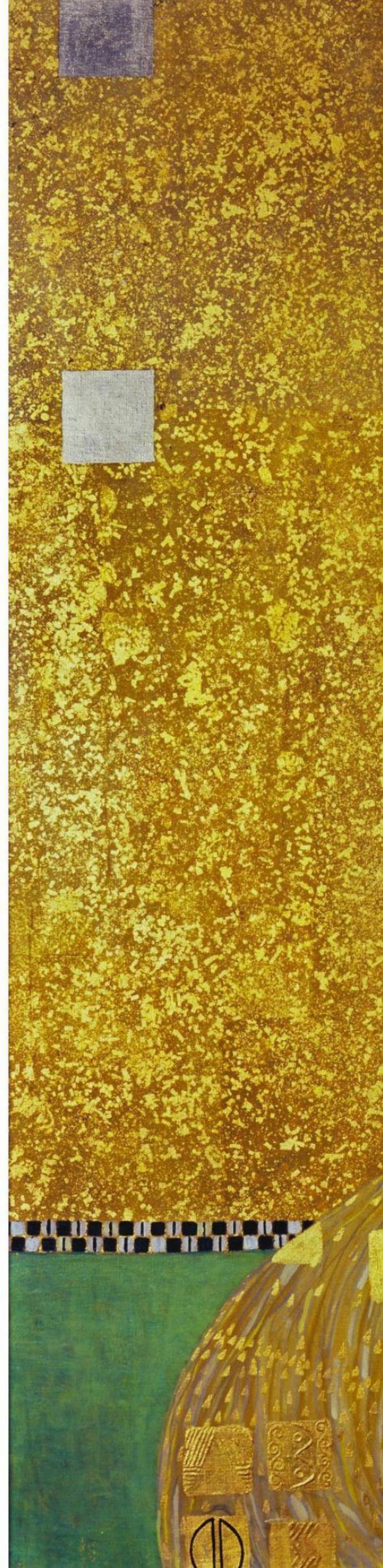
Der junge Klimt darf in den späten 1880er Jahren an der Ringstraße Decken im neuen Burgtheater bemalen und später im Kunsthistorischen Museum einige Wände des Treppenhauses.

Er fällt dabei nicht unangenehm auf, im Gegenteil: So herkömmlich wirkt seine Malerei, dass er bereits 1887 (gemeinsam mit einem Kollegen) beauftragt wird, die Zuschauer des alten Burgtheaters zu malen, als das abgerissen und durch den Neubau an der Ringstraße ersetzt wird. Klimt porträtiert mehr als 100 Personen beim Theaterbesuch, vor allem Vertreter der Stadelite als Gönner des Hauses.

Erst nach Hans Makarts Tod im Jahr 1884 hat sich Gustav Klimt für andere Kunstrichtungen zu interessieren begonnen, etwa für die Präraffaeliten aus England, die ornamentierte Flächen, Allegorien und Symbole lieben. Langsam fängt er an, die Zentralperspektive und den Realismus der Makartschule hinter sich zu lassen.

Allein hätte es Klimt aber vielleicht nicht gewagt, die ehrwürdige Repräsentationskunst zu verabschieden. Doch in der bedeutendsten Künstlervereinigung der Stadt trifft er auf Männer, die ihr Talent nicht weiter an die Vergangenheit verschwenden möchten. Sie tun sich zusammen.

Die Architekten Joseph Maria Olbrich und Joseph Hoffmann haben vor, die Baukunst zu entrümpeln. Die mächtigen Portale, Prachttreppen, Pfeiler und Säulen sollen einer schlichten Schönheit weichen. Der Gestalter Koloman Moser will dazu die Möbel, Accessoires und Lampen liefern. Seine geometrisch klaren Formen kommen ohne Plüsch und wuchernde Schnörkel aus.





GUSTAV
KLIMT.

19 07



1907 wird Klimt zum Mentor des 28 Jahre jüngeren Egon Schiele, der den Stil des Meisters anfangs begierig aufsaugt. Ganz in der Manier des Älteren fügt Schiele 1909 den **MALER HANS MASSMANN**, der mit ihm einer progressiven Künstlergruppe angehört, aus mehreren flächigen Elementen zusammen; Räumlichkeit ist im Ensemble der Muster und Formen allenfalls angedeutet

MÄNNER sind

in Klimts Bildern

keine Helden mehr. Sondern Ausgelieferte

Die Freunde gründen 1897 die „Wiener Secession“, eine „Abspaltung“ von der etablierten Künstlerorganisation, und treten aus dem Bund der alten Männer aus.

Klimt wird ihr Präsident und zeichnet für die erste Ausgabe der Vereinszeitschrift „Ver Sacrum“ („Heiliger Frühling“) eine Allegorie: Eine nackte junge Frau, zwei Blüten links und rechts zu Füßen, streckt den Lesern einen leeren Spiegel entgegen. Darüber steht: „Wahrheit ist Feuer und Wahrheit reden heißt leuchten und brennen.“

D

Die Wahrheit ist nackt, die Kunst aber braucht eine Hülle. Und so errichtet ihr Olbrich mitten in der Stadt ein Gebäude. Hell und fast fensterlos ist das Ausstellungshaus der Secession und erinnert eher an einen heidnischen Tempel als an das wuchtige katholische Wien. Vier aus dem Dach ragende Türmchen halten eine Kuppel von Blattwerk aus vergoldeter Bronze; leicht und dünnhäutig wie ein gestrandeter Heißluftballon liegt sie auf dem Gebäude.

Im Inneren ruhen die Künstler. Jedenfalls fotografieren sie sich so: lümmelnd vor den weißen Wänden ihres Kunsttempels.

Nur einer thront ernstes Blickes auf einem von zwei kleinen dämonenhaften Figuren bewachten Sessel. Es ist ein Mann im viel zu weiten, fleckigen Malerkittel, mit wirrem Haar und struppigem braunem Bart: Gustav Klimt.

Ihm gefällt die neue Freiheit. Dem Gold des Vaters bleibt er auf seinen Leinwänden und Wandmalereien treu, das ist aber auch alles. Jetzt porträtiert er keine hochgeknöpften Operngängerinnen mehr, sondern haarige Schreckgestalten namens Krankheit, Wahnsinn und Tod.

Auf einem Fries, den er für das Gebäude der Secession fertigt, strecken drei blasse junge Frauen ihre schlanken langen Beine,

zeigen ihre Lockenpracht und starren die Betrachter aus hohlen Augen an. Ihre zarten Formen fließen in den ornamentalen Hintergrund: Klimt, ganz Jugendstilkünstler, ignoriert klassisches räumliches Denken. Die Hüfte des einen Mädchens reibt sich an etwas Großem, Struppigem, Erdigem. Es ist ein riesiges, affenartiges Monster mit hungrigem Schlund und gefährlich blinden Augen aus Perlmutter.

Wen auch das nicht von den vermeintlichen Gefahren des Weiblichen überzeugt, dem zeigen die Damen Wollust, Unkeuschheit und Maßlosigkeit ihre Bäuche, Brüste, Schenkel. Wie so oft im Wiener Jugendstil,



EGON SCHIELE verzweifelt, wie zuvor Klimt, am Überkommenen. Mit seinem gnadenlosen Blick auf den Körper wird er aber über das Werk des Vorbilds hinausgehen

geht es nicht um einzelne Charaktere, sondern um das große Ganze, die Urkräfte des Lebens. Schließlich erscheint eine Alte, heruntergekommen, grau und traurig: „Nagender Kummer“ nennt Klimt das Häufchen Elend, das am Ende aller Ausschweifungen wartet.

Und die Männer? Außer einem auf Knien Flehenden wagt sich lediglich ein einzelner goldener Ritter auf den Fries, kein mutiger Held, sondern ein erlösungsbedürftiger, irrlichternder Jüngling, verloren in seinen Ängsten und Wünschen. Schließlich darf er sich ausziehen und eine Schöne küssen.

„Diesen Kuss der ganzen Welt“, schrieb Friedrich Schiller in seiner Ode „An die Freude“, vertont von Ludwig van Beethoven. Dem Komponisten widmet Klimt seinen gesamten Fries. Doch Klimts Ritter küsst nicht die ganze Welt. Er versenkt sich vor goldenem Grund in die Arme seiner Geliebten und verdeckt sie mit seinem muskulösen Rücken. Ein Büschel Frauenhaar fesselt die Knöchel des Paares aneinander. Der Mann flieht vor der Welt in die Liebe.

Ob das gut geht? Angesichts all der gierigen Mädchen auf dem Fries scheint Klimt daran zu zweifeln. Doch hinein ins Vergnügen, und sei es das Verderben!

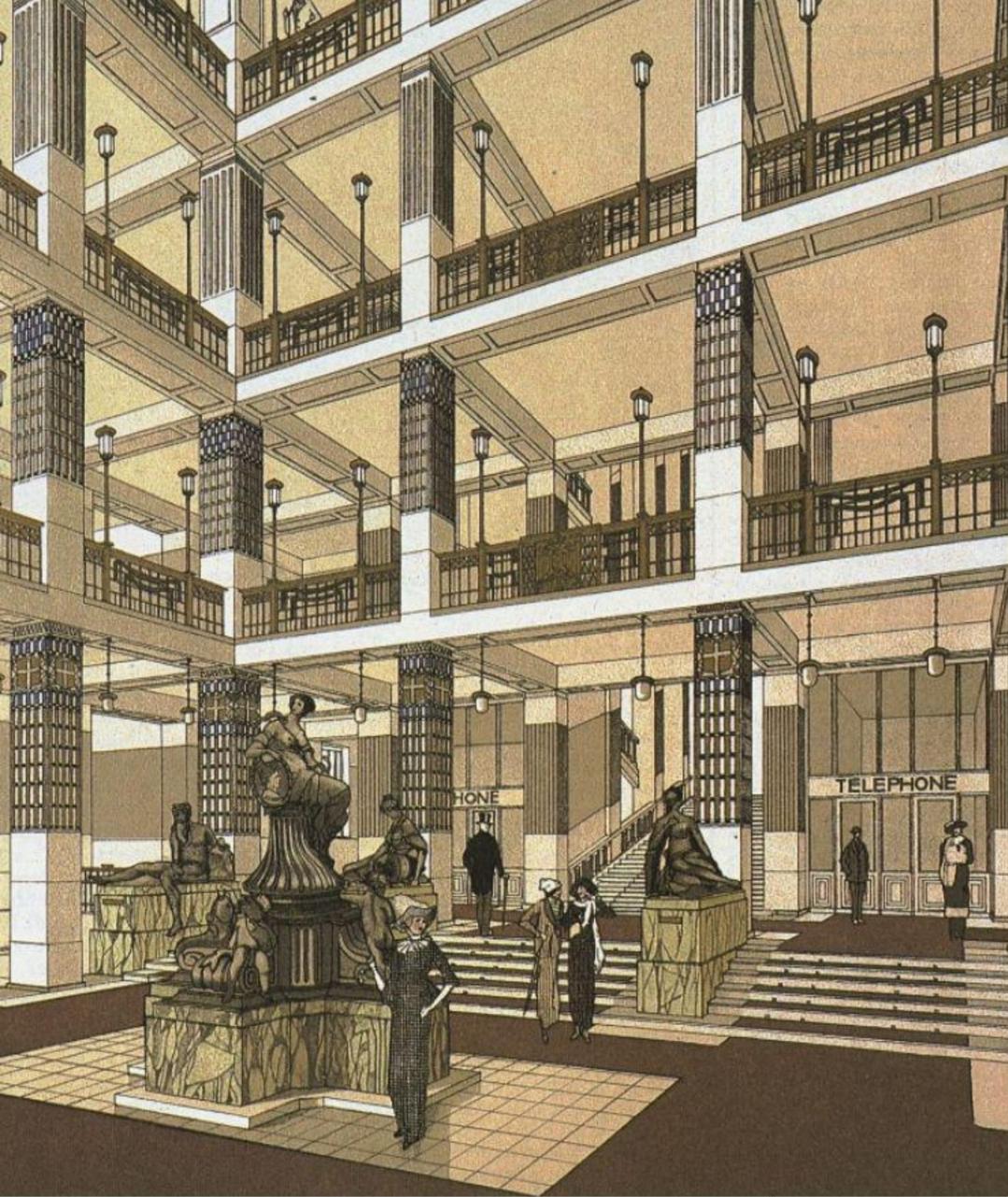
Nichts liegt dem Maler in dieser Zeit ferner als die Appelle der liberalen Vätergeneration zu Tugend, Vernunft und Mäßigung. Er gefällt sich in der Rolle des ewig suchenden, triebgesteuerten Naturburschen.

In der Vorstadt engagiert er junge, bedürftige Frauen als Modelle. Sie halten sich meistens zu mehreren in einem Seitenzimmer seines Ateliers auf, auch dann, wenn er an ganz anderen Bildern arbeitet.

In den Pausen plaudert er mit ihnen und zeichnet sie zur Entspannung. Mit mehreren der Mädchen zeugt er Kinder, einer zahlt er nachweislich Unterhalt. Als Lebenspartner aber versteht er sich nicht.

Halt geben ihm andere Frauen. Auch nach dem Tod seines Vaters wohnt er weiter bei seiner Mutter und den Schwestern, die ihn bedienen und ihm das Essen servieren.

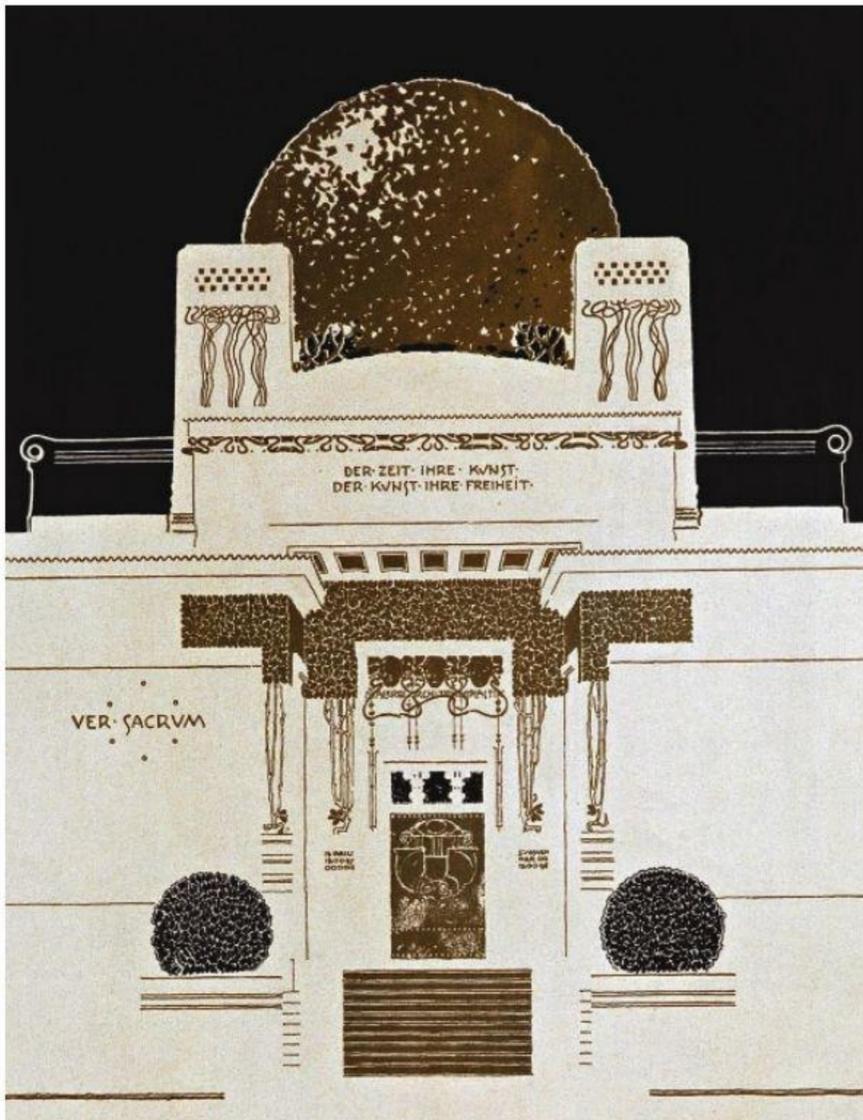
Heiraten will er nicht, doch er findet in der Modedesignerin Emilie Flöge eine (vermutlich platonische) Freundin. Für sie entwirft er luftig wallende Kleider. Darin posiert sie mit ihm im Garten, propagiert



Architekten verpflichten sich ebenfalls dem Geist des Neuen. Otto Wagner strukturiert bei seinem Entwurf für das **STADTMUSEUM** die Vorhalle mit einem klaren Raster aus Pfeilern und Balustraden



Wagner, der auch als Stadtplaner tätig ist, löst sich nicht völlig von der Tradition, zitiert Vergangenes oft in reduzierter Form, so bei diesem klassisch anmutenden **»DENKMAL DER KULTUR«**



Zum Symbol und Epizentrum der neuen Wiener Kunstbewegung wird das Gebäude der **SECESSION**, 1898 errichtet von Joseph Maria Olbrich, bekrönt mit einer filigranen Metallkuppel



Weniger üppig als im Historismus will Wagner seine Bauten gestalten – und schmückt einen Großteil der Fassade für die **POSTSPARKASSE** allein durch mit Nägeln verzierte Platten

auf Fotos eine neue Natürlichkeit – und bietet ähnlich fließende weite Schnitte den aufgeschlosseneren Damen der Wiener Gesellschaft an. Die aber bleiben skeptisch und zwingen sich lieber ins Korsett.

Klimt, heißt es, ziehe die Frauen aus. Vor allem aber entblößt er in seiner Kunst die Männer. Nicht Herr ihrer selbst sind sie in seinen Bildern, sondern hilflose Gestalten, gemartert von inneren wie äußeren Qualen.

Gnadenlos ließe sich der autoritäre Typus des Machers und herrischen Familienoberhauptes nicht vernichten.

M

Mit seinem symbolischen Vatermord ist Klimt um 1900 nicht allein. Seit Jahren schon diskutieren junge Schriftsteller, Künstler und Denker in der Donaumetropole über ihr diffuses Unbehagen am Leben und an den Werten der Elterngeneration.

Anderswo würden sie ihre Zweifel vermutlich in privaten Räumen zwischen Nachmittagstee und Abendtrunk pflegen; in Wien zücken sie ihre Hüte, gehen in ein Kaffeehaus und trinken einen Mokka.

Ganze Tage verbringen Intellektuelle und Lebenskünstler etwa im kirchenartigen Saal des „Café Central“ in der Herrengasse 14. An einem Tisch spielt der Arzt Sigmund Freud Tarock, an einem anderen grübelt der Kulturkritiker Karl Kraus über seine bösen Texte. Und der Bohemien Peter Altenberg, der von Spenden seiner Freunde lebt, lässt sich seine Post gleich ins „Central“ senden.

Im Kaffeehaus wird geredet, nicht gehandelt. Kein politisches Programm, keine Strategie eint die Mokka-Philosophen, bloß ihr Weltekel. Jeder scheint mit sich selbst beschäftigt, beim Rasonieren wie beim Kartenspiel, beim Schreiben wie beim Zeitunglesen. Das „Café Central“, schreibt der Feuilletonist und Stammgast Alfred Polgar, sei „eine Weltanschauung, und zwar eine,

deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen“. Hier säßen „Menschen, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen“.

So viel melancholische Träumerei war den arrivierten Älteren noch fremd. Die liberalen Bürger, die im mittleren 19. Jahrhundert zu Ansehen und Geld kamen, kämpften für ihre politischen Ziele.

Sie wollten die ganze Gesellschaft formen und alle erziehen: die Regierung, die niederen Klassen und die anderssprachigen Völker im Reich, denen sie politische Teilhabe noch nicht zutrauten.

Vor allem aber erziehen sie eisern die eigenen Söhne. Und die mögen das gar nicht. Streng sind diese Väter. Ihre Söhne müssen

Aufgeräumt ist der neue Stil – und soll doch vordringen in die Unordnung der SEELE

die höchsten Ansprüche erfüllen: Im Griff haben sollen sich die Jungen, nicht den Mädchen nachsteigen, keine Exzesse feiern, etwas Anständiges lernen. Sie dürfen ins Museum, ins Theater und in die Oper, aber bitte nur zur moralischen Erbauung. Schließlich sollen sie einmal kraft ihrer Verstandestugenden das Land voranbringen.

Männer wie Sigmund Freud und Gustav Klimt kennen ihre liberale Vätergeneration und deren Vorgänger – die sich gemeinsam 1848 noch gegen den Kaiser erhoben hatten und deren Aufstand von der Obrigkeit brutal unterdrückt worden war – vor allem als die disziplinierte Stütze des Staates, zu der sie sich in der nachrevolutionären Zeit entwickelt haben. Nicht als Menschen, die tun, was sie wirklich möchten.

Wut hat sich angestaut bei den Jungen, über ihr verplantes Leben, die Gefangen-

schaft in den Ambitionen der Väter. Freiwollen sie sein, im Leben, in der Liebe und in der Kunst. Dieses Drängen auf Freiheit von Konventionen und Traditionen teilen sie mit der Jugendstilbewegung. Die jungen Wiener erträumen sich die Welt mitunter so, wie sie ihnen gefällt.

Manchmal aber taumeln sie in Alpträumen. Dann wissen sie nicht, wohin mit den dunklen Kräften, diesen Gefühlen, die sie im tiefsten Inneren zu spüren meinen.

Was, wenn das die Wirklichkeit ist; wenn nicht Moral und Ratio, die höchsten Werte ihrer Väter, das Leben ausmachen, sondern schwer verständliche Emotionen?

Die Kaffeehausbewohner haben ihre Bestimmung gefunden. Sie werden die Seele des Menschen erkunden, hemmungslos, wie es niemand zuvor getan hat.

In undurchsichtige Gewässer werden sie hinabtauchen, immer tiefer, bis zum Bodensatz der Psyche.

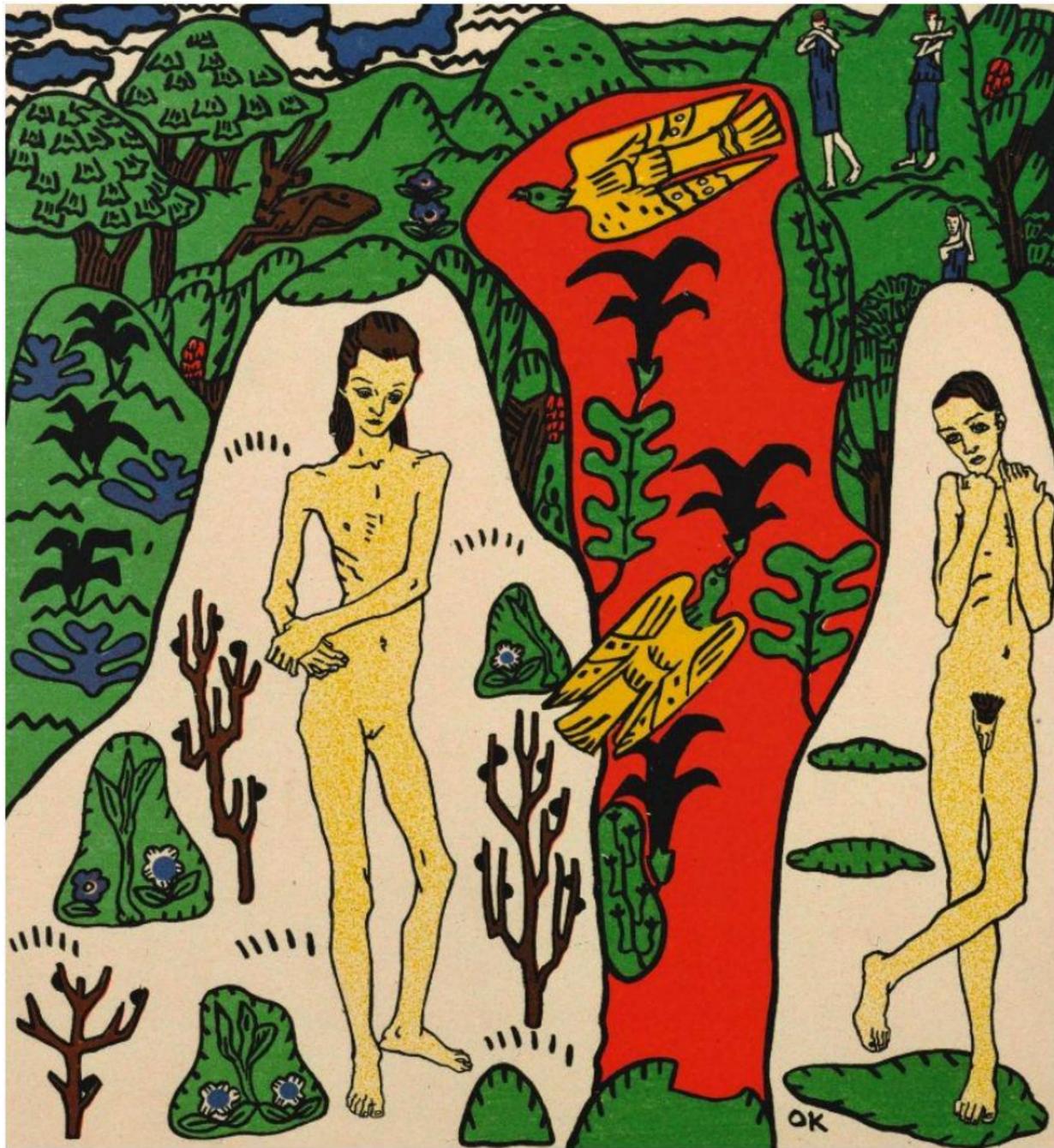
Großmeister des Unterbewussten ist Sigmund Freud. Der Seelenarzt empfängt seine Patienten in Gehentfernung vom „Café Central“, in der Berggasse 19, und bittet sie auf eine mit einem Orientteppich bedeckte Couch. Er selbst nimmt hinter dem Kopfende Platz. Vielleicht will er nicht angeschaut werden den ganzen Tag. Vielleicht will er aber die Patienten auch nicht stören in ihren Erinnerungen und Einfällen.

Frei assoziieren sollen sie, von ihren Träumen berichten, und wenn es um Scham geht und um Sex, um alte Ängste und um sehr intime Sehnsüchte, dann hört Doktor Freud genau hin.

Er will das Seelische nicht nur darstellen, sondern seine Prinzipien verstehen. Dafür sammelt er all die Träume.

Denn die seien Wunscherfüllung, meint der Forscher, und nicht selten gehe es um Konflikte mit den Eltern. In den tiefen Gewässern der frühen Kindheit entdeckt Freud den Ödipuskomplex, wonach junge Knaben ihre Väter töten und mit ihren Müttern schlafen wollen. Ihn interessiert das Begehren. Und der Vatermord.

Die Generationsgenossen Klimt und Freud teilen ein Lebensthema. Und so wird die österreichische Variante des Jugendstils ins Innere führen, dorthin, wo der Verstand nicht mehr so einfach hinreicht. Nirgendwo



1908 veröffentlicht Oskar Kokoschka unter dem Titel »Die träumenden Knaben« ein Kinderbuch über Sehnsucht und erste Liebe, für das er Text und Bilder liefert, hier »DAS MÄDCHEN LI UND ICH«

ist der Jugendstil so tiefenpsychologisch durchdrungen wie in Wien.

Zwar erfreuen sich die Menschen auch in Frankreich, England und Deutschland an geschwungenen Formen, an luftigen Blütenmustern und zeitgemäßer Handarbeit.

Und überall ist die Sehnsucht groß nach etwas Neuem, das nicht so gleichförmig erscheint wie die aufkommenden industriellen Massenprodukte, aber auch nicht so bieder wie die dunkel vertäfelten Räume des Historismus. Ein aufgeräumtes Gesamtkunstwerk soll das gute Leben sein, darauf können sich stilbewusste Berliner, Pariser und Londoner an der Schwelle zur ästhetischen Hochmoderne einigen.

In Wien aber zählt all die Schönheit und Leichtigkeit nur dann, wenn sie zugleich von tiefen Wahrheiten kündet. Die Urgründe des Menschlichen sollen auf die Bühne treten, und dabei darf es ordentlich krachen.

Die Kunst muss in Wien ehrlich sein, sie muss dem Menschen das Herz öffnen – und die Schenkel. Alles, was so zutage tritt, ist schön. Es erscheinen organische Rundungen, intensive Farben und fließende Linien, hingegossen und schwer fassbar wie ein Nachtgespinnst im Morgengrauen.

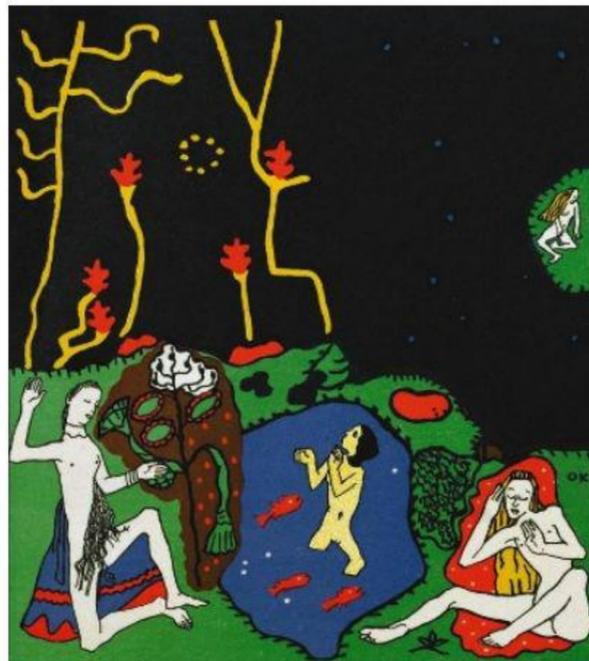
Die Kunst schminkt die Ahnenporträts ab, pustet den Staub von den Kommoden, lockert den Damen die Korsetts, entbindet die Herren ihrer Uhrenketten und Krawattenknoten. Und folgt dem Rat von Dr. Freud: „Am besten gibt man die Träume frei.“ Es muss ja nicht immer ein Albtraum sein.

G

Gustav Klimt trägt am 1. Juni 1908 einen Gehrock, trotz des Sonnenscheins und der Wärme. Drei Jahre nach dem Rückkauf sei-



Dem Nachwuchstalent **OSKAR KOKOSCHKA** ist Klimt bald zu harmonisch, der Jugendstil zu arriviert. Er sucht – und findet – eine andere Ausdrucksweise



Die Drucke aus dem Kinderbuch, so auch »DIE ERWACHENDEN«, gelten als diejenigen Werke Kokoschkas, die den Übergang vom Jugendstil zum Expressionismus markieren

Der Grafiker, Designer und Maler Koloman Moser nutzt beim »MÄDCHEN IN ROSEN« (1898) die noch junge Foto-technik. Deren Realismus unterläuft er jedoch – mit falschen, flächigen Farben



ner Fakultätsgemälde kooperiert er wieder mit staatlichen Stellen – als Präsident einer nationalen Kunstschau.

Denn in diesem Jahr feiert Kaiser Franz Joseph sein 60-jähriges Thronjubiläum. Und gern will er bei diesem Anlass zeigen, wie weltoffen und kunstinteressiert der Vielvölkerstaat ist, zukunfts-fähig und traditionsbewusst zugleich.

Sowohl das Unterrichts- als auch das Innenministerium sind daher gern bereit, jenes prestigeträchtige Projekt zu unterstützen, das Wiener Künstler schon seit Monaten privat planen – zumal der daran beteiligte Klimt mittlerweile einer der renommiertesten Maler des Landes ist.

Mit seinen Architektenfreunden darf Klimt zum Jubiläum unmittelbar neben der Wiener Eislaufbahn (und mit staatlicher Unterstützung) die Welt seiner Wünsche errichten: 54 weiße Holzpavillons, Höfe und Gärten laden fünfeinhalb Monate lang zu einem Parcours durch den Jugendstil in Kunst und Design, Architektur und Mode.

Zur Eröffnung am 1. Juni 1908 begrüßt der herausgeputzte Klimt das Vernissagenpublikum mit den Worten: „Für uns heißt Künstlerschaft die ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden.“

Diese Gemeinschaft hüllt sich in allumfassende Schönheit: Vom Babybett bis zum Grabkreuz ist die hier ausgestellte Wiener Jugendstilwelt aus einem Guss. Die Fenstermosaiken harmonieren mit den Marionettenfiguren, der Sonnenschirm mit dem Würfelspiel, das Damenkleid mit den Kristallgläsern, der Fächer mit dem Briefpapier.

Alles ist handgefertigt, industrielle Produktion lehnen die Macher ab. Sie wollen den Einzelnen gerecht werden, nicht den Massen. Wohl geordnet erscheint der Kosmos der Kunstschau, in klaren Formen und Farben, an menschlichen Maßen orientiert.

In wenigen Wochen wird Klimt seinen 46. Geburtstag feiern. Die Bürgersöhne sind nun selbst so alt, wie es damals, als sie aufbegehrten, ihre Väter waren. Auch viele Gäste sind mittleren Alters. Herren erscheinen im prallsten Hochsommer in Gehrock, Weste



Aus streng geometrischen Formen schafft Moser dieses Ausstellungsplakat mit drei weiblichen SCHUTZGEISTERN der Kunst. Er entwirft auch die Schrift, die er aus Geraden und Zirkelschlägen zusammensetzt



KOLOMAN MOSER will sämtliche Lebensbereiche neu gestalten. Mit Gleichgesinnten gründet er das Designzentrum »Wiener Werkstätte«



Eine klare, funktionale Baukunst fordert Otto Wagner. Im Dach der Schalterhalle der von ihm entworfenen **POSTSPARKASSE** integriert er ein heizbares Röhrensystem zum Schutz gegen Schnee und Eis



Dem Anspruch, ihrem Gestaltungswillen alles unterzuordnen, kommen die Jugendstilkünstler beim Hausbau am nächsten: Joseph Hoffmann entwirft für die **VILLA WAERNDORFER** auch Bodenbeläge, Möbel und Besteck



Schon das Material, das Wagner für die Fassade des Depeschensbüros des Wiener Blatts »**DIE ZEIT**« auswählt, symbolisiert das Neue: Es ist der just eingeführte Baustoff Aluminium



Zweckmäßig, reduziert und dennoch heilsam schön soll das **SANATORIUM PURKERSDORF** anmuten, das der Architekt Hoffmann gemeinsam mit Koloman Moser einrichtet

und Zylinder. Damen tragen ausladende Blumenhüte und, immer noch, steife Röcke statt luftiger Hängekleider.

Erschienen ist allerdings nicht der alte Adel und auch nicht die sozialdemokratische Arbeiterschaft. In den Höfen und Pavillons flanieren vor allem Kaufleute, Beamte und höhere Angestellte, die im Laufe der Zeit zu etwas Geld und viel Geschmack gekommen sind.

Etliche von ihnen sind assimilierte Juden, denen der katholische Prunk der alten Monarchie immer schon seltsam erschienen sein mag. Viele neureiche Bürger lassen ihre Stadtwohnungen und Landvillen nun nach der neuesten Mode von Künstlern einrichten. Klimt porträtiert gelegentlich die Hausherrin mit vielen Ornamenten, seine Freunde bauen dazu so praktische wie elegante Möbel oder gleich das ganze Haus.

Vor allem die Kinder des liberalen Großbürgertums schätzen die Werke der Jugendstilkünstler. Glaubhaft wirkt deren Versprechen, die Ästhetik zu einem Rückzugsort zu machen, fern der Widrigkeiten einer immer labiler, immer hasserfüllter werdenden Umgebung.

Auf der geschützten Sommerterrasse der Schau neben der Eisbahn lassen sich die Hetzreden des antisemitischen Volkstribunen Karl Lueger vergessen, der seit 1897 Bürgermeister von Wien ist.

Und auch die Nationalitätenkonflikte im Vielvölkerreich der Donaumonarchie sowie die Nöte der wachsenden Arbeiterschaft der Zweimillionenstadt Wien trüben die Stimmung nicht ernsthaft.

So streifen die Besucher durch die Räume, bewundern aufwendig geschreinerte Kommoden, liebevoll gefertigte Puppenhäuser, golden bemalte Vasen und erkundigen sich vielleicht beiläufig nach dem Preis des ungewohnt kantigen Silberbestecks.

Der Stil, den sie lieben, ist nicht mehr der ihrer Väter. Lockerer, beweglicher und künstlerisch sensibler sind viele Wiener geworden. Der muffige Geruch ihrer Kindheit ist verflogen.

Klimts Freunde Josef Hoffmann und Koloman Moser haben inzwischen ein kongeniales Team gebildet. Moser zeichnet in Windeseile Entwürfe. Hoffmann dagegen

ist gut im Planen und Realisieren. Gemeinsam haben sie vor einigen Jahren die „Wiener Werkstätte. Productivgenossenschaft von Kunsthandwerk in Wien“ gegründet und produzieren nun häusliche Gesamtkunstwerke auf Bestellung.

Klimt spottet, die Arbeiten der beiden könne man nur daran unterscheiden, dass sich vor Mosers Stücken die Damen drängen und vor Hoffmanns Werken die Herren.

Hoffmann hat die lichtdurchflutete Eingangshalle der Kunstschau entworfen, zudem wirbt er auf der Ausstellung mit einem eigenen kleinen Landhaus für seine Arbeit.

Die Rahmen der Sessel im Entree sind geschwungen wie bei Schaukelstühlen, die Tische im Speisezimmer sind feingliedrig

Als die Rebellion in Ebenmaß verebbt, kommen neue AUFRÜHRER

wie Orchideen. Alles lässt sich zur Seite schieben, nichts ist starr bis zum Tod.

Moser verteilt seine Schöpfungen über mehrere Säle, ohne sich aufzudrängen. Sein Design hat nichts Massives. Fast durchsichtig ist eine silberne Tischuhr, sie korrespondiert mit langstieligen Pokalen in Knospenform. Und ein schmaler, polierter Schreibsekretär wirkt so dezent, dass kein Machthaber der Zeit sich vor ihm blicken lassen könnte.

Als Statussymbole väterlicher Autorität sind Mosers filigrane Kostbarkeiten nicht zu gebrauchen. Der Gestalter hat das Interieur feminisiert.

Und Klimt? Manche Besucherin samt Gatten kommt wohl nur seinetwegen – das weiß der Maler und umarmt sein gutbürgerliches Publikum. 16 überwiegend neue Gemälde zeigt er auf der Kunstschau: liebliche

Landschaften und freundliche Porträts von Damen der besseren Gesellschaft.

Fritza Riedler, die Gattin eines erfolgreichen Maschinenbauingenieurs, hüllt sich auf seinem Bild bis zum Kinn in ein weiß wallendes Rüschenkleid. Sie sitzt in einem Sessel, der bedruckt ist mit einem Muster aus Augen oder Muscheln. Auch das bunte Fenstermosaik hinter ihrem Kopf könnte von den Wiener Werkstätten stammen.

Die einzigen Exzesse in dieser Malerei sind die der Materialien. Ihre Leidenschaften beherrscht diese Frau; ihre vor dem Schoß verschränkten Finger erzählen von Kontrolle, nicht von Übermut.



Noch radikaler zum Wandschmuck wird das Porträt der Adele Bloch-Bauer. In ihrem ebenfalls ausgestellten Bildnis versinkt die Tochter eines Bankdirektors im Goldrausch; wo ihr edles Kleid endet und die Wand beginnt, ist kaum auszumachen.

Auch sie verschließt die Hände und betrachtet die Welt mit gebührender Distanz. Vielleicht künden die Zacken und Kreise ihres Gewandes von einem bewegten Innenleben, vielleicht aber auch nicht. Die Orgie ist dem Ornament gewichen.

Und dann hängt in der Ausstellung noch, mannshoch: ein Liebespaar.

Auf einer Blumenwiese haben die beiden sich getroffen, vor dunkelgoldenem Grund. Unwirklich sieht die Umgebung aus, die Verliebten haben sie längst vergessen.

Eingehüllt in einen Umhang, versinken sie ineinander, werden scheinbar ein Ganzes. Nur die Muster ihrer Kleider verraten noch, wer Mann und wer Frau ist: Er trägt Rechtecke, sie florale Formen.

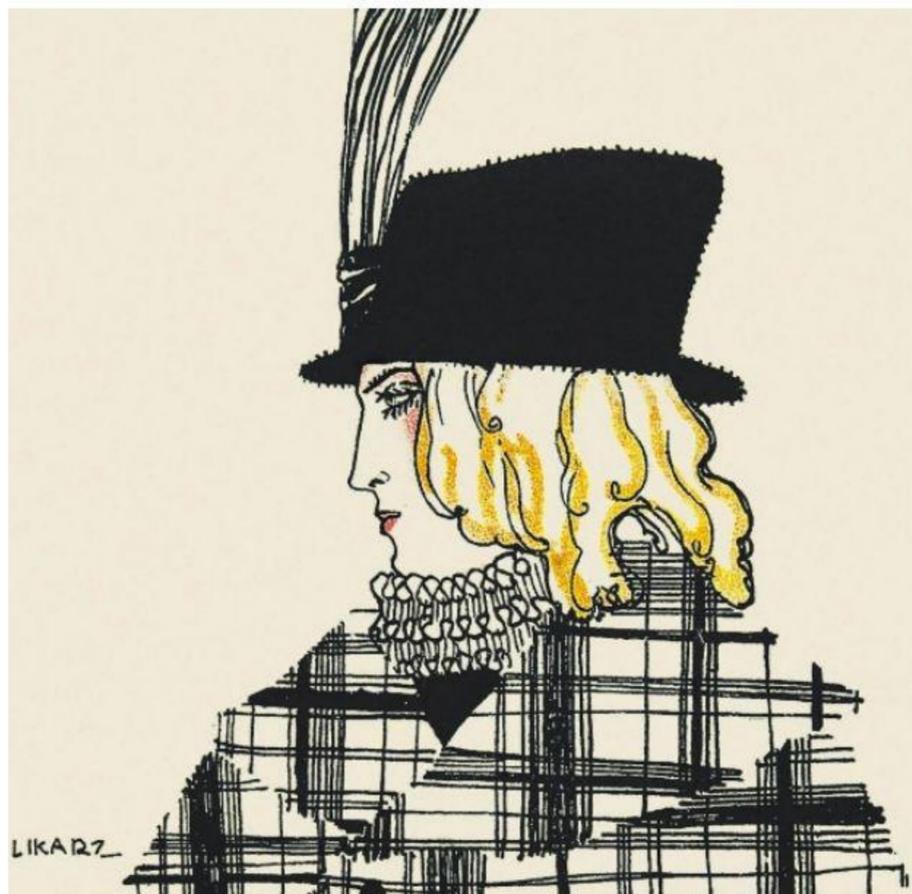
Und doch bleibt, bei aller Nähe, die Vereinigung seltsam keusch. Auf die Wange küsst der Jüngling seine Freundin, die vor ihm



In der regelmäßig erscheinenden Zeitschrift der Secession veröffentlicht Josef Maria Auchentaller in effektvollem Schwarz-Gold-Kontrast dieses »**KALENDERBLATT FEBRUAR**«, passend zum Monat mit drei Maskierten als Symbole für den Fasching



Ein Jüngling liegt nackt schlafend auf einer Wiese, die Schrift erscheint über ihm wie in einem umwölkten Traum: Die Wiener Secessionisten um Klimt lassen den von ihnen verehrten Schweizer Maler **FERDINAND HODLER** dieses Plakat für ihre Ausstellung 1904 entwerfen – und zeigen auch in der Schau Werke des Kollegen



Kunst für alle: Auf Postkarten kann jedermann die neue Ästhetik ohne große Kosten schätzen lernen. Die Wiener Werkstätte legt eine Reihe mit fast 1000 Motiven auf. Die Grafikerin Maria Likarz präsentiert auf »**NR. 772**« ambitionierte zeitgenössische Hutmode

kniend ihren Kopf in den Nacken legt. Ein wenig unterwürfig wirkt dies. Was den Mann bewegt, ist nicht auszumachen, er zeigt fast nur seinen dunklen Schopf.

Das Unterrichtsministerium kauft „Das Liebespaar“ (später „Der Kuss“ genannt) umgehend an und hängt es nach Ende der Kunstschau in die neue Moderne Galerie in Wien. Das Liebesidyll wird das wohl beliebteste Gemälde Gustav Klimts.

Wer nur dieses Liebesbild kennt, könnte meinen, der Österreicher schaffe in seiner Kunst eine glänzende, ungestörte Welt.

Dabei hat es Gustav Klimt Jahrzehnte gekostet, ein so harmloses Bild zu malen. Ohne Verschlingungen, ohne gefährliche Leidenschaften. Es ist, als wolle er endlich seinen Frieden finden. Mit einem viel zu keuschen Kuss.



Aber er findet einen Nachfolger, der an seiner Statt fortan bis ans Äußerste gehen wird. Klimt und seine Freunde treffen sich freitags immer mit Nachwuchskünstlern zum Stammtisch im Restaurant „Deutsches Haus“. Es sind inspirierende Tage, die Klimt womöglich das Gefühl geben, jünger und widerständiger zu sein, als er in Wahrheit ist.

Dort trifft er auf Oskar Kokoschka, sehr begabt, sehr ungestüm und mit 22 Jahren im besten Rebellentalter. Wie einst Klimt studiert er an der Kunstgewerbeschule – nur lehren dort jetzt nicht mehr Männer wie der Historist Makart, sondern viele Jugendstilmeister. Und die konzentrieren sich nun ganz darauf, das Leben zu verschönern, ihm die Ecken und Kanten zu nehmen.

Koloman Moser entwirft sogar die Briefmarken der kaiserlich-königlichen Post zum Thronjubiläum. Der frühere Unterrichtsminister Hartel hat recht behalten: Die Bewegung verkörpert ein modernes

Österreich. Nun tut das niemandem mehr weh. Gegen so viel Einvernehmen wendet sich Kokoschka nun mit Vehemenz.

Auf der Kunstschau von 1908 dominiert er einen ganzen Raum, zeigt mehr als 20 Zeichnungen, Lithographien, Buchillustrationen, Postkarten und eine Plastik.

Sein Lieblingssujet sind Mädchen, die noch jünger sind als er selbst. Knabenhaft sehen ihre dünnen Leiber aus, wenn sie sich halbnackt das Haar zum Zopf binden oder einander die sehr legeren Röcke wickeln.

Das erinnert an Klimts frühere Kunst – und doch nicht. Freizügig sind diese Frauengestalten, aber nicht bedrohlich, sondern höchst verletzlich. „Der Oberwilderling heißt Kokoschka“, schreibt ein Kritiker anerkennend. Später wird der so Geadelte sich noch weiter von Klimt abwenden und in unbändigen, breiten Pinselstrichen den österreichischen Expressionismus erfinden.

Egon Schiele steht ihm in nichts nach. Der vaterlose Jugendliche ist erst 17 – und so entnervt von den altmodischen Professoren an der Kunstakademie, dass er den Freigeist Klimt umwirbt.

Für einen eigenen Auftritt auf der Kunstschau von 1908 ist Schiele zwar noch zu jung. Doch im Jahr darauf wird Klimt aufgrund des großen Erfolgs erneut eine Ausstellung in den lichten Pavillons an der Eislaufbahn organisieren, diesmal auch mit Werken internationaler Stars wie Edvard Munch und Vincent van Gogh.

Und dazwischen treten androgyne, sehr aufreizende und sehr fragile Wesen auf: Egon Schiele stellt sich der Welt vor.

Klimts frühere Bilder an Radikalität zu übertreffen ist nicht leicht. Schiele aber gelingt es mit einem einfachen Trick: Er nimmt die Menschen nüchtern und ohne Erbarmen in den Blick, und zwar Männer und Frauen gleichermaßen.

Kurz nach der Ausstellung skizziert er seinen eigenen hageren Leib im Liegen. Nackt, mit gespreizten Schenkeln und Augen, die so rot sind wie seine Brustspitzen. Erotisch ist das nicht, sexuell schon. Derart schonungslos hat zuletzt Albrecht Dürer in den Spiegel geschaut.

So konkurrieren die jungen Wilden mit dem alten, milde gewordenen Klimt. Der nimmt es gelassen hin. In ganz Europa gilt er nun als Instanz, als ein Wegbereiter der Moderne in Österreich.

Er stellt in München, Venedig, Budapest aus, zeugt noch mehrere Kinder und verbringt die Sommer auf dem Land mit seiner Freundin Emilie Flöge.

Es ist ein ruhiges, beinahe beschauliches Leben ohne allzu große Dramen. Immer noch porträtiert er gutbürgerliche Damen.

Anzüglich wirken ihre Bilder nicht mehr, gefährlich auch nicht.

Dann aber gelingt einem Fotografen ein Porträt von dem Mann, der sich selbst nur ein einziges Mal malte. Klimt ist jetzt 50 Jahre alt. In einem viel zu weiten, ungebügelt Kittel steht er vor seinem Atelier. Wo andere ihr Hemd hochknöpfen, liegt sein Hals bloß, das bärtige Gesicht trägt schon tiefe Falten. Weich, beinahe sanft erfasst sein offener Blick den Betrachter.

Das ist der versöhnliche Klimt, der Mann, der nicht immer nur auf den nächsten Schock aus ist, sondern sich selbst genügt.

Doch noch etwas erfasst der Fotograf: zwei böse funkelnde Augen, kampfbereite Barthaare. Gespitzte Ohren, die auf Beleidigungen nur lauern. Klimts schwarz-weiße Katze steht den gemalten Furien ihres Herrn in nichts nach.

Klimt liebt diese animalische Kraft, er umarmt das hellwache Tier. Aber er hält es auch fest im Griff. Die unbändigen Triebe, nun kennt und beherrscht er sie endlich.

Am 11. Januar 1918 trifft den Maler in seiner Wiener Wohnung der Schlag. Er ist fortan halbseitig gelähmt und muss erst ins Sanatorium, dann, als er sich wundgelegen hat, ins Krankenhaus, wo noch eine Lungenentzündung hinzukommt. Dort stirbt er am 6. Februar. Er ist erst 55.

Weggeführten wie Josef Hoffmann erweisen ihm die letzte Ehre, als er neben seiner Mutter beerdigt wird. In Klimts Nachlass finden sich unvollendete Bilder und ein Vermögen von 60 000 Kronen – doppelt so viel, wie ihn einst der Rückkauf der Universitätsgemälde gekostet hat.

Bereits früh hat der Künstler Höchstpreise für seine Werke nehmen können; drei oder vier verkaufte Stücke entsprachen in seinen späten Jahren dem Gegenwert einer Villa. Er prahlte damit nicht, sondern nutzte das Geld für seine Vorstellung von Freiheit: für ein Leben im Kreis von vielen Aktmodellen, Katzen, den Schwestern und den guten Freunden.

Gustav Klimt war kein Revoluzzer mehr, aber immerhin ein Mann, der genau das tat, was er wollte. ●

Dr. Kia Vahland, Jg. 1970, ist Kunsthistorikerin und arbeitet im Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“.

Antoni Gaudí

LA SAGRADA FAMÍLIA

Auch viele Architekten lassen sich vom Jugendstil inspirieren, bilden Gebäude der Natur nach, ersetzen schwere Konstruktionen durch geschwungene Entwürfe. Keiner geht dabei so extrem vor wie der Katalane Antoni Gaudí, der in Barcelona eine Kirche entwirft, wie es noch nie eine gegeben hat

TEXT: RALF BERHORST

DER SCHÖPFUNG NACHEMPFUNDEN

Bäumen gleich verästeln sich die Säulen im Mittelschiff, streben leicht schräg dem Gewölbe entgegen, um dem Druck besser standzuhalten. Die Kirche soll zwar einem Organismus ähnlich aus dem Boden wachsen, doch Gaudí konstruiert dessen Strukturen mit mathematischer Akribie

Am Rande Barcelonas, dort wo noch Ziegenhirten ihre Herden über den felsigen Grund treiben und zwischen den ersten Wohnblocks eines gerade angelegten Stadtviertels das nahe Meer glitzert, wächst im Sommer 1914 das Gotteshaus eines neuen Zeitalters heran. Hier arbeitet ein besessener Architekt an einer Kirche, wie sie so noch keiner gewagt hat: Der Sakralbau gleicht eher einem wuchernden, steinernen Gewächs als einem Gebäude. Er ist organisch-ausufernd und monumental. Kurz: Er ist überwältigend.

Der Grundriss, ein lateinisches Kreuz, sowie der Chorumgang erinnern noch an die gotischen Kathedralen des Mittelalters. Doch vieles andere an diesem Entwurf ist außergewöhnlich.

So hat der 62-jährige Architekt Antoni Gaudí unter anderem gleich drei gewaltige, fantastisch anmutende Fassaden entworfen und sie der Geburt Jesu, der Passionsgeschichte sowie der Herrlichkeit der Erlösung gewidmet.

Insgesamt 18 Türme sollen sich dereinst in den Himmel über der Kirche schrauben. Der höchste, den der Baumeister oberhalb des Altarraums errichten lassen will, wird 172 Meter messen – und damit höher sein als die aller anderen christlichen Gotteshäuser Europas.

Und auch die Verzierungen des Bauwerks sprengen jedes Maß: Von Weitem wirkt der braune Sandstein der schon fast vollendeten Ostfassade so bizarr wie die Gebilde einer gigantischen Tropfsteinhöhle.

Aus der Nähe allerdings gewinnt alles an Kontur, Klarheit und Schönheit. Figuren in überbordender Fülle zieren das Portal: Maria und Josef mit dem Jesuskind, Ochs und Esel; die drei Weisen aus dem Morgenland; der von Herodes angeordnete Kindermord; der junge Heiland, der im Jerusalemer Tempel die Schriftgelehrten mit seinem Wissen erstaunt.

Dazwischen prangen trompetende Engel sowie Trauben und ein Bündel Weizenähren als Sinnbild für das Abendmahl; zudem ein Rosenkranz, der sich um Rundfenster windet, und ein weißer Pelikan als Allegorie der Selbstaufopferung Jesu (weil dieses Tier der Legende nach seine Brut mit dem eigenen Blut füttert). Ganze Vogelschwärme scheinen aus dem Gestein herauszuflattern – und wie erlöste Seelen in den Himmel aufzusteigen.

Vom Rest der architektonischen Vision ist 1914 indes noch wenig zu sehen: Gerüste ragen am Portal auf, darüber winden sich erst vier von zwölf geplanten Glockentürmen in bescheidene Höhen. Gaudí hat sie als Wahrzeichen für die Apostel entworfen. Ihre Spitzen, so will er es, sollen in bunten Knäufen enden, die an Bischofsmützen erinnern.

Die Kirche ist zur Obsession ihres Schöpfers geworden. Und der Bauplatz zum Laboratorium eines Getriebenen.



DIE NATUR ALS VORBILD

Wie Stalagmiten einer Tropfsteinhöhle erheben sich über der Ostfassade vier Türme, die für vier der zwölf Apostel stehen

MEHR ALS 30 JAHRE IST ES HER, dass eine katholische Bürgervereinigung hier ein Grundstück gekauft und den jungen Architekten Antoni Gaudí i Cornet damit beauftragt hat, eine Pfarrkirche zur Ver-



ehrerung der *Sagrada Família*, der Heiligen Familie, zu errichten. Sie soll inmitten eines riesigen neuen Bezirks der Stadt entstehen.

Doch weil der Kirchenbau nach dem Willen der Auftraggeber einzig durch Spendengelder finanziert werden darf, stoppen die Bauarbeiten immer wieder.

So muss Gaudí 1914, als der Erste Weltkrieg ausbricht und Barcelona eine Wirtschaftskrise erlebt, selber von Haus zu Haus gehen und Almosen für seine Kirche sammeln. Teile seines Familienbesitzes hat er ohnehin schon verkauft und die Einnahmen für das Projekt verwendet.

Fataler noch: Es gibt keinen Gesamtplan, keine präzisen Konstruktionszeichnungen der Vision. Nur wenige Skizzen hat Gaudí aufs Papier geworfen, sie lassen die fertige Kirche mehr erahnen als erkennen. Der Architekt will seine Ideen während der Bauarbeiten weiterentwickeln und erprobt seine geometrisch komplexen Konstruktionen mit Modellen aus Gips. Die „Sagrada Família“ soll wie ein organisches Gebilde aus dem Erdboden wachsen.

Einst war der Katalane ein eleganter junger Mann; nun, im Sommer 1914 ist er bereits ergraut, haben sich tiefe Furchen in das Gesicht des Asketen gegraben, quälen ihn wie schon seit seiner Kindheit immer wieder Rheumaanfälle. Um sich vollends seinem Lebenswerk zu widmen, wohnt der Junggeselle sogar bei der Baustelle und nimmt keine Aufträge mehr an.

Er ist in seine Atelierwerkstatt neben der Kirche gezogen. Dort verfügt er über ein Fotostudio, Lagerräume für Figurvorlagen und Platz für ein Modell des Mittelschiffs im Maßstab 1:10. In einem Raum steht ein einfaches Holzbett, das gesamte Haus ist voller Zeichenrollen und Entwürfe. Seine Assistenten lässt Gaudí unzählige Abgüsse von Tieren, Pflanzen und sogar tot geborenen Säuglingen anfertigen, um so Figuren und Details an der Ostfassade naturgetreu darstellen zu können.

Noch immer treibt ihn jener Elan, mit dem er Barcelona zur Metropole eines neuen Baustils gemacht hat. Könnte man die Türme der *Sagrada Família* erklimmen, wären im Umkreis weniger Kilometer fast ein Dutzend seiner Werke zu sehen.

Gaudí steht an der Spitze einer einzigartigen Erneuerungsbewegung: des Modernisme, der nordspanischen Spielart des Jugendstils. Schon zu Beginn der 1880er Jahre haben die Katalanen eine eigene avantgardistische Bauweise entwickelt – einen extremen, fantasievollen und extravaganten Stil.

DAMALS ERLEBT BARCELONA EINE ZEIT des Aufbruchs. Denn während für den Rest Spaniens nach dem Verlust großer Teile des Kolonialreichs im 19. Jahrhundert der Niedergang begonnen hat, profitiert die Hauptstadt Kataloniens von der einsetzenden Industrialisierung. Binnen kurzer Zeit vervierfacht sich die Bevölkerung. Und allerorten wird gebaut.



TRANSFORMATION

Das Wohnhaus des Fabrikanten Batlló baut Gaudí radikal um – und versetzt dabei die Straßenfront durch schillernde Keramikfragmente in Bewegung. Maskenhafte Augenpaare an den Balkonbrüstungen scheinen den Betrachter vielgesichtig anzuschauen

Lokale Unternehmer, Intellektuelle und hohe katholische Geistliche schöpfen daraus neues Selbstbewusstsein und bilden den Kern einer schnell wachsenden Nationalbewegung, die für die Unabhängigkeit der Region von Madrid kämpft. Patriotische Dichter, Künstler und Architekten wollen der katalanischen Identität nun mit ihren Werken Ausdruck verleihen.

Das gilt auch für Gaudí, der 1852 als Sohn eines Kesselschmiedes zur Welt kommt. Der junge Mann teilt die nationale Begeisterung, er wird aus Überzeugung nie Spanisch, sondern nur Katalanisch sprechen.

Nach seinem Studium an der Architekturschule von Barcelona unternimmt er Exkursionen zu den gotischen Kathedralen Kataloniens und den maurischen Bauten aus der islamischen Zeit, um sich inspirieren zu lassen. Er und seine Mitstreiter wollen etwas Eigenes und Zeitgemäßes entwickeln – so wie es sich schon bald auch die Jugendstil-Architekten im übrigen Europa zum Ziel setzen.

Den aufkommenden Modernisme begreift die Elite der Region vor allem als Symbol der Befreiung von der spanischen Oberherrschaft. Und so scheint plötzlich in Barcelona

alles erlaubt zu sein: je mutiger die Experimente, desto besser.

Lluís Domènech, einer von Gaudís Lehrern, erbaut 1880 ein Verlagsgebäude mit maurischen Dekors, wenige Jahre später ein Café-Restaurant mit frei liegenden Eisenträgern im Inneren und golden bekrönten Zinnen auf der burgartigen Fassade.

Sein Kollege Josep Puig ersinnt 1898 einen Stadtpalast mit Wasserspeiern, die Ungeheuern ähneln, sowie einem in Stein gehauenen Radfahrer und kurz darauf ein Haus mit wuchtigen Rundtürmen und neugotischem Blendmaßwerk. Joan Rubió dagegen verpasst einer Fassade ein bizarr gestaffeltes Fenster mit schwungvollen Eisenverzierungen.

Gaudí aber übertrifft sie alle. 1883 entwirft er das Wohnhaus eines Ziegeleibesitzers und verziert die Fassade und die Erker mit Bändern aus bunten Keramikfliesen, wie sie ihm an maurischen Bauten aufgefallen waren. Zudem schmücken kleine Türme, die Minaretten ähneln, das Gebäude.

Einige Jahre später nimmt sich Gaudí die Natur zum Vorbild. Doch anders als bei den meisten Jugendstil-Künstlern reicht es ihm nicht, natürliche Formen in seine Arbeiten aufzunehmen, von Pflanzen oder Wellen inspirierte Dekore anzubringen – nein: Seine Bauwerke sollen ganz und gar den Gesetzmäßigkeiten der Natur gehorchen.

Denn in der Schöpfung glaubt der strenge Katholik die göttliche Perfektion zu erkennen. Als er gefragt wird, was ihn zu seiner Baukunst inspiriere, zeigt er auf einen Baum, der vor seinem Atelier wächst und sagt: „Das ist mein Lehrer.“

So stützt er etwa die Krypta einer Kirche, die er westlich von Barcelona entwirft, durch geneigte Säulen ab, die den schief gewachsenen Pinien des umgebenden Wäldchens ähneln. Die farbigen Glasfenster des Raumes formt er wie übergroße Tropfen. Und als ein Textilunternehmer ihm 1904 den Auftrag für die komplette Umgestaltung seines Wohnhauses gibt, verziert er die Fassade dieser „Casa Batlló“ mit grün-blau schimmernden Mosaiken und einem Schaumblasen nachempfundenen Dekor.

Alles Steinerne löst er in natürliche Formen auf: Die geschwungenen Balkonbrüstungen werden zu Augenhöhlen, die Fensteröffnungen zu organischen Zellen, und der Dachfirst erhebt sich wie das Rückgrat eines Drachens mit geschupptem Panzer. Die Casa Batlló beweist: Gaudí ist ein Sonderling.

Doch allein ist er nicht.

So wie Gaudí und seine Mitstreiter des katalanischen Modernisme fordern in diesen Jahren überall in Europa die Künstler und Architekten des Jugendstils einen Neuanfang. Sie wenden sich ab von den historisierenden Baustilen, wie etwa Neogotik oder Neorenaissance, die an den Kunstakademien gelehrt werden. Sie haben genug von den überladenen Dekors, die viele Häuserfassaden beschwerten, aber auch Möbel und Interieurs.

Sie orientieren sich wie Gaudí an der Natur, leiten Ornamente ihrer Entwürfe von Seerosen, Schilfpflanzen, Blüten, Libellen oder Fischen ab sowie von Einzellern oder Korallen.

Die Künstler suchen nach geschwungenen und fließenden Linien, die Bauwerke wie lebendige Organismen atmen lassen. Sie begründen eine Avantgarde, die zwar unterschiedliche Wege beschreiten wird, aber den gleichen Einflüssen folgt.

Der belgische Maler und Architekt Henry van de Velde etwa fordert um 1900 in Vorträgen und Schriften, dass die Baumeister Räume und Gegenstände mit verbindenden Ornamenten überziehen sollen, um so aus ihnen eine harmonische Einheit zu formen.

In Brüssel, der Kapitale des von der Industrialisierung geprägten Belgien, gibt es wie in Barcelona Bauherren, die sich für avantgardistische Entwürfe begeistern: Rechtsanwälte, Ingenieure, Professoren, hohe Regierungsbeamte.

Victor Horta, ein Absolvent der Brüsseler Akademie der Schönen Künste, überträgt 1893 als einer der ersten Architekten die geschwungenen Linien des Jugendstils auf ein Wohngebäude. Er folgt dabei der Forderung eines französischen Vordenkers nach einer zeitgemäßen Konstruktionsmethode: Bauwerke sollten „wahrhaftig“ sein; daher dürfe man tragende Elemente nicht hinter überflüssigem Stuck und anderem Blendwerk verstecken.

Für das Stadthaus eines Universitätsprofessors verwendet Horta

1893 Stein, Glas – und Eisen: jenes Baumaterial, aus dem sonst zu dieser Zeit Ingenieure Bahnhofs- und Fabrikhallen sowie die Kristallpaläste der Weltausstellungen und prunkvolle Gewächshäuser errichten.

Horta kombiniert an der Fassade steinerne und gusseiserne Säulen, die Träger bleiben unverkleidet. Im Treppenhaus ruhen Eisenstützen auf Steinkonsolen, ein kunstvolles Steinmosaik zielt den Fußboden, farbige Glasfenster verschönern den Wintergarten. Verbunden werden all diese unterschiedlichen Materialien durch das Motiv verschlungener Pflanzenstängel, die an Säulen, Treppengeländern und Handläufen, an Wänden und Decken zu sehen sind.

Für ein Versammlungshaus der belgischen sozialistischen Arbeitergenossenschaft verbindet Horta Eisenträger in Skelettbauweise mit Steinmauerwerk – die Konstruktion der „Maison du Peuple“ ist dadurch bereits außen an der Fassade erkennbar. Im Inneren biegen sich eiserne Verstrebungen in dekorativen Ranken, enden die Kapitelle gusseiserner Säulen in gewundenen Stängeln.

Der Belgier, bald über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt, baut kurz nach der Jahrhundertwende in Brüssel und Frankfurt am Main Kaufhäuser aus Glas, Stein und Eisen. So werben die prunkvollen Paläste des Massenkonsums in den europäischen Metropolen zugleich für eine neue Art des Bauens.

AUCH IM DEUTSCHEN KAISERREICH nimmt bei vielen der Überdruß am hohlen Prunk der Gründerzeit zu. Zeitschriften wie die in München erscheinende „Jugend“ popularisieren

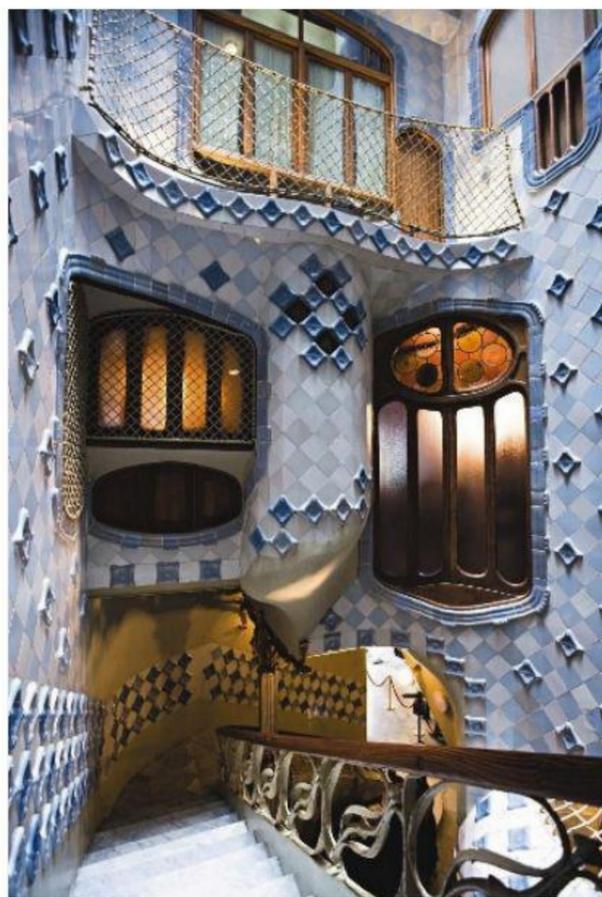
den neuen Stil. Und der Anspruch der deutschen Avantgarde an die Ästhetisierung des Alltags ist umfassend – vielleicht, weil der erste Nationalstaat auf deutschem Boden sehr konservativ ist und Künstler und Mäzene daher nicht bloß einen neuen Baustil anstreben, sondern eine Erneuerung herbeisehnen, die alle Bereiche des Lebens betrifft.

Es ist ausgerechnet ein Adelige, der „dem deutschen Geist etwas mehr Leichtigkeit und Geschmack“ beibringen will: Im Sommer 1899 lädt der hessische Großherzog Ernst Ludwig, ein Bewunderer modernen Designs, sieben Künstler, darunter Architekten, Maler und Bildhauer, nach Darmstadt ein.

Sie sollen auf der Mathildenhöhe, einer ehemaligen Parkanlage, eine Kolonie gründen, dort gemeinsam leben und arbeiten – und gleichzeitig durch ihre Werke die heimische Gewerbeindustrie fördern.

Am 15. Mai 1901 eröffnet die erste Schau der Künstlerkolonie mit einem weihewollen Festspiel, inspiriert durch Friedrich Nietzsches Schrift „Also sprach Zarathustra“ – einer Art atheistischem Gegen-Evangelium.

Der österreichische Architekt Joseph Maria Olbrich hat auf dem



MAURISCHES ERBE

Mit Kurven und Farbverläufen dynamisiert Gaudí das Innere der »Casa Batlló«. Die Kacheln im Lichthof werden nach unten hin immer heller. Der Meister lässt sich bei der Wandkeramik von der maurischen Architektur Spaniens inspirieren

Hügel ein zentrales Atelierhaus erbaut, einen „Tempel“, in dem „die Arbeit als heiliger Gottesdienst“ verrichtet werden soll.

Ein Portalbogen spannt sich über einer Freitreppe, der Eingang ist mit stilisierten Pflanzenmotiven aus goldenem Stuck verziert. Flankiert wird er von zwei Monumentalstatuen, Mann und Frau, die „Kraft“ und „Schönheit“ verkörpern.

Um diesen Kunsttempel sind ein großes Galeriegebäude und acht individuell entworfene Villen gruppiert. Sie dienen als Wohngebäude für die Künstler der Mathildenhöhe, die das Innere bis ins Detail gestaltet haben: Bücherschränke, Stühle, Tafelbesteck, Porzellan, Zigarettentuis und Schmuckbroschen.

Jedes Haus ist auf die Persönlichkeit des Bewohners abgestimmt. Zugleich sind die Villen als Musterhäuser künftigen Wohnens gedacht – auch wenn kaum ein Besucher der Schau sie bezahlen könnte.

In seiner Schrift „Unsere nächste Arbeit“ schwärmt Olbrich von einem „Markstein auf dem Weg der Lebenserneuerung“.

Bei manchen provoziert dieser Anspruch indes auch Spott und Kritik: „Man erneuert nicht die Architektur, indem man an irgendeiner Stelle der Fassade ein Buchornament schabloniert oder ein paar hübsche Ofenkacheln klebt“, schreibt ein Journalist.

Schon 1904 eröffnet eine zweite Ausstellung. Joseph Maria Olbrich entwirft dieses Mal eine nüchterner gehaltene „Dreihäusergruppe“ sowie eine offene Restaurantanlage mit Musikpavillon als provisorische Gebäude.

Das Pathos ist jedoch nicht geschwunden: Kurz darauf errichtet der Österreicher anlässlich der Heirat des Großherzogs auf der Mathildenhöhe einen „Hochzeitsturm“ aus rotem Backstein, gekrönt von fünf mächtigen, kupferbedeckten Bögen, die mit schwarz-violett glasierten Ziegeln geschmückt sind – ein Gebäude wie ein Ausrufezeichen.

Die angestrebte Förderung der Darmstädter Betriebe geht auf: Tatsächlich profitiert die hessische Möbelindustrie von dem öffentlichen Interesse an den Ausstellungen. Allerdings arbeiten nur wenige Hersteller direkt mit den Künstlern der Kolonie zusammen. Sie übernehmen die gezeigten Formen und Dekore in stark abgewandelter Form.

Im Mai 1914 beginnt eine letzte Schau auf der Mathildenhöhe – sie wird allerdings kürzer als geplant geöffnet sein: Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August 1914 bereitet dem Jugendstil im Deutschen Reich ein Ende.

Zur gleichen Zeit setzt Antoni Gaudí in Barcelona seine Arbeit an der Sagrada Família fort. Quälend langsam geht der Bau voran: Bis zum Sommer 1926 wird zwar die Ostfassade mit ihrem überquellenden Figurenwerk fast fertiggestellt, aber nur einer der vier Glockentürme



STEIN UND EISEN

Weniger überladen als Gaudí baut der Belgier Victor Horta in Brüssel: In klarer Symmetrie wölbt sich bei diesem Stadthaus von 1893 ein zweigeschossiger Erker aus der Front. Besondere Innovation: Horta kombiniert eiserne Träger mit klassischem Kalkstein

hat in jenem Jahr bereits eine Spitze. Das gesamte Gotteshaus ähnelt inzwischen einer Skulptur.

Gaudí selbst glaubt nicht mehr daran, die Vollendung seines Kunstwerks zu erleben: Zwei Jahrhunderte werde es noch dauern, die Kirche zu errichten, so schätzt er. Aber sein „Auftraggeber“ kenne ja keine Eile. Der Katalane, mit zunehmendem Alter immer frommer geworden, sieht sich wohl längst als Diener und Werkzeug Gottes.

Wie besessen entwirft der mittlerweile 73-jährige Architekt neue Elemente, arbeitet die Prinzipien der Konstruktion aus, vermittelt seine Vorstellungen Assistenten und Schülern.

Als er am 7. Juni 1926 von seiner Werkstatt, die ihm schon seit zwölf Jahren als Wohnung dient, zu einem Spaziergang aufbricht, reißt ihn wohl ein Moment der Unaufmerksamkeit mitten aus der Arbeit an seinem Jahrhundertwerk: Antoni Gaudí wird von einer Straßenbahn erfasst und mitgeschleift.

Passanten erkennen den berühmten Mann nicht, der bewusstlos am Boden liegt. Sie halten ihn in seinem abgetragenen Anzug für einen Bettler. Fußgänger kümmern sich schließlich doch um den Verletzten.

Drei Tage später stirbt Gaudí im Hospital und wird in der Krypta der noch nicht geweihten Sagrada Família beigesetzt.

Für das Langschiff und die zwei Schauffassaden im Westen und Süden hinterlässt er seine Modelle aus Holz und gebranntem Gips sowie Zeichnungen.

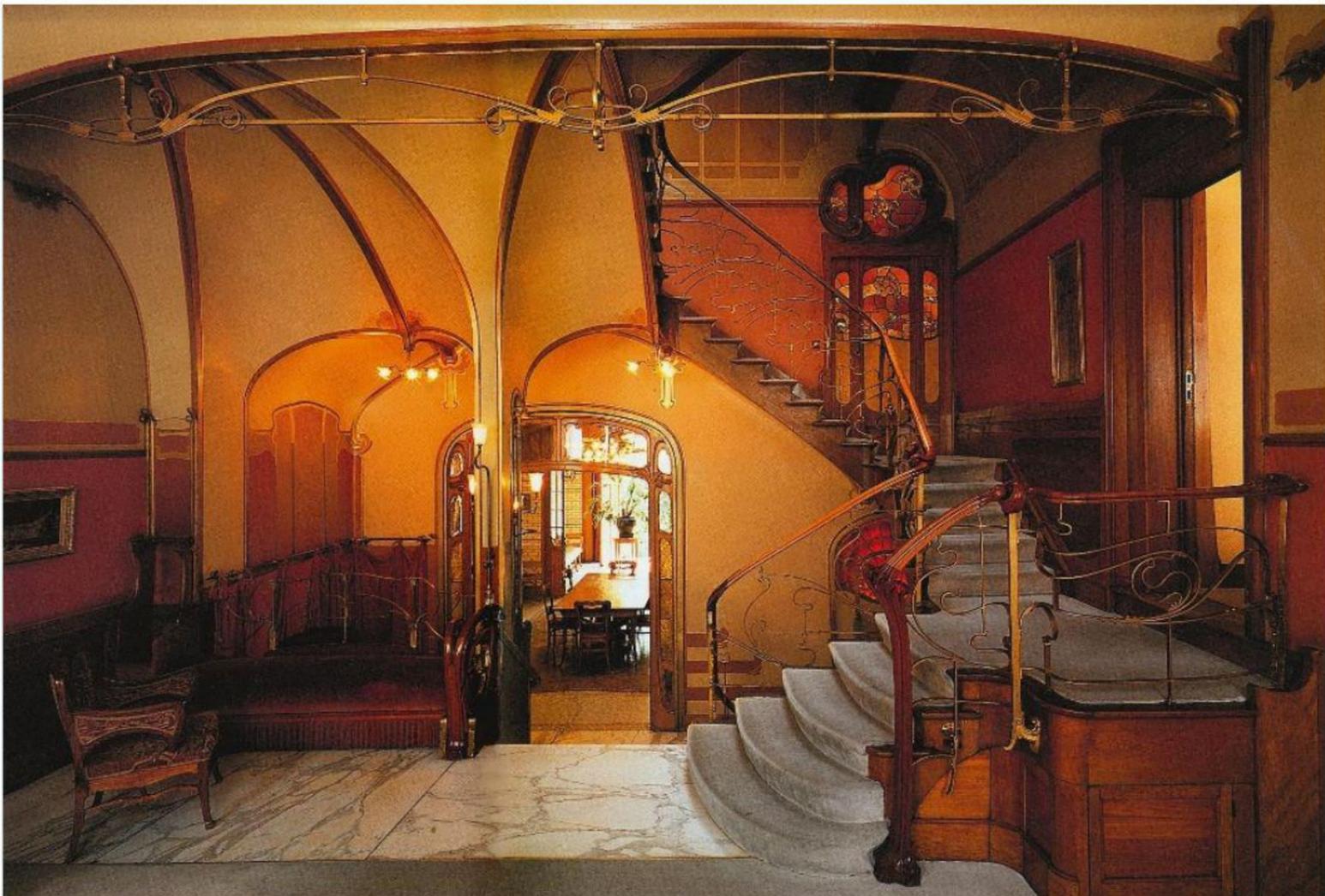
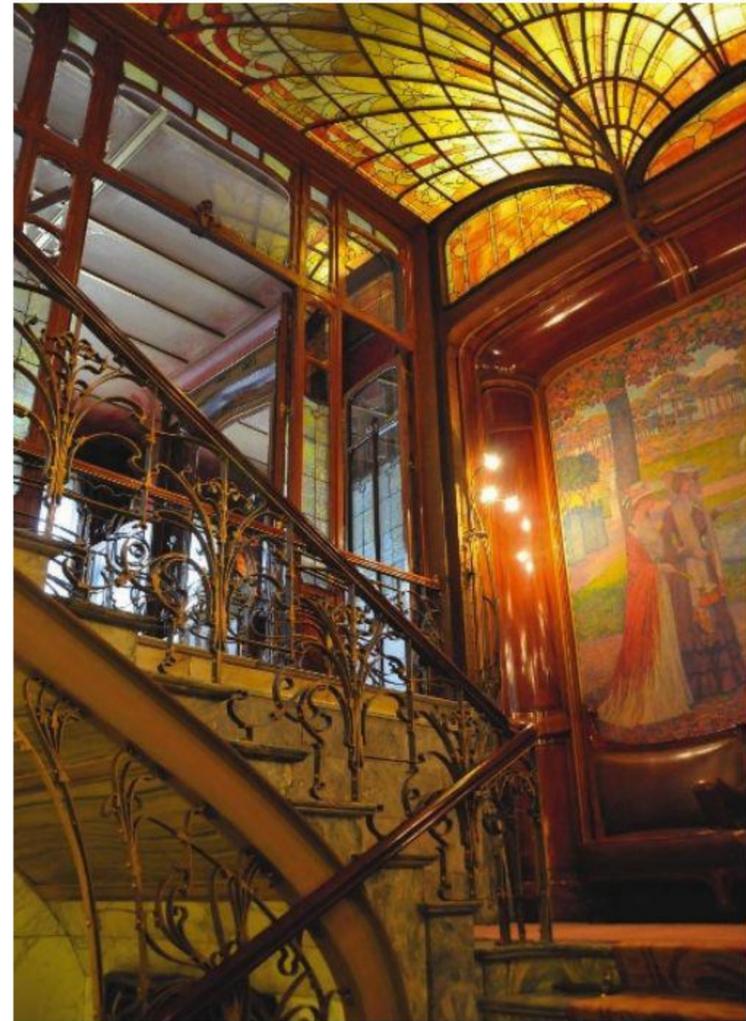
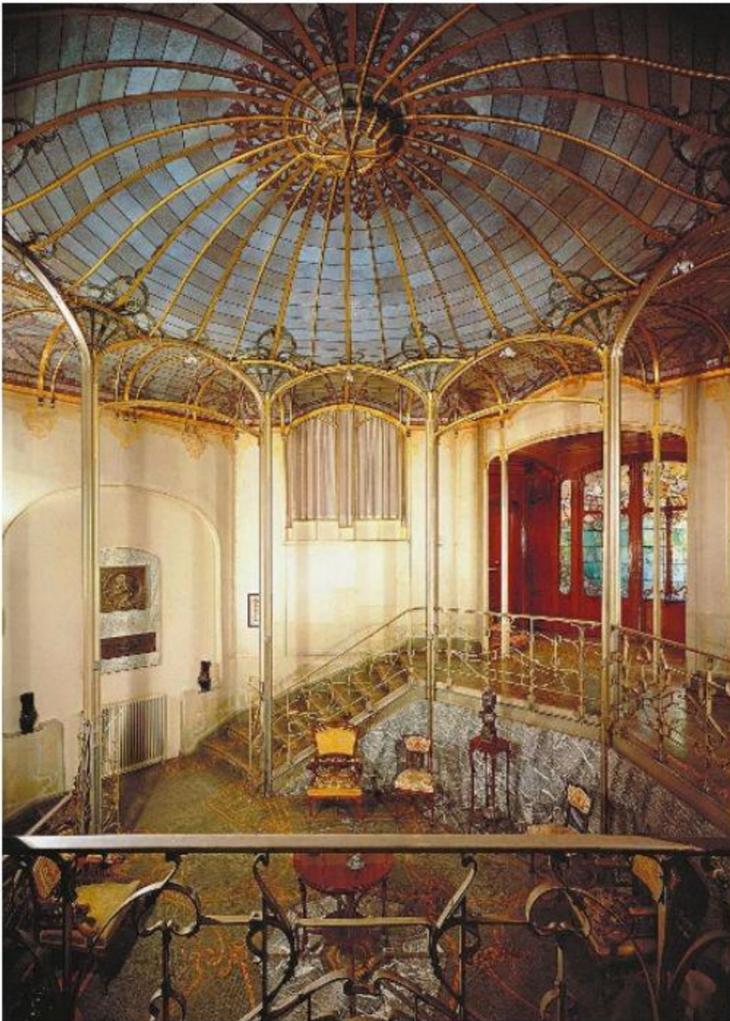
Doch im Juli 1936, zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs, verwüsten antiklerikale Revolutionäre sein Atelier, zerschlugen die Modelle und verbrennen die Pläne und Entwürfe. Müh-sam müssen Gaudís Nachfolger seine Vision aus den Gipsbruchstücken rekonstruieren.

Wegbegleiter und Schüler des Meisters bauen die Kirche mit den Dimensionen einer Kathedrale in den folgenden Jahrzehnten weiter, später setzen Architekten der nächsten Generation die Arbeit im Geist des Modernisme-Begründers fort. Anders als zu Gaudís Zeiten verwenden sie dabei moderne Materialien und Bautechniken, formen Elemente aus Stahlbeton, schneiden Stein mithilfe computergestützter Systeme präzise zu.

Denn nach wie vor wächst die steinerne Pflanze der Sagrada Família, rankt und windet sich. Von der rasanten Stadtentwicklung Barcelonas eingeholt, erhebt sie sich nun im modernen Zentrum der Millionenmetropole, einer der am dichtesten besiedelten Regionen des Kontinents. Schon seit Langem ist sie die mit Abstand größte Touristenattraktion der Stadt.

Erst im Jahr 2026, genau 100 Jahre nach dem Tod seines Schöpfers, soll das letzte Meisterwerk des europäischen Jugendstils vollendet sein. ●

Dr. Ralf Berhorst, Jg. 1967, ist Journalist in Berlin.



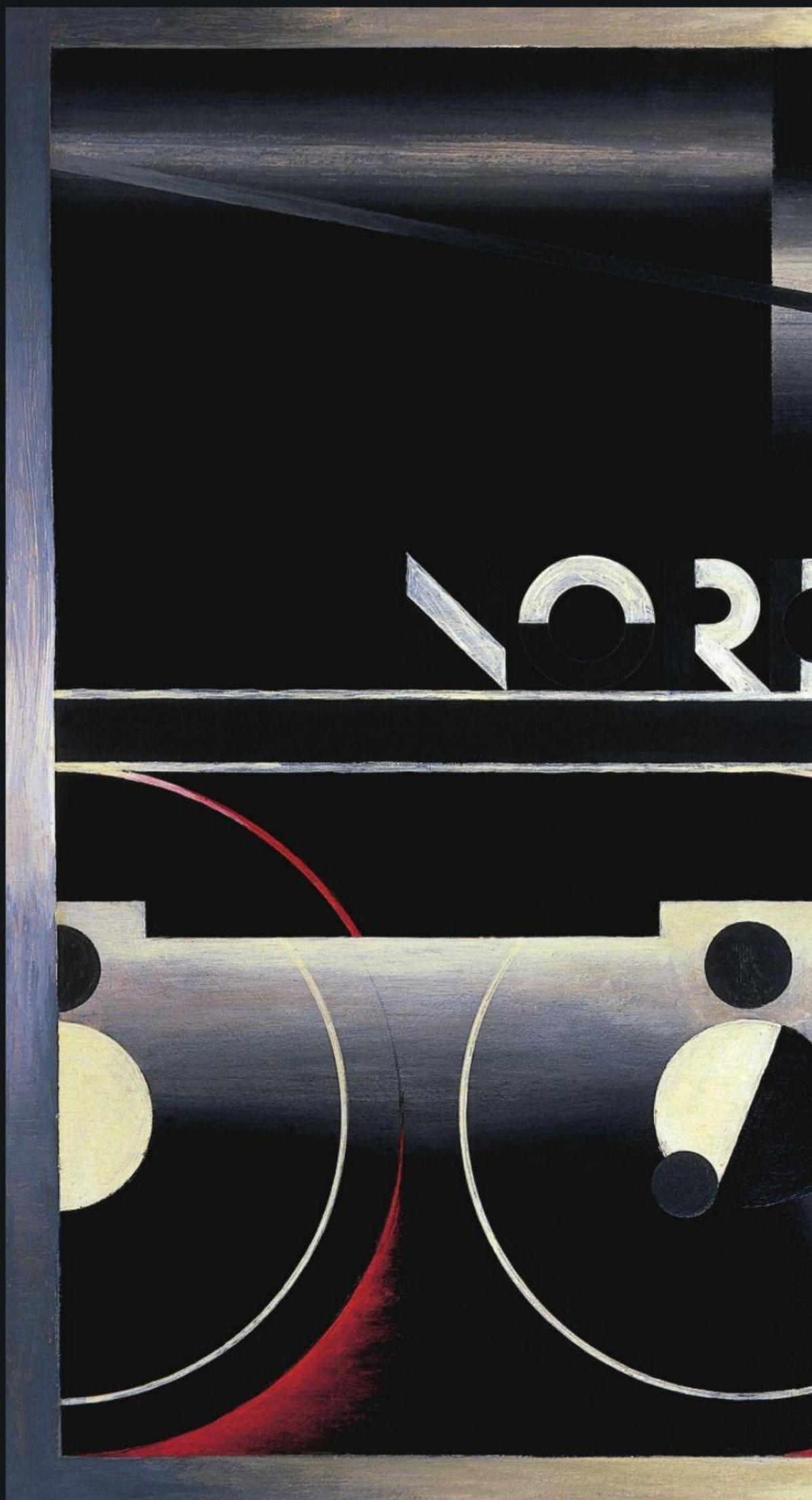
DER INNENRAUM ALS ORNAMENT

Horta will tragende Elemente nicht verbergen, sondern verziert sie ebenso filigran wie Geländer, Wände und Fenster (hier die Interieurs dreier von ihm gestalteter Brüsseler Häuser). Die Vielfalt der Materialien vereinheitlicht er durch Muster, die immer wieder und überall auftauchen – wie ein musikalisches Leitmotiv

Die ANMUT der Maschinen

Das Grauen des Ersten Weltkriegs und der allgegenwärtige technische Fortschritt lassen nach 1918 den Anspruch der Jugendstil-Künstler, sich der Moderne entgegenzustellen, als naiv erscheinen. Die Welt zumindest verschönern aber will auch der nun aufkommende Art déco. Seine Vertreter setzen die geschwungene Linie des Jugendstils in klarere Formen um – und schaffen so eine neuartige Bildsprache, die schmückend ist und reduziert zugleich

BILDTEXTE: FRANK OTTO, JOHANNES SCHNEIDER,
JOACHIM TELGENBÜSCHER



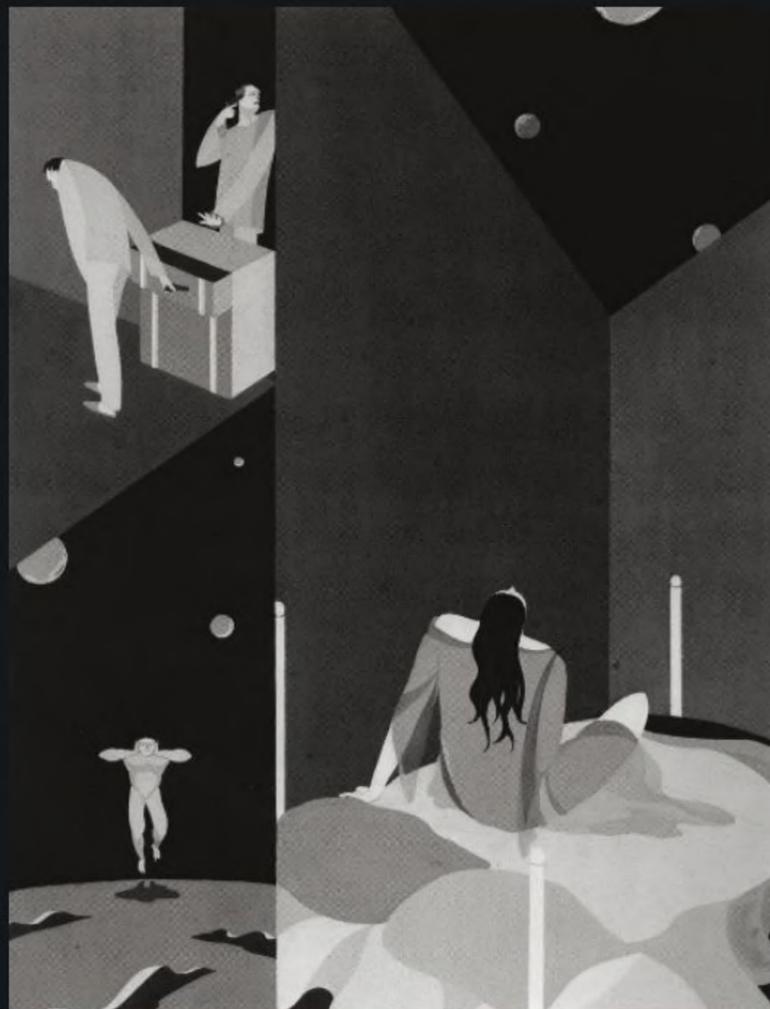


EXPRESS

Die Räder rot umrandet, das Antriebsgestänge metallisch leuchtend, als sei ein Scheinwerfer darauf gerichtet:
Von Geschwindigkeit und Kraft zeugt das Motiv, mit dem der französische Grafiker **A. M. CASSANDRE** (1901–1968)
den Nordexpress anpreist, einen luxuriösen Fernzug, der Paris und Warschau ab 1926 verbindet

Grau und gesichtslos sind die Figuren, denen in diesen Szenen von **JOHN VASSOS** (1898–1985) der Treppensturz in die Tiefe droht. »Phobia« nennt der Künstler sein Buch, in dem er 1931 viele jener Ängste illustriert, die das moderne Großstadtleben mit sich bringt – als einer der wenigen Vertreter des Art déco, die auch die Kehrseiten des Fortschritts thematisieren





Eine Phobie, so schreibt **JOHN VASSOS**, sei nichts anderes als ein Bild im Kopf des Betroffenen: ein viel zu enger Raum zum Beispiel, ein Abgrund – oder wie hier die Angst vor dem Alleinsein, die Vassos kantig und kontrastreich darstellt



Schemenhaft und auf seine geometrische Grundstruktur reduziert malt **GEORGIA O'KEEFFE** (1887–1986) dieses Hochhaus in Manhattan. Fast wirkt es, als diene der Wolkenkratzer lediglich als Kulisse für das Raster seiner beleuchteten Fenster: das elektrische Licht als Chiffre für den Fortschritt



Ein Besuch in New York, so behauptete der deutsche Regisseur Fritz Lang, habe ihn zu seinem Stummfilm »Metropolis« inspiriert, über eine Großstadt, in der eine gewissenlose Elite die Masse der Arbeiter ausbeutet. Stählerne Maschinen, utopische Bauten und ein Roboter in Frauengestalt verleihen dem Film eine futuristische Ästhetik – die sich auf dem Premierenplakat von **WERNER GRAUL** (1905–1984) aus dem Jahr 1926 wiederfindet

METROPOLIS

EIN FILM VON FRITZ LANG

MANUSKRIFT: THEA v. HARBOU * MUSIK: GOTTFRIED HUPPERTZ

WOCHENTAGS **5** **8³⁰** SONNABENDS u. SONNTAGS **3** **6** **9**

VORVERKAUF FÜR 7 TAGE THEATERKASSEN A. WERTHEIM u. UFA-PAVILLON



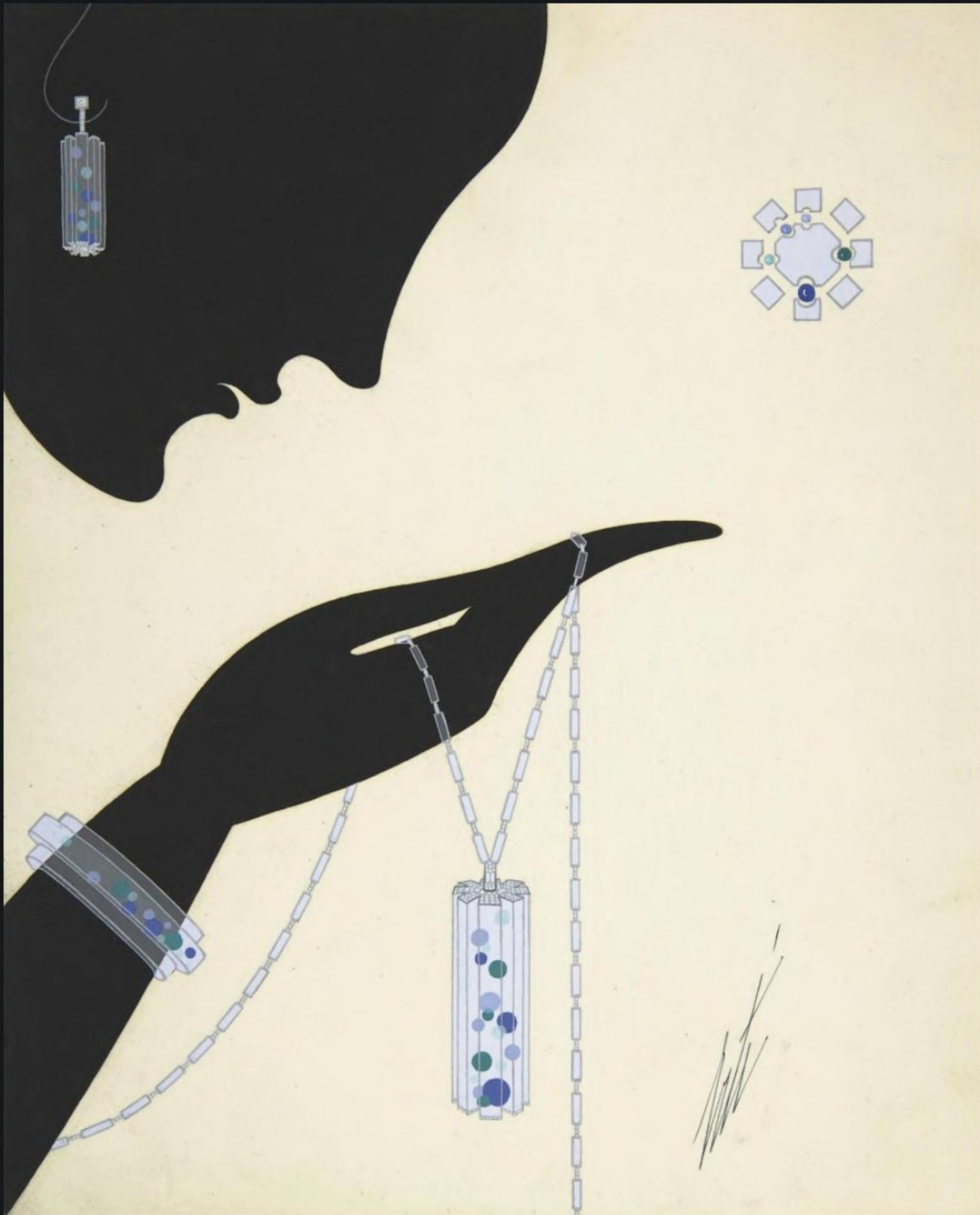
UFA-PAVILLON



AM NOLLENDORFPLATZ

Der französische Designer Romain de Tiroff (1892–1990) ist ein Universalgenie des Art déco. Er entwirft nicht nur Plakate wie dieses Werbeposter für eine Ballettschule, sondern auch Zeitschriftencover, Kostüme, Bühnenbilder und Filmkulissen. Berühmt wird er unter seinem Künstlernamen **ERTÉ** – der Aussprache seiner Initialen





Die elegante Silhouette einer Frau, schwarz wie ein Scherenschnitt, über einer Kette, die ihre Hand umspielt. Die Welt von **ERTÉ** ist die Welt des Luxus, der Bühne und der Haute Couture. So zeichnet er etwa für die Modezeitschrift »Harper's Bazaar« mehr als 200 Titelbilder (Schmuckentwurf, 1932)



Selbstbewusste Damen gehören zu den bevorzugten Motiven der aus Polen stammenden **TAMARA DE LEMPICKA** (1898–1980). Damit wird sie zur Chronistin der 1920er und 1930er Jahre, in denen emanzipierte Frauen offen ihre Sinnlichkeit zur Schau stellen («Portrait von Mrs. Bush», 1929)

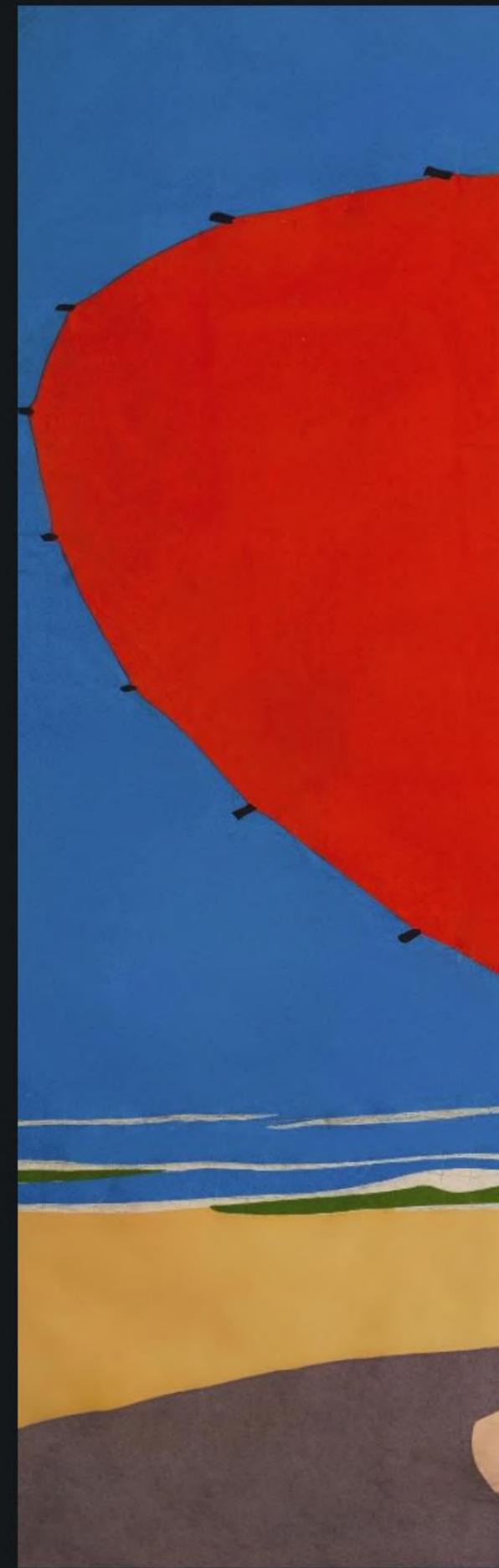


Als »stahläugige Göttin des Automobilzeitalters« beschreibt eine Zeitung **TAMARA DE LEMPICKA**. Ihr berühmtestes Bild zeigt sie selbst 1929 in einem grünen Bugatti – in extremer Nahsicht, aber dennoch distanziert und unerreichbar



Massiv spiegelt sich der helle Rumpf des niederländischen Luxusliners im tiefblauen Wasser. Die makellos aufgetragenen, flächigen Farben geben diesem Werbeplakat von **JOHANN VON STEIN** (1896–1965) etwas Ruhiges, Klares – und transportieren so unterschwellig die Botschaft, dass die Reise mit dem Ozeanriesen sanft und komfortabel ist

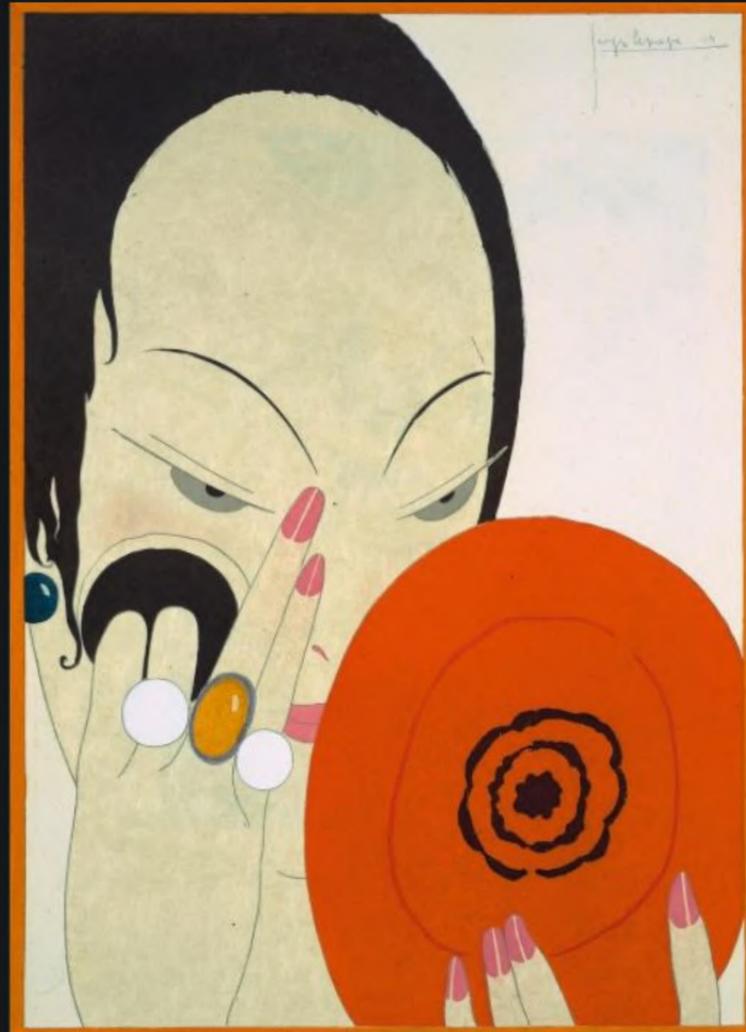
Wie ein schlafender Drache ruht die Lokomotive nach der Fahrt am Bahnsteig, der letzte Rauch entweicht ihrem Kessel als dampfender Atem. Die Geschwindigkeit der Eisenbahn drückt der Franzose **PIERRE FIX-MASSEAU** (1905–1994) auf diesem Plakat nicht durch die Bewegung aus, sondern durch deren Ergebnis: Sein Poster ist mit »Exactitude«, Genauigkeit, überschrieben – denn auf die Minute pünktlich ist der Zug angekommen



EAST COAST BY L·N·E·R



Leuchtende Farben, reduzierter Bildaufbau, silhouettenhafte Figuren: Diese Stilmittel prägen die Plakate des Briten **TOM PURVIS** (1888–1959), die unter anderem für die London and North Eastern Railway (LNER) werben. Auch die Botschaft dieses Posters – die Erholung am Meer zu suchen – ist augenblicklich zu erfassen, weil Purvis alle Details weglässt, die für das Verständnis nicht absolut notwendig sind



Er ist der Liebling der Pariser Modewelt, die die klaren Konturen seiner Zeichnungen und die Anmut seiner Frauenfiguren schätzt: Für dieses Motiv einer sich schminkenden japanischen Dame von 1919 wählt **GEORGES LEPAPE** (1887–1971) eine extreme Nahsicht, wie sie kurz darauf auch in der Fotografie populär wird



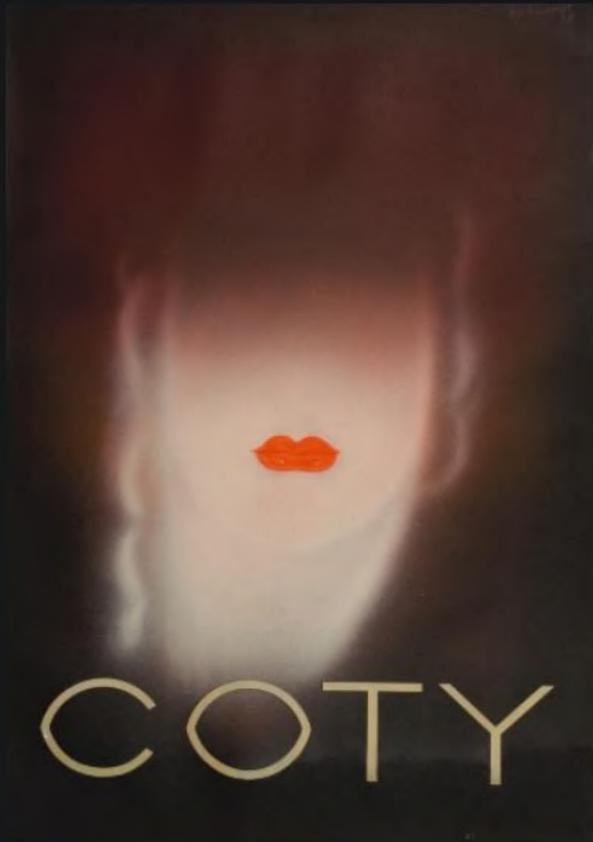
»Ritter des Armbands« nennt sich eine Gruppe junger Künstler, der unter anderem auch **GEORGES BARBIER** (1882–1932) angehört. Die Freunde tragen schicke Anzüge und treten bei Festen oft provozierend selbstbewusst auf – ihr Nachtleben verarbeitet Barbier, wie hier, in manchen seiner Werke



Deutlicher als bei vielen anderen Art-déco-Künstlern zeigt sich bei **GEORGES BARBIER** der Einfluss des Jugendstils. So weisen vor allem seine frühen Entwürfe sowohl die glatten Farbflächen des Art déco auf als auch die geschwungenen Linien und kleinteiligen Kompositionen, die typisch sind für den Jugendstil



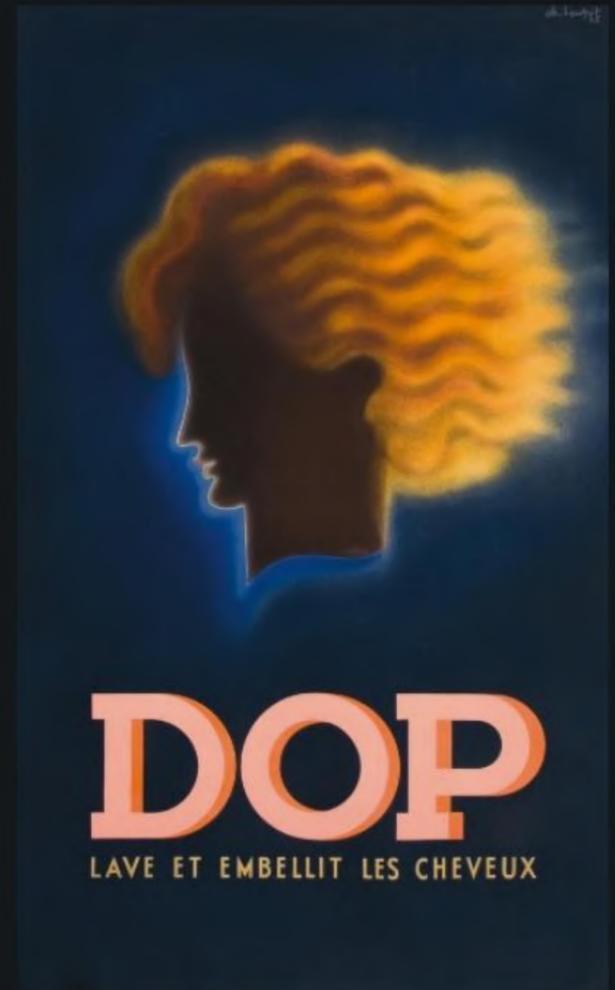
Raubtierhaft, die Augen halb geschlossen, blickt die schöne Theaterbesucherin den Betrachter an. Während ihr Begleiter mit einem Opernglas das Geschehen auf der Bühne verfolgt, wirkt ihr lasziver Blick wie die Aufforderung zu einem erotischen Abenteuer (Illustration von **DÖRTE CLARA WOLFF**, Künstlername **DODO**, 1907–1998)



Als der kunstvollste französische Werbegrafiker gilt **CHARLES LOUPOT** (1892–1962). Die für den Art déco typische Konzentration auf das Wesentliche treibt er an die Grenze zur Abstraktion und schafft so Werke von träumerischer Eleganz – wie bei dieser Lippenstiftreklame



1925 kommt die 19-jährige Amerikanerin Josephine Baker nach Paris und wird mit ihren Tanzshows als »schwarze Venus« zum Star: Nur mit einem Hüftkranz aus Bananen bekleidet, bedient sie die Sehnsucht nach exotischer Erotik (**JEAN CHASSAING**, 1905–1938)

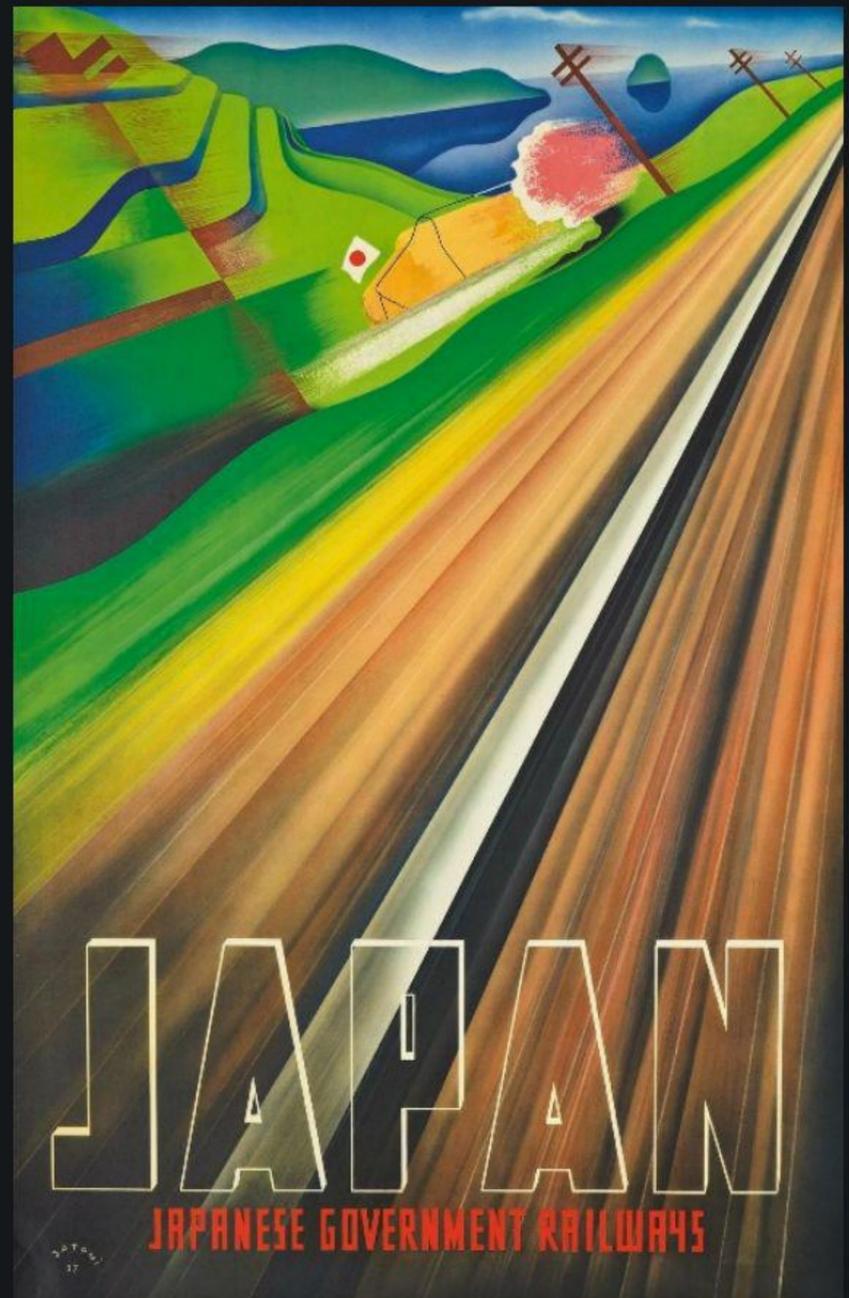


Mit seiner markanten Bildsprache gelingen **CHARLES LOUPOT** legendäre Werbeplakate, etwa für das Shampoo Dop (1935). Seine berühmte Serie für einen Aperitif zeigt zwei stilisierte Kellner und wird auf 3000 Hauswände gemalt



Beschleunigung, *accélération*, verspricht dieses Werbeplakat von 1935. Geschwindigkeit ist ein Fetisch für die Künstler des Art déco. Und so zeigt der Franzose **PAUL COLIN** die Autos, für die er doch eigentlich Reklame machen soll, in derart rasender Fahrt, dass ihre stromlinienförmige Karosserie verschwimmt und kaum mehr zu erkennen ist

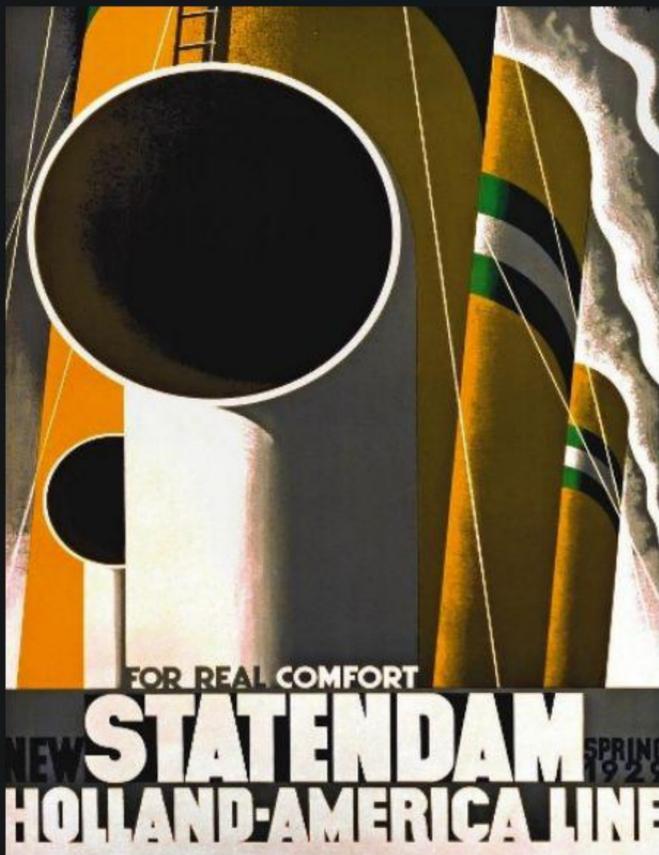
In rasendem Tempo ziehen Landschaft, Telefonmasten, die japanische Flagge und der blühende Kirschbaum vor dem Fenster des Schnellzugs dahin. Der Designer **MUNETSUGU SATOMI**, der in Paris studiert hat, verbindet Art-déco-Elemente mit traditionellen Symbolen des Inselreichs (Plakat der Japanischen Staatsbahn, 1937)



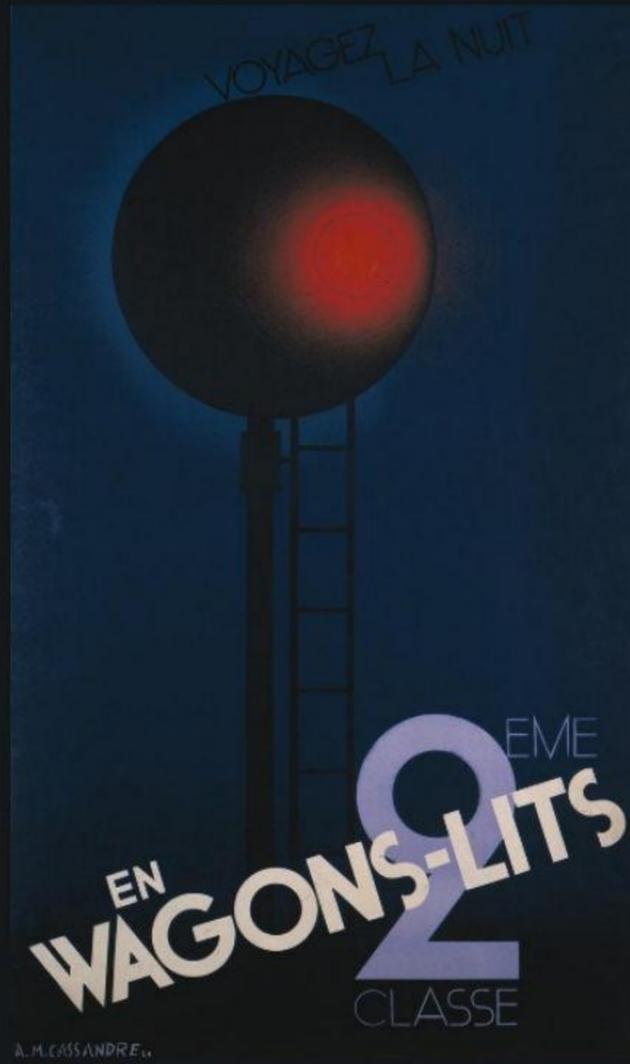


IV. INTERNATIONALES ^{23. JULI 1937} -1. AUG. 1937 FLUGMEETING ZÜRICH

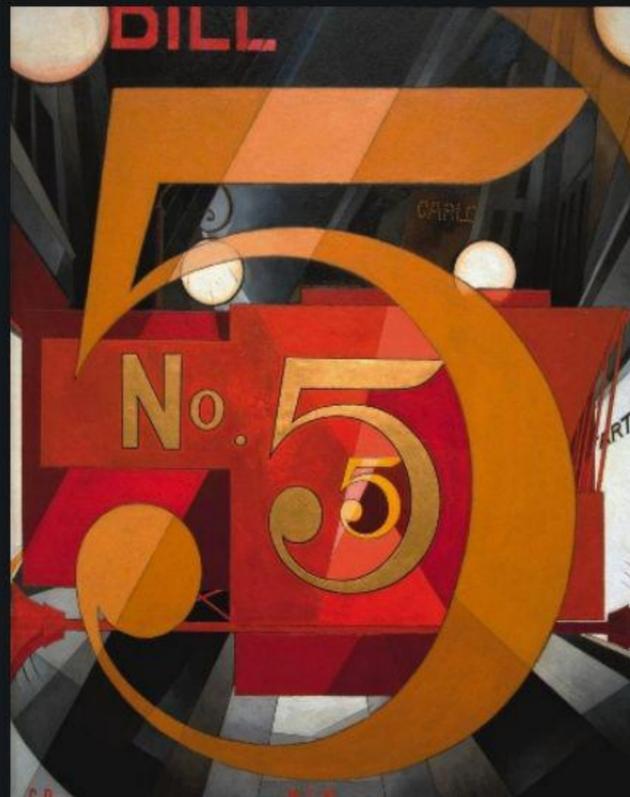
Das Flugzeug ist das deutlichste Symbol des Fortschritts: Nichts ist schneller, nichts beweist eindrücklicher, dass der Mensch durch Technik seine natürlichen Grenzen überwinden kann. Das lässt die Maschinen immer wieder zum Objekt von Art-déco-Künstlern werden (Plakat von **OTTO BAUMBERGER**, 1937)



Ein Plakat, davon ist der Franzose **A.M. CASSANDRE** überzeugt, muss an die »Dimension der Straße« angepasst sein – es muss seine Botschaft schnell und für jeden deutlich transportieren. Bei diesem Werbeposter von 1928 für einen niederländischen Passagierdampfer erreicht der Grafiker sein Ziel, indem er sich ganz auf Schlotte und Luft-einlässe konzentriert



Auf den ersten Blick ist es ein skurriler Einfall: Ausgerechnet ein rotes Warnsignal soll die Neugier auf eine Fahrt im Schlafwagen wecken. Doch dieses Plakat, das **A.M. CASSANDRE** 1930 für eine französische Eisenbahnfirma ersinnt, erfüllt dennoch seinen Zweck. Ruhig, beinahe hypnotisierend vermittelt es die Botschaft: »Reisen Sie nachts!«



An einem Regentag rast in Manhattan ein Feuerwehrwagen an dem Poeten William Carlos Williams vorbei – und inspiriert ihn zu einem 1921 veröffentlichten Gedicht. Sieben Jahre später zeigt sein Freund **CHARLES DEMUTH** (1883–1935) die Szene in gegenständlichen und abstrakten Formen. Alles wird dominiert von der goldenen Fünf, die auf dem Fahrzeug prangte

A.M. CASSANDRE 35



Die Wucht der Moderne: Wie ein stählerner Keil pflügt der Bug der »Normandie« durch die Wellen. **A.M. CASSANDRE**, der dieses Plakat 1935 im Jahr der Jungfernfahrt des Giganten entwirft, ist ein Meister der dramatischen Perspektive. Durch die extreme Untersicht steigert er die Dimensionen des Dampfers ins Unwirkliche – und schafft so eine Ikone des Art déco ●

NORMANDIE

C^{IE} G^{LE} TRANSATLANTIQUE

French Line

LE HAVRE – SOUTHAMPTON – NEW-YORK

SERVICE RÉGULIER
PAR PAQUEBOTS DE LUXE
ET A CLASSE UNIQUE

Zentrum des Art déco SOUTH MIAMI BEACH

Die Architekten, die in den 1930er Jahren den südlichen Teil der Insel Miami Beach bebauen, verbinden den Pomp des Art déco mit der Einfachheit amerikanischer Diner. Der tropischen Lage entsprechend wählen sie für ihre Gebäude helle, leuchtende Farben, verzieren sie mit Palmen-Reliefs, schmücken Fenster mit Flamingofiguren – und schaffen so ein weltweit einzigartiges Quartier

TEXT: JÖRG-UWE ALBIG

Die Farben der Fassaden und Schmuckbänder: süß und frisch wie Limonade oder gemischtes Eis – zitronengelb, himbeerfarben, hellblau, waldmeistergrün. Die Linien und Formen: klar wie ein südlicher Himmel, wie der Horizont des Ozeans. Das ist Miami Beach, Florida, im Jahrzehnt vor dem Zweiten Weltkrieg das Shangri-la des amerikanischen Tourismus: ein Reservat der guten Laune, der Heiterkeit und der Zuversicht.

Eine Wohlfühl-Festung, an der jeder trübe Gedanke zerschellen muss.

Es ist eine Zeit, die den Optimismus bitter nötig hat. Mit dem Börsencrash von 1929 ist über das Land jene Katastrophe hereingebrochen, die Historiker bald „the Great Depression“ nennen werden. Von New York bis San Francisco stehen entlassene Arbeiter vor Suppenküchen an, leben ganze Familien von wenig mehr als Mehl und Wasser, schlafen Obdachlose unter freiem Himmel.

Zwei Millionen der 120 Millionen Amerikaner haben keine Wohnung, 30 Millionen kein Einkommen mehr, das zum Leben reicht. Und auch die Mittelschicht fürchtet, im Strudel der Rezession zu versinken: „Der Pessimismus geht immer tiefer“, notiert 1931 der Rechtsanwalt Benjamin Roth, der das Elend protokolliert. „Es wird lange dauern, bis diese Dinge vergessen sind.“

In Miami Beach aber wird jetzt, in den 1930er Jahren, das Vergessen zum Programm.

Noch um 1910 ist dieser Landstrich an der Ostküste Floridas kaum bewohnbar. Das spätere Miami Beach ist eine schmale Insel vor der Küste, eine Wildnis aus Gestrüpp und Mangrovensümpfen – bis Spekulanten das touristische Potenzial der Gegend erkennen. Sie legen die Feuchtgebiete trocken und erbauen ein Ferienparadies an einem 13 Kilometer langen Strand.

Bald säumen die Paläste von Industriekönigen die Küste der Insel, locken Hotels wie das „Flamingo“ oder das „Nautilus“ eine exklusive Klientel mit Golfplätzen, Yachthäfen und Vergnügungsbooten. 1925 gibt es in der Stadt mehr Kasinos als Schulen und doppelt so viele Polofelder wie Kirchen.

Keine Stadt der USA wächst in jener Zeit so schnell wie Miami Beach. Bekannt wird das Idyll als „amerikanische Riviera“. Passend dazu bauen die Architekten am liebsten im Stil des *Mediterranean Revival* – einem Mix aus spanischem Kolonialstil, venezianischer Gotik und Elementen toskanischer Renaissance-Villen, aus verzierten Stuckfassaden, Torbögen, Brüstungen, Balkonen und Terrassen.

In diesem Luxus soll sich das Jazz-Zeitalter spiegeln, das „Zeitalter des Exzesses“, wie der wortmächtigste Herold dieser Ära, der Schriftsteller



»THE BREAKWATER«

Dutzende Gebäude im Art-déco-Stil errichten die Architekten am Strandboulevard Ocean Drive, darunter das Hotel »Breakwater« von 1939



»THE MARLIN«

Abgerundete Vordächer über Sprossenfenstern, Neonlichter in weichen Farben sowie das Zusammenspiel vertikaler Linien und turmartiger Ornamente: Das 1939 errichtete »Marlin«-Hotel vereint mehrere Stilmittel, die kennzeichnend sind für die Art-déco-Architektur von South Miami Beach

F. Scott Fitzgerald, die Jahre nennt.

Doch für Miami Beach enden die *Roaring Twenties* schon im September 1926. Ein Hurrikan trifft die Stadt, treibt Wassermassen durch die Straßen, reißt Bootspiere mit sich ins Meer. Er tötet 113 Bewohner, zerstört 2000 Gebäude, beschädigt 3000 weitere und verschreckt nachhaltig Investoren wie Feriengäste.

Der Bau- und Grundstücksboom versiegt, und der Wintertourismus, die wichtigste Geldquelle der Region, kommt zum Erliegen. Zudem deuten Reporter zwielichtige Mächenschaften bei Geschäften mit Grundstücken an – und ruinieren so den Ruf der Stadt. Und dann kommt, zu allem Überfluss, *the Great Depression*.

DOCH UNVERSEHENS WIRD DER NIEDERGANG für das gebeutelte Paradies zur Chance. Denn die schweren Zeiten verlangen nach Erleichterung, und sei es nur für die paar Wochen der Urlaubszeit. Und so verändert Miami Beach Anfang der 1930er Jahre in Rekordzeit sein Geschäftsmodell. Anstelle der Reichen und Mächtigen, die bislang unter Floridas Palmen ihr Selbstbewusstsein zur Schau gestellt haben, nimmt das Stadtmarketing jetzt eine neue Zielgruppe ins Visier: die verängstigte Masse des Mittelstands, die sich nach Linderung ihrer Sorgen sehnt.

Mit dieser Idee, unterstützt von großzügigen Steuererleichterungen und Förderprogrammen, lockt die Stadt Investoren. Bald wird an kaum einem Ort der USA so viel gebaut wie hier. Und aus der Statusfestung für die Oberschicht wird ein Seelenkurort für die Mühseligen und Beladenen.

Zwischen 1935 und 1940 schießen fast 200 Herbergen empor – preisgünstig gebaute, zwei- bis siebenstöckige Gebäude, von denen nur wenige mehr als 100 Zimmer haben, mit Logispreisen von fünf bis sieben Dollar pro Nacht. Es ist eine Architektur der Geschwindigkeit und der Effizienz: Das „Tower Hotel“ des Architekten Martin L. Hampton etwa braucht vom ersten Spatenstich bis zum Einzug der Gäste ganze 70 Tage.

Die neuen Wahrzeichen von Miami Beach haben klare, schwingende Formen und optimistische Farben*. Es sind Stimmungsaufheller in schwerer Zeit. Architektur als Therapie.

Und so wird Miami Beach zum farbenfrohen Sanatorium, zum „Utopia der Freude und der Gesundheit“, wie eine Anzeigenkampagne verspricht, „für Leute mit schmalem Geldbeutel“. Für „wimmelnde Tausende von sparsamen Leuten“, wie das Magazin „Time“ mit leichtem Degout feststellt.

1940 strömen mehr als 75 000 Touristen nach Miami Beach, die meisten von ihnen haben das ganze Jahr über für diesen Urlaub gespart. Sie suchen neuen Mut in einer Stadt, die sich in Windeseile auf ihre Bedürfnisse eingestellt hat, mit Kinos, Kaufhäusern und Bars, mit Hunderennen, Schnellrestaurants



»THE CARLYLE«

Dieses Hotel zeigt das für South Beach typische Linienraster. Die Kanten der drei vertikalen Elemente kontrastieren mit den sanft abgerundeten Vordächern der Fenster

und dem einzigen öffentlichen Strand der Gegend.

Im pastellfarbenen Widerschein der Fassaden flanieren sie über die Strandpromenade – und können dort jeden Morgen gratis zusehen, wie über dem Atlantik hoffnungsvoll die Sonne aufgeht.

Dieses Idyll ist eine kompakte Einheit, ein Paradies der kurzen Wege, wie es sich für eine Anstalt gehört: Es konzentriert sich auf rund 75 Blocks im Süden von Miami Beach, zwischen dem Collins Canal und der Fünften Straße, durchzogen vom palmengesäumten Strandboulevard namens Ocean Drive.

Nur gut ein Dutzend Architekten prägt das Gesicht von South Beach: Kaum 20 Baumeister entwerfen mehr als drei Viertel aller Gebäude – Männer wie Henry Hohaus, Albert Anis und L. Murray Dixon (der allein 40 Hotels, 87 Apartmentanlagen, 229 Eigenheime und 33 Geschäftshäuser plant).

Die meisten von ihnen sind Pragmatiker ohne akademische Ambitionen, Programme oder Manifeste. Sie stammen nicht aus großbürgerlichen Elternhäusern und verfügen nicht über das kulturelle Kapital der üblichen „Grand Tour“, der Bildungsreise von Elitestudenten zu den Baudenkmalern Europas.

Sie sind auch keine Erfinder: Sie greifen eine Formensprache auf, deren Vokabular eine Pariser Ausstellung bereits im Jahr 1925 durchbuchstabiert hat – und die unter dem Namen „Art déco“ in die Kunstgeschichte eingeht.

Es ist ein Stil, der ungeniert große Welt spielt: Der Art déco nimmt alles auf, was die internationale Bau-Mode als letzten Schrei anbietet. Er lässt sich von den Pflanzenmotiven des Jugendstils ebenso inspirieren wie von der Funktionalität der Bauhaus-Künstler, zitiert den radikalen Vereinfacher Le Corbusier ebenso wie die niederländische De-Stijl-Gruppe um den Maler Piet Mondrian und den Architekten Gerrit Rietveld, die berühmt werden mit ihrer Vorliebe für den rechten Winkel und nüchterne Materialien wie Stahlrohr, Stahlbeton und Glasbaustein.

Er borgt sich die Effektverliebtheit der deutschen Expressionisten, die himmelstrebenden Vertikalen der italienischen Futuristen und die geometrischen Formen der russischen Konstruktivisten. Kurz: Er bedient sich bei Elementen sämtlicher verfügbaren Avantgarden – und lässt dabei deren utopische Ideen, die unter der Oberfläche liegen, nonchalant beiseite.

Und er nimmt sich zudem das Recht, die modernen Formen und Flächen mit Mustern zu dekorieren und den Wunsch nach Individualität, Komfort und Luxus zu erfüllen.

Um 1930 erobert der Art déco die USA, bringt berühmte Hochhäuser wie das Chrysler Building oder das Empire State Building in New York hervor. Und die Architekten von South

* Die Farbgebung der Fassaden hat sich an den Art-déco-Gebäuden in Miami Beach im Laufe der Jahrzehnte immer wieder geändert; wie sie bei ihrer jeweiligen Eröffnung aussahen, ist heute meist unbekannt.

Miami Beach passen diesen Überschwang nun den Bedürfnissen der Trost suchenden Massen an.

Sie verzichten auf die grandiosen Dimensionen, den Überfluss organischer Formen, das Schwelgen in Kristall, Elfenbein, Ebenholz, Perlmutter und Marmor, wie es die Klassiker des Stils zelebrieren. Sie übersetzen den Geist des Art déco in die populäre Sprache der Highways, der Diner, Motels und Tankstellen – mit ihren abgerundeten Ecken, den ausladenden Vordächern und vertikalen Schriftbändern aus Neonbuchstaben.

Und dabei bleibt, trotz der Vielfalt der Einflüsse, die Architektur von South Beach ein unverwechselbares Ganzes: ein homogenes Gesamtkunstwerk, das dereinst als Freilichtmuseum jener Jahre die Nachwelt berücken wird.

Es ist ein Themenpark der Heiterkeit, ein Zauberberg der seelischen Genesung, ein Sanatorium in Pastell. Seine Bonbonfassaden entstehen zu einer Zeit, in der etwa in der Medizin Esoteriker die Macht des Bunten propagieren – so die „Spektrochrom-Farbtherapie“, die Krankheiten wie Asthma, Diabetes und Malaria mit getöntem Licht zu Leibe rückt.

Die Farbenpracht von South Beach soll kleinmütige Seelen heilen. Und je länger die Krise andauert, desto mehr lösen sich die scharfen Kanten der Gebäude in Kurven und Wellen auf.

Denn das ist der Stil der *streamline*, der in diesen Jahren in den USA aufkommt. Er bedient sich bei expressionistischen Architekten wie dem Deutschen Erich Mendelsohn sowie bei den Entwürfen der Industriedesigner, die verstärkt eingesetzt werden, um den Absatz der Massenprodukte zu befeuern.

Und als 1933 Franklin D. Roosevelt Präsident der USA wird und versucht, mit einem *New Deal*, einer „Neuverteilung der

Karten“, die Wirtschaft wieder anzukurbeln, wird die gute Form sogar zu einem Instrument der Staatsräson: Mit öffentlichen Fördergeldern versucht die Regierung, innovatives Design als Konjunkturmotor zu nutzen.

Fortan machen Gestalter wie Norman Bel Geddes und Raymond Loewy Amerikas Alltag ästhetisch mobil – und verwandeln mithilfe der Stromlinienform Reisebusse und Kinderwagen, Kaffeemaschinen und Kühlschränke in Symbole des Fortschritts: machen sie zu Ikonen einer Dynamik, die womöglich ein ganzes Land aus der Krise führen kann.

Auch die Neubauten von South Beach folgen dem kurvigen Trend. Ihre abgeschliffenen Kanten, die abgerundeten Vordächer der Fenster beschwören die Reibungslosigkeit einer gut geölten Maschine, deren Tempo und Effizienz.

Zugleich federn sie die Härten des Lebens mit weichen Konturen ab: eine Ästhetik der Gummizelle. „Sie haben die Formen der Balkone geglättet, sie haben alle Formen geglättet, bis man das Gefühl hatte, dass das Leben selbst geglättet ist“, staunt Leicester Hemingway, Bruder des Schriftstellers Ernest und langjähriger Bewohner von Miami Beach.

Das Ornament findet sich in diesen Arrangements meist nur noch als beruhigendes geometrisches Element – als repetitive Abfolge von Kreisen und Streifen, oft in Dreier- oder Vierergruppen geordnet. Farbige Bänder ziehen etwa die Fassadenkurven des „Marlin“-Hotels nach, staffeln sich in waagerechten Linien wie Horizonte windstillen Meere.

Bemalte Vordächer und vertikale Farbfelder auf der Front des „Carlyle“ rastern das Gemüt und geben dem Auge Halt. Und die Querstreifen auf der Fassade des „McAlpin“ steigen gleich-



»THE CRESCENT« UND »THE MCALPIN«

Für Dynamik, Aufbruch und Klarheit sollen die Gebäude von South Beach stehen – und die Besucher, meist Touristen auf Jahresurlaub, entspannen. Um das zu erreichen, entwerfen die Architekten meist klar strukturierte Fassaden mit optischen Wiederholungen. Nur selten wählen sie eine asymmetrische Anordnung wie beim »Crescent«-Hotel



»THE FRENCH CASINO«

Fast wie das Innere eines Raumschiffs wirkt die Lobby dieses Theater-Restaurants, so glatt und futuristisch erscheinen ihre Oberflächen. Auch die Interieurs ihrer Gebäude gestalten einige Art-déco-Architekten bis ins kleinste Detail, stimmen alles aufeinander ab, von der Deckenlampe bis zum Treppengeländer

mäßig empor wie die Skala eines Fieberthermometers. Nur nachts, wenn an den Hotels das Neon der Schriftzüge und dekorativen Linien erglüht, wenn bunter Leuchtstoff die Akzente der Fassaden nachschminkt und die Türme und Aufbauten des „Breakwater“, des „Senator“ oder des „Tudor“ aufflammen lässt, lädt sich auch die Architektur gleichsam mit Energie auf – der Kraft der Elektrizität, die in diesen Jahren erstmals auch zur Behandlung von Depression eingesetzt wird.

Es ist eine Ästhetik der Rekonvaleszenz, die nicht intellektuell erbauen, sondern direkte Wirkung erzielen soll. Und so werden die Architektur-Puristen noch jahrzehntelang die Nase rümpfen: Sie bemängeln die mangelnde Reinheit eines Stils, der mehr auf Effekt setzt als auf Substanz.

Und es ist ja wahr: Um die strenge Rationalität und Funktionalität des *International Style*, wie ihn 1932 eine Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art für die Architektur verbindlich gemacht hat, kümmert sich dieser verspielte, unernste Stil, dieser Laisser-faire-Modernismus kaum – ebenso wenig wie es die Touristenscharen tun, die hier Ablenkung vom Depressionsalltag suchen.

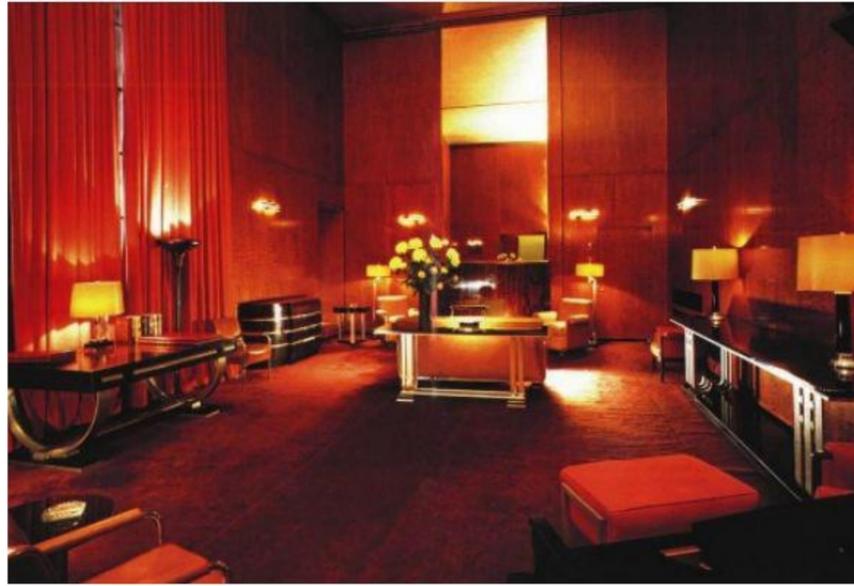
Denn der Art-déco-Stil von Miami Beach ist vor allem eine Architektur des Eskapismus, einer Sehnsucht nach anderen Welten, die in den Jahren der Depression zum Überlebensmittel wird. Nie wieder besuchen die Menschen die Kinos so gern wie in diesen schwarzen Jahren – und so pilgern sie eben auch nach Florida, in jenen Sunshine State, dem der Schriftsteller John Dos Passos etwas „Filmartiges“ bescheinigt.

In Miami Beach wird die Architektur selbst zur Traumfabrik. Den Hang des Art déco zum floralen Ornament übersetzt sie in flimmernde Exotik, schwelgt in tropischen Deko-Details, lässt auf Wandmalereien und Ätztglasfenstern Flamingos staken und Palmen ragen, brüstet sich mit Pelikanreliefs.

Und wenn sie Häuser als Traumschiffe kostümiert, mit Bullaugen in gelben oder blauen Rahmen, mit Sonnendecks, Relings, Luken und Masten – dann feiert sie nicht zuletzt den Ausbruch, die Flucht aus den lähmenden Verhältnissen, hinaus aufs grenzenlose Meer.

Doch damit nicht genug: Viele Stilelemente in South Beach zitieren zudem die Formensprache versunkener Kulturen der amerikanischen Ureinwohner. Fassaden erinnern an die Stufen präkolumbischer Pyramiden, Kragbögen in Maya-Manier dienen als Raumteiler, Dachaufbauten beschwören den Federschmuck indigener Häuptlinge. Es ist, als wollte man gewesene Untergänge durchspielen, um aktuelle Katastrophen abzuwehren.

Heilsamer als die Vergangenheit aber wirkt noch immer die Zukunft; daher ist es wohl kein Wunder, dass eine der beliebtes-



RADIO CITY MUSIC HALL

Macht und Eleganz strahlt das Zimmer aus, in dem der Manager des New Yorker Konzerthauses Gäste empfängt. Die Metropole ist neben Miami ein Zentrum des amerikanischen Art déco

so rasant wie am Hotel „Plymouth“ an der 21. Straße: Sein spitz zulaufender Turm, seine vertikalen Fensterbänder und seine fast fugenlose Oberfläche lassen den Mittelteil des Gebäudes zu einer Rakete werden, die geradewegs ins All jagen zu wollen scheint.

So wird Miami Beach zur Kapitale eines Optimismus, der sich selbst aus dem Sumpf der schweren Zeiten zieht. „Ein boomender Vergnügungstempel“, schreibt „Time“ 1940 über diesen Ort, der „wie keine andere Stadt in der Welt“ ist.

Im Jahr 1941 treten die USA in den Zweiten Weltkrieg ein – und die Depression der 1930er Jahre weicht neuer Euphorie: Denn die Rüstungsausgaben steigen innerhalb eines Jahres auf das Zehnfache und bringen arbeitslose Massen in Lohn und Brot. Der Konsum boomt – anstatt Geld für eine ungewisse Zukunft zurückzulegen, kaufen die Amerikaner für das Heute Autos, Möbel, Kühlschränke und Radios.

Der Bauboom in South Beach aber kommt zum Erliegen. Das Material wird jetzt an kriegswichtiger Stelle gebraucht, und den Großteil der Hotels konfisziert die Army zur Kasernierung von Soldaten. Auch nach 1945 entstehen kaum noch neue Gebäude im Stil des Art déco: Der Wirtschaftsboom der Nachkriegszeit hat die Aufmunterungsarchitektur der Depressionsjahre überflüssig gemacht. Die Therapie ist abgeschlossen.

In den folgenden Jahrzehnten verfallen viele der Gebäude, manche werden abgerissen. Erst in den 1970er Jahren setzen sich Denkmalschützer für den Erhalt der vernachlässigten Architektur ein, erreichen die Aufnahme des „Art Deco District“ in das *National Register* des amerikanischen Kulturerbes.

Im Jahrzehnt darauf beginnen Investoren damit, Hotels und Apartmenthäuser zu renovieren, zu restaurieren und neu zu beleben. Sie machen die 75 Blocks am South Beach erneut zur weltweiten Touristenattraktion.

Und es ist vielleicht kein Zufall, dass diese Wiedergeburt mit jener Rezession zusammenfällt, die der Energiekrise des Jahres 1979 folgt – und in deren Verlauf die Arbeitslosigkeit in den USA auf die Rekordzahl von 10,8 Prozent steigt.

Das ist der höchste Wert seit der Great Depression. ●

Jörg-Uwe Albig, Jg. 1960, ist Autor im Team von GEOEPOCHE.

Eine neue



Die »Victoire« ist mit ihren wehenden Haaren ein Symbol der Geschwindigkeit. Der französische Juwelier **RENÉ LALIQUE** entwirft das gläserne Schmuckstück im Jahr 1928 als Kühlerfigur für eine Luxuslimousine

ELEGANZ

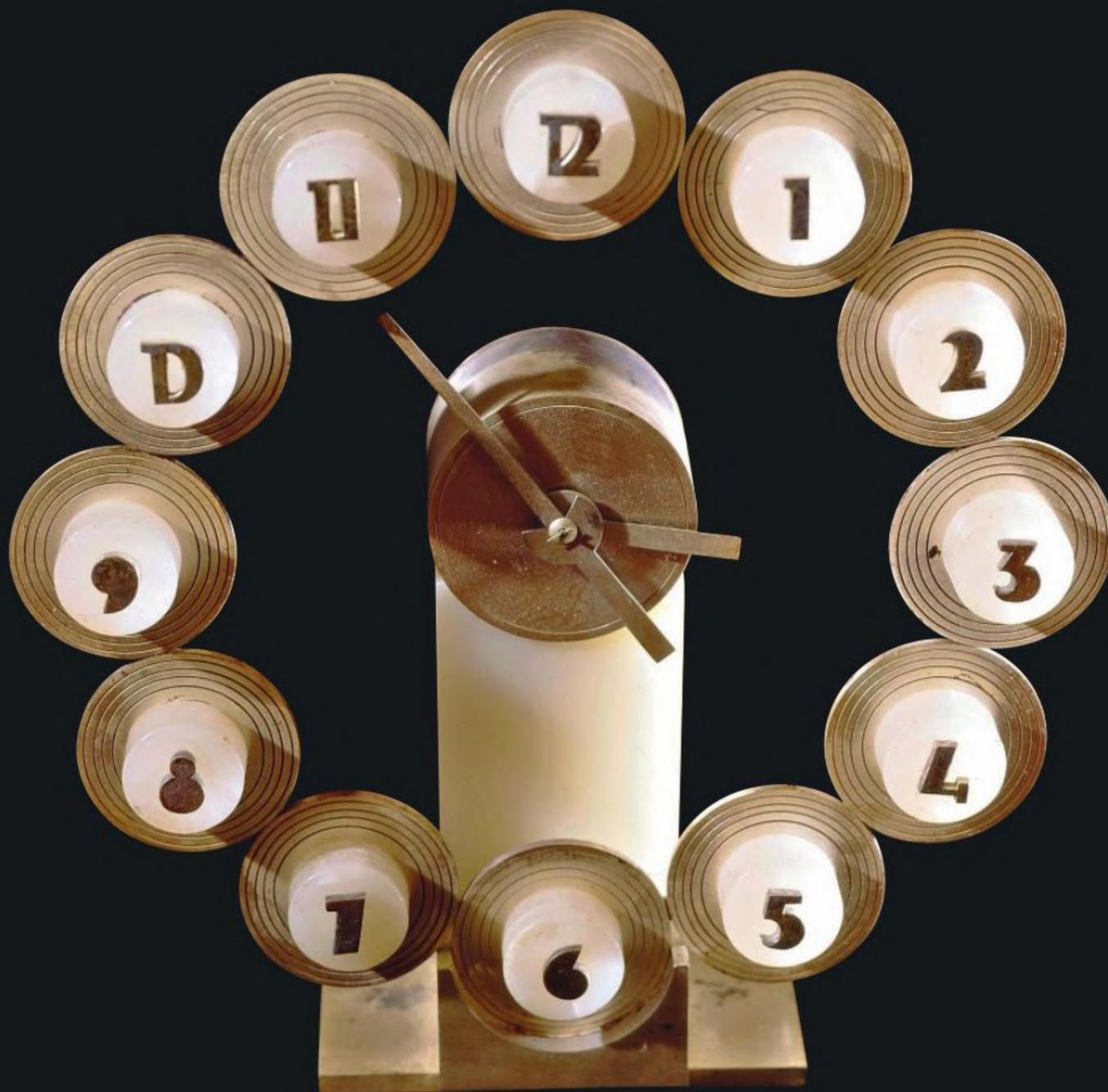


Der Jugendstil, der um die Jahrhundertwende noch frisch und jung erschien, wirkt in den 1920er und 1930er Jahren verstaubt und alt. So suchen die Designer nach Ideen, die in die neue Zeit passen. Klar, nüchtern und technisch sollen die Objekte nun sein. Die Künstler des Art déco, begeistern sich für moderne Materialien wie Aluminium, Chromstahl und Kunststoff. Mit ihnen holen sie die Eleganz der Luftschiffe und Hochhäuser in das eigene Heim

BILDTEXTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER

Der Kopf der Schönen
ist aus poliertem Metall,
ihr Arm stromlinien-
förmig wie ein Flugzeug-
rumpf: Der Österreicher
FRANZ HAGENAUER
(1906–1986) adelt 1930
mit diesem Spiegel einen
Alltagsgegenstand durch
kühle Ästhetik – ganz im
Sinne des Art déco





Der Silberschmied **JEAN PUIFORCAT** (1897 bis 1945) verfolgt ein Programm radikaler Klarheit. Denn erst wenn ein Gegenstand auf seine Funktion reduziert werde, so glaubt der Franzose, offenbare sich dessen innere Schönheit. Auch bei dieser Uhr aus vernickelter Bronze und Marmor beschränkt sich Puiforcat auf das Wesentliche: den Kreis, den ihre Zeiger beschreiben (1932)



Ein leuchtender Würfel balanciert auf Dreiecken aus verchromtem Metall. Die Lampen der Pariser Firma **LA MAISON DESNY** folgen einer radikalen Geometrie (um 1928)



Die Inspiration für diese 1923 entworfene Stehlampe des Franzosen **PIERRE CHAREAU** (1883–1950) ist eine Nonne mit weißer Flügelhaube



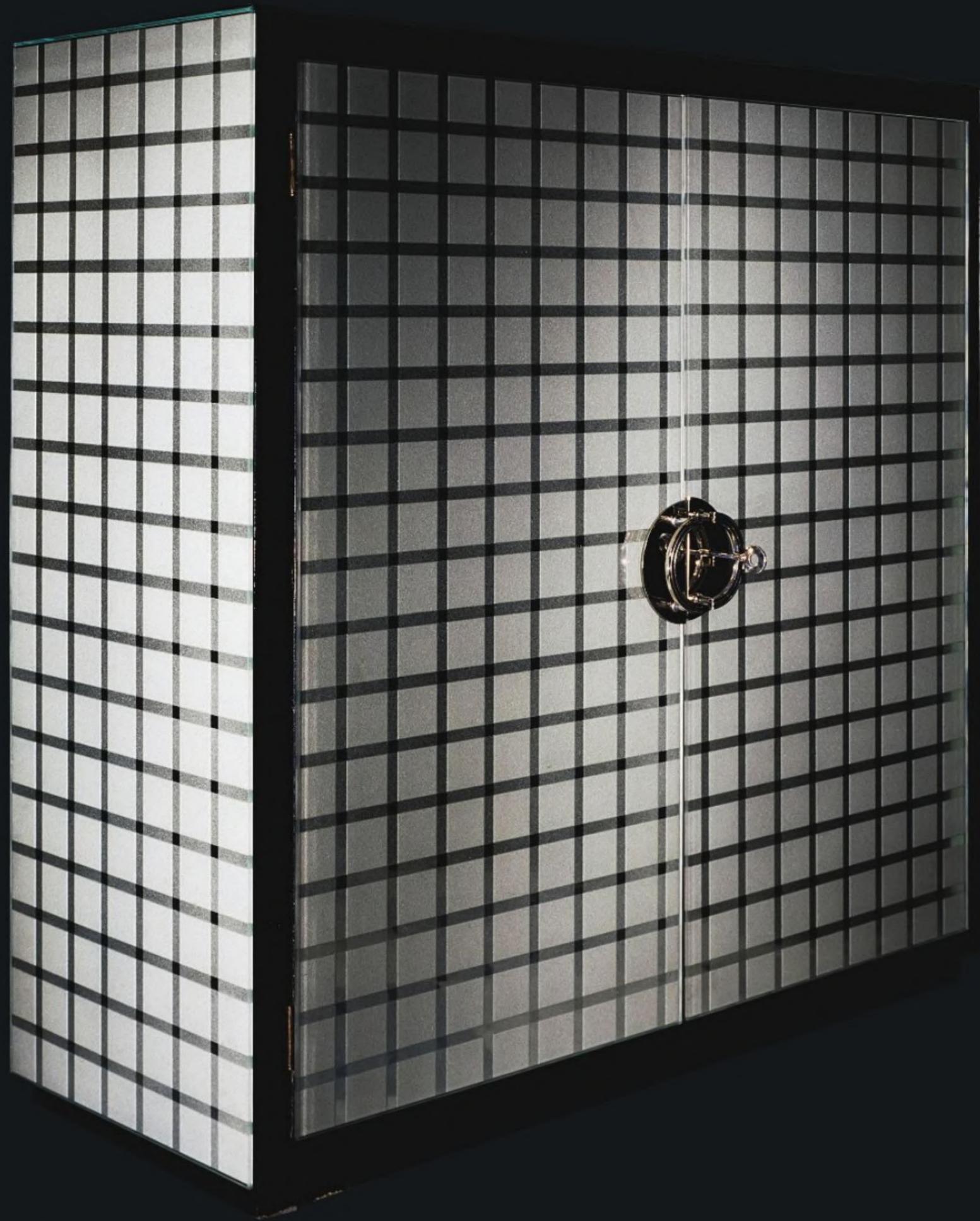
Akribisch sucht **JEAN PERZEL** nach der perfekten Beleuchtung. Gleichmäßig und strahlend soll sie sein. Daher erfindet er eine besondere Form von Mattglas (um 1925)



Während die Jugendstil-Künstler für ihre Objekte natürliche Farben wählen, setzen die maschinenliebenden Künstler des Art déco auf blankes Metall (um 1925)



Selbst in Alltagsgegenständen spiegelt sich die Technikeuphorie der Zwischenkriegszeit. Die irisch-französische Designerin **EILEEN GRAY** (1878–1976) etwa präsentiert 1922 eine Lampe, deren Schirm auf einem futuristischen Flugkörper zu ruhen scheint. Die Leuchte passt zu einem revolutionären Werk, das ein deutscher Physiker im folgenden Jahr veröffentlicht: »Die Rakete zu den Planetenräumen«



Das Raster der Moderne: Zwischen den Weltkriegen erheben die Künstler des Art déco das so wandelbare Glas zu einem ihrer bevorzugten Materialien. Mit spiegelnden, gefärbten oder sandgestrahlten Platten veredeln sie Wände und Decken – aber auch Möbel wie diesen wuchtigen Schrank der Mailänder Glasfabrik **LUIGI BRUSOTTI**



Der Schweizer **ROBERT BLOCK** erschafft in den 1930er Jahren Möbelstücke von einer nie da gewesenen Modernität – etwa diesen kantigen und vollverspiegelten »Ankleidetisch« (um 1935)



Diesen Tisch des Amerikaners **DONALD DESKEY** (1894–1989) stützen Aluminiumstreben, wie sie auch für Luftschiffe verwendet werden. Die Platte ist aus Bakelit, einem frühen Kunststoff (um 1930)



In den 1930er Jahren werden gewaltigere Hochhäuser gebaut als je zuvor. Ihre typisch abgestuften Silhouetten inspirieren den in Wien geborenen **PAUL THEODOR FRANKL** (1886–1958) zu »Wolkenkratzermöbeln«



Aus hochpolierten Flächen formt **JEAN PUIFORCAT** dieses Service. Der Eintönigkeit des Silbers entgeht er, indem er die Griffe aus Kristall fertigt





Ursprünglich wurde die Stromlinienform entwickelt, um Luftschiffe windschnittig zu gestalten. Nun wenden Designer die Idee auch bei Alltagsgegenständen an – so bei diesem Bleistiftanspitzer von 1933
(**RAYMOND LOEWY** 1893–1986)



Im Jahr 1922 entdeckt der Archäologe Howard Carter das Grab des Pharaos Tutanchamun und löst damit eine Ägyptomanie aus – auch in der Kunst. Der Schöpfer dieser Kaminuhr, **ALBERT CHEURET**, lässt sich von der Formensprache der uralten Nilkultur beeinflussen (um 1925)

Wenn sich die Designer des Art déco an der Natur orientieren, dann meist nur in abstrakter Form – anders als ihre Vorgänger im Jugendstil mit ihren leicht erkennbaren Pflanzenmustern. So weisen bei dem Ledersessel »Éléphant« des Franzosen **JACQUES-ÉMILE RUHLMANN** vor allem die ovalen Armlehnen auf das namensgebende Tier hin: Sie sehen aus wie dessen Ohren (um 1926)



Trotz ihrer Liebe zur Abstraktion und klaren Formen nutzt **EILEEN GRAY** bisweilen auch exotische Einflüsse für ihre Arbeit. Als sie den Auftrag erhält, das Pariser Appartement einer reichen Modistin einzurichten, ersinnt sie ein Sofa mit hoch aufragenden Enden. »Pirogue« nennt sie ihr Werk – nach jenen Einbäumen, mit denen die Bewohner der Südseeinseln zum Fischen in See stechen





Als Hommage auf ein berühmtes Markenzeichen entwirft **EILEEN GRAY** um 1927 den Sessel »Bibendum«: Wie das gleichnamige Männchen – Signet eines Reifenherstellers, das einem Stapel Pneus nachempfunden wurde – ist auch das Sitzmöbel aus schwarzen, an Reifen erinnernden Lederwülsten zusammengefügt ●



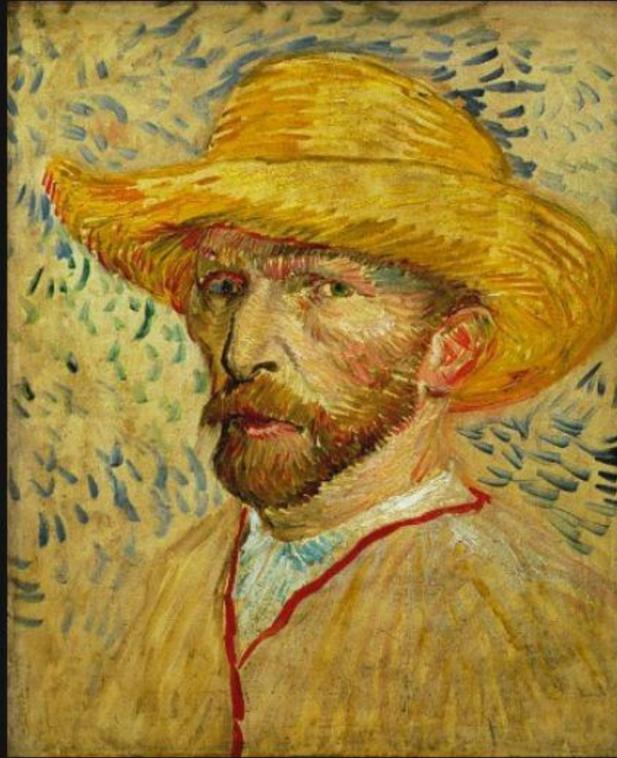
VORSCHAU

VAN GOGH

und seine Zeit



Vincent van Gogh ist von den Impressionisten beeinflusst, doch in seinen eigenen Werken geht er immer wieder über sie hinaus. So hat es beispielsweise noch kein moderner Künstler vor ihm gewagt, eine spätabendliche Szene bei natürlichem Licht zu malen. Mit der »Sternennacht über der Rhône« gelingt dem Niederländer 1888 das Kunststück, die Farben der Finsternis auf die Leinwand zu bannen



Während seiner kurzen Schaffensphase fertigt van Gogh etwa 40 Selbstporträts an

Der Maler aus den Niederlanden ist begeistert von den Farben des Südens. „Wenn das Grün frisch ist, ist es ein sattes Grün, wie wir es im Norden selten sehen. Wenn es verbrennt und staubig wird, bekommt die Landschaft die verschiedensten Goldtöne, ebenso Bronze, Kupfer, von Zitronengelb bis zu der matten Farbe wie etwa ein Haufen ausgedroschenes Korn“, schreibt Vincent van Gogh Mitte Juni 1888 aus dem südfranzösischen Arles seiner Schwester. „Das zusammen mit dem Blau – vom tiefsten Königsblau im Wasser bis zu Vergissmeinnichtblau, Kobaltblau vor allem, helles, liches Blau, Grünblau und Violettblau.“

Die Farben der Provence im Sommer: Wie im Rausch bannt van Gogh sie nun in kräftigen, wirbelnden Strichen aus unvermischten Ölfarben auf die Leinwand. Fast täglich vollendet er ein Bild, malt in der Glut der untergehenden Sonne lodernde Weizenfelder sowie Schnitter bei der Ernte. Flirrende Gärten, Wiesen, Dörfer. Und immer wieder Sonnenblumen in einer Vase.

Erst als Erwachsener ist van Gogh zur Malerei gekommen, nun arbeitet er bis zum Zusammenbruch. Im Juni 1888 ist er 35 Jahre alt. Er hat noch 25 Monate zu leben.

Als Vincent van Gogh 1853 zur Welt kommt, wird vor allem in Paris bestimmt, was zu gefallen hat in der Kunst. Wer an der Seine etwas werden will als Maler, fügt sich den Vorgaben der École des Beaux-Arts. Gewünscht sind Szenen aus der Historie oder liebliche Allegorien, bevölkert von naturgetreu nachgeahmten Figuren. Alles andere gilt als schlechtes Handwerk und hat kaum eine Chance, weder bei den Händlern noch bei deren Kunden.

Doch ein paar junge Männer in Paris wagen die Rebellion: Um das exakte Bild mögen sich fortan andere kümmern, befinden sie um 1870, sie wollen den Eindruck – die Impression – des flüchtigen Moments einfangen.

Die Impressionisten arbeiten lieber im Freien als im Atelier; sie widmen sich nicht mehr der erhabenen Antike, sondern dem ungeschönten Alltag des entfesselten Industriezeitalters; malen statt prunkvoller Paläste nun banale Naturszenen, statt Göttinnen nun Animierdamen, statt Allegorien nun regennasse Boulevards und dampfende Bahnhöfe. Vor allem aber: Sie lösen die Umrisse ihrer Motive auf, lassen sie zuweilen sogar in kurzen, farbigen Strichen verschwimmen.

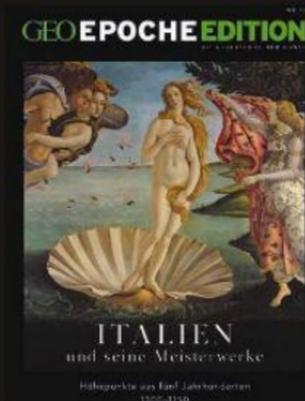
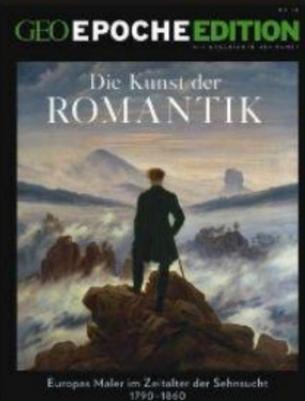
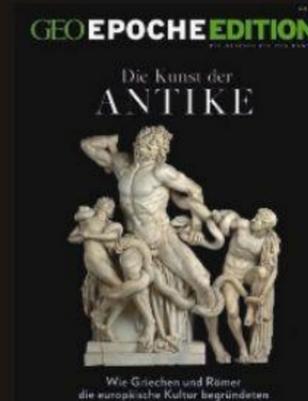
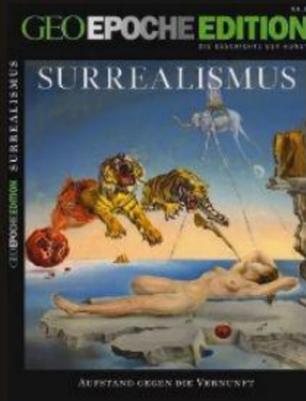
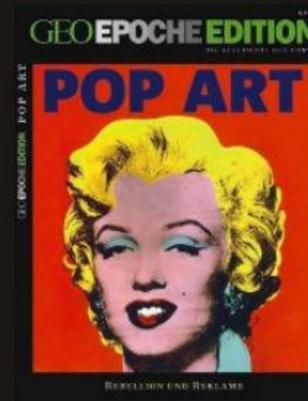
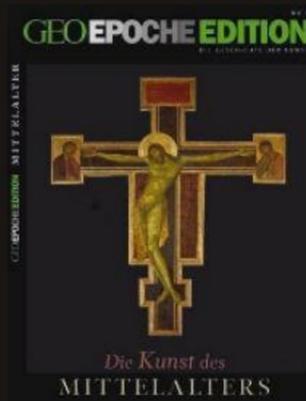
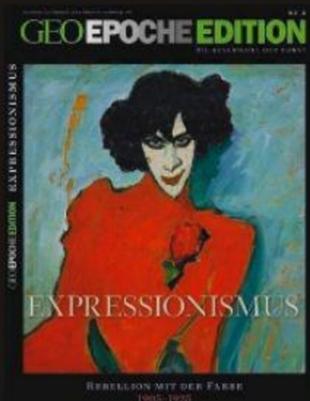
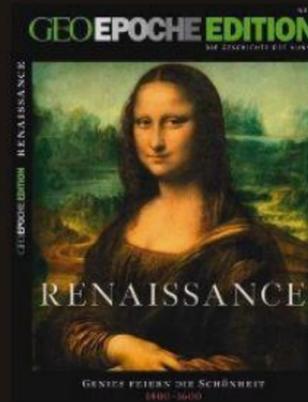
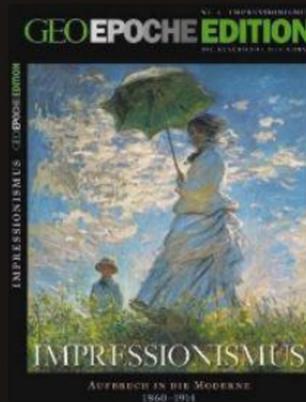
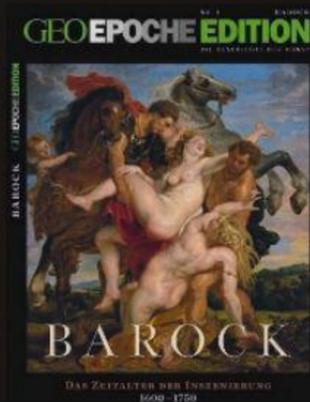
Publikum und Kritik sind entsetzt über die vermeintlichen Dilettanten. Auch der angehende Künstler van Gogh denkt zunächst so, als er ihre Arbeiten sieht, freundet sich aber dennoch mit einigen der Avantgardisten an.

Zwei Jahre verbringt er ab Februar 1886 in Paris. Und dort entdeckt der Maler, der bis dahin nur in dunklen, erdigen Tönen gearbeitet hat, beeinflusst von den Impressionisten: das Licht.

Doch erst in der Abgeschiedenheit der Provence wird er aus deren getupften bunten Punkten und Strichen seine ganz eigenen verschlungenen, kraftstrotzenden Schwünge entwickeln. Und einem neuen Kunststil den Weg bahnen: dem Expressionismus, dessen Vertreter ihre tiefsten Gefühle in Gemälde fassen.

In der nächsten Ausgabe widmet sich GEOEPOCH EDITION Vincent van Gogh und seiner Zeit – den Jahren der großen Umwälzungen in der Kunst zwischen 1850 und 1900.

DIE GESCHICHTE DER KUNST



Zu bestellen im GEO-Shop: telefonisch unter 040 / 55 55 89 90
oder im Internet auf www.geoshop.de. Nur solange der Vorrat reicht.

GEO EPOCH EDITION