

Friedrich Adler – Kontexte des Werks

Für Elisabeth Adler

Friedrich Adler, vor 130 Jahren in Laupheim geboren und 1942 in Auschwitz ermordet, gehört zu den bedeutenden Repräsentanten der zahlenmäßig zwar kleinen und doch an wichtigen Persönlichkeiten so reichen Laupheimer jüdischen Gemeinde. Spuren seines künstlerischen Werkes haben sich auf dem Laupheimer Friedhof erhalten; der ihm gewidmete Raum des Museums zur Geschichte von Christen und Juden versammelt Werkbeispiele aus verschiedenen Perioden. Dem unermüdlichen Einsatz von Ernst Schäll vor allem ist es zu verdanken, dass Friedrich Adlers Leben und Werk vor dem Vergessen bewahrt wurden. Dessen 2004 erschienenes Buch über Adler enthält auch das wichtigste Abbildungsmaterial für diesen Aufsatz. Nicht zuletzt zeigen Auktionsangebote von Adlers Werken im letzten Jahrzehnt das zunehmende Interesse.

Erst im Abstand nehmenden Rückblick erschließen sich Kontexte eines künstlerischen Werks. Solche Kontexte erst markieren den Verstehenshorizont. Dieser Rückblick ist nunmehr und vor allen anderen auf der Basis der großen Leistung Ernst Schälls bei der Spurensuche nach Leben und Werk Friedrich Adlers und seinen Resultaten, das sich trotz der schmerzhaft empfundenen unwiederbringlichen Verluste großer Teile zu einem gewissen Ganzen runden kann, möglich. Was sich im Rückblick von über einem Jahrhundert als Kontextmoment herauschält, muss nicht unbedingt bei Adler eine explizite Resonanz gefunden haben, aber als etwas, das den Diskurs der Zeit bestimmt hat, dürfte es einem Menschen mit dem wachen, durchdringenden Blick Adlers nicht entgangen sein. Leider gibt es kaum schriftliche Zeugnisse seiner Lehr- und Vortragstätigkeit, die gestatteten, diese Kontextverbindungen außer durch ihre Evidenz oder durch Zeugnisse aus seinem beruflichen Umfeld zu belegen. Natürlich gehören zum Kontext auch Gegenströmungen, bewusst oder unabsichtlich Ignoriertes. Insgesamt enthüllt sich bei näherem Hinsehen diese Epoche von Kunst und Design als von spannungsreichen Gegensätzen geprägt. Das hier Vorgestellte kann selbstverständlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Wir können heute Adler als Produktgestalter, also als *Designer* in einem ganz umfassenden Sinn bezeichnen. Das *Designobjekt* ist dadurch definiert, dass es eine Gebrauchsfunktion, also eine Festlegung, mit ästhetischer Gestaltung innerhalb eines Freiheitspielraums verbindet; es hat folglich eine doppelte Formbestimmung.

Somit nimmt es eine Zwischenstellung ein zwischen dem technischen Objekt, das nur von seiner Funktion bestimmt ist, und dem freien Kunstwerk als Selbstzweck. Außerdem ist, zumindest prinzipiell, seine beliebige technische Reproduzierbarkeit möglich. Das Designobjekt ist also meist nicht als ein Singuläres konzipiert im Gegensatz zum traditionellen Kunstwerk. Der heutige Designbegriff ist eng mit der Möglichkeit industrieller Serienfertigung verbunden; sie bedingt die Trennung von Konzeption/Gestaltung einerseits und Fertigung andererseits.

Ein Rahmen der Wertung der Werke dieser Epoche der Moderne ist wohl die Frage, inwiefern ein auf ästhetische Ausgestaltung der menschlichen Umwelt zielendes künstlerisches Schaffen als gleichrangig v. a. mit dem traditionellen singulären Tafelbild und der Plastik anzusehen ist. Angesichts der Bedeutung, die wir heute dem klassisch gewordenen künstlerischen Design zu messen, ist die Gegenwart geneigt, die Frage zugunsten des Design zu beantworten.

Der **Entwurf von Ornamenten** bildet in Adlers Werk nur eine Teilkomponente, die in die Gestaltbildung des Designobjekts eingebettet ist. Wir verbinden mit dem Begriff des Ornaments eine Zutat, die der Steigerung der Wirkung eines solches Objekts oder der Gliederung und Belebung seiner Oberfläche dient. Beim dreidimensionalen Designobjekt ist diese Gestalt im Sinne einer übersummativen Ganzheit, also einer Ganzheit, die mehr ist als ihre Elemente, diejenige Bezugsgröße, von der unsere ästhetische Wahrnehmung ausgeht. Dies gilt insbesondere für die Metall- und Steinarbeiten und die Möbelgestaltung. Das Ornament als eine Flächen schmückende Möglichkeit haben wir bei Adler z. B. in den Einlegearbeiten der Möbel oder in den Stuckrosetten. Die Leuchten und die Spiegel vor allem entwickeln die achsensymmetrische plastische Gesamtgestalt aus einer an organischen Formen orientierten einheitlichen Konzeption, in der das Ornament gerade nicht mehr als Zutat, als Zierrat erscheint, der auch weggenommen werden könnte. Einen solchen Übergang zur Plastik mit funktionaler Möglichkeit der Nutzung – diese Umschreibung soll die Akzentverschiebung bewusst machen – findet sich wohl am reinsten in der Gartenbank im Laupheimer Museum (1904/05) verwirklicht; hier löst sich weitgehend die Rechtwinkligkeit auf, nur die Symmetrieachse ist beibehalten. Zunächst aber zur ästhetischen Diskussion und Praxis in derjenigen Epoche, in der Adlers Werk seinen Ausgang nimmt.

Jugendstil – Art Nouveau – Art Deco

1. Ausgangslage: Kritik am Historismus und den Maschinenprodukten

Im Programm der Wiener Werkstätten, neben München einem der Ausgangspunkte der neuen Kunstbewegung, heißt es: „Das grenzenlose Unheil, welches die schlechte Massenproduktion einerseits, die gedankenlose Nachahmung alter Stile andererseits auf kunstgewerblichem Gebiet verursacht hat, durchdringt als Riesenstrom die ganze Welt.“¹ Das Unbehagen am Rückgriff auf die Stilmuster längst vergangener Epochen wie Antike, Renaissance, Barock und Rokoko, deren Geist in der bürgerlichen Industriegesellschaft längst aus den Formen verschwunden war, also die eigentliche Stillosigkeit des Historismus, die sich aus den Mustern vergangener Epochen bedient, ist der eine Angriffspunkt. Die Verbindung mit der Massenproduktion, mit industrieller Fertigung der andere. Man kann sogar die Hauptmerkmale dessen, was dann als Kitsch bezeichnet wird, großenteils hier schon feststellen²: das Prinzip der Häufung, Imitatmaterial, Verzerrung von Dimensionen, die Nachahmung der Oberschicht, Unangemessenheit im Verhältnis von Material und Objekt usw.

Daraus insgesamt entsteht der Wunsch von Gestaltern, bewusst eine Gegenbewegung zu schaffen unter Einbeziehung der technischen Möglichkeiten der Zeit, aber gleichzeitig auch als Gegengewicht gegen die als seelenlos empfundene Mechanisierung und Industrialisierung mit ihrer Orientierung an Sachlichkeit, Nützlichkeit und purem Zweckdenken. Dieses Stilwollen war jetzt bewusster als beim Übergang früherer Kunstepochen und es hatte einen weiteren Bereich des Anspruchs: eine Verbindung der Künste untereinander, die Einheit von Kunst und Leben für alle, eine ästhetische Erziehung, also insgesamt eine Art Lebensreformbewegung mit einem zugehörigen Lebensgefühl. Die Zeitschrift „Jugend“ mit dem Untertitel „Wochenschrift für Kultur und Leben“ gab unverdientermaßen der ganzen Stilrichtung in Deutschland den Namen, wohingegen sich die französische Entsprechung l'Art Nouveau von einer gleichnamigen wichtigen Kunstgalerie in Paris, 1895 von dem Hamburger Samuel Bing gegründet, ableitet. „Das Prinzip der Neuheit wurde zum alles umfassenden Konzept.“³ Bing ist in mehrfacher Weise prägend: Er war ganz entscheidend an der Popularisierung japanischer Kunst beteiligt, hatte eigene Werkstätten für Gebrauchskunst bzw. gab ihre Produktion in

Auftrag und vertrat schließlich bedeutende Künstler wie Tiffany in Europa. Die Zeitschrift „Jugend“ hat nichts mit der Entstehung, Programm oder Entwicklung dieses Stils zu tun (allenfalls wurden dort Grafiken von Vertretern des Jugendstils publiziert).⁴ Dem Modernitätsaspekt wird der Name „Art Nouveau“ weitaus gerechter. Noch in der Rückerinnerung ist Adler der negative Eindruck des historistischen Lehrprinzips an der Münchner Kunstgewerbeschule gegenwärtig: der Sechzehnjährige musste bei der Aufnahmeprüfung ein Renaissance-Ornament bearbeiten.⁵

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass die genannten Merkmale des Kitsches gerade auf die bedeutenden Werke des Jugendstils nicht zutreffen, auch wenn spätere Kritiker gelegentlich die angebliche Nähe betonen. Den unauflösbaren Konflikt zwischen dem sozialreformerischen Anspruch und den Produktionsbedingungen, der Kostenseite bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen schon in der englischen Art-and-Crafts-Bewegung hatte Morris schon auf den Punkt gebracht mit dem Bekenntnis, er mache ganz einfache Möbel, die so teuer seien, dass nur die reichsten Kapitalisten sie sich kaufen könnten.⁶ Noch van de Velde hält an dieser sozialen Dimension fest, wenn er die Wiederkehr der Schönheit in eine Ära sozialer Gerechtigkeit und menschlicher Würde eingebettet erstrebt.⁷ Wir haben von Adler leider kaum theoretische Positionsbestimmungen überliefert, obwohl er sich hiermit im Rahmen seiner Lehrtätigkeit auseinandergesetzt haben wird. Wir kommen hierauf noch zurück im Abschnitt über die Reproduzierbarkeit.

Der umfassende Kontext des Adler'schen Werks sind Strömungen des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jh., also zunächst die von England ausgehende Diskussion der dekorativen Künste seit der 2. Hälfte des 19. Jh. in der erwähnten Arts-and-Crafts-Bewegung, die in einer Reihe europäischer Länder und den USA aufgegriffen wird. Diese Entwicklung mündet, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg, in der ebenfalls internationalen Stilrichtung des „Art Deco“ mit Tendenzen zu einer strengeren Formgebung, als sie in den genannten Bewegungen in Deutschland und Frankreich üblich war, und läuft dann aus. Wie die meisten Stilneuerungen knüpft der Jugendstil an Vergangenen an, aber er enthält in besonderem Maß gegensätzliche Tendenzen, so dass dieser letzte relativ einheitliche Stil in Europa als „fundamentale Bewegung des ‚Für und Wider‘ um 1900“ betrachtet werden kann, mit einer das ganze Jahrhundert bestimmenden Wirkung.⁸

Ein analoger Paradigmenwechsel weg vom Historismus hin zu neuen Formen wie bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen vollzieht sich in der Malerei – etwa im Übergang von Makart zu seinem Schüler Klimt. Der Historismus hatte in Deutschland die Weihe des bizarren kaiserlichen Machtanspruchs: „Eine Kunst, die sich über die von Mir(!) bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe“.⁹ Genau diese Scheidung sollte für den obersten Geschmacksrichter also aufrecht erhalten bleiben. Aber die Geschwindigkeit, mit der sich der Jugendstil verbreitete und, verglichen mit auf die Malerei beschränkten neuen Richtungen, breite Akzeptanz gewann, ist erstaunlich, natürlich wegen des engen Bezuges zu den angewandten Künsten.

Adlers Werk hat zu der dem Jugendstil verwandten Malerei – dazu gehören v. a. motivisch und stilistisch der noch genauer zu betrachtende Symbolismus, aber auch die Plakatkunst Toulouse-Lautrecs – keine direkte Beziehung, sondern, wie noch zu zeigen ist, viel mehr zu dem etwas später entstandenen deutschen Expressionismus. Alle diese Tendenzen der Kunst haben eine Wendung gegen die Reproduktion der Wahrnehmungsrealität, der realistischen oder naturalistischen Darstellungsweise gemeinsam. Bei Klimt ist die Einbeziehung der linear ornamentierten Fläche in der Malerei und damit die Abkehr von abbildenden Momenten in die Komposition am radikalsten verwirklicht.

Einen Niederschlag dieser Ornamentgestaltung bei Adler finden wir in dem Gewandmuster der „Inspiration“ wie auch der meisten übrigen Arbeiten seines Schülers Kellermann. Wenn man davon ausgeht, dass bestimmte Motive aus dem 19. Jh. durchlaufen und vom Jugendstil nur neu gefasst wurden¹⁰, könnte man diese wichtigste vollplastische Figur Adlers und seines Schülers außer in dem aktuelleren Nietzsche-Kontext, der für die Zeit der Jahrhundertwende von eminenter Bedeutung ist, aber bei Adler sonst keine motivische Parallele findet (im Gegensatz zu Behrens¹¹), auch in dem ganz anderen Zusammenhang mit dem vom Symbolismus tradierten Sehnsuchtsmotiv einer mädchenhaften Gestalt sehen¹², eventuell auch im Zusammenhang mit anderen Varianten des Bildnisses der Frau. Auch im nachfolgenden Art Deco bleibt die weibliche Figur als Motiv unübersehbar. Allerdings zeigen die Elfenbeinarbeiten Kellermanns sicher gleichzeitig Züge der Überdekorierung des Historismus, insbesondere die Schmuckreliefs mit den Wagnermotiven.

Eine weitere Neuerung, die als Kontext für Adlers Werk und seine Vermittlung wichtig ist, sind **internationale Ausstellungen**. Sie sind ein Gesamtkunstwerk auf Zeit. Ein Beobachter fasst den zwiespältigen Eindruck der Turiner Ausstellung von 1902 folgendermaßen zusammen: „Entsetzlicher Rummel und doch ein großes Kulturwerk, Überschwemmung mit Humbug, unverschämte Aufschneiderei und doch ein ernstes Zeugnis, ein großartiges Dokument des gewaltigen Fortschritts der Menschheit ...“¹³ Spielten zuvor im 19. Jh. Ausstellungen mit ganz unterschiedlicher Thematik insgesamt schon eine zentrale Rolle für die Herstellung einer Öffentlichkeit, so kann man nun geradezu von „Ausstellungskunst“ sprechen. Nicht zuletzt sind Adlers Teilnahme an mindestens drei derartigen Projekten entscheidende Stationen seines Aufstiegs: an der genannten „1. Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst“ in Turin 1902, an der „Bayerischen Landesausstellung Nürnberg“ 1906 und der Kölner Werkbundaussstellung 1914. Die Turiner Ausstellung stand, wie ein anderer zeitgenössischer Bericht zeigt, in bedenklicher Nähe zur Protzigkeit des Kaiserreichs und seiner offiziellen Kunstdogmatik: „... Denn was sich stummen Mundes kund gibt in dieser Halle, das ist die Macht, das ist die Macht des Kaisertums Wilhelms II.“¹⁴ Die Weltausstellungen Ende des Jh. sind wichtige Foren zur Verbreitung der neuen Gebrauchs Kunst, aber auch des Kunstmarkts überhaupt, wie sich am Beispiel des Japonismus zeigen lässt¹⁵; Bing etwa hatte einen eigenen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1900.

Zur Popularisierung der neuen Formsprache trugen aber auch entscheidend öffentliche Bauaufträge bei wie die Eingänge der Metro in Paris 1900 oder Wagners Werke in Wien, natürlich auch das Sezessionsgebäude. Für Adler gab es größere Aufträge, die sich an eine Öffentlichkeit wandten, leider nur im synagogalen Bereich.

Eine **Kritik am Historismus** musste nicht gleichbedeutend mit der Akzeptierung oder Zustimmung zu den sich herauskristallisierenden neuen Strömungen im Bereich der dekorativen Künste sein, im Gegenteil. Das schlagendste Beispiel hierfür sind die Thesen eines Wiener Architekten und Designers, Adolf Loos. 1908 trug dieser radikale Gegner des Historismus, aber gleichzeitig auch des Jugendstils, in Berlin ein begeistert aufgenommenes und sprichwörtlich gewordenes Pamphlet vor: „Ornament und Verbrechen“. Schon der Kontext, den der Titel herstellt und aus der Nähe von Tätowierung und Kriminalität ableitet, rückt das Ästhetische in

einen – hier etwas eigenartigen – ethischen Kontext. Es richtete sich nicht nur gegen die von den Zeitgenossen scharf bekämpften Rückgriff auf Dekorationselemente vergangener Epochen, sondern zielte vielmehr auf zeitgenössische Bewegungen wie die Wiener Sezession, gleichzeitig auch gegen den Werkbund – ihm warf Loos „Produzentenjunkertum, das der Welt seinen Formwillen aufzwingen möchte“¹⁶ vor. Stattdessen kämpft seine radikale Gegenposition für eine Trennung von Kunst und Handwerk, von Kunst und Industrie. Evolution der Kultur sei gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande. „Mir, und mit mir allen kultivierten Menschen, erhöht das Ornament die Lebensfreude nicht.“¹⁷ Die Polemik ist letztlich nicht von ästhetischen Argumenten, sondern von ökonomischen geprägt: die Hälfte der Arbeit entfalle auf Ornamente und wahrhaft unästhetisch wirkten ornamentierte Objekte erst, „wenn sie im besten Material, mit der höchsten Sorgfalt ausgeführt werden und lange Arbeitszeit beansprucht haben“.¹⁸ Seine Gegner scheuten dann aber nicht davor zurück, von einer „extrem-jüdischen Richtung“, dem „Bolschewismus in der Kunst“ (1919), zu sprechen, was zeigt, in welchem Maße derartige Kontroversen bereits mit antisemitischen Vorurteilen belastet wurden. Der bissige Karl Kraus formulierte: Nur der Philister „schnappt nach den Ornamenten wie der Hund nach der Wurst.“¹⁹

Kurz noch zu den **Zentren** der Bewegung des Jugendstils in Deutschland: nicht die Reichshauptstadt mit ihrem offiziellen Historismus-Geschmack spielt eine Rolle, sondern regionale Zentren – aus unterschiedlichen Gründen. In Darmstadt und in Weimar entstehen Werkstätten, Gebäude und Schulen in Zusammenarbeit mit den an Wirtschafts- und Gewerbeförderung interessierten Monarchen. München hatte eine klassizistische Tradition, aber auch einen „subversiven Zug“ in Literatur und Kabarett, bot also einen gewissen Boden für die Moderne. In der Gründung der „Vereinigten Werkstätten“ wollte man, wie dann der 1907 gegründete Werkbund, handwerkliche und Maschinenproduktion verbinden. Hamburg, in das Adler 1907 kommt, ist in dieser Hinsicht ohne einen vergleichbaren Modernisierungsschub, und das heißt auch: ohne ein entsprechend interessiertes Auftraggeber-Publikum. Was aber in Deutschland offenbar vor allem fehlte, ist eine Vermittlungsinstitution wie Bings Art Nouveau-Galerie; über ein vergleichbares Unternehmen schrieb ein Zeitgenosse: „Eine charakteristische Neuerung unserer Zeit, da Kunst und Handwerk nach allzu langer

Trennung sich wieder einander genähert haben, ist der moderne kunstgewerbliche Basar, das merkwürdige Mittelstück zwischen einer Kunsthandlung und einem Warenhaus für Gebrauchs- und Kunstgegenstände, dessen Besitzer und Leiter eine seltsame Vereinigung von Kenner, Künstler, Kritiker, Anreger und Geschäftsmann im vornehmsten Sinn darzustellen pflegt.“²⁰

2. Herkunft und Entwicklung des Formenrepertoires des Jugendstils

Es lassen sich hier mindestens sechs Teilaspekte herausarbeiten: die Malerei des **Symbolismus**, die Begegnung mit dem **japanischen Farbholzschnitt**, die Orientierung an **organischen Naturformen**, die neben diesem Gegenstandsbezug existierenden Tendenzen zur **Geometrisierung und Abstraktion**, verbunden mit dem Ausgang von der Gebrauchsform, die Vorstellung von einem **Gesamtkunstwerk** und schließlich das Faktum der **Reproduzierbarkeit**.

Wenden wir uns zunächst den Bezügen zum **Symbolismus** zu, der bereits erwähnt wurde. Die Zeitgenossen bemerkten durchaus den Bruch mit den bisherigen Stilen, das befremdlich Neue im Versuch „einer künstlichen Kreation ein lebendiges Aussehen zu verleihen“.²¹

2.1 – Zentrale Merkmale dieser in sich heterogenen europäischen Richtung der Malerei seit der Industrialisierung in der Mitte des 19. Jh. ist inhaltlich eine Tendenz gegen das Reale, Profane, die Darstellung von etwas Unbekanntem, Begehrtem, die Verbindung mit dem „Ungewöhnlichen, das den Geist von der vertrauten Welt entfernt, der Neurose eine Stimme und der Angst eine Gestalt gibt und dem tiefsten Traum ... ein Gesicht verleiht“.²² Bing hatte die Aufgabe der Art Nouveau so formuliert: Sie solle „den Kampf gegen alles Hässliche und Prätentiose an den uns umgebenden Dingen antreten und diese mit perfektem Geschmack, Charme und schlichter Schönheit erfüllen, bis hin zu den niedrigsten Gebrauchsgegenständen“.²³ Die Industrialisierung mit ihren gesellschaftlichen Veränderungen spielt hierbei eine wichtige Rolle als Auslöser. Dieser Rückzug aufs Imaginäre lehnt sich gegen den Fortschrittsoptimismus der Zeit auf und gipfelt in der Décadence und dem Ästhetizismus als einer Kunst- und Lebenshaltung. Inhaltlich spielt der Mythos des Weiblichen in unterschiedlichen Graden der Erotik eine wichtige Rolle, die Tendenz zu einer wehevollen Pose

der Figuren – beide Momente sind greifbar in Adlers Statuette der „Inspiration“. Die Verwendung von Elfenbein in den sog. „chryselephantinen“ Skulpturen aus der Verbindung von Metall und Elfenbein hatte seinen profanen Ursprung übrigens in den Wirtschaftsinteressen des belgischen Königs und findet sich später auch im Art Deco noch in den Werken des Rumänen Chiparis. Formal zeichnet sich der Symbolismus durch eine Tendenz zur Abstraktion, eine Ablehnung naturalistischer oder illusionistischer Darstellung der Welt aus; hinzu kommen ein schattierungsloser Farbaufrag und eine Betonung des Linearen, gut greifbar in den weniger bekannten Werken von Thorn-Prikker und von Delville. Hier finden wir eine Linienführung und eine Farbnuancierung, die nahezu identisch in Arbeiten des Jugendstil wiederkehrt.²⁴ Für Maurice Denis, einen anderen Vertreter der Malerei des Symbolismus, war ein Bild eine flache Oberfläche mit Farben, die in einer bestimmten Weise angeordnet sind.²⁵

2.2 – Die zweite Inspirationsquelle, von der der Jugendstil Anregungen empfängt, ist der **japanische Farbholzschnitt** des ausgehenden 18. und 19. Jh., der die „vergängliche Welt“ – „Ukiyo-e“ thematisiert: „Wir leben nur für den Augenblick, in dem wir die Pracht des Mondlichts, des Schnees, der Kirschblüten und bunten Ahornblätter bewundern ...“²⁶, wie es in einer zeitgenössischen literarischen Fassung des Selbstverständnisses dieser Kunst heißt. „Fließende Welt: das ist die Dynamik der Linien, ihre Strömungen, Schwünge, Biegungen, Verschlingungen, Hakenschläge und Stöße. Das ist der Rhythmus der Richtungen, wie sie miteinander und gegeneinander laufen ..., der Wechsel von Linie und Fleck, Figur und Grund ... Alles ist angedeutet, alles Angedeutete ist mehrdeutig, aber nichts ist verschwommen ... Der Körper hat kein Volumen, keine Schatten und keine Schwere. Der Raum hat keinen Boden und keine betretbare Tiefe.“²⁷ Linie, Fläche und Ornament in ihrem Eigenwert sind in der Komposition genau abgrenzbar. Hinzu kommen die später von den Impressionisten aufgegriffene Ausschnitthaftigkeit und dezentrale Anordnung, die Asymmetrie der Komposition und die Einbeziehung der Leere²⁸ und, beim dreidimensionalen Design, die viel bewunderte Rücksicht der Japaner auf Material und Funktion. So setzte jedes Meisteratelier der Jahrhundertwende sein Japanbild um²⁹; Gallés durchgehende Begeisterung für japanische Kunst ist vielleicht der beste Beleg hierfür; er sagte: „Eine noch so genaue naturalistische Abbildung, repro-

duziert in einem naturwissenschaftlichen Werk, rührt uns nicht, weil die Seele fehlt, während es etwa ein nach der Natur arbeitender japanischer Künstler in einzigartiger Weise versteht, das auslösende Motiv oder das bald spöttische, bald melancholische Antlitz eines lebendigen Wesens ... zu übersetzen.“³⁰ Außer dem Formalen spielte eine der japanischen Geisteswelt unterstellte Spiritualität, die der Entfremdung von der Natur entgegenwirken könnte, eine Rolle.³¹ Nicht die illusionistische Nachahmung, sondern die ästhetische Eigenrealität der Komposition steht also auch bei dieser zweiten Quelle des Jugendstils im Zentrum und bildet ein Gegenmodell gegen andere Tendenzen der zeitgenössischen Kunst wie Realismus oder Naturalismus oder ihrer historistischen Kombination. Das Interesse an japanischer Kunst wurde zum ersten Mal in größerem Maß auf der Weltausstellung 1867 in Paris geweckt, und für einige Jahre erschien sogar eine deutschsprachige Ausgabe von Bings Zeitschrift über japanische Kunst mit dem Titel „Japanischer Formenschatz“.³²

2.3 – Wenden wir uns nun als dritter Inspirationsquelle der Orientierung an der **organischen Naturform** zu. – Bekanntlich gehört die künstlerische Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Natur zu den thematischen Hauptmotiven der Malerei der Moderne, aber sie stellte sich aus verschiedenen Gründen verschärft im Design und hier vor allem im Zusammenhang mit der Diskussion um das Ornament.

Ruskin, einer der wichtigsten Wortführer der Neubewertung innerhalb der Produktgestaltung in England, vertrat die These, dass die vom Leben geschaffenen Ordnungen biegsamer, abwechslungsreicher und elastischer seien als die gewöhnlich durch mechanische Wiederholung entstandenen. „Auf dieses Zeugnis des Lebens kam es Ruskin an. Für ihn war das Aufkommen der Maschine eine neue, polarisierende Frage, bei weitem fundamentaler als die alte Frage von Teuer und Billig“³³, die durch das Maschinenzeitalter in gewisser Weise beantwortet wurde. Wichtig ist also dieser Bezug zum Leben.

Auch Owen Jones, Verfasser eines umfangreichen Werkes, „Die Grammatik der Ornamente“ von 1856 vertrat die noch ein halbes Jahrhundert später richtungweisende These, das Ornament solle der Natur folgen, nicht durch Nachahmung ihrer Erscheinungen, sondern durch die Anwendung der ihr eigenen Gesetze, beispielsweise das der Ausstrahlung und Unterteilung.³⁴ Es findet sich bei ihm ein Gedanke, den v. a. später die

Linienführung des Jugendstils verwirklicht, nämlich in den besten Perioden der Kunst basierten Ornamente auf Kurven höherer Ordnung als Kegelschnitte; Kreise und Zirkelwerk seien Ausdruck des Verfalls.³⁵ „Die Schönheit der Form erzeugt man mittelst Linien, die allmählich und wellenförmig aus einander entspringen, und zwar ohne Auswüchse, so dass man weder etwas hinzufügen noch etwas wegnehmen könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu beeinträchtigen.“³⁶ Die Wellenlinie als „Linie der Schönheit“ hatte übrigens bereits Hogarth ein Jahrhundert zuvor an prominenter Stelle seiner „Analyse der Schönheit“ herausgestellt.

Um die Jahrhundertmitte entwarf Gottfried Semper, uns heute eher als Architekt bekannt, in Deutschland ebenfalls eine Art axiomatisches System der dekorativen Kunst; auch er war der Ansicht, die Kunst solle den Naturgesetzen folgen, aber nicht die Natur nachahmen; als formale Grundlagen, mit denen die Natur arbeitet, sah er Symmetrie, Proportionalität und Richtung an; außerdem legte er Wert auf die genaue Beziehung von Zweck, Material und Technik als Gestaltungsprinzip des Design.³⁷ Diese Unterscheidung zwischen der unmittelbaren, konkreten visuellen Gegebenheit der Natur und der wesentlich abstrakteren Ebene von Bildungsgesetzmäßigkeiten ist ein bis über die Jahrhundertwende hinausreichender wichtiger Gedanke, der den Unterschied zu einer naturalistischen Haltung markiert, die ohnehin sich eher in der Malerei als im Designobjekt realisiert. Ein zentraler Kontext, in dem Kunst und Design überhaupt und speziell um die Jahrhundertwende zu sehen sind, ist also das auch theoretisch diskutierte Verhältnis zur Naturerscheinung und ihrer Übernahme in die Objektgestaltung.

Bemerkenswert ist der Weg, den der Kreis um Obrist, einem führenden Vertreter des Münchner Jugendstils, der Adler zu Beginn seines Weges entscheidend prägte, bei der Orientierung an Formen der Natur einschlägt und der ganz offensichtlich an die genannten Überlegungen anknüpft: nicht die formale Oberfläche, sondern die zugrunde liegenden allgemeinen Konstruktionsprinzipien wie Gelenke, Verzahnungen, Rippenstrukturen, Ausprägungen von Zug und Druck sollten Vorbilder für analoge Gestaltungen im Design sein.³⁸ In gewisser Weise finden sich im Münchner Jugendstil bereits die beiden konkurrierenden Ansätze des Jugendstils im Ausgang von der Naturform: die Inspiration durch die Natur und der Rückgriff auf die abstrakte Linie.³⁹

Adlers Schale mit Glaseinsatz von 1899/1900 benutzt das Liniengeflecht als Bauprinzip. Diese Linie, die nicht organischer Herkunft ist, wird gleichsam zu einer Art Urmodell der auf vegetativ-florale Gegenstandsbeispiele zurückgeführten Formen – bis hin zur erwähnten Eingangsgestaltung der Pariser Metro von Guimard. Dieser insbesondere verräumlicht, neben dem Belgier Horta, die eigentlich flächengebundene Linie und nimmt hierbei zwei wichtige Invarianten des Linearen in der Natur auf, denn sie, „als größte Baumeisterin“, „macht doch nichts Paralleles und nichts Symmetrisches“.⁴⁰ Allenfalls durch spiegelbildliche Kombinationen entstehen im linearen Jugendstil Achsensymmetrien. Trotz des betonten Unterschieds zur Natur in der Linearität bleibt aber auch, etwa bei Guimard, die „Logik der Natur“ oberster Orientierungspunkt; Zeitgenossen sprachen gleichzeitig von einer „Kunst der Geste“, in der die Gegenstandsassoziation unwichtig wird.⁴¹

Bei Adler finden wir die dynamische gebogene Linie als Gestaltungselement in den frühen Textilentwürfen und in Fliesenentwürfen.⁴² Im Rahmen der ästhetischen Wirkung ist bei den Fliesen erwähnenswert, dass ihr Linienornament aneinandergesetzt sich zu Gestalten höherer Ordnung, zu Superisationen fügt. Van de Velde hatte den Gestaltgedanken hinsichtlich der kompositorischen Ganzheit aus Linien schon 1893 so formuliert: Hat ein Künstler eine Kurve gezogen, „kann diejenige, die er ihr gegenüberstellt, sich nicht mehr von dem Begriff lösen, der in jedem Teil der ersteren eingeschlossen liegt ...“.⁴³

Wir finden den Niederschlag des Gedankens, organische Konstruktionsprinzipien herauszuarbeiten, im Werk Adlers am deutlichsten in der Gestaltung seiner dreidimensionalen Metallarbeiten, im Schmuck und im Grabstein für seine Mutter. Debschitz sprach von „denkendem Beobachten“ der Natur.⁴⁴ Für Obrist waren Naturobjekte „organisierte Gebilde voller Gesetzmäßigkeiten, voller Strukturen, voller Kraftäußerungen ... voller linearer, plastischer, konstruktiver Bewegungen von unerhörtem Reichtum und erstaunlicher Vielfältigkeit“.⁴⁵ „Ein spezieller Kunstgriff des Obrist-Kreises war es, mikroskopisch kleine Gebilde zu studieren und in einer Detailvergrößerung zu neuer Wirkung zu entfalten.“⁴⁶ Das ist auch deswegen bemerkenswert, weil Obrists Stickerei „Peitschenhieb“ von 1895, die im Formenkanon des vegetabilen Jugendstils umfangreich ausdifferenziert wird, ursprünglich eigentlich der physikalischen, anorganischen Natur entstammt. Obrist be-

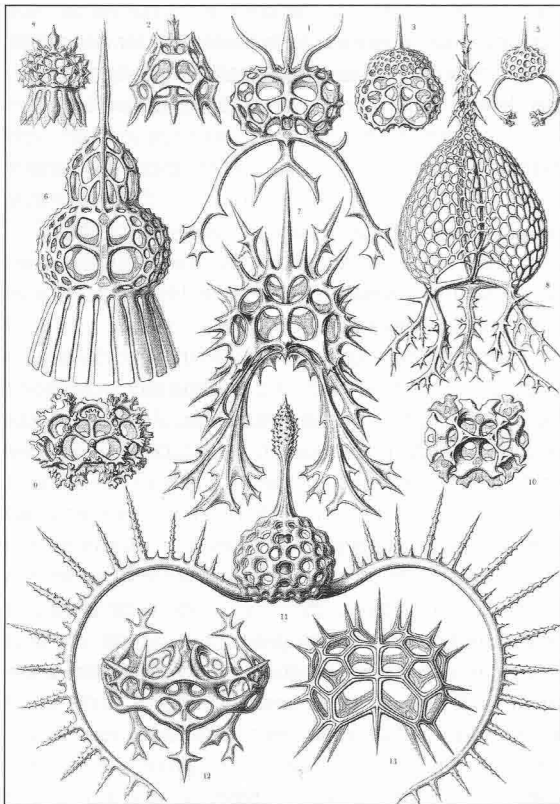
lässt die Linie aber ebenfalls nicht in der Ebene, sondern postuliert ihr Ausgreifen in den Raum: „Nicht nur Liniencurven, sondern formgewordene, plastische, körperlich gewordene Formen, deren Umrisse schöne Curven bilden ...“, und so finden sich seine künstlerischen Absichten in der Grundbewegung der Spirale am reinsten verwirklicht.⁴⁷

Zurück zu den inspirierenden Vorlagen aus der organischen Natur. – Abbildungen solcher „Gebilde voller Gesetzmäßigkeiten“ waren zeitgleich mit dem Münchener Jugendstil von dem Jenenser Biologen und Philosophen Ernst Haeckel veröffentlicht worden. Da sein Ansatz ebenfalls von der Suche nach einem gemeinsamen Strukturierungsprinzip der Natur, das für das Anorganische ebenso wie für das Organische gilt, ausgeht, sehen wir eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit Obrist; Haeckel versucht eine Synthese von Goethe und Darwin zu schaffen und stellt, was heute für einen Naturwissenschaftler überrascht, selber einen Bezug zu Kunst und Design her, wenn er im Vorwort betont: „Die

moderne bildende Kunst und das moderne, mächtig emporgeblühte Kunstgewerbe werden in diesen ‚Kunstformen der Natur‘ eine reiche Fülle neuer und schöner Motive finden.“ Gleichzeitig geht es von der Überlegenheit der von der Natur geschaffenen Gestalten in Schönheit und Mannigfaltigkeit über die menschlichen Kunstformen aus. Der Bezug zwischen Haeckels Zeichnungen der „Stachelstrahlige“ und Adlers zunächst für Deckenrosetten konzipierten Entwürfen, die sich im Prinzip des Durchbrochenen seiner Schmuckentwürfe genauso finden, ist evident. Adlers auf organischen Naturformen basierende Ornamente – meistens nur Entwurf geblieben – orientieren sich, ebenso wie die Obrist'sche Spirale, an diesem von Haeckel publizierten Formenkatalog.

Schließlich sei noch eine Tierform aus dem unmittelbar sichtbaren Bereich erwähnt, die eine auffällige Stellung im Design des Jugendstils einnimmt, das Insekt, das wir auch auf Adlers Bratenplatte finden. Es gibt mehrere Motive für insektenähnliche Formen: das wachsende Interesse an Naturforschung, aber auch die Tatsache, dass diese „schillernden, fragilen Wesen von fast graphisch zu nennendem Körperbau“⁴⁸ den Prinzipien von Bewegung und Biegung besonders entgegenkamen. Gallé konstruiert sogar aus graziolen Libellenleibern die Beine eines Tisches.⁴⁹

Ernst Haeckel: *Strahlige* (1904).



2.4 – Nun zu Geometrie und Abstraktion als Einflussfaktoren der Formgebung allgemein, unserem vierten Teilbereich. Ein 1908 erschienenes Buch hatte auf die zeitgenössische Kunstdiskussion, v. a. auch des Expressionismus, eine große Wirkung und gehört somit auch zu dem hier herausgearbeiteten Kontext: Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung*. Worringer wendet sich gegen die Tradition eines Kunstbegriffs, der einseitig an Antike und Renaissance orientiert ist und stellt ihm als gleichberechtigt das Kunstwollen der unter dem Typ der Abstraktion zusammengefassten Werke entgegen; er geht davon aus, „dass das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht. Das Naturschöne darf keineswegs als eine Bedingung des Kunstwerks angesehen werden“.⁵⁰ „Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinen,

allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.“⁵¹ Dieser von ihm konstruierte Kunststypus v. a. außereuropäischer Kulturen möchte „den Dingen der Außenwelt ihre Willkür und Unklarheit im Weltbilde nehmen“.⁵² Die in diesem Werk deutlich hervortretende positive Wertung der nicht-mimetischen Kunst führt dann auch zu einem anderen Blick auf die außereuropäische Kunst insgesamt. Die dynamische Linie ist, insofern sie floralen Ursprungs ist, natürlich selbst ein hochgradiges Abstraktionsprodukt.

Auch wenn wir wegen der Tatsache, dass Adler nur wenig schriftlich formuliert hat und wir zudem aufgrund des Schicksals seines Nachlasses keine Belege für die Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Diskurs über Kunst haben, dürfen wir annehmen, dass diese Diskussion nicht ohne Eindruck an ihm vorüber gegangen ist.

Keineswegs gilt die Allgemeinbehauptung „Im Jugendstil zu entwerfen und zu denken hieß, die gerade Linie zu verbannen und die langzügig fließende Linie, das pflanzenhafte weiche Ab- und Anschwellen der Formen zu verwenden“.⁵³ In Wien, einem wichtigen Zentrum der neuen Kunst im deutschsprachigen Raum, hatte Josef Hoffmann kurz nach der Jahrhundertwende in seiner Architektur und in den Designobjekten der **Wiener Werkstätten** einen aus dem Quadrat und seiner Rechtwinkligkeit entwickelten Stil kreiert, das als Grundprinzip der Konstruktion – übrigens hier das keineswegs abgeschaffte Ornament bestimmte. Möglicherweise war dieser Wiener Kreis die Designergruppe des Jahrhunderts⁵⁴, nicht zuletzt deswegen, weil Hoffmann und die anderen Beteiligten im Brüsseler Palais Stoclet 1908 das Gesamtkunstwerk der Epoche schlechthin schufen. „Der Zwiespalt des Jugendstils – hier florales Ornament, da Linie oder Konstruktivismus – wird in den Arbeiten der Wiener Werkstätte im Dialog gelöst; die Flora verschmilzt zu einer Einheit mit der Geometrie.“⁵⁵ Allerdings gibt es um 1920 in Wien auch die radikale Gegenteilstendenz des Verspielten bei Peche.

Bei Adler findet sich eine vergleichbare Tendenz zur selben Zeit in den Möbelentwürfen zwischen 1906 und 1909 und noch stärker in späteren Grabsteinentwürfen. Besonders manche spätere Textilentwürfe, etwa die „Zugvögel“ von 1932 zeigen in ihrer Strenge eine Weiterentwicklung dieser abstrahierenden Gestaltungsprinzipien. Aber auch die Prunkbowle *Noris* von 1913/14 und das stilistisch verwandte Sedergerät von 1913 lassen die Abkehr vom floralen Schwung erkennen. Der Gebrauchszweck dominiert.

Adler hat 1913 in seinen Prinzipien der Lehre dieses reflektierte, nicht mehr unmittelbare Verhältnis zur Natur so formuliert: „Der Weg zum lebendigen Werk der freien und angewandten Kunst muss durch die Natur hindurchführen. Der Schüler muss lernen, sich die Natur untertan zu machen, er muss sie überwinden, um dann, wenn er selbst schafft, frei mit deren Formen, Farben und Rhythmen, die er sich zu eigen gemacht hat, schalten und walten zu können.“⁵⁶ Bemerkenswert ist hier auch seine Einbeziehung des für das Design immer wichtigen technischen Aspekts, wenn er von den „vorbildlichen technischen Schönheiten der Naturgebilde“ spricht und in der „vollen Durchdringung von Stoff und Zweck in der Natur“ das Resultat der „selbstverständlichen Schönheit der Dinge“ feststellt.

Der Bruch mit der Geschmeidigkeit und Dynamik der Gestaltung schon bald nach der Jahrhundertwende und die wesentlich stärkere Orientierung an der Gebrauchsform wird besonders gut an Peter Behrens, der eine Zeit lang dem Münchner Kreis angehört hatte, deutlich; das Ornament „verschwand zwar nicht, erstarrte jedoch sichtlich unter dem kalten Guss der Verdammung. Schwung, Spiel und Erfindungsgabe ... alles schrumpfte zusammen, trocknete ein; und wie den von der Phantasie geleiteten Spielen der Kinder das militärische In-Reih-und-Glied zu folgen pflegte, so wurde ... aus dem Dynamisch-Bewegten, dem Gleiten und Tanzen von Linie, Form und Farbe, als hätte jemand ‚Stillgestanden!‘ kommandiert, die bewegungslose abstrakte Figur: Quadrat und Kreis, Rhombus und Oval, gereihtes, geordnetes Nebeneinander von gedrunghenen Einzelmotiven“⁵⁷; (die vom Autor für diesen allgemeinen Umschwung angesetzte Jahreszahl 1902 erscheint allerdings als etwas zu früh).

Für die Entwicklung des Designs in Deutschland hat nach dem Ersten Weltkrieg das **Bauhaus**, zumindest im Rückblick, eine große Bedeutung. Adlers Biografie ist mit zwei wichtigen Namen auf schicksalhafte Weise verbunden, nämlich mit dessen erstem Leiter Walter Gropius, der Adler gerne nach 1933 mit nach Amerika nehmen wollte, und mit Johannes Itten, der ihm nach 1938 die Unterstützung für einen Aufenthalt in den Niederlanden verweigerte.⁵⁸ Führende Vertreter dieser Schule nehmen die oben genannten, schon vor dem Krieg deutlichen Tendenzen des Bruchs mit dem bisherigen Jugendstil auf und verschärfen sie. Nicht mehr Kunst und Handwerk, sondern Kunst und Technik sollten, so Gropius 1922, eine neue Einheit bilden.⁵⁹ Die Vorstellung einer neuen Verbindung von Kunst und

Leben – ohne eindeutigen Kunstbegriff – blieb bestehen.⁶⁰ Andererseits sollte nach Vorstellungen des Bauhauses die Kunst in Handwerk und Technik aufgehen, auf eine künstlerische Begründung für die Form verzichtet werden⁶¹; „das künstlerische formelement ist ein fremdkörper im industrieprodukt. die technische bindung macht die kunst zu einem nutzlosen etwas“, proklamierte Georg Muche 1926.⁶² Nicht Kunstwerke wollte man schaffen, sondern der Lebensraum des Menschen sollte gestaltet werden, wobei die Exaktheit der Maschine emphatisch bejaht wurde.⁶³ Van Doesburg polemisierte gegen die Vorherrschaft der Natur.⁶⁴ Adlers Landeskunstschule in Hamburg war sicher konfrontiert mit diesen zeitgenössischen Thesen, Einflüsse finden sich in seinen Textilentwürfen und dem Kunststoffdesign.

Man kann im Hinblick auf Adlers Werk in den 20er-Jahren sagen, dass es in einem Zwiespalt zwischen „radikal und angepasst modern“ steht, zumal er, insbesondere bei seinen Möbelentwürfen, auf den konservativ-bürgerlichen Geschmack der Auftraggeber Rücksicht nehmen musste.⁶⁵ Außerdem fehlten ihm offenbar die Kontakte für Aufträge größerer Serien. Schon die Münchener Werkstätten hatten Notwendigkeiten maschinell vorgefertigter Serien bedacht und „Maschinenkunst“ musste, unter Nutzung der technischen Möglichkeiten, nicht unbedingt etwas Negatives sein; Muthesius hoffte schon 1902 auf deren Anerkennung als ästhetische Produkte.⁶⁶

Der Kunsthistoriker Hildebrandt hatte bereits 1924 eine indirekte Abwertung aller Versuche der bewussten künstlerischen Gestaltung der technischen Umwelt formuliert, indem er von zwei „Zeitstilen“ ausgeht: „Den einen hat die Technik absichtslos gebildet; er schafft aus ihren reinen Erzeugnissen Präzisionsleistungen organisch-harmonisch ineinandergreifender Glieder mit genauest abgewogenen Funktionen, Dinge von angespanntestem, straffstem Leben ... daneben den zweiten, künstlichen, gewollten, der Vergangenheit entliehen, der sich noch nicht anzupassen wusste und langsam Schritt für Schritt vorwärts geht, während die Entwicklung schon um Meilen weiter geeilt ist.“⁶⁷

2.5 – Das Gesamtkunstwerk. Die Villa des Malers von Stuck in München ist, als Beispiel einer Einrichtungs-gestaltung der Zeit, noch heute ein ein-drucksvoller Beleg für den Versuch eines umfassenden Designs der Wohnumgebung. Adler hat, wie nahezu alle bedeutenden Künstler der Zeit, Werke in der gan-

zen Bandbreite des Designs geschaffen, von Ge-brauchsgegenständen bis hin zur Architektur eines Hauses. Leider war es ihm offenbar von der Seite der Aufträge her nicht vergönnt, ein weiteres Gebäude außer dem Haus für die Eltern in Laupheim zu schaf-fen. Ein Gesamtkunstwerk, wie es etwa Hoffmann im Palais Stoclet oder Guimard im Castel Béranger schaffen konnten, aber auch die Darmstädter Künstlerkolonie wäre hier zu nennen, war nur durch sehr reiche Auf-traggeber möglich.

Olbrich hatte diese Konzeption des Gesamtkunst-werks 1900 formuliert im Zusammenhang mit der Auf-fassung dieser Epoche von Kunst und Leben überhaupt: „Kunst ist nichts anderes, als eine harmonische und äs-thetische Inszenierung des Lebens, Kunst ist nichts an-deres als das Leben aus der Sicht eines Temperaments und seines Bewusstseins ...“⁶⁸ Diese Konzeption be-wirkte eine gewisse Umformung der bis dahin und heute wieder getrennten Werkbereiche, wenn etwa Archi-tekturen in Plastik übergeht oder Malerei die Funktion der Raumausschmückung innerhalb der Gesamtdeko-ration erhält. Begehbbare Räume präsentierten die Ge-samtwirkung des neuen Stils sehr viel überzeugender als Einzelobjekte. Adler hat mehrere Gesamtinterieurs entworfen⁶⁹, aber auch hier ist es entweder nicht sicher, ob der Entwurf ausgeführt wurde, oder der Verbleib ist unbekannt – Probleme, die uns bei Adlers Werk leider öfters begegnen. Diese Idee des Gesamtkunstwerks hielt sich bemerkenswerterweise, mit anderen Vorzeichen, bis in die Konzeption des Bauhauses hinein als gestal-terisches Ziel.⁷⁰

2.6 – Technische Reproduzierbarkeit. Als letzter Teilaspekt oder Faktor in der Entwicklung zum Ju-gendstil hin ist dieser Stand der technischen Entwick-lung zu nennen. Mehrfach wurde der entscheidende Kontext industrieller Produktionsweise für Gebrauchs-gegenstände und ihre Gestaltung angesprochen.

Man kann es als entscheidendes Ereignis in der Ge-schichte der dekorativen Kunst sehen, dass die indus-trielle Produktionsweise das traditionelle Verhältnis zwischen Wert und Herstellungsaufwand der Produkt-gestaltung umgeworfen hat⁷¹ und vor allem auch einen entscheidenden Anstoß zur Neubesinnung gegeben hat – von England ausgehend bis nach München, Darm-stadt oder Wien. Der Herstellungsaufwand hatte sich durch die Technisierung stark verändert.

Walter Benjamins berühmter und für unseren Kon-text anregender Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter*

seiner technischen Reproduzierbarkeit ist zwar erst 1936 entstanden, aber das untersuchte Problem stellte sich letztlich seit dem Aufkommen industrieller Fertigungstechnik. „Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie ... die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann ...“⁷² (Ich habe den Teil des Zitats, der zur Filmproduktion überleitet, ausgespart); man kann den Gedanken aber auch erweitern, indem man ergänzend noch die Designobjekte einfügt. Zu beachten ist natürlich, dass Benjamin das ortsgebundene originale Kunstwerk im Blick hat.

Nach Benjamin ist für das originale Kunstwerk sein Hier und Jetzt zentral und konstitutiv. Ursprünglich ist das Kunstwerk in den Traditionszusammenhang des Kults eingebettet, aus dem es seine Aura, seine Strahlkraft, die „einmalige Erscheinung einer Ferne“ bezieht. Die Reproduktionstechnik aber löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition. Alles vom Ursprung her Tradierbare mache jedoch die Echtheit aus. Die technische Reproduzierbarkeit nun emanzipiert das Kunstwerk gleichzeitig von seinem „parasitären Dasein am Ritual“.

Mit der technischen Reproduzierbarkeit hängt für Benjamin etwas Zweites zusammen: seine Ausstellbarkeit, sein Ausstellungswert, eine neue Funktion, die das Kunstwerk qualitativ verändert habe. Die Lösung vom kultischen Ursprung habe auch ihren Schein der Autonomie aufgelöst. Die Bedeutung der Ausstellungen für die Verbreitung des Design wurde bereits erwähnt.

Diese kurz skizzierten Gedanken Benjamins sind für die Situation um die Jahrhundertwende in mehrfacher Hinsicht erhellend. – Die Münchner Gruppe war sich der Konkurrenz massenhaft hergestellter Gebrauchsgegenstände voll bewusst; für die erste Ausstellung 1897 wurde u. a. von Riemerschmid und Obrist die programmatische These verkündet: „Diese Ausstellung ... legt daher das Hauptgewicht auf Ursprünglichkeit der Empfindung sowie auf eine künstlerisch wie technisch vollendete Ausführung solcher Kunstgegenstände, die den Bedürfnissen unseres modernen Lebens entsprechen. – Sie schließt ... alles aus, was als eine gedankenlose und unwahre Nachbildung oder Nachahmung fremder Stilarten erscheint; was sich nicht auf der Höhe der modernen Technik befindet ...“⁷³ Die „Vereinigten Werkstätten“ und vergleichbare Unternehmungen strebten letztlich nichts weniger an als eine „Durch-

dringung der gewerblichen Produktion mit künstlerischem Geist auf der Basis der modernen, großindustriellen, Wirtschaftsorganisation und somit auch der modernen Technik“.⁷⁴ Von Bing wird berichtet, dass er die Produktion von Art Nouveau-Objekten in einem bis dahin nicht da gewesenen Ausmaß durch die Koordination von Design und industrieller Fertigung, von Künstlern und Handwerker bis hin zur Mustereintragung beim Patentamt durchrationalisiert hat.⁷⁵

Die radikale Abgrenzung von der *Nachahmung fremder Stilarten* zielt genau auf den Historismus. Die Entwicklungsrichtung zu einem rationalen Funktionalismus mit weitgehend maschinell herstellbaren Bauteilen war die eine Komponente dieser Bewegung, eine stärker ornamental orientierte die andere. Erstere findet ihre Fortsetzung im Umkreis des Bauhauses, die Bezugnahme aufs Ornament wird großenteils im Art Deco fortgesetzt. Keiner dieser handwerklichen Initiativen zur Produktion größerer Stückzahlen gelang ein wirtschaftlicher Durchbruch, selbst später den Bauhausangehörigen nicht.

Zurück zur Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit und dem Begriff des Originals. – Im Werk Adlers finden sich mindestens drei Bereiche, an denen sich ihm einerseits das Problem des Verzichts auf das Einmalige des original Gestalteten stellte und wo die Absicht der Vervielfältigung schon von Anfang an bestand; zum anderen stellte er sich bewusst der Frage, wie die technische Reproduzierbarkeit des von ihm Geschaffenen zu realisieren sei und worauf er unterschiedliche Antworten fand. Hierbei ist die Antwort in ganz entscheidendem Maße von dem zur Verfügung stehenden technischen Entwicklungsstandard abhängig.

Als Erstes ist die Möglichkeit der Vervielfältigung beim Guss von Metallobjekten zu nennen, wo die Realisation in den Händen eines handwerklichen Spezialbetriebes lag und die Auflage natürlich sehr begrenzt ist, wodurch die Spannweite des Begriffs „Reproduktion“ deutlich wird. Dieser technischen Trennung von Formentwurf und Guss verdanken wir übrigens das unwahrscheinliche Glück der Möglichkeit eines Nachgusses wie bei dem Sedergerät im Laupheimer Museum. Da aber nicht immer die Autorschaft des Entwurfs ganz eindeutig ist, finden wir hier gelegentlich auch nur eine „Zuschreibung“.

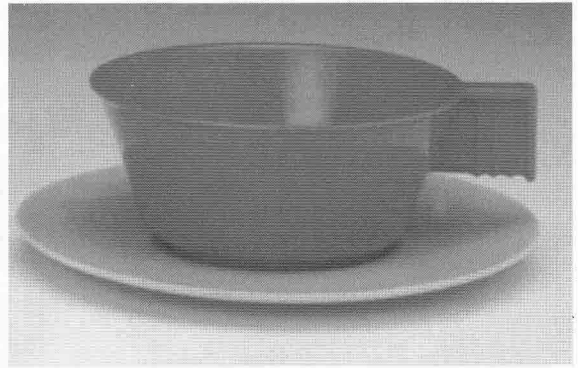
Das zweite Beispiel ist die Technik des Stoffdrucks, für Massenproduktion in der Textilindustrie üblich. Adler scheiterte hier mit dem Versuch, vom Prinzip der Batiktechnik ausgehend, eine Maschine für größere Auf-

lagen zu entwickeln. Die gewissermaßen auratischen Qualitäten der traditionellen, handgefertigten Batik ließen sich nicht auf die technische Reproduktion übertragen. So ist das letzte – vielleicht schönste – in „Wachsreservetechnik“ ausgeführte, also batikähnliche Werk Adlers von 1937 wieder ein Unikat. Seine Entwürfe für die Teppichfabrik Wurzen sind wegen ihrer eher traditionellen Ornamentik und, teilweise auch dem Rapportprinzip, eindeutig für die technische Reproduktion bestimmt.

Das dritte Arbeitsfeld, das im Zusammenhang mit der Frage der technischen Reproduzierbarkeit von Designobjekten bei Adler zu betrachten ist, ist das hochinteressante Feld der **Kunststoffentwürfe** für die Bebrit-Werke.⁷⁶ Gropius hatte schon 1926 in den Grundsätzen zur Bauhausproduktion die „Herstellung von Serienprodukten durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien“ gefordert, aber erstaunlicherweise sind von niemandem aus diesem Umfeld entsprechende Entwürfe bekannt. Bemerkenswert ist, dass Adler vermutlich den gesamten Bereich „Haushaltswaren“ von Bebrit mit ca. insgesamt 30 Objekten auf der Basis des Kunststoffs „Pollopas“ gestaltet hat, und zwar in der Zeit, als bereits seine Ausgrenzung eingesetzt hatte. Die formschöne Schlichtheit der Tasse, deren Henkel reduziert ist zu einer geriffelten Griffplatte, ist gleichzeitig der Extrempol zu den Münchener Anfängen seines Werks und macht dessen Spannweite bewusst. Sein Name musste von der Firma verschwiegen werden, aber offenbar war er im quantitativen Endergebnis erfolgreicher als das Bauhaus, dem es nie gelang, Standardprodukte in großen Serien in Zusammenarbeit mit Firmen zu realisieren. Auch hier begegnet uns wieder die Tragik seines Schicksals, das eine entsprechende Anerkennung lang verhindert hat.

Für die technische Reproduktion schließlich sind auch die beiden Bucheinbände für die DVA bestimmt; leider hatte Adler offenbar keine Gelegenheit für weitere Arbeiten auf diesem Gebiet. Bücher waren innerhalb der Designkonzeptionen der Jahrhundertwende und ihrer Vorstellung vom Gesamtkunstwerk im Extremfall ein Gesamtkunstwerk im Kleinen, teilweise mit durchgehend eigener Schriftgestaltung, was hier allerdings nicht der Fall ist. Ihrer Entstehungszeit gemäß sind Adlers Entwürfe stark linear strukturiert.

Die Überlegungen Benjamins nochmals aufgreifend, könnte man Adlers Werk aufteilen in die bewusst zur Vervielfältigung bestimmten Werke aufgrund entspre-



Teetasse aus Kunststoff (1934).

chender Entwürfe und die Arbeiten mit der Aura des Einmaligen des traditionellen Kunstobjekts. Hinzu kommt noch ein Faktum, das die Verschiebung zum Singulären mit zunehmender zeitlicher Distanz begünstigt: auch die für Mehrfertigung konzipierten Werke werden zunehmend seltener und nähert sie gewissermaßen dem Original an.

3. Kunst und Judentum in Deutschland

Zum letzten Abschnitt dieser Herausarbeitung von Kontexten des Werkes Friedrich Adlers. – Er steht nicht in einem systematischen Zusammenhang mit den vorhergehenden Überlegungen zum Jugendstil und den auf ihn folgenden Tendenzen, sondern ergibt sich zwangsläufig als geschichtlicher Kontext aus Adlers Biografie. Adlers Schaffen und sein Leben fallen in die entscheidende Periode der Geschichte der deutschen Juden, das 20. Jh., ihren Höhepunkt und ihre Katastrophe. Beides, Höhepunkt und Katastrophe, prägen Werk und Biografie. Letztere nicht nur durch seine Ermordung in Auschwitz, sondern auch vor allem schon durch die zunehmende Einschränkung der Arbeitsmöglichkeiten und die Vernichtung seines Nachlasses.

Die Tatsache, dass die Werkbundausstellung in Köln 1914 den jüdischen Kultraum und damit das Judentum offenbar selbstverständlich als gleichberechtigte Konfession – bei einem Bevölkerungsanteil von nur etwa einem Prozent – voraussetzte, ist insbesondere deswegen bemerkenswert, weil das Kaiserreich von einem zunehmenden Antisemitismus geprägt war. Das Judentum war im Wesentlichen eine großstädtische Gruppe mit einer gewissen Distanz zur eigenen religiösen Tradition und zunehmender Akkulturation. Offenkundig unterscheiden sich die Verhältnisse in Hamburg nicht von denen im Reich.⁷⁷ In diesem Antisemitismus flossen unterschiedliche ideologische Strömungen zusammen; als wichtigste Momente sind die Gegnerschaft zum Liberalismus, das Unbehagen an der Moderne insgesamt und nicht zuletzt die Ideologie des Wagner-Kreises zu



Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1913).



Synagogenfenster: Die 12 Stämme Israels (1919).

nennen. Wagners Vorurteil von der Kunst-Unfähigkeit der Juden wird trivialisiert in der These, sie könnten nicht teilhaben an dem, was die deutsche Nation ausmache. Nun ist es der aufkommende Zionismus, der diese These aufgreift und quasi ins Positive wendet, wenn Buber 1901 verkündet, im künstlerischen Schaffen sprächen sich die spezialisierten Eigenschaften der Nation am reinsten aus; folglich „ist unsere Kunst der schönsten Weg unseres Volkes zu sich selbst“. Eine jüdische Kunst wird aus dem ästhetischen Diskurs der Moderne begründet⁷⁸; 1913 formulierte Heilmann, Adressat jüdischer Kunst könne allein die jüdische Gemeinde sein.

Auch später, nach dem Krieg, versuchen jüdische Publizisten aktuelle Kunstentwicklungen mit vermeintlicher jüdischer Tradition zu verbinden, wenn sie etwa die apokalyptischen Visionen mit dem Geist der Propheten verbinden – nach Bertz der gleiche Zielabschluss wie schon bei Buber in der Behauptung einer Über-einstimmung von Judentum und Moderne.⁷⁹ In dieses Umfeld gehört auch Hermann Struck, der nach Palästina auswanderte und Adler bereits 1933 nach Jerusalem holen wollte.⁸⁰ Dass Adler dieser Bitte nicht folgte, legt nahe, dass er sich nicht mit dem Zionismus identifizierte. Dennoch scheint ihm 1910 das Ziel einer „großen jüdischen Kunst“ vorgeschwebt zu haben und seine beiden Synagogenobjekte von 1912

machten ihn zum ersten namhaften Designer für jüdisches Kultgerät.⁸¹ Die Zeugnisse seiner Mitarbeit an der Laupheimer Synagoge 1903 und der Hamburger Synagoge Oberstraße 1931 wurden durch deren Zerstörung vernichtet. Deutsch-nationalistische Töne, die die „deutsche Volksseele“ bemühten, machten sich übrigens schon bald in der Rezeption und Wertung der Arbeiten der „Vereinigten Werkstätten“ geltend.⁸² Das bedeutet, dass die Herausbildung der Moderne auch im Design bereits zu dieser Zeit eingebettet ist in politische Ideologisierung, die sich selbstredend nach 1933 verschärfen.

Das schon vom Format her eindrucksvollste Werk Adlers, das das Laupheimer Museum besitzt, die Zweitfertigung des Buntglasfensters von 1919 mit den 12 Stämmen Israels, verdankt seine Entstehung letztlich auch diesem Hintergrund der zionistischen Bewegung, da der Markenhof ja Auswanderungswillige auf Palästina vorbereiten sollte. Aufschlussreich für Adlers künstlerische Entwicklung und seine neue Formensprache ist der Vergleich dieses Werkes mit dem nur als Abbildung erhaltenen Foto des Synagogenraums von 1914. Hier sind allerdings nur die Zeichen von sechs Stämmen zu finden, so dass vermutlich ein Gegenstück dieses Fensters existierte. Nur jeweils zwei der vier senkrechten Felder sind mit Symbolen für die Stämme besetzt, die übrigen durch zart konturierte, meist achsensymmetrisch angeordnete organische Formen einschließende Metallstege strukturiert.

1919 dagegen ist unverkennbar der Einfluss der Formensprache des deutschen **Expressionismus**, was sich stellvertretend an Meidners „Apokalyptischer Landschaft“ von 1912/13 demonstrieren lässt. Diese Formen übernimmt Adler für die Technik des Glasfensters und passt sie ihr an. Also ein weiterer Kontext aus der bildenden Kunst. – Meidners Werk zeigt als hervorstechendes Merkmal, dass die Rechtwinkligkeit zugunsten gezackter, oft schwarz konturierter, scharf abgegrenzter Einzelformen aufgegeben ist. Adler setzt diese Elemente einer expressiven Formensprache im Gerüst der Stege um, wobei die Strahlen im Feld der Bundeslade für Levi und die Umgebung des Schwertes für Simon auch in den Farbtönen hervorstechen. Bemerkenswerterweise impliziert die doch beibehaltene Symmetrieachse – ebenso wie bei den Josefsgarben – ein traditionelles Ordnungsprinzip und eine gewisse Regelmäßigkeit, wenn wir die formalen Einheiten auf dem expressionistischen Gemälde dagegenhalten. Polygone Grundfor-

men tauchen bei Adler immer wieder auf, aber in sich meistens symmetrisch, wovon er hier größtenteils abweicht. Auch die Achsen von Baum und Rebe sowie die Ruder des Schiffs stellen dynamische Elemente dar, die die Ruhe einer rechtwinkligen Ordnung stören. Allenfalls der elegante Bogen der Körperform des Hirsches erinnert an das Lineare im Ornament früherer Werke. Der Unterschied zur mittlerweile vergangenen Formensprache des Jugendstils in dieser Technik des Glasfensters wird sehr gut deutlich im Vergleich mit Arbeiten etwa von Tiffany. Adlers Werk wurde als Unikat konzipiert; letztlich hat auch die Zweitfertigung dessen Aura, um Benjamins Begriff zu benutzen, denn es ist keine technische Reproduktion des Originals. Da der Jugendstil als ein wesentlicher Wegbereiter des Expressionismus gesehen werden kann, haben wir an diesem Werkbeispiel Adlers gewissermaßen einen Beleg für diesen Zusammenhang.

Das Erlebnis des Ersten Weltkriegs und die Demütigung durch die Judenzählung in der Armee 1917, verbunden mit der Erfahrung, nicht vollwertig als Deutsche akzeptiert zu sein, ist eine entscheidende Erfahrung für die deutschen Juden, somit auch für den mehrfach ausgezeichneten Friedrich Adler. Sein wegen seiner Schlichtheit noch heute eindrucksvolles Kriegerdenkmal auf dem jüdischen Friedhof, ohne alles nationalistische Pathos nur „unseren Söhnen“ gewidmet, reflektiert möglicherweise auch diese Erfahrung. Formal ist es natürlich von den Vereinfachungstendenzen der Zeit nach dem Krieg geprägt. Seine Grabsteinentwürfe gehören in gewisser Weise ebenso zum religiös-kulturellen Kontext, zumal die jüdische Tradition hier, vor allem seit dem 19. Jh., eine bestimmte Ikonografie entwickelt hat, von der sich Adler löst. Höhepunkte sind hier der Grabstein für Rebecca Laemmle, wo das durchbrochene Ornament mit einer kalligrafischen Initialengestaltung verbunden ist, und, in seiner formalen Strenge und äußersten geometrischen Stilisierung des Prinzip organischen Wachstums, die Grabstele für seine Mutter. Sie gehört zu den Werken mit der größten Affinität zum Art Deco. Erst bei genauer Betrachtung erschließt sich das raffinierte Spiel von Symmetrie und Abweichung. Es handelt sich nicht um ein Ornament auf einem Grabstein, sondern um eine eigenständige Plastik.

Adlers metallene Kultgeräte, im Wesentlichen aus der Zeit vor dem Krieg, sind formal einerseits durch die kultbedingte Funktionsvorgabe einschließlich Schriftzeichen determiniert, lassen andererseits aber auch un-



Grabstein der Mutter Frieda Adler (1921).

verkennbar die Handschrift von Adlers profanen Metallarbeiten erkennen.

Dieser kurze Überblick konnte nur das Panorama vielfältiger Einflüsse andeuten, die den Zusammenhang der für Adler entscheidenden Jahre geprägt haben und der seinerseits wieder eine entscheidende Quelle für diejenige Periode des Adler'schen Werks darstellt, mit der wir seinen Namen vor allem verbinden. Aber auch für die gut zwei Jahrzehnte seines Schaffens, die nicht mehr dem Jugendstil angehören, lassen sich vielfältige neue und andere Hintergründe aufweisen.

Anmerkungen

- 1 Lorenz, 128.
- 2 s. Moles, 48 ff.
- 3 Joppien in: L'Art Nouveau, 238.
- 4 Fahr-Becker, 2004/07, 22.
- 5 Schäll, 15.
- 6 Fahr-Becker, 2004/07, 32.
- 7 ebd. 25.
- 8 ebd. 175.
- 9 ebd. 255.
- 10 Hofstätter, 13.
- 11 Fahr-Becker, 2004/07, 245.
- 12 Adler-Kat., Negendank/Winter 196 ff., Hofstätter 13.
- 13 Fahr-Becker, 2004/07, 179.
- 14 Sembach, 158.
- 15 s. L'Art Nouveau, 18, 33, 189 ff.
- 16 S. 16.
- 17 S. 195.
- 18 S. 200.
- 19 Fahr-Becker, 2004/07, 335.
- 20 L'Art Nouveau, 236.
- 21 s. Guimard, 90 ff.
- 22 Gibson, 19, 24.
- 23 Art Nouveau, 115.
- 24 Fahr-Becker, 2004/07, 150.
- 25 Jugendstil (Meritverl.), 25.
- 26 Fahr-Becker, 2004/07, 23.
- 27 Fahr-Becker, 1993, 23.
- 28 dies. 2004/07, 9 f.
- 29 ebd. 10.
- 30 ebd. 128.
- 31 dies. 2008, 17.
- 32 Weisberg in: L'Art Nouveau 51 ff.
- 33 Gombrich, 52 f.
- 34 ebd. 65.
- 35 ebd. 66.
- 36 Jones, 5.
- 37 Gombrich, 59 f.
- 38 Adler-Kat., Ottomeyer, 17.
- 39 s. Bloom Hiesinger, 18 f.
- 40 Fahr-Becker, 2004/07, 76.
- 41 Guimard, 12, 102.
- 42 Adler-Kat. 306 f, 376.
- 43 Fahr-Becker, 2004/07, 160.
- 44 Adler-Kat., Ziffer, 38.
- 45 Adler-Kat., v. Hase-Schmundt, 213.
- 46 ebd. Ottomeyer, 17.
- 47 Fahr-Becker, 2004/07, 220 f.
- 48 ebd. 118 f.
- 49 Abb. in Jugendstil. Merit-Verlag, 51.
- 50 Worringer, 5.
- 51 ebd. 6.
- 52 ebd. 17.
- 53 Jugendstil. Merit-Verlag, 8.
- 54 Fahr-Becker, 2008, 73.
- 55 ebd. 162 f.
- 56 Schäll, 19 f.
- 57 Hevesi 1909, zit. Fahr-Becker 2004/07, 272 f.
- 58 Adler-Kat., 30, 90.
- 59 Droste, 58.

- 60 Honisch, in: Zwanziger Jahre 1/1.
 61 Droste, 84.
 62 ebd. 161.
 63 Zwanziger Jahre, 164 f.
 64 ebd. 1/176.
 65 Adler-Kat., Joppien/Klingbeil, 57.
 66 ebd., Pese, 154.
 67 zit. bei Deuchler, 166.
 68 Fahr-Becker, 2004/07, 242.
 69 Adler-Kat., 253–265.
 70 s. Droste, 54.
 71 Gombrich, 43.
 72 Benjamin, 13.
 73 Blohm Hiesinger, 10.
 74 ebd., Sombart, 15.
 75 Weisberg, in: L'Art Nouveau, 182 ff.
 76 s. hierzu Leonhard, Adler-Kat. 384 ff.
 77 Lorenz in: Die Juden in Hamburg.
 78 Bertz, 150 ff.
 79 ebd. 158.
 80 Adler-Kat., Schäll, 30.
 81 Adler-Kat., Joppien/Klingbeil, 53.
 82 s. Blohm Hiesinger, 18.

Literatur

- Adler, Friedrich. Zwischen Jugendstil und Art Deco. Ausstellungskatalog Stuttgart 1994.
 Art Deco. Hamburg 1990.
 Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt 1963.
 Bloom Hiesinger, K.: Die Meister des Münchener Jugendstils. München 1988.
 Deuchler, F.: Stichjahr 1912. Regensburg 2003.
 Droste, M.: bauhaus. Köln 1990.
 Fahr-Becker, G. (Hrsg.): Ukiyo-e. Entstehung und Geschichte. Köln/München 1993.

- Fahr-Becker, G.: Jugendstil. Königswinter 2004/2007.
 Fahr-Becker, G.: Wiener Werkstätten. Köln 2008.
 Gibson, M.: Symbolismus. Köln 2006.
 Gombrich, E. H.: Ornament und Kunst. Stuttgart 1982.
 Golinski, H. G. u. Hiekisch-Picard, S. (Hrsg.): Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst. Bochum 2003.
 Guimard, H.: Castel Béranger - Métropolitain Bolivar. Katalog München 1999.
 Haeckel, E.: Kunstformen der Natur. Nachdruck Wiesbaden 2004.
 Herzig, A. (Hrsg.): Die Juden in Hamburg. Hamburg 1991.
 Hillier, J.: Japanische Farbholzschnitte. Herrsching o. J.
 Hofmann, W.: Die Moderne im Rückspiegel. München 1998.
 Hofstätter, H. H.: Jugendstil. Grafik und Druckkunst. Baden Baden 1985.
 Hogart, W.: Analyse der Schönheit. Dresden o. J.
 Jones, O.: Die Grammatik der Ornamente. Dt. Stuttgart 1987.
 Jugendstil. Hamburg 1990.
 L'Art Nouveau. Ausstellungskatalog Stuttgart 2005.
 Loos, A.: Ornament und Verbrechen. Wien 2000.
 Lorenz, O.: Jugendstil. Kirchdorf 1984.
 Meidner, L.: Apokalyptische Landschaften. München 1990.
 Meyer, M. A. (Hsg.): Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit. München 2000 Bd. 3 und 4.
 Moles, A. A.: Psychologie des Kitsches. München 1972.
 Schäll, E.: Friedrich Adler. Leben und Werk. Bad Buchau 2004.
 v. Seidlitz, W./Amsden, D.: Ukiyo-e. London 2007.
 Sembach, K. J.: Jugendstil. Köln 2007.
 Tiffany. Meisterwerke des amerikanischen Jugendstils. Köln 1999.
 Tendenzen der Zwanziger Jahre. Katalog Berlin 1977.
 Wichmann, S.: Jugendstil. Herrsching 1977.
 Worringer, W.: Abstraktion und Einfühlung. Nachdruck Leipzig/Weimar 1981.

Bildnachweis

Alle Abbildungen vom Autor.