

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NURNBERG

22. Jahrgang

Februar 1969

Heft 2

JOSEPH M. OLBRICH - DAS WERK DES ARCHITEKTEN

Ausstellung in Darmstadt, Wien und Berlin

(Mit 3 Abbildungen)

Der hundertste Geburtstag Joseph Maria Olbrichs (1867 - 1908) gab Anlaß zu einer Ausstellung, die im Landesmuseum Darmstadt, anschließend in der Wiener Sezession und in der Kunstbibliothek Berlin gezeigt wurde. Zum ersten Mal war ein großer Teil des zeichnerischen Nachlasses ausgestellt, den die Kunstbibliothek bewahrt. Die ausgeführten Bauten waren in Fotografie zu sehen. Hinzu kamen Möbel und andere kunstgewerbliche Arbeiten, einige davon für Bauten Olbrichs bestimmt. Die ausgestellten Entwürfe für Druckgrafik widerspiegelten vielfach Olbrichs architektonische Ideen. Damit wurde eine umfassende Übersicht über das Werk des Baumeisters geschaffen (Auswahl: Gerhard Bott). Der Katalog hält sie in 536 Abbildungen fest. Er bereichert die Olbrich-Literatur um Hinweise und Thesen, die eine Auseinandersetzung lohnen. Die Texte und Katalogangaben zu den Architekturzeichnungen bearbeitete Karl-Heinz Schreyll unterstützt von Dorothea Neumeister. Von Kristin Klostermann und Manfred Fath stammen die übrigen Katalogangaben. Die Gliederung folgt den Schaffensperioden: 1893 - 1899 Wien / 1899 - 1901 Darmstadt / 1902 - 1904 Darmstadt / 1905 - 1908 Darmstadt-Düsseldorf. Man verzichtete auf die üblichen einführenden Aufsätze, die viele Kataloge belasten und sie trotzdem oft weder für Laien brauchbarer noch für die Kunstwissenschaft gewichtiger machen. Stattdessen sind die Erläuterungen besonders wichtiger Bauten ausgeweitet worden. Bild und Text wurden möglichst nicht auseinandergerissen, Asymmetrien im Layout nicht gefürchtet. Trotz ansprechender Aufmachung zeigt der Katalog aber auch unnötige äußere Mängel. Das Werkverzeichnis (von Robert J. Clark) und die Literaturangaben sind unübersichtlich angeordnet. Bei Aufsätzen und Zeitungsartikeln sind nicht nur die Titel, sondern auch die Verfassernamen weggelassen worden; dies ist wenig zweckmäßig. Allzu viele Namen wurden falsch geschrieben. Die Übertragung der Zeichnungsbeischriften ist

nicht verlässlich. Fast alle Abbildungen sind an den Rändern leicht beschnitten (vgl. *Abb. 4a*). Oft fehlt der umrahmende Randstrich, der die Arbeit mit besonderem Nachdruck als abgeschlossen kennzeichnet (vgl. F. Novotny in: *Kunstchronik* 21, 1968, S. 221). Bei einigen Abbildungen ließ man größere Teile des Blattes weg, ohne Rücksicht auf die Flächenordnung, für die der Künstler sich entschieden hat. Die Kürzungen sind im Katalogtext nirgends gekennzeichnet.

Der harmonische Gesamteindruck der vierteiligen Ausstellung machte deutlich, daß die Kunstgattungen für Olbrich nicht grundverschieden waren. Dies zeigte sich auch in vielen Einzelheiten. Die Form mancher kunstgewerblichen Gegenstände deutet zugleich auf menschliche Figur und Pflanze oder Gerät (Kat. Nr. 115/168; 187; 204; 226; 351; 51 – 56?; zu Kat. Nr. 342 vgl. auch Gerhard P. Woeckel, *Jugendstilsammlung, Staatl. Kunstsammlungen Kassel 1968, Nr. 44*). In der Architektur entstehen vergleichbare Ambivalenzen durch „Bevorzugung von mehrdeutigen Formen“, wie Kat. S. 196 bei der Analyse des Entwurfs für ein Wohnhaus Sarre von 1903 nachweist. Zum Beispiel erinnert dort die Modellierung der Giebel an Fachwerk, aber zugleich an kassettenähnliche Felderteilungen wie bei dem Haus Feinhals in Köln-Marienburg (1908, Kat. S. 319). Die frühen Bauten zeigen pflanzliche Motive in großem Maßstab, und Kronen wirklicher Bäume werden wie Bauteile eingesetzt (z. B. Kat. Nr. 13 – *Abb. 4a* –, 35, 64, 99).

Olbrichs Entwürfe bestätigen, welche große Rolle die Farbe in seinem Werk spielt. Die Farben sind nicht der entworfenen Form hinzugefügt, sondern die Architektur scheint oft aus einer farbigen Vision fortentwickelt worden sein. Bei der Zeichnung Kat. Nr. 9 von 1897/1898 zur Wiener Sezession ist leuchtendes Gelb die Leitfarbe, kontrastiert gegen das Blau des Wien-Flusses im Vordergrund und steigert sich zum Eingang hin. Weiß und goldgelb leuchtet in Kat. Nr. 390 von 1906 der Darmstädter Hochzeitsturm über die Dächer des Ausstellungsgebäudes (*Abb. 1*). Da die einheitliche Stimmung der Innenräume auf sorgfältigster Komposition und Abstufung oft satter, tiefer Farben (z. B. Kat. Nr. 393, 395) beruht, kann sie schon von der Skizze in hohem Maße suggeriert werden. Aber auch die Federzeichnungen zeugen von einem „hochentwickelten Ensembledenken“ (Kat. S. 30).

Diese Begabung ermöglichte es Olbrich, auf eigene Art die Forderung zu erfüllen: „Architektur ist das ... Zusammenwirken aller ... Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee“ (G. Semper 1854 in: *Kleine Schriften*, 1884, S. 344). Darin konnte Olbrich an die großen öffentlichen Bauten des 19. Jahrhunderts in Wien anschließen.

Olbrichs Verhältnis zur Tradition ist ein Hauptthema der Katalogtexte. Schreyll vermeidet den häufigen Fehler, die Architekten der letzten (oder sogar die der vorletzten) Jahrhundertwende nur als Wegbereiter der Moderne zu betrachten. Frei von Antipathie beobachtet er historistische Elemente. Sie ziehen sich durch Olbrichs ganzes Werk.

Den Grund dazu legte die Ausbildung bei Karl von Hasenauer. Leider sind Olbrichs Entwürfe aus dieser Zeit nur durch ein Blatt (Kat. Nr. 3) vertreten, den zeichnerisch

und architektonisch gleich vollendeten Prospekt eines Theaters (1893). Auf einer Studienreise nach Italien und Nordafrika lernte Olbrich neue Vorbilder kennen, wie der Katalog (Nr. 1, 2) an gut gewählten Beispielen zeigt.

Olbrich behielt ein tiefes Verständnis für ältere Bauten. Der Anblick des Tempels von Segesta machte ihm eigene Ziele bewußt (Kat. S. 14). Über die Harmonie zwischen mittelalterlichen Kirchenräumen und barocker Ausstattung äußerte er in seinem Werk „Neue Gärten“ (Kat. Nr. 463) Einsichten, die noch heute nicht Allgemeingut sind.

Überall arbeitete Olbrich ältere Motive ein. Viktorien wie auf dem projektierten Café-Eckhaus in Troppau (1898, Kat. Nr. 18, 19) kommen in Wien vielfach vor; „das Aufbruchspathos der jungen, von der Neurenaissance sich lösenden Architektengeneration“ äußert sich nicht im Motiv, sondern in Nuancen der Haltung. Die Bildfelder des Wandteppichs Kat. Nr. 336 zeigen alte Stadt- oder Dorfsichten und zugleich Darstellungen Olbrich'scher Bauten. Das Kalenderblatt Kat. Nr. 465 stellt einen Bau der Gegenwart vor ein älteres Stadtbild. In großem Maßstab knüpften viele architektonische Planungen an die historischen Motive der Umgebung an. Die Bauten, die Olbrich 1904 für die Deutsche Kunstausstellung in Köln entwarf (Kat. Nr. 281 – 285), sind durch einen Park von der Stadt getrennt, aber der Torbau paraphrasiert Formen der Domtüre, die in der Vogelschau sichtbar sind, und die Kuppeln der Ausstellungshallen nehmen auf ein Motiv im Stadtbild Bezug. Aber auch Bauten, von denen man es meist nicht annimmt, haben Vorbilder in der älteren Architektur. Zu Recht vergleicht Schreyl ein von Olbrich gezeichnetes Mausoleum bei Neapel (Kat. Nr. 1) mit der Sezession, ein Haus in Sidi bou Said (Kat. Nr. 2) mit dem Haus Habich (1900, Kat. S. 72) in Darmstadt. Selbst dem Ernst-Ludwig-Haus in Darmstadt (1899 – 1901), das nach Kat. S. 54 „einzigartig“, „ohne Vorbild und Nachfolge“ sein soll, lassen sich andere Bauten in wesentlichen Zügen vergleichen. Außer der Glasgow School of Art (1897 – 1899 von Charles Rennie Mackintosh), auf die H.-R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 1958, S. 299 hinweist, könnte man auch C. Harrison Townsends Whitechapel Art Gallery in London (1897 – 1899, Hitchcock 1958, Taf. 134 A) nennen. Die allgemeine Anordnung von Riesenöffnung und Flügeln stammt aus der Ausstellungsarchitektur der vorausgegangenen Jahrzehnte (Beispiele bei F. Jaffé im *Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 6. Hbd., 4. Heft, 2. Aufl. 1906, S. 559 – 744). Ähnlich ist die Fassade, die Otto Wagner wenig später für eine Moderne Galerie entwarf (H. Geretsegger, M. Peintner und W. Pichler, *Otto Wagner 1841 – 1918*, 1964, Abb. auf S. 186 – 187).

Seit 1902 griff Olbrich vielfach Wandgliederungen der Zeit um 1800 und barocke Giebel- und Dachformen auf. „Ein geläuterter und . . . alle Vorbilder umschmelzender Historismus löste den klassischen Jugendstil mit seiner weitgehend ahistorischen, auf pflanzenhafte oder abstrakte Formen gerichteten Denkweise ab: Eine logische Entwicklung insofern, als durch den differenzierten Symbolismus des Jugendstils der Sinn für den Hinweischarakter auch historisierender Formen wieder geweckt worden war“ (Kat. S. 198). Damit ist ein Wandel der Inhalte benannt; den gleichzeitigen Wandel der formalen Struktur beschreibt Schreyl als ein Streben nach Mächtigkeit, kraftvoller

und pathetischer Sprache, Kultur der einfachen Form und des maßvoll eingesetzten Ornaments.

Wo Schreyl Olbrichs öffentliche Bauten mit älterer Architektur vergleicht, neigt er dazu, allzuweit zurückzugreifen und Vorstufen in der Baukunst des späteren 19. Jahrhunderts zu überspringen. Hier scheinen zeitgebundene Künstlerparolen nachzuwirken, die als kunsthistorischer Topos fortleben: „Im anfang des neunzehnten jahrhunderts haben wir die tradition verlassen. Dort will ich wieder anknüpfen“ (A. Loos 1913 in: Sämtliche Schriften 1, 1962, S. 323; vgl. G. Vasari, *Le Vite . . .*, ed. G. Milanesi 1, 1906, S. 241, 242 o.). Diese Formel wird dem heute überschaubaren Bestand an Bauten nicht mehr gerecht. Auch die Entwicklung um die letzte Jahrhundertwende verlief weithin evolutionär. Abnahme, Zunahme und neuerliche Abnahme historistischer Motive in der Architektur gingen allmählich vor sich. Alle diese Phasen verdienen Interesse. Der Katalog hätte deshalb an Ausgewogenheit gewonnen, wenn das Warenhaus Tietz in Düsseldorf (1906 – 1909, Kat. S. 297) und das Haus Feinhals etwas näher hätten abgehandelt werden können. Genügend Parallelfälle sprechen dafür, daß man auch den wenig treffend sogenannten „geläuterten Historismus“ unseres ersten Jahrhundertdrittels eines Tages lieben wird; schon jetzt läßt sich feststellen, daß Olbrich einer seiner Pioniere war.

Zu bedauern ist, daß der Katalog der Olbrich-Ausstellung nicht zwischen Motivrückgriff und Stilphänomen unterscheidet. In welchem Maße auch bei Olbrich die Motivwahl eine Frage des Modus statt des Stils ist, zeigt sich an der Gegenüberstellung seiner öffentlichen Bauten mit seinen Wohnhäusern: hier ist der Anteil heimatlich-bäuerlicher Motive ungleich größer.

Aber auch für den spezifischen Ausdruck einzelner Bauten sind Rückgriffe oder Anspielungen wesentlich. Mit Recht verursacht darum Schreyl, wichtige Werke durch Vergleiche zu entschlüsseln. Dies kommt besonders den Erläuterungen des Spielhauses in Darmstadt (1901; Kat. S. 100), des Prinzessinnen-Häuschens bei Schloß Wolfsgarten (1902; Kat. S. 187) und des Frauen-Rosenhofs in Köln (1905 errichtet und entgegen Kat. S. 262 erhalten) zugute. Manchmal gibt der Verf. aber Assoziationen nach, ohne kritisch zu prüfen, ob sie dem Denken Olbrichs entsprechen.

Die Turmhelme des Hotelprojekts für Königswart (*Abb. 4b*) in Böhmen (nach einer in der Abb. nicht wiedergegebenen Signatur auf Kat. Nr. 249 Gesamtplan seit 1902 in Arbeit) sollen an hinterindische und javanische Tempel anknüpfen, um die Ostindien-Begeisterung des damaligen Hotelpublikums auszudrücken. Diese Interpretation ist fragwürdig, weil es wesentlich näher liegende Vorbilder gibt. Schon G. Veronesi, Joseph Maria Olbrich, 1948, S. 116, hat einen Einfluß M. H. Baillie Scotts angedeutet. Dessen Haus „Yellowsands“ hat stumpfwinkelig abgeknickte Seitenflügel und paarweise angeordnete Rundtürme (veröffentlicht von Baillie Scott in: *The Studio* 28, 1903, S. 186 – 192). Auch Olbrich erwog zeitweilig spitze Kegeldächer ohne Abstufung (Kat. Nr. 248). Mit solchen Dächern hatten viele englische Hotels an Burgbauten angeknüpft. Ein vieleckiges Spitzdach mit Laterne deckt den Eingangspavillon des Museums in Reichenberg; der ausgeführte Plan Friedrich Ohmanns (F. Ohmann in: *Der Architekt* 2,

1896, S. 41) war 1895 durch einen Wettbewerb ermittelt worden, an dem sich auch Olbrich beteiligt hatte. Spitze Kegeldächer betonen noch die Gelenkstellen zwischen den drei Flügeln des Hotels Imperial in Karlsbad (1908 – 1912 von Ernest Hébrard), das durch Olbrichs Projekt für Königswart beeinflusst zu sein scheint. Bei keinem der genannten Bauten gibt es einen Anhalt dafür, die Dachform solle an hinterindische Tempel erinnern. Dazu genügt auch das Stufenmotiv nicht, das Olbrich bei seinen letzten Entwürfen für das Hotel hinzufügte, denn es konnte, wie Schreyl nicht verkennt von Bauten um 1800 übernommen werden (vgl. auch den Turm des Bürgerospitals in Preßburg, 1828 – 1830). Weiter modifiziert wurde die Grundform, indem der untere Dachteil kurvigen Umriß erhielt (dazu konnten mehrere Eckhäuser des späten 19. Jahrhunderts in Wien anregen) und die Laterne der Fassung eines Juwels (vgl. Kat. Nr. 156) oder dem Ständer einer Vase (vgl. Kat. Nr. 330) angeglichen wurde. Daß die Ecktürme trotz dieser Verfeinerung einen burgartigen Charakter des Baues andeuten sollen, zeigt besonders deutlich die Ansichtsskizze bei Veronesi 1948, S. 117.

Die Erläuterung des Hochzeitsturms in Darmstadt folgt zunächst H.-G. Sperlich's Versuch über Olbrich, 1965. Dann werden anhand zeitgenössischer Schilderungen die Landschaftserlebnisse untersucht, die durch die Anlage vermittelt wurden: Wohlgefallen an der architektonisch klaren Ordnung des Platanenhains, andererseits Begeisterung über den freien Ausblick in Wald- und Bergland. Daß dieser Blick einige Besucher an die Landschaftsbilder Hans Thomas erinnerte, wird zum Anlaß, auch in der Architektur des Turms Züge der „Heimatkunst“ zu entdecken. Als deren Grundlage beschreibt der Verf. eine „latente Protestbewegung gegen die Großstadt, gegen Vermassung, Materialismus und Establishment“ (!), eine „Außenseiterhaltung“, die sich in „quasi heroischen Erlebnissen“ wie dem Ertragen von Witterungsunbilden aufgeladen habe. Das Herabblicken von der Höhe sei ein Schlüsselerlebnis gewesen – und Olbrichs Turm habe „etwas von dem ‚das Haupt in den Wind halten‘, das für diese Form der Naturbegegnung eigentümlich ist“. Ein im Text (S. 277) zitiertes Gespräch mit Olbrich bestätigt diese Gedankenverbindung entgegen der Ansicht des Verf. nicht. Nach allem, was man über Olbrich lesen kann, war er kein jugendbewegter Außenseiter. Er entzog sich der Gesellschaft nicht, sondern wollte ihr mit seinen Mitteln neue Wege weisen. Gerade der Hochzeitsturm gibt nach M. Streese, den der Katalog sonst ausführlich zitiert, „stumme, doch ewige Kunde ... von der Begeisterung einer *Bürgerschaft* zu einer Zeit frohester, glücklichster Lebensfeier“ (Durch die Hess. Landesausstellung Darmstadt 1908, S. 16). Die ausgestellten Zeichnungen zeigen den Turm vor indifferenten oder leicht verschleierten, ruhigen Himmeln. Auch seine Bauformen stützen Schreyls Deutungsversuch nicht. Sie unterscheiden sich von denen des Oberhessischen Hauses (1907 – 1908, Kat. Nr. 402 – 412) und vergleichbarer Wohnbauten. Die Turmbekrönung erinnert den Verf. an Staffelgiebel in Celle, Bückeburg, Münster und Rinteln. Zur Unterstützung der Heimatkunst-These wird erwähnt, daß eine dieser Städte damals hessisch war. Es kommt aber darauf an, welche Bauten mit Staffelgiebeln Olbrich selbst kannte. Aus biografischen Gründen ist so gut wie sicher, daß er die Scuola di San Marco in Venedig und die Teynschule am Altstädter Markt in

Prag gesehen hatte. Die Giebel dieser Bauten sind die weitaus wahrscheinlichsten Vorbilder der Hochzeitsturm-Giebel. Diese können also nicht als hessisches Heimatmotiv gedeutet werden. Auch das Baumaterial gibt dazu keinen Anlaß. Die im Katalog vorgeschlagene Deutung berücksichtigt schließlich gar nicht den weiteren Dekor des Turmes. Er trägt eine Sonnenuhr mit der Inschrift: „Der Tag geht / über mein Gesicht / die Nacht sie / tastet *leis* vorbei / und Tag und Nacht / ein Gleichgewicht / und Nacht und Tag / ein Einerlei“ usw. Zu einem Mal trotzigen Außenseitertums würden auch nicht die Personifikationen von Stärke, Weisheit, Gerechtigkeit und Milde (Ill. Kat. der Hess. Landesausstellung für freie und angewandte Kunst, Darmstadt 1908, 35. Taf.) passen, die einem Programmtyp des Fürstendenkmals folgen.

Auch wo bei Olbrich der Sinn des Baudekors allgemeiner oder dunkler zu sein scheint, spielen Elemente aus langer ikonografischer Tradition mit. So werden Ambivalenzen im inhaltlichen Bereich möglich.

An der Sezession in Wien setzt sich gegen die Pflanzenmotive des Vorraumtrakts eine Reihe von Eulengruppen ab und kennzeichnet den Ausstellungssaal. Daß dabei eine traditionelle Bedeutung der Eule (vgl. Kat. Nr. 464) gemeint ist, wird durch den größeren Zusammenhang des Fassadenprogramms gesichert. Wie ein Gegenbild der Drei-Eulen-Gruppen erscheinen „über der Pforte ... drei ernste Relieffköpfe, welche die drei Künste bedeuten; sechs Paar Schlangen, die von den Aegis Athena's, verknüpfen sie symbolisch“ (L. Hevesi in: Kunst und Kunsthandwerk 1, 1898, S. 406, abgeb. bei O. Birkner in: Werk-Chronik 53, 1966, S. 71, Abb. 3; zu Olbrichs Version des Motivs vgl. Franz Thieles Mosaikentwurf im Kat. der Jubiläums-Kunstaussstellung Wien 1898, Abb. 83). Die Masken ähneln apotropäisch eingesetzten Gorgonenhäuptern. Zur rechten Hand sah der Eintretende ein Athena-Mosaik. Wurde damit auf die *Halle* bei Samos angespielt, in der Abbilder der drei Gorgonen *ausgestellt* waren und wo Athena Perseus lehrte, die Gorgo Medusa von ihren Schwestern zu unterscheiden? Sollen die Masken den Banausen, der sich nicht von Athena leiten lassen will, vor dem Zutritt warnen? Die bald als schön, bald als häßlich beschriebenen Gorgonen wären ein treffendes Sinnbild für neue Kunst. Abwehr gegen die Ewiggestrigen klingt auch aus der Inschrift „Der Zeit ihre Kunst / der Kunst ihre Freiheit“.

Der Baumeister Joseph Maria Olbrich hat viel von dieser Freiheit für sein Schaffen finden können; glücklicherweise nicht nur im Bereich der vergänglichen Ausstellungsarchitektur. Stadtgemeinden, die dem Neuesten einen Platz gönnten, ein fürstlicher Mäzen und eine einflußreiche Warenhausgesellschaft ermöglichten Olbrich auch feste Bauten, die noch für Expressionismus und Neue Sachlichkeit bahnbrechend waren. Auf diese Wirkung der Olbrich'schen Architektur konnte der Katalog (S. 14, 100, 210, 218, 279) nur hinweisen, sie wird aber vielen Besuchern unmittelbar deutlich geworden sein. Zukunftweisende Architektur kann nur entstehen, wenn es Bereiche gibt, in denen ohne kleinliche Geschmackszensur gebaut werden darf. Ausstellungen zur Ausstellungsarchitektur und zu den Architekturzeichnungen des Expressionismus könnten diese Erkenntnis weiterverbreiten helfen.

Hans-Ernst Mittag