

# Malerei im Dienste der Architektur: Die BRÜCKE-Künstler und die Dresdner Raumkunst

Im Sommer des Jahres 1905 faßten die vier befreundeten Architekturstudenten Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff den Entschluß, sich dem freien künstlerischen Schaffen zu widmen. Um der Spontaneität der Werke Nachdruck zu verleihen, wurde die Gründung der BRÜCKE gerne als Stunde Null in der künstlerischen Vita der jungen Maler dargestellt. Die Dresdner Gruppe war aber keinesfalls ein Zusammenschluß von Autodidakten, die 1905 ohne jegliche künstlerische Ausbildung mit ihren ausdrucksstarken Bildern die Öffentlichkeit im deutschen Kaiserreich provozierten, vielmehr belegen jüngst veröffentlichte Studienpläne und zahlreiche Entwürfe, daß dem künstlerischen Schaffen der Gruppe ein jahrelanges Studium der Architektur und Innendekoration vorausging.<sup>1</sup> Seit 1901 hatten Kirchner und Bleyl an der Königlichen Technischen Hochschule in Dresden Architektur studiert, im Jahre 1904 hatte sich Heckel dazugesellt, im Jahr darauf Schmidt-Rottluff. Pechstein, der sich der Gruppe 1906 anschloß, hatte sowohl ein Studium an der Dresdner Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie als auch eine zweijährige Ausbildung als Dekorationsmaler absolviert. Die in dieser Zeit gewonnenen Einblicke in den zeitgenössischen Kunstbetrieb verhalfen den Studenten zu einer erstaunlichen Professionalität: Nicht nur die Gründung einer Künstlergruppe, sondern auch die Veröffentlichung einer Autonomieerklärung und der Versuch, sich durch passive und aktive Mitgliedschaft ein Netzwerk aus Mäzenen und assoziierten Künstlern aufzubauen, waren gängige Strategien, um sich in einer auf Wettbewerb ausgerichteten Kunstwelt zu etablieren.<sup>2</sup>

Das künstlerische Selbstverständnis der Gruppe wurde nachhaltig vom Studium der Architektur und Innendekoration geprägt. Selbst als das erlernte Formenrepertoire zunehmend zugunsten eines neuen, expressiven Stils über Bord geworfen wurde, blieben die jungen Künstler vielen der erlernten Prinzipien treu. So entspringt das Ziel der BRÜCKE, alle Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens künstlerisch zu durchdringen, den Ideen der Kunstgewerbebewegungen, mit denen die Künstler während ihrer Dresdner Studienzeit in Kontakt kamen.<sup>3</sup> Von besonderer Bedeutung war für die Architekturstudenten die Raumkunstbewegung, die durch ihre Lehrer auch an der Technischen Hochschule und der Kunstakademie einen beträchtlichen Einfluß hatte. Die Reformideen dieser Bewegung umfaßten alle Aspekte des architektonischen und kunstgewerblichen Gestaltens, „vom Sofakissen bis zum Städtebau“, ein Prinzip, das sich in den Lehrplänen der BRÜCKE-Künstler widerspiegelte. Die praktischen Übungen und zusätzlichen kunsthistorischen Vorlesungen zeugen von einer breitgefächerten Ausbildung, die auch künstlerische Aufgabenbereiche einbezog und weit über ein rein technisch ausgerichtetes Hochbaustudium hinausging.<sup>4</sup> Der Architekturprofessor Fritz Schumacher, dessen Seminare und Vorlesungen von allen BRÜCKE-

1 Vgl. insbesondere Lasko 1997. Zu den bisher kaum bekannten Entwürfen Kirchners siehe: Hoffmann 1999.

2 Zur Beziehung der BRÜCKE zum zeitgenössischen Kunstmarkt siehe Shulamith Behr, *Supporters and Collectors of Expressionism*, in: *German Expressionism: Art and Society 1909/1923*, London 1997, S. 45 – 58.

3 Darauf wurde von Lloyd 1991, S. 13 – 16, hingewiesen.

4 Siehe Lasko 1997 und Hoffmann 1999. Zu den künstlerischen Aspekten des Architektur-Studiums siehe auch Annegret Laabs, *Malerei – eine Kunst im Aufbruch?*, in: *Ausst.-Kat. Dresden 1999*, S. 154.

5 Zit. n. Fritz Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Köln 1935, S. 92.

6 Kirchner 1913.

7 Schumacher 1932, S. 8.

8 Die verschiedenen Herleitungen des BRÜCKE-Programms belegen, daß weder die darin proklamierten Ziele noch die Veröffentlichung als Manifest etwas Ungewöhnliches waren. Siehe Reinhardt 1977/78, S. 87.

9 So beschreibt Dube 1996, S. 23, die BRÜCKE als „revolutionäre Zelle junger Künstler“.

10 Henrik Karge, *Die Vielfalt des Neubeginns – Dresdener Architektur*, in: Ausst.-Kat. Dresden 1999, S. 31–43.

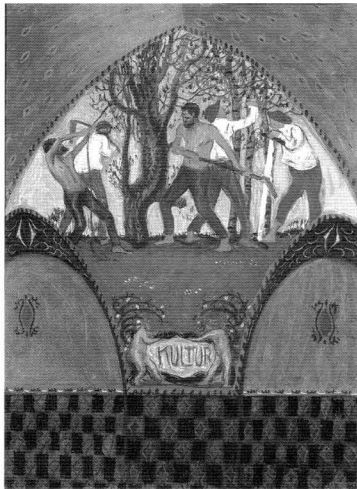
11 Zit. n. Hoffmann 1999, S. 3.

12 Bleyl 1993, S. 212.

13 Zu den künstlerischen Prinzipien der Raumkunst siehe Fritz Schumacher, *Vom Dresdener Kunstgewerbe*, in: *Dekorative Kunst IV*, 1900/01, S. 395 f.

14 Kirchner, *Programm der Brücke*, Dresden 1906 (Kat. 4).

15 Katja Margarethe Mieth, *Im Dienste der Architektur – Dekorative Malerei in Dresden um 1900*, in: Ausst.-Kat. Dresden 1999, S. 160 f.



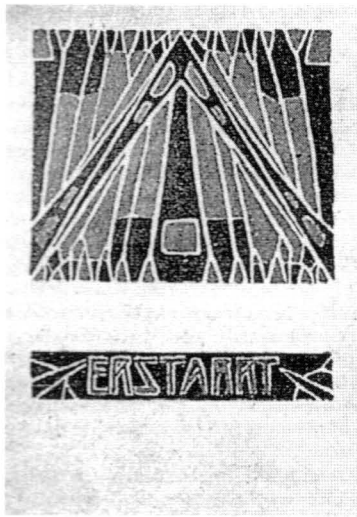
Max Pechstein, *Kultur*, 1905, Deckfarbe auf Karton, 49,2 x 36,8 cm, Städtisches Museum Zwickau, Dauerleihgabe der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Freistaat Sachsen und der Sparkasse Zwickau

Künstlern besucht wurden, faßte die Regeln der Raumkunst folgendermaßen zusammen: „Alles tritt in den besonderen Dienst des jeweiligen Raumes, dessen Wand belebt wird, und zwar nicht etwa, um sich ihm unterzuordnen, sondern um ihn durch Einordnen zu beherrschen.“<sup>5</sup>

Der Gedanke, „die neue Malerei mit dem Raum in Einklang zu bringen“, so Kirchner in der *Chronik der BRÜCKE*, entwickelte sich im Kunstverständnis der BRÜCKE-Gruppe zu einem zentralen Anliegen.<sup>6</sup> Auch in der Praxis blieben die Entwürfe der Künstler für Wandmalerei und Raumgestaltung diesen Prinzipien verpflichtet. Schumacher erinnerte sich, daß Heckel selbst bei der Ausmalung eines Raumes im Erfurter Anger Museum im Jahre 1921 noch von seinem Studium zehrte: „Er antwortete mir, daß er gerade bei seinem augenblicklichen Werk oft denken müsse an seine Dresdener Entwurfsarbeiten und die Überlegungen über die Gesetze des Raumes, die sich daran knüpften.“<sup>7</sup> Am konsequentesten konnte der raumbezogene Gestaltungswille in den eigenen Ateliers und Wohnräumen verwirklicht werden. Auch die Versuche der BRÜCKE, durch öffentliche Aufträge für Wandbilder und Glasfenster die traditionelle Trennung der Disziplinen aufzuheben und darüber hinaus durch Ausstellungen, Graphik und die Gründung eines Lehrinstituts eine möglichst breite Öffentlichkeit zu erreichen, haben ihren Ursprung im Vorbild der Reformbewegungen. Selbst der Zusammenschluß der Künstler zu einer Gruppe mit programmatischen Zielsetzungen lehnt sich an Künstlermanifeste der Jahrhundertwende an.<sup>8</sup>

Angesichts der Fortführung vieler wesentlicher Gedanken der Raumkunstbewegung durch die BRÜCKE-Gruppe muß das gängige Klischee vom Aufbegehren der jungen Wilden gegen die veralteten Lehrmethoden des wilhelminischen Kunstbetriebs relativiert werden<sup>9</sup>: Tatsächlich fand die unmittelbare Ausbildung der BRÜCKE-Künstler in einem Klima der Erneuerung und des Umbruchs statt.<sup>10</sup> Schumacher, der 1907 aktiv an der Gründung des Werkbundes mitwirkte, war in der Professorenschaft der Technischen Hochschule in Dresden als „Wortführer einer extrem gerichteten Moderne“ bekannt und berüchtigt.<sup>11</sup> Gleich nach seiner Ankunft im Jahre 1899 reformierte er den Zeichenunterricht und führte die Disziplin Raumkunst als festen Bestandteil des Architekturstudiums ein. Kirchner und Bleyl waren unter Schumachers ersten Studenten in diesem Fach und nahmen seine Anregungen mit Begeisterung auf: „Wir gehörten also zu seinen ersten Schülern und es war uns gerade recht“, so Bleyl, „daß er, der als Künstler unter den ersten war, die sich von der totgelaufenen Stilarchitektur ab und – nach Überwindung des Jugendstils – freierem Schaffen zuwandten, uns junge Studenten ebenfalls zu solchem Schaffen anzuregen suchte und verstand. Freilich führte das zu noch ungeklärten Formen und Gestaltungen, immerhin begann ein frischer Geist an der TH umzugehen, von dem wir uns mit vollen Zügen erfassen liessen.“<sup>12</sup>

Die jungen Professoren der BRÜCKE, Fritz Schumacher (1869–1947), Wilhelm Kreis (1873–1955) und Otto Gussmann (1869–1925), trieben die Reform der akademischen Kunstausbildung aktiv voran. Als Kritiker von Historismus und Jugendstil propagierten sie einen durch Strenge und Einfachheit charakterisierten Formenkanon.<sup>13</sup> Die Proklamation der BRÜCKE-Künstler, sich „Arm- und Lebensfreiheit [zu] verschaffen gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften“, richtete sich also nicht etwa gegen das eigene Studium, sondern griff vielmehr die Zielsetzungen ihrer Lehrer auf.<sup>14</sup> Die angestrebte Erneuerung der Kultur wird in einem Entwurf Pechsteins thematisiert, der vermutlich im Fach Wandmalerei unter Gussmann angefertigt wurde. Die Aufgabenstellung geht möglicherweise auf acht Zwickelgemälde Gußmanns für den Großen Sitzungssaal der Städtischen Staatskanzlei zurück.<sup>15</sup> Der Karton, offenbar für das

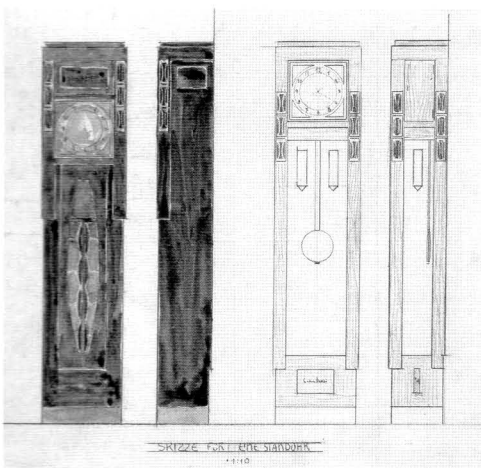


Max Pechstein, Entwurf für einen Bucheinband, 1902, veröffentlicht in „Deutsche Kunst und Dekoration“, 11, 1903

Stirnfeld eines Gewölbes konzipiert, stellt eine Szene mit Holzfällern dar, die den Untertitel *Kultur trägt*.<sup>16</sup> In der linken Bildhälfte werden die alten Bäume gefällt und auf der rechten durch Birken ersetzt, ein Symbol der neuen Zeit. Pechsteins Entwurf versinnbildlicht den Wunsch von Lehrern und Schülern, gegen die veralteten Traditionen zu Felde zu ziehen.

Die Wurzeln der BRÜCKE sind also weniger im Jugendstil zu suchen als in der sich daran anschließenden Raumkunstbewegung.<sup>17</sup> Das üppige pflanzliche Ornament war bereits zur Zeit des Studienbeginns der BRÜCKE-Künstler überholt und sollte durch eine klare, einfache Linienführung ersetzt werden. Auch wenn die allumfassenden Prinzipien denen des Jugendstils ähnelten, so muß die Raumkunstbewegung in erster Linie als Reaktion auf dessen Elfenbeinturmästhetik verstanden werden.<sup>18</sup> Pechsteins Teilnahme an einem Bucheinband-Wettbewerb veranschaulicht den öffentlichen Diskurs über das neue Kunstgewerbe. Seine beiden eingereichten Entwürfe wurden 1903 in der Januarausgabe der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ veröffentlicht und für die strenge Stilisierung der Formen gelobt.<sup>19</sup>

In den Arbeiten Kirchners, der das Wintersemester 1903/04 in München verbrachte und dort an der Universität, vor allem aber an Hermann Obrists und Wilhelm von Debschitz' privaten „Lehrateliers für angewandte und freie Kunst“ noch stärker dem Einfluß des Jugendstils ausgesetzt war, ist der Übergang zu einer strengeren Formensprache deutlich sichtbar.<sup>20</sup> Im Vergleich zu dem Rauchzimmerentwurf seines Münchener Studienaufenthaltes (Kat. 95) illustriert ein unter Schumacher gefertigter Entwurf die funktionale Versachlichung der Raumkunst (Abb. rechts). Unter Schumacher entstand auch der Entwurf für eine Standuhr, der sich ebenfalls an der schlichten Formgebung des Lehrers orientiert (Abb. unten). Kirchners Zeichnung steht möglicherweise mit einem Auftrag für eine Standuhr im Zusammenhang, den Schumacher 1906 für das Leipziger Rathaus ausführte.<sup>21</sup> Beide Entwürfe demonstrieren die stufenweise Entwicklung vom Jugendstil hin zu einer durch rationale Funktionalität geprägten

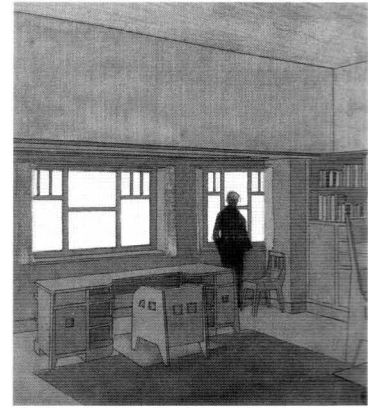


Ernst Ludwig Kirchner, Skizze für eine Standuhr, 1.10., Bleistift, aquarelliert, auf Zeichenpapier, 26,1 x 27,6 cm, Kirchner Museum Davos, Dauerleihgabe aus dem Nachlaß E. L. Kirchner

Werkbund- und schließlich Bauhaus-Ästhetik, in der die Dresdner Raumkunst ein wegweisendes Zwischenglied darstellt.

Wie in Kirchners Fall lassen die konkreten Aufgabenstellungen aus den Jahren des Studiums oft Rückschlüsse auf den Einfluß eines bestimmten Lehrers zu. Die erhaltenen Entwürfe für Inneneinrichtungen, Gebrauchsgegenstände und Muster weichen kaum vom erlernten Formenkanon ab und orientieren sich stark an den Vorgaben des jeweiligen Kurses.<sup>22</sup> Im Hinblick auf das spätere Schaffen der BRÜCKE-Gruppe belegen die frühen Entwurfszeichnungen daher vor allem, daß das Interesse an einer raumbezogenen Kunst und das universale Kunstverständnis der BRÜCKE-Künstler in der Studienzeit geweckt wurden.

Ein wichtiger Aspekt der Raumkunstbewegung war die Verbreitung der neuen künstlerischen und



Ernst Ludwig Kirchner, Herrenzimmer, perspektivische Innenansicht, Wintersemester 1904/05, Tusche, Feder über Bleistift, Gouache und Aquarell, weiß gehöht, auf braunem Zeichenpapier, montiert auf festem Karton, rechts unten monogrammiert, 24,2 x 21,5 cm, Kirchner Museum Davos, Dauerleihgabe aus dem Nachlaß E. L. Kirchner

<sup>16</sup> *Kultur*, in: Ausst.-Kat. Dresden 1999, Kat. 655, S. 404.

<sup>17</sup> Durch die Beschränkung auf das graphische und malerische Werk der BRÜCKE wird die Komplexität der Reformkultur zumeist übersehen und pauschal auf den Ursprung der BRÜCKE im Jugendstil hingewiesen. Siehe z. B. Heinz Spielmann, Fritz Bleyl, Die Brücke und der Jugendstil, in: Ausst.-Kat. Schleswig 1999, S. 41–53.

<sup>18</sup> Zur Reaktion der Reformbewegungen auf den Jugendstil siehe Mark Jarzombek, *The Discourses of a Bourgeois Utopia, 1904/1908, and the Founding of the Werkbund*, in: F. Forster-Hahn (Hg.), *Imagining Modern German Culture 1889/1910, Studies in the History of Modern Art*, Bd. 53, Washington 1996.

<sup>19</sup> *Deutsche Kunst und Dekoration* (DkuD), 11, 1903, S. 202–206. Zum zeitgenössischen Kontext siehe Graham Dry, *Buchkunst in Dresden*, in: Ausst.-Kat. Dresden 1999, S. 130–136.

<sup>20</sup> Zum Münchener Aufenthalt Kirchners siehe Hoffmann 1999, S. 8 f.

<sup>21</sup> Eine Abbildung der Standuhr befindet sich in: H. Frank (Hg.), *Fritz Schumacher, Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, S. 208.

<sup>22</sup> Die Grundlage für die Analyse bilden vorwiegend die Entwürfe Kirchners und Pechsteins. Zu den Arbeiten Kirchners im Kontext der von ihm besuchten Seminare siehe Hoffmann 1999.



Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel, Gestaltung einer Kapelle auf der Sonderbundausstellung in Köln, 1912

ne 220 Meter lange Ladenstraße präsentierte dort die neuen Möglichkeiten der künstlerischen Schaufenstergestaltung.<sup>37</sup> Kirchner war in der Sektion „Die Kunst in Handel und Gewerbe“ in der Haupthalle mit einer ungewöhnlichen Filz-Dekoration für das Tabakgeschäft des Kölner Fabrikanten und Kunstliebhabers Josef Feinhals vertreten.<sup>38</sup> Auch Pechstein setzte seine Tätigkeit als Auftragskünstler für die Industrie nach der Gründung der BRÜCKE fort und führte eine Reihe von kommerziellen Aufträgen für Glasfenster aus, die als Blickfänge in Werbepavillons und Modellräumen dienten.<sup>39</sup> Die öffentliche Ausstellung entwickelte sich für die BRÜCKE-Künstler zunehmend zu einer wichtigen Plattform, auf der nicht nur Malerei und Graphik präsentiert werden konnten, sondern die besonders auch gewagte Experimente auf dem Gebiet der Raumdekoration zuließ.

Diese Beispiele aus den unterschiedlichsten Tätigkeitsfeldern der Künstler belegen, daß das Selbstverständnis der BRÜCKE nachhaltig von der Praxis und den Prinzipien der Raumkunstbewegung geprägt war.<sup>40</sup> Gleichzeitig muß die Bedeutung der Lehrer und des Studiums relativiert werden: Trotz der ernsthaften Aneignung der kunstgewerblichen Formensprache entschlossen sich die Studenten zur Ausübung der freien Kunst. Abgesehen von einer grundsätzlichen Faszination an städtischen Gebäudesituationen und dem privaten Interieur lassen sich weder in der Motivwahl noch in der Farb- und Formgebung Parallelen zwischen den Arbeiten der Studienzeit und den frühen Werken der BRÜCKE-Gruppe ziehen. In künstlerischer Hinsicht vermittelte die Studienzeit zwar das technische Handwerkszeug, war aber für die Entwicklung des charakteristischen „BRÜCKE-Stils“ von geringem Einfluß. Die Gruppe griff also weniger konkrete formale Lösungen aus der Raumkunstbewegung auf, vielmehr wurde sie

Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung war in erster Linie darum bemüht, die künstlerischen und architektonischen Entwürfe in Verbindung mit den neuesten Errungenschaften der Industrie vorzustellen. Pechsteins Entwurf für ein von der Keramik-Firma Villeroy & Boch ausgeführtes Fliesenbild ist ein Beispiel für die von der Reformbewegung angestrebte Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie. Das große, aus einzelnen Fliesen zusammengesetzte Bild war in eine Brunnennische integriert, die sich in einem Wintergarten am Ende eines Wandelganges befand.<sup>34</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch sein Ölbild *Die Quelle* (Kat. 70), welches das Motiv leicht variiert zeigt.<sup>35</sup> Für Pechstein ergab sich aus dem Auftrag eine lebenslange Zusammenarbeit mit Max Hans Kühne, der ihn später mit der Innendekoration von Berliner Mietshäusern beauftragte.<sup>36</sup>

Im Frühsommer des Jahres 1914 erreichte die angestrebte Synthese von Kunst und Kommerz in der Kölner Werkbund-Ausstellung einen Höhepunkt: Ei-

34 Abbildungen in: Winter-Garten mit Wandelgang, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* (DKuD) 18, 1906, S. 648 – 658.

35 Eine im Zusammenhang mit dem Entwurf entstandene Studie *Frühlingslied* ist in: Max Pechstein, 1881 – 1955. *Zeichnungen und Aquarelle. Stationen seines Lebens*. Ausst.-Kat. (Brücke-Museum), Berlin, 1981, Kat. 2, abgebildet.

36 Zu Pechsteins Tätigkeit als Innendekorateur siehe Krüger 1967, S. 19 – 41.

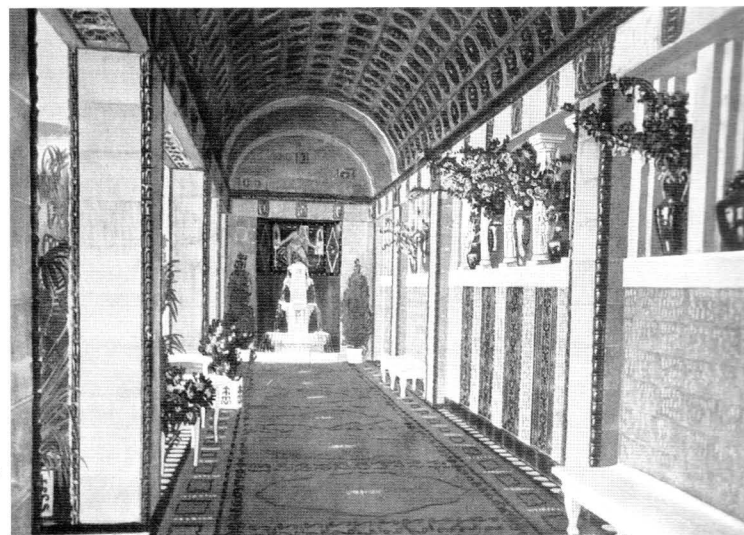
37 Siehe dazu Silke Stempel/Karl Ernst Osthaus: *Förderer der künstlerischen Schaufenstergestaltung*, in: S. Roder/G. Stork (Hg.), *Das Schöne und der Alltag*. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. *Moderne Formgebung 1900/1914*. Hagen 1997, S. 396 – 399.

38 Zu Kirchners Entwurf im Kontext der neuen kommerziellen Kunst siehe Sherwin Simmons, *Ernst Kirchner's Streetwalkers. Art, Luxury, and Immorality in Berlin, 1913/1916*, in: *Art Bulletin*, 82, 1, März 2000, S. 117–148.

39 Z. B. führte Pechstein 1910 ein Glasfenster für die Beton-Firma Terrasit aus, das sich heute im Brücke-Museum befindet. Siehe Krüger 1967, S. 22 – 25; Lloyd 1991, S. 52 f.

40 Zu den privaten und öffentlichen Raumkunstprojekten der BRÜCKE und deren Ursprung in der Dresdner Studienzeit siehe Aya Soika, *The Public Face of German Expressionism*, unveröffentlichte Ph. D. Cambridge University, 2000.

Max Pechstein, Fliesenbild für eine Brunnennische im Wintergarten des Keramikfabrikanten Villeroy & Boch, ausgestellt auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906, Dresden



23 Siehe Jutta Petzold-Herrmann, Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, in: Ausst.-Kat. Dresden 1999, S. 65–79.

24 Siehe Pechstein 1960, S. 22.

25 Reinhardt 1977/78, S. 65 f.

26 Schumacher war für die Abteilung Raumkunst, den Gesamtplan der Ausstellung, den Grundriß des Ausstellungspalastes und den Ladenpavillon verantwortlich; Gussmann organisierte die Sektion Bildende Kunst, und Kreis entwarf verschiedene Interieurs und Pavillons.

27 Zit. n. Fritz Schumacher (wie Anm. 5), S. 253.

28 Petzold-Herrmann, in: Ausst.-Kat. Dresden 1999, S. 73–75.

29 Ketterer 1988, S. 44.

30 Eine Auflistung der Entwürfe Pechsteins befindet sich im Ausstellungskatalog: Die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung 1906. München 1906.

31 Siehe dazu Ausst.-Kat. Dresden 1999, Kat. 635, S. 396.

32 Siehe Hoffmann 1999.

33 Siehe Alfred M. Fischer, Zur Kölner Sonderbund-Ausstellung und ihrer Kapelle, in: Ausst.-Kat. Köln 1996, S. 262–275.

architektonischen Ideen durch öffentliche Ausstellungen. Die „Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung“ im Jahre 1906 war ein solches Forum, das bis heute als Meilenstein in der Geschichte der Reformbewegungen angesehen wird.<sup>23</sup> Mit der Dresdner Ausstellung wurden Sachlichkeit und Funktionalität als höchste Ziele des deutschen Kunstgewerbes propagiert, das besonders als Instrument zur Verwirklichung sozial-reformerischer Ideen einen völlig neuen Stellenwert erhielt. In der Geschichte der BRÜCKE war die Dresdner Kunstgewerbeausstellung ebenfalls ein wichtiger Wegbereiter: Hier lernte Heckel Pechstein kennen, der sich noch im gleichen Jahr der Gruppe anschloß.<sup>24</sup> Die von den Lehrern der BRÜCKE-Künstler organisierte Ausstellung war ein Treffpunkt Gleichgesinnter und ermöglichte es, Kontakte mit Künstlern, Architekten und Auftraggebern zu knüpfen. So nutzte Heckel seine Position als Bauleiter für den Architekten Wilhelm Kreis, um die Räumlichkeiten für die erste Dresdner Ausstellung der BRÜCKE in der Lampenfabrik Karl-Max Seifert zu arrangieren.<sup>25</sup> Die öffentliche Ausstellung war in vielerlei Hinsicht für die BRÜCKE-Künstler von Bedeutung: Sie diente als künstlerisches Versuchsfeld und als Kontaktbörse; vor allem aber ermöglichte sie den direkten Austausch mit dem Publikum.

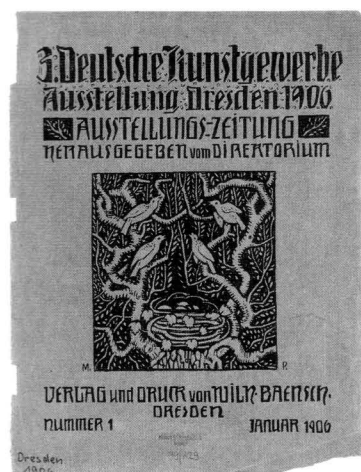
Die Lehrer der BRÜCKE-Künstler, Kreis, Gussmann und Schumacher, waren alle aktiv an der Ausstellungsorganisation und -gestaltung beteiligt.<sup>26</sup> Im Mittelpunkt standen die vielen Musterhäuser und Interieurs: Außer einer großen Haupthalle beherbergte das Gelände eine Maschinenhalle, verschiedene Kirchenräume, Arbeiterhäuser, Läden, Gartenpavillons und sogar ein Musterdorf. Durch die Präsentation von gemeinnützigen Räumen wurde die bisherige Beschränkung auf das Privathaus gesprengt und „das ganze Reich des öffentlichen Lebens in den Umkreis der praktischen Experimente“ mit einbezogen.<sup>27</sup> Das populärste Ausstellungsgebäude war das

„Sächsisches Haus“, in dem 26 Interieurs und kunstgewerbliche Arbeiten von sächsischen und Dresdner Künstlern ausgestellt waren.<sup>28</sup> In dem von Kreis entworfenen Landhaus war unter anderem die Galerie der Königlichen Porzellan-Manufaktur Meißen untergebracht, für die Heckel die Bauleitung übernommen hatte: „Ich war damals schon als Architektur-Hilfsarbeiter in das Atelier Kreis eingetreten“, so Heckel, „und erhielt die Bauführung bei dieser Villa, da ich die meisten Entwürfe gemacht hatte.“<sup>29</sup>

Außer Heckel war vor allem Pechstein mit mehreren Arbeiten vertreten. Zu seinen Raumentwürfen zählten zwei Deckengemälde im Sächsischen Haus, ein Kasperletheater im Gebäude der Arbeiterwohlfahrt, ein Altarbild und ein Fliesenbild.<sup>30</sup> Der einzige erhaltene Beitrag ist sein Titelholzschnitt für die Ausstellungszeitung.<sup>31</sup> Wie schon Pechsteins Karton für ein Wandbild, symbolisiert auch das von vier singenden Vögeln behütete Nest zwischen Ästen mit jungen Blättriemen den Anbruch einer neuen Kultur, den die ausstellenden Künstler verkündeten. Im Zuge des Interesses an einer neuen Sakralbaukunst muß auch Kirchners Diplomarbeit des Jahres 1905 genannt werden, ein Entwurf für eine monumentale Friedhofsanlage.<sup>32</sup> Mit der Gestaltung einer Kapelle für die Kölner Sonderbund-Ausstellung im Jahre 1912 griffen Kirchner und Heckel die Diskussion um eine moderne Kirchenraumgestaltung erneut auf: Ihre „Sonderbund-Madonna“ verknüpft den Primitivismus der BRÜCKE mit dem durch Symmetrie gekennzeichneten Dekorationsstil der Raumkunst.<sup>33</sup>



Das „Sächsische Haus“ auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden (Ansicht vom Festplatz)



Max Pechstein, Titelholzschnitt zur Ausstellungszeitung der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, 31 x 23,5 cm, Dresden Kunstgewerbemuseum, Bibliothek, Inv.-Nr. 79/129 u. 79/130

41 Ebd.

42 Siehe Hubertus Froning, Krone und Vollendung. Zu Kirchners Wandmalereien, in: Roland Scotti/Mario-Andreas von Lüttichau (Hg.), Farben sind die Freuden des Lebens – Ernst Ludwig Kirchner, das innere Bild, Köln 1999, S. 85, 102. Siehe auch Anton Henze, Ernst Ludwig Kirchner und Carl Hagemann. Zur Geschichte der Sammlung Hagemann und der Tragödie von Essen, in: Das Kunstwerk, IX, 4, 1955/56, S. 9–12, 15.

durch die allumfassenden künstlerischen Prinzipien geprägt, denen die einzelnen Künstler selbst nach der Auflösung der Gruppe treu blieben. Vor allem das Interesse der BRÜCKE-Künstler an einer breiten Öffentlichkeitswirkung und an der Aufhebung der traditionellen Trennung zwischen angewandter und freier Kunst haben ihren Ursprung in der Studienzeit.

Die Schaffung eines Gesamtkunstwerks, in dem Architektur und Kunst zu einer Einheit verschmelzen, war ein zentrales künstlerisches Ziel der Gruppe, das in den Ateliers der BRÜCKE mit großem Erfindungsreichtum umgesetzt werden konnte und in Entwürfen für Wandmalerei, Glasfenster, Mobiliar und Textilien dokumentiert ist. Zu den späteren Raumentwürfen der Künstler zählen neben den bereits erwähnten Projekten auch Kirchners Wandmalereien für das Sanatorium Königstein, seine Entwürfe zur Gestaltung des Festsaals im Essener Folkwang Museum sowie der sogenannte „Heckel-Raum“ im Erfurter Anger Museum. Weiterhin eine große Anzahl an Glasfenstern, die Pechstein für öffentliche und private Räume entwarf und das von Schmidt-Rottluff geschaffene Mobiliar für die Wohnung der Kunsthistorikerin Rosa Schapire in Hamburg.<sup>41</sup> Kirchner beschrieb sein Wandbild-Projekt für das Essener Folkwang Museum gar als „Krone und Vollendung“ seines Werkes und verstand die Wandmalerei als höchstes Ziel des künstlerischen Schaffens.<sup>42</sup> Obwohl das Projekt aus finanziellen und politischen Gründen nicht ausgeführt wurde, illustriert Kirchners Aussage den hohen Stellenwert, den die architekturbezogene Kunst und die während der Dresdner Studienzeit entwickelten Ideen im Werk der BRÜCKE-Künstler einnahmen.

