

Brückenschlag zwischen Tradition und Moderne

Hayno Focken und Karl Raichle, Kunsthandwerker und Designer

BLICKPUNKT DEZEMBER. Hans Rudolf Strack aus Freiburg im Breisgau schenkte dem Germanischen Nationalmuseums eine silberne Kaffeekanne des Kunsthandwerkers Hayno Focken. Seine Werkstatt in Lahr im Schwarzwald war nach dem Zweiten Weltkrieg sehr angesehen. Strack hatte bei einem Museumsbesuch die um 1935 entstandene Zinnkanne Karl Raichles, des Gründers der „Meersburger Zinnschmiede“ entdeckt und überreichte dem Museum Fockens Silberkanne als Ergänzung. Raichle, vor dem Ersten Weltkrieg zum Kunstschmied ausgebildet, und zwar in Genf sowie in Berlin, hier in Max Krügers Werkstatt für Beleuchtungskörper, ließ sich in der Weimarer Republik vom Bauhaus inspirieren. 1928 besuchte er in Dessau bei Josef Albers den Elementarunterricht. Obwohl das Bauhaus damals beim Entwurf von Gebrauchsobjekten vorrangig Industriedesign pflegte, hielt er wie der ebenfalls von dessen Formauffassung beeinflusste Hayno Focken am handwerklich-individuell gearbeiteten Einzelstück fest.

„Metalltöpfer“

Der Maler Julius Bissier bezeichnete seinen Freund Raichle wortspielerisch als „Metalltöpfer“, eine Charakterisierung,

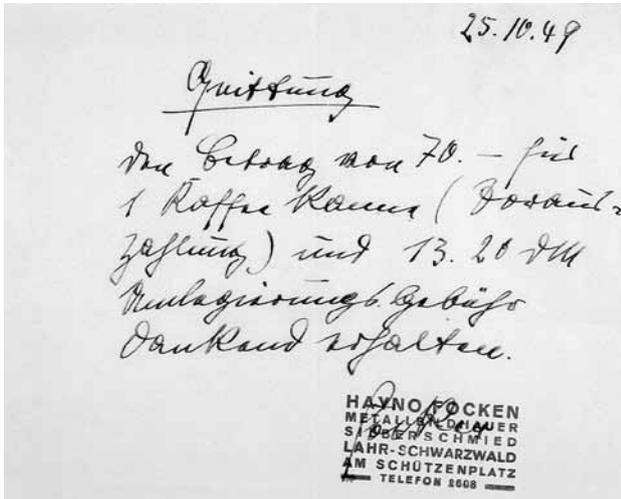


Hayno Focken (Lahr, Schwarzwald 1905-1968 Lahr, Schwarzwald). Kaffeekanne, 1949. Meisterzeichen HF, Silber, gedreht, gehämmert, gelötet, Deckelknopf Elfenbein, H. 21 cm. Inv.-Nr. HG 12958. Geschenk von Hans Rudolf Strack, Leitender Regierungsbaudirektor i. R., Freiburg im Breisgau.

die auch für Hayno Focken gelten mag. Beide Metallbildner gehören zur Gruppe der Kunstgewerbler, die modernes Design mit traditioneller Handwerkstechnik verbanden. Die aus Silberblech getriebene Kaffeekanne gibt dafür ein prägnantes Beispiel. Sie besticht durch Formschlichtheit des Entwurfs und zugleich durch die große handwerkliche Gediegenheit, mit der Focken bei der Ausführung ihrer wohl durchdachten Details brilliert. Den schlanken Korpus des Gefäßes hat er in weicher Rundung aufgezo- gen und durch sachte Einschnürung einen Übergang zum Kannenhals angedeutet. Der längsovale Querschnitt der Tülle korrespondiert mit der Bandform des Henkels, den er zwecks Griffigkeit breit ausgeformt hat. Fockens Gestaltung ist durchgängig auf die komfortable Handhabung seiner Geräte abgestellt. Der Deckel der Kanne ist mit einem Scharnier fixiert und damit er sie dicht verschließen kann, mit einer Zarge der Kannenöffnung eingepasst. Die Wandung des Gefäßes zeigt Spuren des Hammerschlages der Schmiedearbeit, die der blank polierten Silberoberfläche eine lebendig schimmernde Wirkung verleihen. Auf Ornamentierung hat Focken verzichtet, um die Qualität der Formen, des verwendeten Materials und nicht zuletzt der handwerklichen Arbeit rein zur Geltung zu bringen, der er so eine ästhetische Dimension verleiht.

Die Reduktion der gestalterischen Elemente auf einfache Formen zeigt den Einfluss von Werkbund und Bauhaus sowie dessen Metall-Ästhetik. Grundlegend ist die gebrauchtorientierte Funktionalität des Gefäßes, an ihr orientiert sich die Formgebung. Sie wird mit dem Materialcharakter in Beziehung gesetzt und erhält ebenfalls eine ästhetische Qualität. Stilistisch hat Focken bei der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Kanne verschiedene Einflüsse verarbeitet. Im eleganten Fluss des Linienumrisses schwingt der „Stromlinien“-Stil nach, der im internationalen Art Déco der 1930er Jahre einen Höhepunkt hatte und sich im organischen Stil der Nachkriegszeit fortsetzte. Ein Einfluss des Art Déco, dessen Entwicklung in Deutschland wesentliche Impulse durch die Wiener Werkstätte erhalten hatte, ist auch an der Verbindung von schlichter Formeleganz mit kostbaren Materialien ablesbar. Den Deckel der Kanne bekrönt ein Griff in Gestalt einer zylindrischen Elfenbeinperle, welche die edle Wirkung des Materials Silber hervorhebt.

Die silberne Kaffeekanne – in Freiburg über viele Jahre hinweg alltäglich benutzt, wie Patinaspuren im Inneren bezeugen – wurde von Stracks im Jahr 2000 verstorbener Ehefrau vier Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Fockens Werkstatt in Auftrag gegeben. Sie selbst hatte in Weimar eine Ausbildung zur Buchbindermeisterin absol-



Hayno Focken (Lahr, Schwarzwald 1905-1968 Lahr, Schwarzwald). Quittung zur Kaffeekanne, ausgestellt in Lahr, 25. 10. 1949. Inv.-Nr. HG 12958/1. Geschenk von Hans Rudolf Strack, Leitender Regierungsbaudirektor i. R., Freiburg im Breisgau.

viert und stand der Formensprache der Moderne nahe. Als Material für die Kanne, deren Herstellungspreis sie vorab beglich, wurden offensichtlich ältere Silberteile verwendet und gegenüber dem bei Silbergerät üblichen Feingehalt von 800 auf den höheren von 925 umlegiert. Auf der am 25. 10. 1949 ausgestellten Quittung, die dem Museum ebenfalls anvertraut wurde, vermerkte Focken handschriftlich: „Den Betrag von 70.- für 1 Kaffeekanne (Vorauszahlung) und 13.20 DM Umlegungsgebühr dankend erhalten“. Unterzeichnet hat er über dem leuchtend roten Firmenstempel, „Hayno Focken/Metallbildhauer/ Silberschmied/ Lahr-Schwarzwald/Am Schützenplatz/Telefon 2608“.

Von Lahr nach Giebichenstein

Focken war in dem Schwarzwaldstädtchen Lahr nahe Freiburg in einem literarischen Umfeld aufgewachsen; seine Mutter entstammte einer schwäbischen Dichterdynastie, sein Vater betrieb eine Buchhandlung und der Bruder des Vaters, nach dem er den Vornamen Hayno erhielt, schrieb Kurzgeschichten und Gedichte. 1924 zog es ihn in die Metropole Berlin, um sich im modernen Kunstgewerbe zu etablieren. Er wurde Mitarbeiter der Werkstatt für Beleuchtungskörper von Max Krüger, in der vor ihm schon Karl Raichle seine Metallbildner-Karriere begonnen hatte, erwarb sich hier handwerkliche Kenntnisse als Gürtler und Ziseleur und besuchte nebenher die Kunstakademie. 1929 übersiedelte er nach Halle an der Saale, um seine Ausbildung an der dortigen Kunstgewerbeschule, den „Werkstätten der Stadt Halle“ auf Burg Giebichenstein fortzusetzen. Die im 19. Jahrhundert gegründete Schule hatte sich seit 1915 unter der Leitung von Paul Thiersch, einem ehemaligen Mitarbeiter von Peter Behrens und Bruno Paul, zu einer avantgardistischen Ausbildungsstätte für Kunsthandwerker entwickelt. Von Thiersch im Sinne des Deut-

schen Werkbundes reformiert, verfolgte sie wie das 1919 von Walter Gropius im Weimar gegründete Bauhaus ein gesamt-künstlerisches Programm. Während das Bauhaus zunehmend die Einheit von „Kunst und Technik“ postulierte und den Entwurf für die industrielle Massenproduktion ins Zentrum rückte, blieb Giebichenstein vorrangig der Einheit von „Kunst und Handwerk“ verpflichtet und pflegte im Sinne der Kunstgewerbereform um 1900 das Unikat und die Kleinserie. Hierin war das Institut Einrichtungen wie etwa der Wiener Werkstatt ähnlich, deren Stil in Halle durch die Josef Hoffmann-Schülerin Maria Likarz einflussreich war, die Thiersch 1916 aus Wien für das Fach kunstgewerbliches Entwerfen und Emaillieren engagierte.

Als Focken 1929 nach Halle kam, leitete der Bildhauer und Keramiker Gerhard Marcks seit einem Jahr die Kunstgewerbeschule. Thiersch hatte ihn 1925 als Lehrer vom damals nach Dessau übergesiedelten Bauhaus geholt und Marcks brachte dessen strengere Stilauffassung mit. Focken, der in die Klasse des Metallbildners Karl Müller eintrat, pflegte enge Kontakte zu Marcks sowie Charles Crodel, der die Werkstatt für Wandmalerei und Graphik aufgebaut hatte. Beide wurden 1933 von den Nationalsozialisten entlassen und mit ihnen acht weitere Mitglieder des Lehrkörpers, insgesamt die Hälfte des Unterrichtspersonals. Angeblich waren Sparmaßnahmen der Grund. In Wirklichkeit entledigte man sich ihrer als unliebsamer Künstler. Marcks, Crodel sowie Erwin Hahs hatten gegen die NS-Rassenpolitik Stellung bezogen und sich für ihre jüdische Kollegin, die Keramikerin Marguerite Friedlaender eingesetzt. Allen Entlassenen war gemeinsam, dass sie



Karl Raichle (Dettingen unter Teck 1889–1965 Meersburg). Große Saftkanne, um 1935. Am Boden mit Schlagstempeln bezeichnet: Modellnr. „400“, Werkstattmarke „r/meersburg/handgeschmiedet/deutsches edelzinn“. Zinn, geschmiedet, H. 28 cm. Inv.-Nr. HG 12662. Erworben 1992.

freie künstlerische Gestaltung unterrichtet hatten und mit ihrer Auffassung den urbanen Geist der Weimarer Zeit vertraten. Kunst strichen die neuen Machthaber aus dem Programm der Schule, die in der Folge in „Meisterschule für das Deutsche Handwerk“ umbenannt wurde.

„Unverdächtiges“ Kunstgewerbe

Marcks' und Crodels Biographien während des Dritten Reichs erinnern wie die von Raichle und Focken an jene Nischen, in denen es manchen Vertretern der von den Nationalsozialisten verdammt Weimarer Moderne gelang, ihre Arbeit fortzusetzen. Die meisten von ihnen arbeiteten unauffällig zurückgezogen, nicht selten in äußerster Heimlichkeit und Armut. Andere, die ihre Formensprache mit traditionellen Elementen verbanden, konnten sich eine gewisse Öffentlichkeit erhalten, auch wenn sie sich nicht ideologisch anbiederten. Hayno Focken, der nach der Ausbildung in Halle 1932 in seinem Schwarzwälder Heimatort eine eigene Metallwerkstatt eröffnet hatte, präsentierte seit 1935 seine damals meist in Messing ausgeführten Arbeiten in einem eigenem Stand auf der alljährlichen Leipziger „Grassmesse“. Sie war 1920 vom Grassi-Museum als „Treffpunkt der Moderne“ im Bereich angewandter Kunst eingerichtet worden und auf dieser Messe ausgestellt zu haben, galt schon bald für Kunstgewerber als eine Art Gütesiegel. Auch Raichle, der einem Kreis eingeschworener Linksintellektueller angehörte und sich in Leipzig schon vor 1933 einen Namen gemacht hatte, stellte nach Hitlers Machtübernahme weiter dort aus und behielt ebenso wie Focken seinen in der Weimarer Moderne gründenden Stil bei. Ihre handgeschmiedeten Geräte konnten als Zeugnisse „deutscher Wertarbeit“ gelten. Die handwerkliche Ausführung unterschied sie von der industriellen Form des Bauhauses, das die Nationalsozialisten als „kulturbolschewistisch“ verteufelten. Sie boten keinen Stein des Anstoßes gegenüber der NS-Kulturpropaganda, die kulturelle „Gesundung“ aus der Pflege bodenständiger Handwerkstradition verkündete und in Schriften



Maurice Daurat (Bordeaux 1880–1969 Meulan) Tafelaufsatz, um 1935. Zinn, handgeschmiedet, H. 11,4 cm. Abb. aus: Metallkunst der Moderne, bearbeitet von Dedo von Kerssenbrock-Krosigk (= Bestandskataloge des Bröhan-Museum, Berlin, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus 1889–1939, Band 6). Berlin 2001, S. 396.

zum Thema „Gesundes deutsches Handwerk“ mit völkischem Pathos beschwor. Jenseits der ominösen „deutschen Lebenssicht“, die „meisterliches Handwerk“ in den Dienst nationalistischer Indoktrination stellte, vertraten Raichle und Focken mit ihren Arbeiten einen internationalen Stil im Kunsthandwerk und hatten gewiss auch damals in Deutschland Käufer, die sie so verstanden. Raichle – den die Franzosen 1945 in ihrer Besatzungszone zum stellvertretenden Bürgermeister Meersburgs ernennen sollten – ließ sich Ende der 1930er Jahre von Julius Bissier, der als sogenannter „entarteter“ Maler Ausstellungsverbot hatte, für Gefäße und Schalen abstrakte Dekors entwerfen, die ganz und gar nicht der NS-Kulturideologie entsprachen. Dennoch wurde eine damit dekorierte Messingvase Raichles 1941 in der Zeitschrift „Die Kunst“ abgebildet, freilich ohne Nennung Bissiers.

Ideologisch „unverdächtiges“ Kunstgewerbe bot einen Freiraum, um unabhängige Auffassungen zum Ausdruck zu bringen, was auch für die Kunstpublizistik galt. Manche Kulturvertreter, die nach 1933 aus ihren Ämtern verjagt worden waren, wie etwa der mit dem Bauhaus verbundene Dessauer Museumsdirektor Ludwig Grote, befassten sich als freiberufliche Schriftsteller mit Fragen moderner Formgebung, so auch Carl Georg Heise, Will Grohmann, Wolfgang von Wersin oder Theodor Heuss, der spätere Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland. Er wurde 1948 zum Verwaltungsratsvorsitzenden des Germanischen

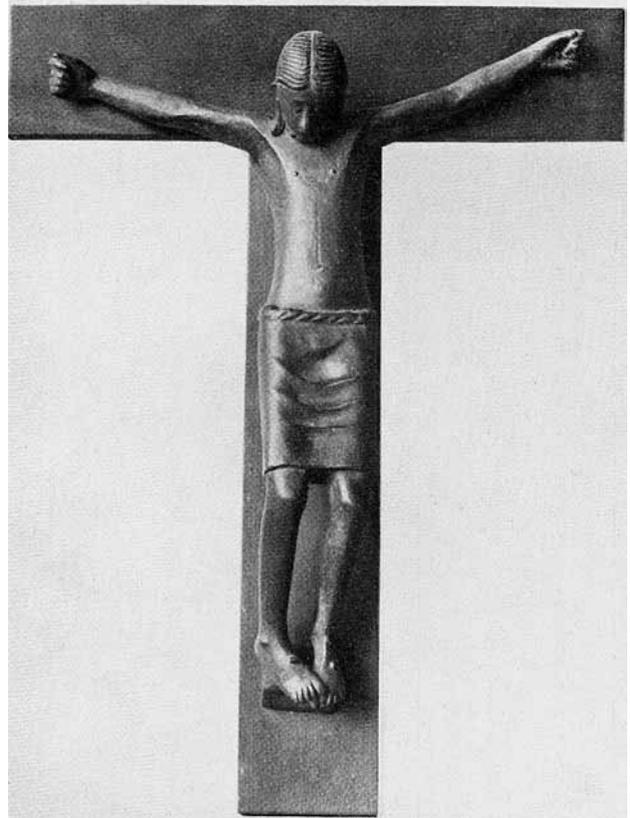


Karl Raichle (Dettingen unter Teck 1889–1965 Meersburg). Dekorentwurf der Vase von Julius Bissier. (Freiburg im Breisgau 1893–1965 Ascona). Messing, schwarzbraun feueroxydiert (Krug und Vase), Kupfer, innen gelb verzinkt, außen dunkelrot feueroxydiert (Schale). Abb. aus: Die Kunst, Band 84, 1941, S. 167

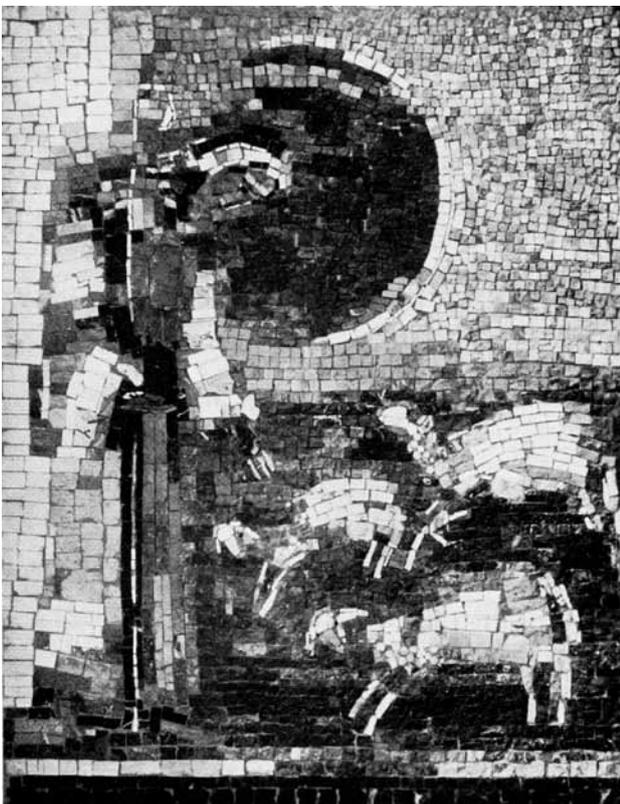
Nationalmuseums gewählt und berief 1951 als dessen Direktor den 1933 als „Kulturbolschewisten“ diffamierten Ludwig Grote nach Nürnberg.

Metallbildner in der jungen Bundesrepublik

Hayno Focken war während des Krieges von 1941 bis 1945 Soldat. Den Lahrer Betrieb führte in dieser Zeit seine Frau Gretel weiter, die er in Techniken der Metallbearbeitung eingearbeitet hatte. Nach 1945 nahm die kleine Werkstatt einen bemerkenswerten Aufschwung. Hatte Focken bis dahin gemeinhin im eigenen Auftrag entworfene Gebrauchs- oder Schmuckobjekte angeboten, so gingen nun häufig Aufträge bei ihm ein. Im Zuge des kulturellen Neuaufbaus Deutschlands führte er zahlreiche größere Architektenaufträge zur Ausgestaltung von Außen- und Innenräumen profaner sowie sakraler Bauten aus. Der Metallbildner schuf dekorative Türen und Plastiken, Brunnen, Altäre, Kruzifixe, Taufbecken, Kanzeln und gestaltete Dekors im Stil der halbabstrakten und abstrakten Nachkriegsmoderne. Im Katalog der Ausstellung „Kirchliche Kunst“ die 1949, vom Kirchlichen Kunstdienst Hamburg organisiert, in Lübeck (St.-Annen-Museum), Kassel (Landesmuseum) und Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe) gezeigt wurde, sind im Katalog drei seiner Arbeiten beschrieben.



Gerhard Marcks (Berlin 1889-1981 Burgbrohl, Eifel). Altarkruzifix. Abb. aus: Kirchliche Kunst in unserer Zeit, mit Einführung von Friedrich Ahlers-Hestermann, Hrsg. Kirchlicher Kunstdienst Hamburg. Hamburg 1949, Abb. I.



Elisabeth Lacher (1949 tätig in München-Großhadern). Der Gute Hirte, Mosaik. Abb. aus: Kirchliche Kunst in unserer Zeit, mit Einführung von Friedrich Ahlers-Hestermann, Hrsg. Kirchlicher Kunstdienst Hamburg. Hamburg 1949, Abb. XIII.

„Abendländisch-religiöse Kunst“

Die 1946 von Johann Wilhelm Naumann in München gegründete katholisch-konservative Zeitschrift „Neues Abendland“ veröffentlichte 1949 F. A. Winters „Verteidigung der abstrakten Malerei“. Winter bezeichnete sie als Kunst des „inneren, geistigen Auges“ und definierte sie als höchste Form abendländisch-religiöser Kunst. Vertreter der künstlerischen Avantgarde hatten bereits am Vorabend des Ersten Weltkrieges die abstrahierende Formensprache der Moderne als Ausdruck eines neuen „Geistigen in der Kunst“ für sakrale Kunstwerke verwendet. In der Museumssammlung geben Glasfenster von Johan Thorn-Prikker oder Harold Bengen dafür ein Beispiel, die damals allerdings heftige Proteste in Kirchenkreisen hervorriefen und hier erst in der Weimarer Republik auf breitere Akzeptanz stießen. In der Bundesrepublik, wo mit Beginn des Kalten Krieges dem im Ostblock propagierten „Sozialistischen Realismus“ die Abstraktion als „westlicher Stil“ entgegen gehalten wurde, fand sie im sakralen Bereich ein sehr weites Wirkungsfeld, wofür Abbildungen in dem erwähnten Katalog des Kirchlichen Kunstdienstes Hamburg Beispiele geben, etwa Elisabeth Lachers Mosaik mit dem Motiv „Der Gute Hirte“. Gerhard Marcks, Fockens ehemaliger Lehrer in Giebichenstein, ist in dem Katalog mit der Abbildung eines Altarkruzifixes vertreten. Die Gestaltung gründet in

der von Marcks in den 1920er Jahren entwickelten strengen, reduktionistischen Formgebung.

Kontinuitäten

Fockens Werkstatt beleuchtet Kontinuitäten der Moderne in Deutschland und zudem ein Kapitel deutscher Nachkriegs-Kunstgeschichte. Sie florierte in der jungen Bundesrepublik und beschäftigte in den 1950er Jahren zeitweilig bis zu 26 Mitarbeiter. Als Zeitgenosse des westdeutschen „Wirtschaftswunders“ engagierte sich Focken in der Gesellschaft zur Förderung des deutsch-amerikanischen Handels. In den USA, wo der Bauhaus-Stil durch emigrierte deutsche Architekten auf fruchtbaren Boden gefallen war, erhielt er für seine Gebrauchsgeräte 1959 in Sacramento die Goldmedaille für gutes Design. Ein Jahr später wurde sein Werk in München mit dem bayerischen Staatspreis ausgezeichnet.

In Arbeiten, die er ohne Auftrag schuf, zeigt sich seine komplexe Verbundenheit mit Zeitfragen und modernen künstlerischen Entwicklungen. In den 1960er Jahren setzte er sich mit Nouveau Réalisme und Objektkunst auseinander und wandte sich dem Materialbild zu. In seinem letzten, in eigenem Auftrag entstandenen Werk „Mondlandschaft“ übersetzte er Eindrücke fotografischer Aufnahmen von Raumsonden der NASA, die zwischen 1966 und 1968 den Mond in einer nahen Umlaufbahn umkreisten; die Aufzeichnungen der Lunar-Orbite-Sonden dienten damals zur Vorbereitung der geplanten bemannten Mondlandungen der Apollo-Raumflüge.

► URSULA PETERS

Literatur: Zu Hayno Focken vgl. Werner Weissbrodt und Werner Goldschmit: Hayno Focken, Metallbildhauer und Silberschmied. In: *Werkkunst*, Hrsg. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Jg. 23, H. 3, Karlsruhe 1961. – Petra Gessner: Hayno Focken (1905-1968). Silberschmied und Metallbildhauer. Magisterarbeit Universität Karlsruhe 1995. – Zu Karl Raichle vgl. „Roter Verschwörerwinkel“ am „Grünen Weg“. Der „Uracher Kreis“ Karl Raichles: Sommerfrische für Revolutionäre des Worts 1918-1931, Hrsg. Stadt Bad Urach. Stuttgart 1991. – Karl Raichle. Metalltöpfer, Ausstellungskatalog Galerie Auch, Nürnberg, bearbeitet von Helmut Klarner. Nürnberg 1993. – F. A. Winter zit. von Jost Hermand: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. München 1986, S. 202. – Zur Metallbildhauerei vgl. *Metallkunst im Umbruch. 1920er bis 1950er Jahre*. Sammlung Giorgio Silzer, bearbeitet von Axel Schröder und Olaf Thormann. Calbe 2006. – Vorliegender Beitrag in Kurzfassung mit weiterführender Literatur in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 2010.