

nouveau« (Haus der neuen Kunst) zu gestalten. Damit hatte der Kunsthändler der neuen Stilbewegung den Namen gegeben, und der Künstler schuf die Grundlagen ihres ästhetischen Ausdrucks. Als im Frühjahr 1897 diese vier Räume in Dresden gezeigt wurden, war Henry van de Velde über Nacht in der Kunstszene Deutschlands in aller Munde. Mit weiteren Ausstellungen neuer, von ihm entworfener Inneneinrichtungen während der nächsten Jahre in Berlin und München weckte er das Interesse wohlhabender, kunstinteressierter Kreise. Schließlich zog Henry van de Velde mit seiner Familie 1901 nach Berlin.

Dort, in der Reichshauptstadt, trafen die Gegensätze der Wilhelminischen Epoche hart aufeinander. In den etablierten Zirkeln wurde das Kunstverständnis des deutschen Kaisers in seinen Übertreibungen zwar belächelt, in seiner deutschtümelnden und grundsätzlich antiavantgardistischen

Position jedoch begrüßt und zumindest nach außen hin vertreten. Einem solchen Kunstverständnis konnte der junge, zwischen Marx und Nietzsche schwankende, visionäre Henry van de Velde, der zudem Ausländer war, nicht gerecht werden. Er scheiterte in wirtschaftlicher Hinsicht, doch entstanden gerade in Berlin seine bedeutendsten Schöpfungen, die in unserer Ausstellung zu sehen sind.

Wie so oft in seinem Leben griff dem Gescheiterten das Glück des Tüchtigen unter die Arme. 1902 verzog Henry van de Velde mit seiner Familie nach Weimar, wo er in seiner Eigenschaft als künstlerischer Berater für Industrie und Kunsthandwerk im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach sein ästhetisches Programm vertiefte, ein kunstpädagogisches Konzept erarbeitete und mit den neueren Lehreinrichtungen Kunstschule und Kunstgewerbeschule die Grundlagen für das spätere Bauhaus schuf.

Bei Kriegsbeginn war der Ausländer Henry van de Velde zur Persona non grata geworden. Bis 1917 verharrte er in Weimar. Dort entstand eine ganze Reihe erstranger Möbel und Gebrauchsgegenstände nach seinen Entwürfen, die unsere Ausstellung ebenfalls zeigt. Dann ging Henry van de Velde in die Schweiz und 1920 über den Umweg Holland, wo er für einige Jahre für das Kunstsammerehepaar Kröllner-Müller tätig war, zurück in seine belgische Heimat. In den zwanziger und dreißiger Jahren arbeitete Henry van de Velde vorwiegend als Architekt. Die letzten zehn Jahre seines Lebens, von 1947 bis 1957, verbrachte er in der Schweiz und schrieb an seinen Lebenserinnerungen, die heute zu den herausragenden Quellen der Geschichte der angewandten Kunst im ersten Drittel unseres Jahrhunderts zählen.

Claus Pese

Eines der Fanale des Stils der Wiener Secession in einer öffentlichen Lokalität war das Kabarett »Fledermaus«. Es wurde von Josef Hoffmann (Pirnitz/Mähren 1870 – 1956 Wien) und der »Wiener Werkstätte« konzipiert und 1907 im Zentrum Wiens realisiert. Einige der für das Kabarett ausgeführten kunstgewerblichen Entwürfe kamen als industrielle Serienerzeugnisse auf den Markt, was dem secessionistischen Gedanken einer »Kunst für

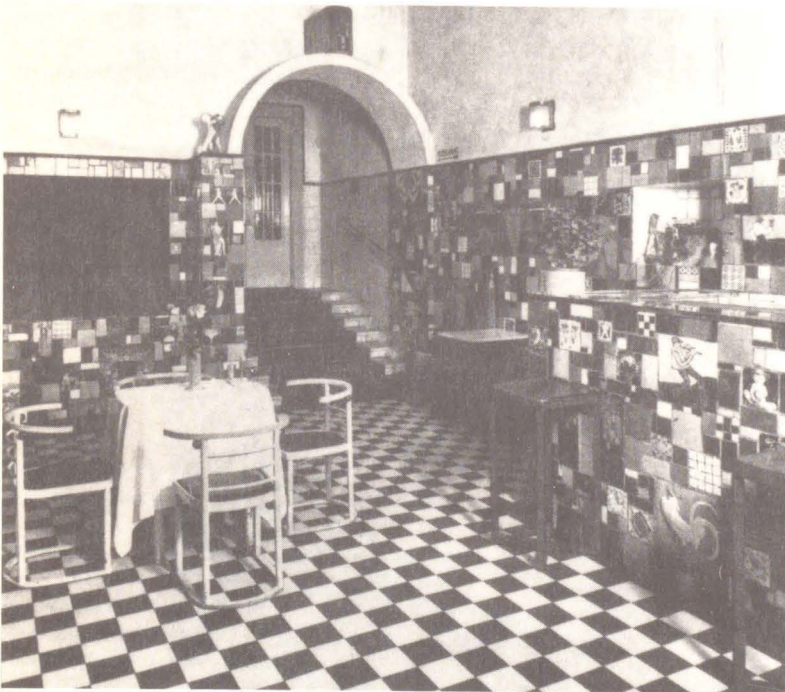
Josef Hoffmann Sitzgruppe »Fledermaus«

Alle« entsprach. Der von Hoffmann für das Kabarett entworfene »Fledermaus«-Stuhl war Ausgangsmotiv einer Sitzgarnitur und wurde zusammen mit Bank und Armlehnsessel von der Wiener Bugholzfirmen Jacob & Josef Kohn als

»Sitzgruppe Fledermaus« angeboten. Aus dieser Sitzgruppe hat das Germanische Nationalmuseum die zweiseitige Bank sowie zwei Armlehnsessel erworben. Entsprechend der gesamt-künstlerischen Idee des Jugendstils waren in den Räumen des Kabarett architektonische, künstlerische und kunstgewerbliche Details aufeinander abgestimmt, was alte Fotografien zeigen. Die Ausstattungstücke wurden von der Wiener Werkstätte produziert, bis auf die Bestuhlung, welche die Firma Jacob & Josef Kohn ausführte.

Mit Kohn arbeitete Hoffmann damals schon seit einigen Jahren zusammen. Felix Kohn, der Präsident der Bugholzfirmen, hatte kurz vor 1900 den Hoffmann-Schüler Gustav Siegel in das Entwurfsbüro der Firma geholt und Hoffmann als ständigen Berater engagiert. Im Gegensatz zu traditionellen Bugholzfirmen wie Thonet, deren Produktionsprogramm vornehmlich auf funktionelle Massenbestuhlung etwa in Cafés, Restaurants, Büros oder Hotels gerichtet war, setzte Kohn auf »salonfähige« Bugholz-möbel, d. h. auf Möbel für den privaten Wohnbereich. Indem er künstlerisch ausgebildete Entwerfer an die Firma heranzog, wurde das Bugholz-möbel aus seiner anonymen Entwicklung herausgenommen – die Bugholztechnik zu einem Medium moderner Formvorstellungen.

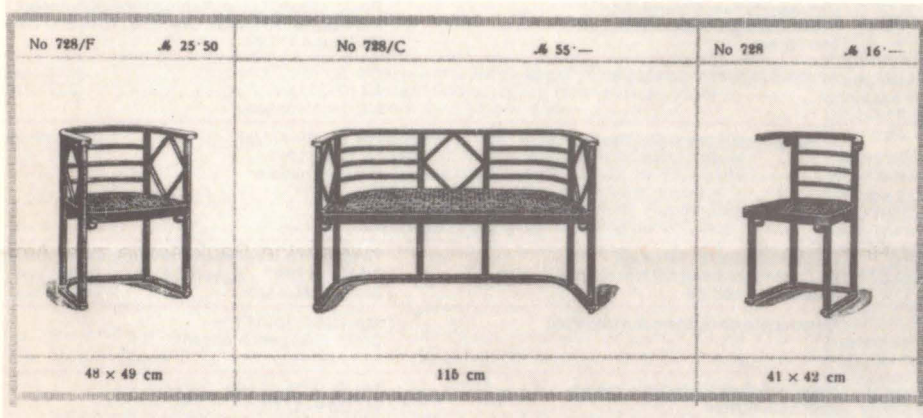
Für Hoffmann, der in seinen Theorien das Kopieren traditionel-



Kabarett »Fledermaus«, 1907. Barraum mit schwarz-weißen »Fledermaus«-Stühlen und Kachelwand von Löffler und Powolny



Bank und Armlehnsessel aus der Sitzgruppe »Fledermaus«
 Entwurf: Josef Hoffmann, um 1905. Ausführung: Jacob & Josef Kohn, Wien



Sitzgruppe »Fledermaus«,
 aus einem Verkaufskatalog
 von Jacob & Josef Kohn,
 Wien, von 1916

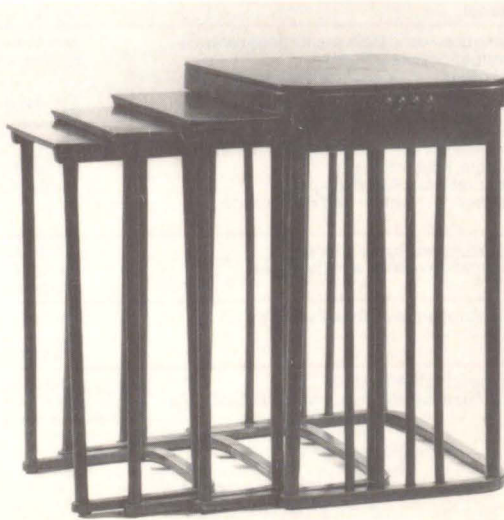
ler Stilvorbilder sowie dekorative Überformungen des verwendeten Materials strikt ablehnt und statt dessen das Konstruktive als stilbildendes Moment fordert, war das Bugholzverfahren eine ideale Technik. Die Konstruktion des Möbels bleibt in jedem Detail transparent. Kurven und Bögen können gewis-

sermaßen »materialgerecht« erzeugt werden, da es hier keiner artifiziellen Schnitzerei bedarf, sondern »tatsächlich die Faser (des Holzes) künstlich gebogen wird und die Curve dadurch berechtigt ist.« (J. Hoffmann). Zudem konnten Möbel in Bugholztechnik preisgünstig seriell produziert werden.

Folglich waren sie im Unterschied zu den gemeinhin kostenaufwendigen und folglich exklusiven Kunstmöbeln des Jugendstils eher dazu geeignet, das Ziel der Kunstreformer zu verwirklichen: nämlich die Wende des allgemeinen Empfindens hin zur Moderne.

Der Fledermaus-Stuhl fand nach

Satztisch
 Entwurf:
 Josef Hoffmann,
 um 1906
 Ausführung:
 Jacob & Josef Kohn,
 Wien



Runder Beistelltisch
 Entwurf: Umkreis
 Josef Hoffmann,
 um 1907
 Ausführung: Vermutlich
 Jacob & Josef Kohn,
 Wien



der Eröffnung des Wiener Kabarets in europäischen Kunstzeitschriften und durch prominente Kritiker wie etwa Ludwig Hevesi sehr positive Kritik. Das Modell erlangte eine gewisse Popularität, und die Fledermaus-Garnitur wurde in der Folge nicht nur von Kohn, sondern auch von anderen europäischen Bugholzfirmen in das Verkaufsprogramm aufgenommen.

Die Sitzgruppe ist charakteristisch für den Stil Josef Hoffmanns und die geometrische Richtung des Wiener Jugendstils, die sich unter dem Einfluß des schottischen Architekten Charles Rennie Mackintosh entwickelt hatte. Im Jahr 1900 hatte er in den Räumen der Wiener Secession seine Möbel- und Raumkompositionen vorgestellt, deren geometrische Klarheit und bis zur Raffinesse gesteigerte Strenge auf Künstler und Architekten wie Hoffmann nachhaltigen Eindruck ausübten.

An die Stelle des »floralen« Ornaments mit seinem phantastischen Linienschwung traten geometrische Primärformen und tektonische Bestimmtheit. Bei seinen »Fledermaus«-Möbeln spielt Hoffmann mit der konstruktiven Spannung zwischen Horizontaler und Vertikaler, lastenden und stützenden Elementen. So markiert er die konstruktiv wichtigen Punkte – die Verstrebungen zwischen Stuhlbeinen und Zarge, Rückenlehne und den sie stützenden Rundstäben –

durch Kugelelemente, die zugleich ein spielerisches Gegengewicht zum rechtwinkligen Aufbau der Rahmenkonstruktion schaffen.

Kugelelemente verwendet Hoffmann häufig bei seinen Möbelentwürfen; auch sind die Kufen charakteristische Elemente, mit denen er die Stuhlbeine verstrebt und dadurch eine erhöhte Sitzstabilität erzielt. Zur Steigerung des Sitzkomforts sind bei »Fledermaus«-Bank und -Armlehnsessel die u-förmig gebogenen Rückenlehnen auf die Höhe der vorderen Sitzkante gezogen. Der Raum zwischen Sitz und Lehne wird durch rhombenförmig gebogene Holzstäbe gefüllt.

Wie man auf den Fotografien des Kabarets »Fledermaus« sehen kann, waren die Stühle hier schwarz-weiß lackiert, entweder schwarz mit weißen Holzkugeln oder weiß mit schwarzen Kugeln. Sie korrespondierten mit dem strengen Schwarz-Weiß der funktionellen Innenausstattung, zu der die dekorative Fliesenwand von Löffler und Powolny einen farbenfrohen Kontrast bildete. Die von Bugholzfabrikanten für den Wohnbereich produzierten »Fledermaus«-Möbel sind im Gegensatz zu den Kabarett-Stühlen meist in natürlichen Holzfarben gebeizt, was seinerzeit wohl eher gängigen Vorstellungen von Wohnlichkeit entsprach als die sachlich-avantgardistische Kühle des Schwarz-Weiß-Kontrasts.

Gleichzeitig mit den »Fleder-

maus«-Sitzmöbeln hat das Museum einen vierteiligen Satztisch erworben, der ebenfalls nach einem Entwurf Josef Hoffmanns von Kohn serienmäßig produziert wurde. Die Beine der Tischchen sind wieder mit Kufen verstrebt, die hier das Vor- und Zurückschieben erleichtern. Praktisch und dekorativ zugleich sind die seitlichen Griffe des größten Tisches, für die Hoffmann vier nebeneinander gereihte Holzkugeln verwendet.

Die dritte Neuerwerbung, ein runder Beistelltisch, stammt wahrscheinlich auch aus der Produktion von Jacob & Josef Kohn, als deren künstlerischer Berater Hoffmann seit der Jahrhundertwende fungierte. Der Tisch – mit seiner durch drei Stabpaare getragenen Platte, den Holzkugeln, die jedes Stabpaar im Zargen- und Sockelbereich miteinander verbinden, dem Standing, mit dem die tragenden Stäbe verzapft sind – erinnert in seiner Konstruktion an gesicherte Hoffmann-Entwürfe für Kohn, einen Hocker und einen runden Tisch. Im Gegensatz zu dem Hoffmann zugeschriebenen Tisch ist bei vorliegendem Modell noch eine Zwischenplatte eingezogen.

Die Möbel, die eine wichtige Bereicherung der noch kleinen Wiener Jugendstil-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums sind, wurden mit finanzieller Unterstützung von Frau Grete Schickedanz erworben.

Ursula Peters

Raffael Rheinsberg »Arbeiten zur Zeit«

Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg vom 23. 9. bis 28. 11. 1993

Die Ausstellung in der Kunsthalle zeigt, gemäß den sieben Ausstellungsräumen, sieben Installationen des 1943 geborenen und in Berlin lebenden Künstlers Raffael Rheinsberg unter dem Titel *Arbeiten zur Zeit*. Die ausgewählten Werke, abgestimmt auf die Räume der Kunsthalle, geben einen Überblick über die Arbeiten des Künstlers in den letzten zwölf Jahren.

Raffael Rheinsberg zählt zu den wichtigsten Vertretern einer Kunst, die sich Spurensicherung nennt und ihre Grundlage vor allem in Duchamps *Readymades* von 1915 findet, in denen das industriell gefertigte Produkt durch die museale Aufstellung zum Kunstobjekt erklärt wurde. In der Heranziehung von vorgefundenen Gegenständen zeigt sich die Autonomie des Künstlers, und der künstlerische Prozeß manifestiert sich im Um-

gang mit vorgegebenen Materialien. Der banale Alltagsgegenstand, bei Rheinsberg handelt es sich bevorzugt um gesammelte, meist marode Abfallprodukte, erweist sich als ein geeignetes Medium, um Ideen und Emotionen zu übermitteln, die den Betrachter mit der gegenwärtigen Welt konfrontieren.

Der Künstler wird zum Stadtarchäologen. Er hält Spuren fest und bezieht sich in seiner Fragestellung auf historische, politische und gesellschaftliche Fakten. Dabei dienen die einzelnen Fundstücke als Bedeutungsträger, wie zum Beispiel in seiner Arbeit *Stadt* von 1982, in der er 33 Granitsteine, die in ihrer Form wie Häuser aussehen und als Grundsteine dienen, in einzelnen Gruppen präsentiert.

Rheinsberg unterbricht die ge-

wöhnlichen Erfahrungs- und Wahrnehmungsprozesse. Die einzelnen Gegenstände werden zum Bestandteil eines ästhetischen Systems. Dies wird deutlich in seiner Installation *Totes Neon* von 1991, die in Nürnberg erstmals ausgestellt wird. Rheinsberg verwendet altmodische Leuchtbuchstaben, die er in Ost-Berlin kurz nach der Maueröffnung gesammelt hat. Die Buchstaben sind aus ihrem Funktions- und Bedeutungszusammenhang gelöst, in einzelne Teile auseinandergenommen und auf dem Boden aufgestellt. Dadurch sind sie nicht mehr lesbar und werden zu einzelnen Formgebilden abstrahiert, die in ihrer Aufstellung ein rechteckiges Feld bilden.

In der Präsentation werden viele ähnliche Objekte nebeneinander gestellt und leidenschaftslos und unpersönlich aufgezählt. In der Masse wird sowohl die Bedeutungslosigkeit des einzelnen Gegenstandes deutlich als auch die individuellen Erscheinungen des einzelnen Stückes, die von den un-