

Inhalt

Danksagung	9
MATTHIAS VOGEL und SABINE GEBHARDT FINK Hermann Obrist im Netzwerk der Künste und Medien um 1900: Einführung	11
ANDEAS STROBL Aus der Geschichte gefallen und wieder zurück gefunden. Die Rezeption der Werke Hermann Obrists.....	23
SABINE GEBHARDT FINK Hermann Obrists plastische Arbeiten und Textilentwürfe: orna- mentale Strukturen als Signifikationen differenter Öffentlichkeit....	35
SABINE GEBHARDT FINK/INGO STARZ/MATTHIAS VOGEL Textchronik Hermann Obrist.....	67
SABINE GEBHARDT FINK/TANJA TRAMPE/MATTHIAS VOGEL Bildchronik Hermann Obrist	115
MATTHIAS VOGEL Die Reproduktion als Original. Die Fotografie bei Obrist als Arbeitsinstrument und Kunstobjekt	187
ANNE FEUCHTER-SCHAWELKA »... also eine Art höherer Töpfer?« Hermann Obrists frühe Keramiken aus Bürgel	225
THOMAS WEIDNER Das paläontologische Ornament. Hermann Obrist und der Jurakalk	243
ANHANG	
Kürzelverzeichnis	263

Danksagung

Die vorliegende Publikation stellt Resultate des Forschungsprojekts *Hermann Obrist (1862–1927) – Im Netzwerk der Künste und Medien um 1900* vor, das am Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) in den Jahren 2008 bis 2011 durchgeführt wurde. Als Projektleiter konnte Matthias Vogel gewonnen werden, der das Fördergesuch für den Schweizer Nationalfonds (SNF) erarbeitete und einreichte. Wir danken hiermit dem Schweizerischen Nationalfonds, dass er das Projekt grosszügig förderte.

Der Anstoss für ein breit angelegtes Forschungsprojekt zu dem weniger bekannten Schweizer Künstler, Kunsthandwerker und Kunsttheoretiker Hermann Obrist, der gleichwohl international eine wichtige Rolle in der gesamt europäischen Jugendstilbewegung spielte, ging von der ehemaligen Leiterin des Museum Bellerive, Eva Afuhs, aus. Als Mitglied des Forschungsteams hat sie das Forschungsprojekt mit vielen Anregungen und grossem Engagement begleitet.

Gemeinsam mit Andreas Strobl, Konservator an der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, und Viola Weigel kuratierte Eva Afuhs die Ausstellung *Hermann Obrist: Skulptur, Raum, Abstraktion um 1900*, die 2009 in Zürich (Museum Bellerive), in München (Staatliche Graphische Sammlung) und 2010 in Leeds (Henry Moore Institute) gezeigt werden konnte. In dieser Ausstellung wurden zum ersten Mal Nachlassteile der Kunstgewerbesammlung des Museums für Gestaltung Zürich und der Staatlichen Graphischen Sammlung München zusammengeführt und ermöglichten damit einen Überblick über das Gesamtwerk. Der gleichnamige Katalog zur Ausstellung, der von Eva Afuhs und Andreas Strobl in Zürich (2009) herausgegeben wurde, bleibt ein wichtiges Fundament für die zukünftige Forschung zu Hermann Obrist und die Reformbewegung um 1900.

Das Forscherteam, dem ich an dieser Stelle meinen besonderen Dank aussprechen möchte, da es über die geförderte Dauer des Projekts weit hinaus und in Hinsicht auf die Publikation der Ergebnisse mit grosser Ausdauer tätig war, bestand aus Matthias Vogel (Projektleitung und Co-Herausgeber des vorliegenden Bandes), Sabine Gebhardt Fink (Co-

Herausgeberin), Eva Afuhs, Ingo Starz und – zeitweilig – Hubertus Adam. Das Team konnte mehrere Male Zwischenresultate auf Tagungen an den genannten Ausstellungsorten vorstellen und diskutieren. In diesem Zusammenhang sei nochmals dem Schweizerischen Nationalfonds gedankt, der die Workshops und Tagungen, die vom ICS im Museum Bellerive in Zürich (2009) veranstaltet worden waren, und die Tagung in der Henry Moore Foundation in Leeds unter Leitung von Michael Wood – in Kooperation mit der University of York, (2010) teilfinanzierte. Es sei auch unseren Kooperationspartnern gedankt, ohne die dieser Austausch nicht möglich gewesen wäre.

Alle Beteiligten des Forschungsprojekts haben mit viel Ausdauer und Spürsinn dazu beigetragen, dass die raren Dokumente zu Leben und Werk von Hermann Obrist ergänzt und die kulturellen Kontexte transparenter gemacht werden konnten. Ich danke allen AutorInnen in diesem Band für ihre erhellenden Beiträge. In diesem Kontext seien auch Anne Feuchter-Schawelka und Thomas Weidner verdankt, die als externe Forscher in ihren Beiträgen wichtige Teilaspekte des Werks von Obrist beleuchten.

Andreas Strobl, der im Zuge der Ausstellungsorganisation zu einem der wichtigsten Obrist-Kenner wurde, stand dem Zürcher Team jederzeit mit Rat und Tat zur Seite, das ihm dafür äusserst dankbar ist. Für die Publikation ist Tanja Trampe, Mitarbeiterin von Eva Afuhs am Museum Bellerive, als Bildredaktorin zum Team gestossen. Für ihren unermüdlichen Einsatz gebührt ihr grosse Anerkennung.

An der Finanzierung der Publikation hat sich neben dem ICS die Staatliche Graphische Sammlung München beteiligt, wofür dem Leiter, Michael Semff, unser Dank gebührt.

Der plötzliche tragische Unfalltod von Eva Afuhs im Frühjahr 2011, der uns alle tief erschütterte, hätte das Publikationsprojekt fast zum Stillstand gebracht. Dies wäre allerdings nicht in ihrem Sinne gewesen.

Wir haben nun den Band als Publikation unserer Forschungsarbeit fertigstellen können und widmen ihn unserer Freundin und Kollegin Eva Afuhs, ohne die das Projekt nie zustande gekommen wäre.

Juni 2012

Im Namen des Zürcher Teams
 Sigrid Schade
 Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts
 Zürcher Hochschule der Künste

Hermann Obrist im Netzwerk der Künste und Medien um 1900: Einführung

MATTHIAS VOGEL und SABINE GEBHARDT FINK

Hermann Obrist wirkte auf viele charismatisch. Mit seiner Persönlichkeit, seinen Reden, aber auch mit seiner künstlerischen Produktion verstand er es, Menschen in seiner Umgebung mitzureissen – die Überlieferung gibt darüber ein vielstimmiges Zeugnis. Schnell schwang er sich in München seit 1895 – neben dem jüngeren Mitstreiter August Endell – zum Wortführer der radikalen »modernen Bewegung« auf, wie der Jugendstil und verwandte Richtungen damals noch genannt wurden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Vortragssaal im Erdgeschoss der *Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst* in München seine Bühne. Hier fand sich das kulturelle München ein: »Die ganze Schwabinger Bohème war da. Aber auch ernsthafte Leute ‘aus der Stadt’, Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker, arrivierte Leute des Fachs.«¹ Selbst Avantgardisten wie Wassily Kandinsky sahen in Obrist einen visionären Vordenker.² Er selbst sah sich als Teil einer Revolution, die er selbst allerdings als »Reaktion« bezeichnete – eine Reaktion auf alle historistischen und akademischen Stilbemühungen, die von den »Didaktomanen« an den Kunsthochschulen gefördert wurden: »Doch es gibt noch einen Gott. Dieser Gott heisst Reaktion. Unsere neue angewandte Kunst war eine solche Reaktion. Man hüte und beschütze sie, denn sie ist der Anfang, der Keim der neuen freien Kunst der Zukunft.«³ Obrist dozierte nicht vom Katheter herab, er debattierte; spontan, ohne vorgegebene Struktur leitete er »hitzigste Diskussionen« zu Themen, die ihm von den Studierenden und dem übrigen Publikum zugetragen wurden.

Es gab aber auch Kulturbeobachter der Zeit, die seiner Intensität und seinem Sendungsbewusstsein, das für Schüler und Nachfolger zuweilen dogmatische Züge annahm, eher skeptisch gegenüber standen. Besonders

1 Georg Jacob Wolf, »Erinnerungen an Hermann Obrist«, in: *DK*, Jg. 31 (1927/28), S. 166.

2 Peg Weiss, »Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen«, in: *Kandinsky in München*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982, S. 45-47.

3 Hermann Obrist, Stellungnahme zum Thema »Kunstschulen«, in: *KuK*, 5. Jg. (1907), S. 209.

seit er sich um 1905 recht schnell aus der Öffentlichkeit zurückzog, wandelte sich das Bild von Obrist in den Augen seiner Zeitgenossen in das eines Sonderlings. Das Gehörleiden, das ihn seit seiner Jugend begleitete, aber mit zunehmendem Alter stark zunahm, scheint dazu beigetragen zu haben, aber auch sein Denken, das sich seit 1900 kaum noch weiterentwickelte, erschien um 1914 in den Augen seiner Zeitgenossen als antiquiert und schrullig. So schrieb einer seiner treuesten geistigen Weggefährten, Ernst Wilhelm Bredt, anlässlich des Todes von Obrist, er sei »einer der meistumstrittenen deutschen Künstler« gewesen.⁴ Das durchaus zwiespältige Bild seiner Künstlerpersönlichkeit soll die *Textchronik* mit ausführlichen Zitaten aus Briefen und Schriften der Zeit, die wir ins Zentrum dieser Publikation gestellt haben, neben anderem, zur Darstellung bringen. Es wird darin und in der anschliessenden *Bildchronik* auch deutlich, dass Obrist seine künstlerische und physische Energie innerhalb einer kurzen Zeit verbraucht hat. Was später noch zu seinem Œuvre hinzukam, blieb sporadisch und war langen unproduktiven Phasen abgerungen. Meist handelte es sich um Reminiszenzen oder gar Variationen von Werken, die er in seinem äusserst produktiven Jahrzehnt zwischen 1894 und 1904 schuf. Als er sich – gleichsam aus dem Nichts, respektive aus Florenz auftauchend – ab 1894 vehement in das Münchner Kulturleben einmischte und mit seinen Stickereien internationales Aufsehen erregte, war er ein gestandener Mann und eine halbe Generation älter als seine jugendlichen Mitstreiter. Karl Scheffler spricht dann auch bezüglich seines Alters und seines künstlerischen Primats vom »Vater« der Reformbewegung und vom »ersten Führer der modernen deutschen Dekorativen« und er fährt fort: »In den schwierigen Zeiten des Anfangs war er in München recht eigentlich der Agitator der Bewegung, rührig und unermüdlich, begeistert und begeisternd, ein Anreger, Werkstättengründer, Schriftsteller und Künstler.«⁵ Er galt damals für viele Kritiker als »Originalgenie«, das ohne äussere Anregungen, ganz aus sich selbst heraus, neuartige Gestalten und Ornamente entwickelte. Ernst Wilhelm Bredt sprach im Sinne Jacob Burckhardts von einem »primären Künstler«: »[...] alles war neu, war ohne Anlehnung an früher Erfundenes: war originale Schöpfung.«⁶ Die Werke gaben für seine Apologeten darüber Auskunft, worum auch Obrists Schriften kreisten: »Das Glück schöpferischen Gestaltens«.

Als er sich kaum zehn Jahre nach dem Aufbruch resigniert über den Geschmack des Publikums und gesundheitlich angeschlagen abrupt vom

4 E. W. Bredt, »Hermann Obrist 1862–1927«, in: *DK*, Jg. 30 (1926/1927), S. 199.

5 Karl Scheffler, »Hermann Obrist«, in: *KuK*, Jg. 8 (1910), S. 556.

6 E. W. Bredt, »Hermann Obrist«, in: *Das Werk*, Jg. 14 (1927), S. 317.

Lehrbetrieb zurückzog, wurde es still um ihn. Die Kunstwerke, die er noch schuf – meist Grabmäler oder Brunnenentwürfe –, bilden innerhalb seines Schaffens eine wichtige Werkgruppe. Sie wurden ausgestellt, wiederholt publiziert und von Fachkreisen zur Kenntnis genommen, hatten aber in ihrer dienenden Funktion als Gebrauchsplastiken auf ein breiteres Publikum nicht die gleiche Ausstrahlung wie freie Plastiken oder Denkmäler. Bereits um 1910 galt er als ein Unzeitgemässer und als singuläre Erscheinung, dessen historischer Moment vorbei war. Weil er zu eigenartig sei, wurde er als Phantast verschrien und verkannt.⁷ Obwohl er bei seinem letzten wichtigen Auftreten in der Öffentlichkeit, der *Ausstellung für unbekannte Architekten* des Arbeitsrates für Kunst 1919 im Graphischen Kabinett Neumann in Berlin, noch im Kreise der Modernisten um Bruno Taut auftrat und als »geistiger Ahnherr« bezeichnet wurde,⁸ sprach er sich offensichtlich nach dem Ersten Weltkrieg in seinen Vorträgen und im privaten Kreis dezidiert gegen die neusten Tendenzen in Architektur und bildender Kunst aus, wie sie unter anderem vom Bauhaus propagiert wurden. Der Internationalisierung der Formensprache stellte er das Ideal einer lokal oder zumindest national verankerten gestalterischen Tätigkeit gegenüber. Seine latente Deutschtümelei setzte sich nun endgültig durch.⁹ Was er nach diesem Jahrzehnt noch schuf, vor allem im Bereich seines zeichnerischen Œuvres, sind nicht viel mehr als Repetitionen des in seinem schöpferischen Jahrzehnt gefundenen Formenarsenals. Das einzige erhaltene Skizzenbuch, das wahrscheinlich in die 1920er Jahre zu datieren ist, gibt dazu Auskunft. Es lässt sich als Inventar früherer Zeichnungen lesen, als Ort, wo er allenfalls längst gefundene Ideen, Formen und Figuren noch etwas weiter spann.¹⁰

Den Naturwissenschaften wie Botanik, Geologie, Paläontologie, die er schon in seiner Jugend liebte, blieb er zeitlebens verbunden. Er suchte im Sinne der Morphologie Goethes, aber auch beeinflusst durch Darwin, Ernst Haeckel und andere Zeitgenossen, nach den Struktur- und Konstruktionsprinzipien in der Natur. Besonders einflussreich wurde für ihn das Werk von Carus *Sterne* (Pseudonym für Ernst Krause) »Werden und

7 Josef August Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig 1908, S. 151f.

8 Zur Rezeption dieser Ausstellung siehe: Ottomeyer 1996, S. 51.

9 Es kann nicht erstaunen, dass sein letzter Aufsatz in einer deutschnationalen Zeitschrift erscheint. Hermann Obrist: »Sieg und Tod der Malerei«, in: *Deutsches Volkstum*, (1927), S. 31.

10 Da Obrist über längere Zeit an diesem Buch arbeitete, ist das Datum vom 29.10.1926, das sich darin findet, mit Vorsicht zu geniessen. Zur Datierungsproblematik bei Obrist, vor allem auch zur Tendenz der Frühdatierung, die u. a. von Siegfried Wichmann gepflegt wurde, vgl. die Dissertation von Stacy Hand, *Embodied Abstraction: Biomorphie Fantasy and Empathy Aesthetics in the Work of Hermann Obrist, August Endell, and Their Followers*, Ph.D. University of Chicago, Ann Arbor 2008, S. 259–265.

Vergehen«, der die Entwicklungslehre Darwins in einer reich illustrierten Publikation für ein breiteres Publikum aufbereitete. In zahlreichen Notizen und Skizzen aus dem Nachlass referierte Obrist speziell auf das Werk Sternes, das ging so weit, dass er wahrscheinlich einzelne Abbildungen aus dem Buch zunächst durchpauste und danach ergänzte.¹¹ Die »Kräfteäusserungen« der Natur, die sich für ihn sowohl in linearen wie plastischen Bewegungen niederschlugen, und nicht die singulären, oberflächlichen und gut sichtbaren Formen wollte er in seiner Kunst nachahmen.¹² Obrist war jedoch weit davon entfernt, ein reiner Rationalist zu sein, der die beobachteten Phänomene empirisch nachprüfte, vielmehr beanspruchte er für sich einen visionären Blick auf das Wesen der Dinge. Bei seiner Suche nach Lebensdynamik und »Bewegung« begab er sich ohne Scheu in metaphysische Bereiche. Der Künstler muss nach seiner Ansicht ein Seher sein, denn er muss über das Sichtbare und Fassbare zum Wesen der Dinge vordringen. Ansonsten bestehe die Gefahr, dass er nichts als »akademischen Naturalismus« produziere.¹³ Er selbst bezeichnete sich als »überzeugter Vitalist und Psychist«¹⁴ und deutet damit nicht nur seine Nähe zu den Gedanken von Henri Bergson an, sondern auch zu psychologischen Wahrnehmungstheorien von Gustav Theodor Fechner bis Theodor Lipps. Wie andere Zeitgenossen interessierte er sich für die psychologischen Wirkungen formaler Elemente wie Linie, Masse und Farbe. Hier liegt dann auch der Ursprung für seinen Hang zur Abstraktion. Er berief sich in Bezug auf sein schöpferisches Tun, das in den kurzen Phasen, in denen es sich ereignete, ihm äusserstes Glück bedeutete, – durchaus zeittypisch – auf visionäre Erlebnisse, um es zu begründen. Der Hang zum Okkultismus nahm gegen Ende seine Lebens hin noch zu, wobei der Ausruf in seinem letzten Brief an seine Frau kurz vor dem Tod »My Darling, ich werde immer occulter!« dahin interpretiert werden kann, dass er sich vermehrt in die innere Welt des Imaginären, das in seinem Fall immer auch etwas Wucherndes besass, zurückzog.¹⁵ Das Okkulte gehörte für Obrist in den

11 Vgl. die Zeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München mit den Inv. Nrn. 1970: 68 Z und 1970: 69 Z (Abb.). Das Buch von Carus Sterne *Werden und Vergehen: eine Entwicklungsgeschichte des Naturganzen in gemeinverständlicher Fassung*, in dem sich entsprechende Illustrationen befinden, erschien bereits 1876 in Berlin beim Verlag Borntraeger. Obrist bezieht sich in seinen schriftlichen Notizen wahrscheinlich auf die zweibändige Fassung, die ab 1901 in zahlreichen z.T. vermehrten Auflagen im gleichen Verlag erschien.

12 Vgl. Hermann Obrist, »Die Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst«, in: *DK*, Jg. 7 (1903/04), S. 299.

13 Hermann Obrist, »Das Problem der modernen Plastik«, in: *Hohe Warte*, Jg. 4 (1908), S. 239.

14 Hermann Obrist, »Ein glückliches Leben«, in: *Afuhs/Strobl*, S. 137.

15 Vgl. Ottomeyer 1996, S. 52.

Bereich der individuellen gestalterischen Begabung und stellte keinen Gegensatz zu den anderen beiden Prinzipien dar, die er bei jeder künstlerischen Tätigkeit am Werk sah und die er organisch miteinander verbinden wollte. Zunächst brauchte es die persönliche Schöpferkraft, eine Art seelische Triebkraft, die sich frei und ungehindert entwickeln sollte; dann aber musste die genaue Naturbeobachtung, das Verständnis für ihre Gesetzmässigkeiten hinzukommen und schliesslich musste man ein Gespür für die Funktion und Konstruktion des Gegenstandes, den man herstellen und schmücken wollte, entwickeln. Ein wichtiges Motto von Obrist in diesem Zusammenhang lautet: »Nur drei Dinge gibt es für den schaffenden Geist: hier bin ich, da ist die Natur, dort der Gegenstand, den ich verzieren soll.«¹⁶ Das Okkulte verbindet sich bei Obrist immer auch mit der Kinästhetik, die er durchaus in seinem Kunstunterricht hochhielt. Das schöpferische Potential der Psyche konnte seiner Meinung nach nur zur Geltung kommen, wenn sich die spontanen unkontrollierten Bewegungen des Körpers unmittelbar auf das Blatt Papier oder in der plastischen Masse niederschlagen.¹⁷ Aus diesem Hang zum Automatismus erklärt sich für uns bis zu einem gewissen Grade die Nähe seines zeichnerischen Œuvres zum surrealistischen Verfahren.

Uneinheitlich, widersprüchlich und deshalb schwer zu fassen wie seine Persönlichkeit und seine künstlerischen Ideen ist auch das Œuvre Obrists. Er steht in vielen Belangen auch als Gestalter im Dazwischen, deshalb ist aus unserer Sicht die von Julius Meier-Graefe vorgenommene und bis heute weitertradierte Unterscheidung zwischen floralen und linearen Jugendstiltendenzen in seinem Fall wenig fruchtbar. Die Zuteilung zum »Dynamischen Jugendstil«¹⁸ ist eher nachvollziehbar, schon allein wegen der ständigen Kraft rhetorik Obrists, die meisten seiner Grabmäher jedoch ruhen – oft nur mit einigen partiellen Bewegungsmomenten ausgestattet – fest in sich. Ihre Dynamik erhalten sie vor allem in der Art und Weise, wie sie mit der Umgebung Kontakt aufnehmen und wie sie das Ornament als Gesamtstruktur einer Plastik entwickeln, wie Sabine Gebhardt Fink u. a. in ihrem Beitrag feststellt. Diese »transgressiven« ornamentalen Signifizierungsmuster finden sich sowohl in den plastischen als auch in den textilen Werken. Die »Veröffentlichung« und Dynamisierung textiler Ornamentformen, die mit Objekten des Wohnens und des bürgerlichen

16 Zit. nach »Hermann Obrist« in: *Pan*, 1. Jg. (1895), S. 319.

17 Zur Verbindung von Okkultismus und Kinästhetik bei Obrist vgl. die Dissertation von Zeynep Çelik, *Kinaesthetic Impulses. Aesthetic Experience, Bodily Knowledge and Pedagogical Practices in Germany, 1871–1918*, Ph.D. Massachusetts Institute of Technology Cambridge (MA), Ann Arbor 2007, S. 95–140.

18 Vgl. Ottomeyer 1996, S. 180.

Privatraumes konnotiert sind, war für den Arbeitsprozess von Hermann Obrist zentral. Darin äussert sich auch die Verbundenheit des Künstlers mit der Lebensphilosophie und Lebensreform um 1900, die fließende Übergänge zwischen der anorganischen und organischen Welt postulieren und die Idee einer linearen Höherentwicklung von der einen in die andere Sphäre ablehnen. Die Lebenskraft kann sich überall und unerwartet Bahn brechen. Das orphische Denken des *Hen kai pan*, des »All-Einen«, das nicht nur die Einheit von Gott und Natur, sondern auch von Natur und Kultur postuliert, ist für ihn zentral.¹⁹ Wichtig für den Musikliebhaber und Wagnerkenner Obrist sind deshalb die Vorstellungen des Gesamtkunstwerks, die für ihn mit der Überwindung der Grenze zwischen angewandter und freier Kunst – Obrist hat den abgrenzenden Begriff des Kunstgewerbes stets abgelehnt – und mit deren Gleichbehandlung beginnen. Wie Wagner strebte Obrist danach, mit den Mitteln der Kunst eine Regeneration der Gesellschaft herbeizuführen. Ein erster Schritt dazu war die Entwicklung des guten Geschmacks, dabei wurde von ihm dem Bürgertum und dessen Frauenbewegung eine leitende Funktion zugeordnet.²⁰

Andreas Strobl zeichnet in seinem Beitrag nochmals wichtige Etappen der wechselhaften Rezeptionsgeschichte des Werks von Hermann Obrist auf, die – ähnlich wie seine Schaffenszeit – von Flauten und Phasen der Latenz, aber auch der Euphorie bzw. Hochschätzung gekennzeichnet ist. Die ersten fünfundzwanzig Jahre nach seinem Tod drohte Obrist ganz in Vergessenheit zu geraten. Erst seit den 1950er Jahren wird versucht, sein eigentümliches Werk in die grossen Entwicklungslinien der Kunst einzuordnen. Die Zahl der Arbeiten Obrists, die damals bekannt waren, war äusserst gering. Oft stützten sich die Autoren bei ihrer Verortung auf Abbildungen in früheren Publikationen. Die einen, die Obrist dem Jugendstil zurechneten und das waren nicht wenige, führten zum Beweis meist den *Wandbehang mit Alpenveilchen* an, die anderen, die in dem Künstler einen »Wegbereiter der Moderne« sahen, stützten sich auf den *Entwurf für ein Denkmal*, vorzugsweise in einer fotografischen Wiedergabe, die die abstrakten Qualitäten der Arbeit hervorkehrt. Auch das *Grabmahl Oertel* wird zuweilen als Beweis genommen, um Obrists wichtigen Beitrag

19 Obrist war mit den Gedanken Plotins, aber auch Spinozas in der Form vertraut, wie sie von Goethe und den deutschen Romantikern weiterentwickelt wurden, vgl. auch: Annika Waennerberg, »Lebenskraft als Leitfaden. Naturprozesse und Konstruktion in Obrists Formensprache«, in: *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, Kat. Ausst. Museum Bellerive, Museum für Gestaltung Zürich/Staatliche Graphische Sammlung München, hg. von Eva Afuhs und Andreas Strobl, Zürich 2009, S. 44–58.

20 Hermann Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 53.

zu einer Formensprache der Moderne zu unterstreichen. Niklaus Pevsner, der in seinem 1936 erstmals aufgelegten Buch »Pioneers of the Modern Movement« Obrist im Zusammenhang mit Jugendstil und Funktionalismus kurz erwähnt hatte, macht später am Grabmal Oertel Bezüge zu Louis Sullivan und Antonio Gaudi aus.²¹ Derselbe Autor stellt bereits fest, dass des Künstlers »Beitrag zum Stil des 20. Jahrhunderts sehr viel wesentlicher als zum Jugendstil« sei. Obrists Formen erinnern ihn »nur vage an bestimmte Gestaltungen der Natur. Sie lassen an Stengel wie an Muscheln denken, sie erwecken die Vorstellungen gezahnter Panzer von Reptilien oder die Vision von Schaum und Rauch.«²² Die Nähe Obrists zu wichtigen Vertretern der Moderne wie Antonio Gaudi, Vladimir Tatlin oder gar Max Bill wird mit den ästhetischen Begriffen der Tektonik und der Organik, die hier nicht mehr als Gegensätze aufgefasst werden, untermauert: »In seinen Arbeiten durchdringen sich in elementarer Weise tektonische und organische Formprinzipien.«²³

Sabine Gebhardt Fink wendet sich dem plastischen und textilen Schaffen des Künstlers zu und versucht in dem disparaten Werkkonvolut Gemeinsamkeiten aufzudecken. Sie findet das Neuartige am skulpturalen Werk nicht nur im Bereich der Formensprache, sondern auch in ihrer Funktion – der Situierung der Memorial-Plastik im »modernen öffentlichen Raum«, wie er um 1900 konstituiert wird. Das dynamische Gefüge der plastischen Repräsentationsformen von Obrist, die nur noch selten mimetisch oder allegorisch aufzufassen sind, hat seinen unmittelbaren Vorläufer – so die These – in den textilen Ornamenten des Künstlers, die ab 1893 in Zusammenarbeit mit Berthe Ruchet nach seinen Entwürfen gestickt wurden. Hermann Obrist versuchte mit seinen Arbeiten in bestehende räumliche Grenzziehungen – und damit auch in bestehende Machtgefüge – einzugreifen, um so ein neues Bild einer bürgerlichen Öffentlichkeit formen zu helfen. Obrist konzipierte eine Rezeptionsstruktur, bei der der »ganze Körper« beteiligt und in Bewegung ist. Mit dem Konzept der Architekturplastik, dem Verlassen des Sockels, dem Ausbruch aus dem geschützten Raum von Galerie oder Garten, weist Obrist, dies stellt Sabine Gebhardt Fink gleichfalls dar, ebenfalls weit voraus. Obrists Brunnen ihrerseits geben den Hang zur Gewässerallégorie ganz auf und symbolisieren die Dynamik und Kraft des Wassers schlechthin, indem sie die geschwungenen und gezackten Linien und Volumen auf verschiedenen

21 Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, (erstmalig 1957 auf Deutsch) zit. nach der Neuausgabe, Köln 1996, S. 225, Anm. 25.

22 Ebd., S. 98.

23 Berthold C. Hackelsberger, »Plastik«, in: Helmut Seling (Hg.), *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, Heidelberg 1959, S. 301.

räumlichen Ebenen rhythmisch wiederholen. Für die scheinbar uneinheitliche, weil z. T. von den Auftraggebern geprägte Gruppe der Grabmonumente schlägt die Autorin eine Drei-Gruppen-Einteilungen vor. Dabei deuten alle drei Typen, geprägt durch die intensive Auseinandersetzung mit der Sepulkralkultur, auf eine Subjektivierung der Memorialfunktion hin. Obrist ist überzeugt, dass nur durch die Hebung des Geschmacks und die Stärkung der Urteilskraft, die von Alltagsgegenständen wie Kunstwerken in gleichem Masse ausgehen, die bürgerliche Gesellschaft als Einheit selbständiger und gleichberechtigter Einzelner der Zentralgewalt etwas entgegenstellen kann. Dass dieser Wandel für Obrist mit den gesellschaftlichen Rollenverständnissen der Frauen verknüpft war, da sich Männer während Jahrhunderten dem Stildiktat gehorsam unterworfen hätten, wurde bereits erwähnt.

Vertieft bearbeitet wird in der vorliegenden Publikation die Bedeutung der Fotografie im Werk von Hermann Obrist. *Matthias Vogel* stellt in seinem Beitrag die These auf, dass die fotografischen Repräsentationen für Obrist zum Ersatz für die Präsenz des Lebendigen, das in seinen Objekten eingeschrieben ist, oder zumindest zum Symbol für die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der menschlichen Existenz oder – seinem Weltbild entsprechend – des Lebens schlechthin werden konnte. Hermann Obrist erkannte laut Vogel früh die grosse Bedeutung des neuen Kommunikationsmediums und achtete darauf, dass seine Werke in Zeitschriften wie *Kunst und Dekoration* oder *Deutsche Kunst und Dekoration* ausschliesslich fotografisch und in hervorragender Qualität reproduziert wurden. Aus dem bruchstückhaft erhaltenen Briefwechsel mit seinem Hausverlag, Bruckmann in München, schliesst er, dass der Künstler den publizistischen Feldzug, so weit wie möglich, selbst orchestrierte und auf die Zeitschriftenredaktionen Einfluss nahm.²⁴ Für Obrist war die kunstreproduzierende Fotografie im musealen Zusammenhang ein brauchbarer Ersatz für das abwesende Original. Voraussetzung für den Einsatz der Reproduktion im Ausstellungsbetrieb war jedoch, dass man die Fotografien als Agenten mit eigentümlichen Intentionen und Bildwirkungen reflektiert; erst dann waren für Obrist die Reproduktionsfotografien im Ausstellungs- oder Vortragsraum ein wichtiges Mittel bei der Geschmacksbildung und im Kampf gegen das Vulgäre und Banale. Für den Münchner Künstler war die Fotografie als Instrument bei der Erschaffung einer individuellen Plastik wichtig, da er auf diese Weise seine dreidimensionale Arbeit im flächigen Bild auf die erzielte Elastizität der Linie, die Spannung des Helldunkels und die Kräfte, die durch die Gegensatzung der Flächen oder das Vibrato

24 Vgl. dazu auch die Briefausschnitte mit dem Verlegerpaar Elsa und Hugo Bruckmann in der *Textchronik* dieses Bandes.

der Tonwerte freigesetzt werden, überprüfen konnte, so Vogels Schlussfolgerung aus seinen Studien.

Erfreulicherweise konnten in die Publikation neue Forschungen zur frühen Werkgruppe der Keramikarbeiten Hermann Obrists durch *Anne Feuchter-Schawelka* aufgenommen werden. Feuchter-Schawelka belegt in ihrem Artikel, dass Obrists Beschäftigung mit dem Töpferhandwerk und dem keramischen Gestalten ein erster, erfolgversprechender Einstieg in seine eigenständige Zukunft als Kunstgewerbler darstellte, die er in späteren Jahren mit der Entwicklung zum Bildhauer und Organisator von Werkstätten und Schulprogrammen erfolgreich ausgebaut und gefestigt hat. Wie stark ihn die Zeit in Weimar und Thüringen geprägt hatte, wird erst mit der Recherche von Feuchter-Schawelka in Bürgel deutlich.

Sollte sich zudem Feuchter-Schawelkas Annahme bestätigen, dass Obrist tatsächlich schon ab 1889 einen gewissen kommerziellen Erfolg mit seiner Keramik erzielen konnte und es sich bei der Marke »O« – so wie Feuchter-Schawelka es vorschlägt – um von Obrist entworfene bzw. geschaffene Keramiken handelt, die ein gutes Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende entstanden sind, so muss auch »der Aufstand der Provinz: Weimar«²⁵ entsprechend vordatiert werden; denn bereits die Kanne und der Teller von 1889 sind einem »neuen Stil« entsprungen. Er grenzt sich von der Neorenaissance ab und schöpft aus eigener Naturbeobachtung sowie der Einfachheit von Erzeugnissen der englischen Arts and Crafts-Bewegung. Da bislang der Umfang von Hermann Obrists keramischem Gestalten in oder für Bürgel im Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende nicht genau bekannt war, lässt sich wenig Konkretes über dessen Einfluss auf die heimische Produktion sagen. Allerdings kann man bereits jetzt mit Sicherheit davon ausgehen, dass schon vor Henry van de Velde Ansätze für »moderne Formen«, die sich von den vielfach produzierten Neo-Stilen absetzten, in Bürgel entstanden sind und die auf den floralen Jugendstil vorausweisen. Feuchter-Schawelka schlägt deshalb vor, die bisher lediglich van de Velde und seinem Schülerkreis zugesprochenen Bürgeler Jugendstil-Keramiken neu zu überdenken und zu prüfen, ob sie nicht möglicherweise Obrist und dessen Umkreis zugeschrieben werden können.

Thomas Weidner stellt ein Einzelwerk ins Zentrum seiner Überlegungen und zeigt anhand dieser Arbeit auf, dass die naturwissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen Obrists zuweilen eine glückliche Verbindung eingehen. Der Künstler verwandte für seine Plastiken die verschiedensten Materialien. Neben den traditionellen Werkstoffen wie Gips, Marmor,

25 Vgl.: Klaus Jürgen Sembach, *Jugendstil*. Köln 1990, S. 32 und 120ff.

Kalk- oder Standstein experimentierte er auch mit neueren wie Gussstein oder Plastilin, letzteren allerdings nur bei Entwürfen. Das Material konnte, so argumentiert Thomas Weidner in seinem Beitrag, bei Obrist zuweilen zeichenhafte Bedeutung tragen und den Sinn eines Werkes mit konstituieren. Dass er sich, wie bei der Verwendung des Solnhofner Kalksteins für die hier analysierte »Jardinière« an die Überlegungen des Heimatstils anlehnt (obwohl er ihn andernorts mit scharfen Worten geißelt) und damit einen Beitrag an die Identitätspolitik im Kaiserreich leistet, entspricht einer – heute befremdlichen – deutschnationalen Einstellung, die oft in seinen Schriften auftaucht.

Aber nicht nur die Wahl des Materials, sondern auch die Bearbeitung trägt nach Weidner zur Sinnbildung bei. So deutet die Opposition zwischen rohen und geschliffenen Steinfeldern an vielen Plastiken Obrists auf das Spiel zwischen Gegensätzlichkeit und Verwandtschaft von Natur und Kultur hin. Der Künstler setzt spiralförmige Übergänge zwischen den verschiedenen Oberflächenstrukturen ein und verweist so auf die Transformation und gegenseitige Verwandlung der beiden Welten, die in diesem Werk keinesfalls als starre und dichotome aufgefasst werden. Alles ist in dieser Vorstellungswelt im Fluss, entwickelt sich einmal in die eine, dann wieder in die andere Richtung. Das in den Werken des Münchner Künstlers zur Erscheinung kommende Lebensprinzip schliesst neben der aufstrebenden Geste zu immer grösserer Höhe und Weite gleichzeitig die Möglichkeit zur Rückkehr und Einkehr, zur Regression, mit ein.

Vieles blieb auch im Rahmen dieses Forschungsprojekts Fragment oder hat nicht den Weg in die Publikation gefunden, vieles harret noch der Aufarbeitung. Dazu gehören die Werke und Schriften Obrists, die sich möglicherweise noch im Besitz von Siegfried Wichmann befinden, der sich nicht zu einer Kooperation bereit erklärte. Ingo Starz ging im Rahmen des Forschungsprojekts der künstlerischen und geistigen Nähe und Differenz von Obrist zu seinen Zeitgenossen nach – vor allem zu August Endell und Henry van de Velde. Er konnte die Ergebnisse jedoch noch nicht zu einer schlüssigen Darstellung bringen. Hubertus Adam wollte seine Überlegung zur Wechselwirkung zwischen dem schottischen bzw. englischen Kulturraum und Obrist, die er bei der Tagung in Leeds vortrug, weiter ausführen und abstützen, was ihm im Kontext dieser Publikation nicht gelang. Die Stickereien, die eine herausragende Werkgruppe im Œuvre Obrists bilden, werden in dem vorliegenden Buch wie schon im vorangegangenen Katalog nur am Rande behandelt (vgl. den Artikel von Sabine Gebhardt Fink). Gabriele Bader-Griessmeyer hat in ihrer Publikation zwar Vorarbeiten zur Beschreibung und Einordnung dieser textilen

Kunst geleistet,²⁶ aber hier müsste noch einiges ergänzt und vertieft werden. Immerhin wird darauf hingewiesen, dass Obrist in dieser typischen Flächenkunst »durch verschiedene Strichlagen der immer gleichfarbigen Seide« eine plastische Wirkung erreicht.²⁷ Von den Stickereien liessen sich am ehesten auch Verbindungen zur Abstraktion und zu japanischen Vorbildern knüpfen, wo sich das Kompositionsprinzip der unregelmässigen, aber sich wiederholenden Formen – wie in den Textilien und Zeichnungen von Obrist – gleichfalls findet.²⁸

Zwar konnten im Laufe der Recherchen einige verschollene oder unbekannte Werke von Obrist aufgefunden und identifiziert werden. Aber viele Stickereien, Möbel und auch zahlreiche Plastiken, die man aus Publikationen kennt, sind nicht wieder aufgetaucht. Wirklich Überraschendes kam, trotz eines Aufrufs in Kunstzeitschriften, nicht hinzu. So bleibt das Œuvre des Künstlers nach wie vor schmal. Das bedeutet noch nicht, dass es auch übersichtlich ist. Dafür war Obrist in zu vielen Gattungen der Kunst und des Kunstgewerbes tätig. Überschneidungen oder gegenseitige Befruchtungen der verschiedenen Schaffensbereiche gab es, wie in dieser Publikation nachgewiesen wird, durchaus, sie sind jedoch nicht mit den Händen zu greifen. So stellen selbst die Zeichnungen eine Werkeinheit für sich dar, eigentliche Vorzeichnungen oder Skizzen für kunstgewerbliche oder plastische Arbeiten sind erstaunlich selten erhalten. Abgesehen von seinen frühen Skulpturen, die zwischen 1889 und 1894 in Paris, Berlin und Florenz unter Einfluss Rodins entstanden und aus dem übrigen Œuvre herausfallen, gibt es auch keine Entwicklungslinien oder eine Abfolge von Schaffensphasen im Werk Obrists. Vieles wurde in einer ersten Inspiration entworfen, dann liegen gelassen und später wieder aufgenommen. An verschiedenen Punkten sind gleichzeitig spiralförmige Bewegungen im Gange, die scheinbar nirgendwohin führen. Sie sind Ausdruck der Entelechie, einer Energie, die darauf hinwirkt, dass die Individuen (hier die Werkgruppen) ihre potentiell angelegte Vollendung in sich selbst finden.

Das Gleiche wie für seinen künstlerischen gilt auch für seinen schriftlichen Nachlass, er ist, wahrscheinlich auch aufgrund des Brandes in der Villa Obrist während des Zweiten Weltkriegs, nicht sehr umfangreich. Zwar konnten einige Briefe dem bisherigen Bestand hinzugefügt und teilweise in der Textchronik aufgenommen werden, doch geben sie kein

26 Gabriele Bader-Griessmeyer, *Münchner Jugendstil-Textilien. Stickerei und Wirkerei von und nach Hermann Obrist, August Endell, Wassily Kandinsky und Margarete von Brauchitsch*, München 1985.

27 Edda., S. 23.

28 Edda., S. 29–32.

vollständiges Bild von Obrists Netzwerk an Freunden und Bekannten. Damit verbunden, bleibt auch die Datierung der Werke schwer, dennoch legt die Bildchronik einen ersten Vorschlag zur Datierung der Arbeiten im Gesamtwerkkontext vor. Obrist selbst hat kaum eines seiner Werke datiert und wenige signiert. Das Unabgeschlossene und Prozesshafte seines gesamten Schaffens kommt auch darin zum Ausdruck.