

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 53 (1966)
Heft: 5: Innerstädtische Läden; Ein regionales Schnellbahnsystem
Rubrik: Geschichte der Moderne

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

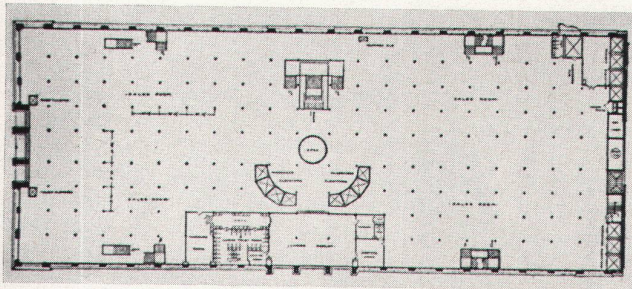
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



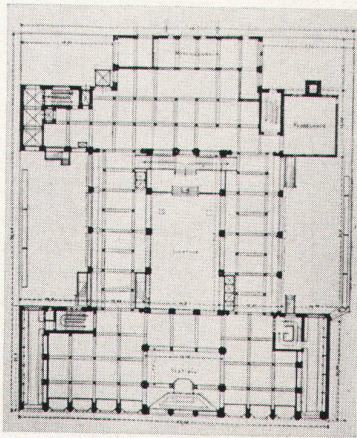
1

Geschichte der Moderne

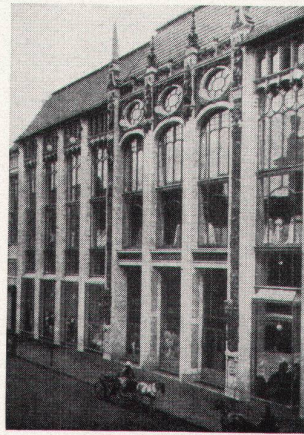
Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf von Joseph Olbrich

Voraussetzung

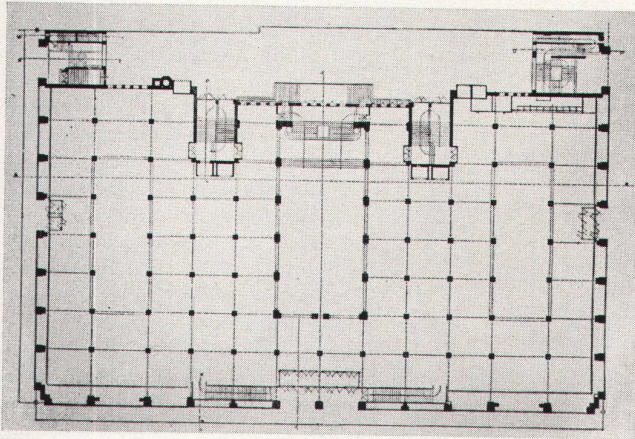
Die Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich mehr durch Quantität als durch Qualität aus. Für eine Besinnung hatte man keine Zeit. Dennoch weist der Historizismus eine hervorragende Persönlichkeit auf, deren theoretisches Werk auf eine Wiederent-



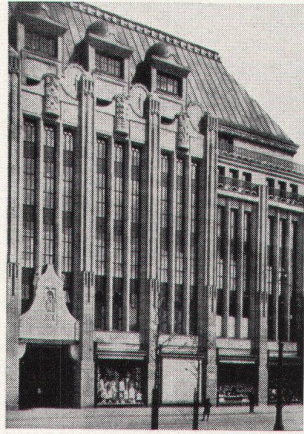
2



3



4



5



6

1 Regelgeschoß des Warenhauses Siegel Cooper Co. in New York 1895. Architekten: Lemos & Cordes

2 Erdgeschoß des Warenhauses Wertheim in Berlin. 1. Bauperiode 1898. Architekt Messel

3 Warenhaus Wertheim, Ansicht der 1. Bauperiode 1898

4 Erdgeschoß des Warenhauses Tietz in Düsseldorf 1908. Architekt: Joseph Olbrich

5 Warenhaus Tietz 1908

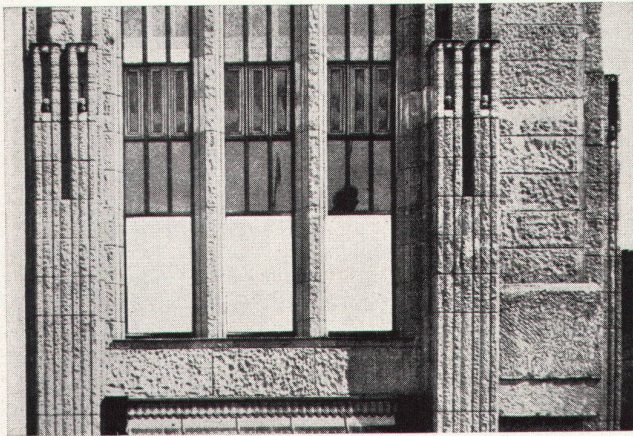
6 Warenhaus Wertheim, Ansicht der vergrößerten Anlage aus späterer Bauperiode. Architekt Messel

deckung, vielleicht sogar auf ein wirkliches Verständnis wartet. Es sind dies die Schriften Gottfried Sempers. Es sei hier nur angedeutet, daß sich Gottfried Semper nicht mit einer strengen Materialgerechtigkeit begnügte. Schon 1834 schrieb er in seinem ersten, aufsehenerregenden Werk «Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten»: «Das gründliche Studium der Naturwissenschaften führte zu den wichtigsten Entdeckungen. Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen.» Diese Bemerkung und auch die folgende Forderung: «Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach seinen eigenen Gesetzen der Statik», mögen uns heute aus dem Munde eines Historizisten verwundern. Sempers Forderungen gingen aber noch weiter. Nach Constantin Lipsius, «Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt» (Berlin 1880), begnügte er sich nicht damit, daß die Architektur nur «durchbildete Konstruktion, gleichsam illustrierte und illuminierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung sein soll». Im zweiten Band seines großen Werkes «Der Stil», (München 1879) im Kapitel über Metallotechnik, erkennt er die Qualität und Richtigkeit der Ingenieurbauten – der Einsteighallen, der eisernen Dachstühle – an, aber nur als «Wahrzeichen ihres Provisoriums».

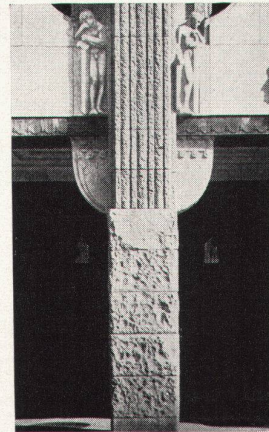
Es ist interessant, wie unvereinbar in den großen Bahnhofprojekten des 19. Jahrhunderts der Ingenieurbau (Bahnsteighalle) und der Historizismus (Empfang und Repräsentation) aufeinanderprallen. Nachdem von Semper in der Erfüllung des Historizismus viel mehr verlangt wurde, als bei einer klaren, konstruktiven Erfüllung einer weitgespannten Eisenhalle der Fall ist, haben wir selten ein historizistisches Werk, das sein Ziel erreichte, dafür aber Ingenieurleistungen des Eisenbaus, die heute kaum mehr zu übertreffen sind. Deshalb interessieren uns bei der Beurteilung der Bahnhofsbauten des 19. Jahrhunderts heute nur mehr die Eisenhallen, also nur ein Teil der Baukunst jener Zeit.

Das 19. Jahrhundert brachte jedoch noch eine andere neue architektonische Aufgabe: das Warenhaus. Hier werden wir die Vereinigung der geschilderten Aspekte erleben; sie sind deshalb für die Architekturgeschichte besonders wichtig.

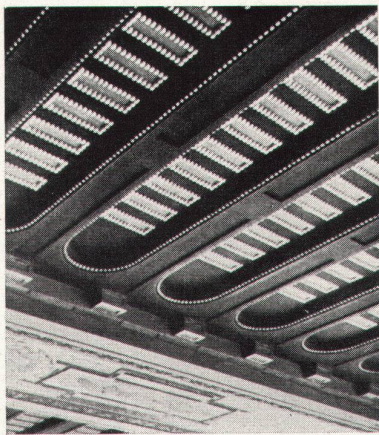
Die ersten Warenhäuser entstanden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris: Grands Magasins du Louvre, 1855; Magasins du Bon Marché, 1852, 1869, 1887; Magasin du Printemps, 1880–1882. Der



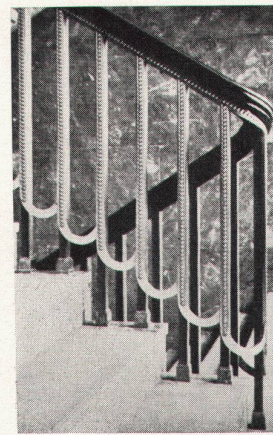
7



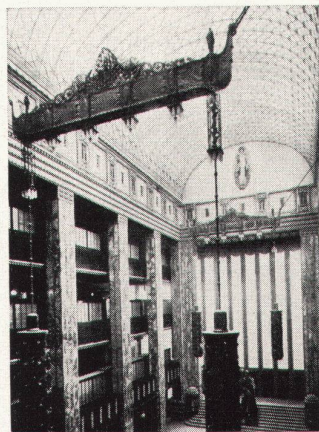
8



9



10



11

Grundriß des letztgenannten Warenhauses von Architekt Paul Sédille zeigt bereits ein gewisses Stützensystem. In Amerika folgen die Warenhäuser Sympson in New York und Siegel Cooper, 1895, ebenfalls in New York. Es bildet sich hier ein Grundriß, der aus dem Quadrat der Stützenentfernungen hervorgeht; «auch Treppenanlagen müssen sich diesem Schema unterordnen» (Prof. Paul Kick, Leipzig 1923). Wenn wir die Stütze als statisches Element sehen, also als Ingenieurbau, die repräsentative Dekoration aber als Historizismus, dann hatte in den angeführten Beispielen eine Vereinigung der Elemente noch nicht

7 Warenhaus Tietz, Fassadendetail

8 Warenhaus Tietz, Detail des Haupteingangs

9 Warenhaus Tietz, Decke im Teppichraum

10 Warenhaus Tietz, Bronzegeländer im Treppenhaus

11 Warenhaus Tietz, großer Lichthof

Bildquellen: Abb. 1–3, 6: Geschäfts- und Kaufhäuser, Alphons Schneegans, Leipzig 1923; Abb. 4, 5, 7–11: Joseph M. Olbrich, Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf, Berlin 1909

stattgefunden, obwohl sie auf engstem Raum aneinanderrücken. Die Qualität der dekorativ historizistischen Elemente hinkt hinter dem neuen statischen Element her, das allein schon durch seine Erscheinungsform im Grundriß – Stützenraster – interessanter wird. Im Jahre 1898 baute Architekt Messel das Warenhaus Wertheim in Berlin. Hier vereinigt sich die Stütze, der Pfeiler als statisches Erlebnis – er tritt im Hof des Warenhauses sogar vor die Brüstungen der einzelnen Geschosse – mit Qualitäten des Historizismus. Karl Scheffler bezeichnet in seinem Buch «Moderne Baukunst» (Leipzig 1908) den Architekten Messel

deshalb als den wahren Nachfolger Schinkels.

Erfüllung

Im Jahre 1906 wurde der Wettbewerb für ein Warenhaus Tietz in Düsseldorf ausgeschrieben. Es wurde eine monumentale Gesamtwirkung gefordert; die Fassaden sollten in erster Linie repräsentieren, aber «ohne Anlehnungen an bekannte Vorbilder». Die ersten Preise erhielten Rehberg & Lipp und Otto Engler, die beiden zweiten Preise Joseph Olbrich und Paul Engler. Die vier Preisträger wurden zu einem engeren Wettbewerb aufgerufen. Abermals erzielte man keine Einigung. Es wurde nun die Modellierung von drei Entwürfen verlangt: die Projekte von Paul Engler, Joseph Olbrich und von Prof. Wilhelm Kreis, dessen Projekt im ersten Rundgang angekauft worden war. Erst nach dieser letzten Etappe entschied man sich auf Grund der Modelle für Joseph Olbrich. Der beschwerliche Weg zu einem Entschluß ist vielsagend!

Joseph Olbrichs Werk wurde wegen seiner Pfeiler, welche die Stockwerke und die vielseitigen Institutionen zu einem großen klaren Monumente vereinigte, als Kathedrale bezeichnet, die über die Masse der Häuser hinausragt. Wenn es uns auch bereits als sehr funktionell erscheint, so beschreibt der Zeitgenosse Max Creutz (Berlin 1909) den großen Hof des Warenhauses, das von Joseph Olbrich selbst als «Dom» bezeichnet wurde, folgendermaßen: «Gelb, rot, funktelt es vor dem Blick wie in der Pracht byzantinischer Kuppelbauten... Man kann sich kaum daran gewöhnen, daß diese herrlichen Hallen zu prosaischen Verkaufszwecken benutzt werden sollen.» Erinnern wir uns noch an die Polychromie der Werke Olbrichs in Darmstadt, so können wir seinen Mut zur besonderen Komposition auch heute noch nur bewundern.

Messel wurde als wirklicher Nachfolger Schinkels auf Grund des von ihm gebauten Kaufhauses in Berlin bezeichnet. Olbrich entwickelte, wenn auch unbebewußt, vielleicht am besten Gottfried Sempers Idee über die Architektur. Er erfüllte die Aufgabe seines Warenhauses Tietz in Düsseldorf materialgerecht und funktionell, fühlte aber, daß Geist und Phantasie von einer Architektur mehr verlangen müssen als «reine Stoffkundgebung». Die instinktive Anerkennung von Qualitäten, die an den Historizismus erinnern, mußten aber 1906 und in den darauffolgenden Jahrzehnten kritisiert werden.

Knapp nach der Vollendung des Warenhauses Tietz starb Joseph Olbrich 1908 in seinem 41. Lebensjahr. In einem Nachruf schreibt Otto Wagner über seinen

«besten und talentvollsten Schüler»: «... gerade in der Zeit der Klärung mußte der Tod ihn dahintraffen. Die Menge ist leider so blind, daß ihr nie klar werden wird, was sie von Olbrich noch hätte erwarten können.» Othmar Birkner

Ausstellungen

Basel

Zeichnungen und Graphik des Kubismus

Kunstmuseum

12. März bis 24. April

Der Besitz des Kupferstichkabinetts verläuft über weite Strecken zu dem der Gemäldegalerie parallel, wobei diese Parallelität nicht etwa als blasse Spiegelung zu verstehen ist, denn der Ablauf ist durchaus eigenständig, hat seine eigenen, der Gattung gemäßen Höhepunkte. Wo die Zweistimmigkeit nicht schon durch den ursprünglichen Bestand gegeben ist, wie zum Beispiel im Falle Holbeins, wird sie nach Möglichkeit provoziert. Doch dazu bedarf es eines Aufhängers, denn man wird in einer so vielseitigen Sammlung nicht alle anderen Aspekte vernachlässigen, um unvermittelt etwas ganz Neues zu unternehmen. In diesem Falle kam der Anstoß mit der dritten Schenkung von Raoul La Roche: als 1963 elf kubistische Zeichnungen und Collagen von Georges Braque in den Besitz der Sammlung gelangten, war für das Kupferstichkabinett mit einem Schlag

die Möglichkeit, ja die Verpflichtung gegeben, seine Kubistensammlung auszubauen. Im schon Vorhandenen, das zwar qualitativ, aber etwas disparat war, setzte die Schenkung einen Mittelpunkt, um den sich in den letzten Jahren ein Ensemble gruppiert hat, dessen Rang und Vollständigkeit eine Ausstellung erlaubte.

Zu den Zeichnungen Braques konnten zwei von Juan Gris und eine von Picasso erworben werden, alle von höchster Qualität. Darum gruppieren sich nahezu vollständig die Radierungen von Picasso und Braque aus der kubistischen Zeit und fast alle mit kubistischer Originalgraphik ausgestatteten Bücher (es war abermals die Hanspeter Schulthess-Oeristiftung, die der Sammlung zu den Künstlerbüchern verhalf; ein neuer Beweis für die Fruchtbarkeit ihrer Zielsetzung).

Noch selten war das Vorurteil so verfehlt, nach dem Zeichnung und Graphik als mindere Künste gelten. Gerade der Kubismus, der übrigens auch in der Malerei auf Farben weitgehend verzichtet, hat hier weit mehr als nur Studien hervorgebracht. Allen, die das nicht ganz realisiert hatten, wurde das hier eindrücklich vor Augen geführt.

Die Ausstellung war ein Ideal ihrer Art: ohne den geringsten Fangeffekt und so konzentriert, daß sie den Besucher keinen Moment aus der Hochspannung entließ, die nur die höchste Qualität erzeugt.

c. h.

Jean-Jacques Lüscher

Kunsthalle

26. März bis 24. April

Der Kunstverein löst mit dieser Ausstellung eine lokal baslerische Verpflichtung ein, von der Sorte allerdings, der man sich gern unterzieht, denn Lüscher, das zeigte sich einmal mehr, ist einfach ein guter Maler. Baslerisch ist schon sein Geburtsjahr: 1884 geboren sein, das heißt, international gesprochen, mit fünf- und zwanzig kubistisch malen; schweizerisch gesprochen bedeutet es wenigstens, vom Frühkubismus berührt worden zu sein (zum Beispiel Auberjonois und Meyer-Amden). In Basel dagegen gilt es, wenn man 1884 geboren ist, sich von der Hypothek Böcklin zu befreien. Georg Schmidt hat immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig diese Lösung von Böcklin und der Münchner Schule und die Orientierung auf Frankreich für die Basler Malerei geworden ist: Lüscher,

Jean-Jacques Lüscher, Mädchen in Weiß, 1906. Sammlung des Basler Kunstvereins

Photo: Atelier Eidenbenz, Basel

Donzé, Dick und Barth haben sie vollzogen – sie haben «peinture» immer französisch geschrieben. Ihre Wendung von Böcklin zu Courbet hat Georg Schmidt als Wendung vom Idealismus zum Realismus bezeichnet. Aus der größeren Distanz bleibt dieser Realismus immer noch erkennbar, doch erscheint er uns jetzt mit einer guten Dosis von Romantik durchsetzt – auch bei Courbet. Diese eigene Mischung macht Lüschers Malerei so liebenswert. Es steckt da eine Hingabe drin – an die Natur zum Beispiel («Der Taugenichts») und an die Freunde –, deren Unbedingtheit immer von neuem berührt. Dazu kommt ein Zug städtischer Kultiviertheit: Lüschers gediegene Vaieursmalerei ist urban, reflektiert, ohne daß ihr deswegen die kräftige Sinnlichkeit abginge. Am saftigsten ist das Frühwerk, etwa bis an den Ersten Weltkrieg. Die «Trommlergruppe» von 1911 ist darin nicht das leichtest verständliche Bild. Die Ausstellung betonte indessen seine Bedeutung, indem es diese große, meisterhaft durchgeführte Komposition, zusammen mit einigen Studien, in einem eigenen Saal zeigte. Mit Recht wurde das Hauptgewicht auf die frühe Zeit gelegt, denn nach dem kräftigen Einsatz könnte die Folge blasser erscheinen, als sie ist.

c. h.

Turo Pedretti

Kunsthalle

26. März bis 24. April

Daß die Ausstellungen Lüscher und Pedretti zusammenfielen, dürfte zufällig sein. Doch gerade am Gegensatz der beiden war etwas zu lernen. Turo Pedretti (1896–1964) ist nur zwölf Jahre nach Lüscher geboren, und doch liegen die beiden um zwei Malergenerationen auseinander. Der Impressionismus und der nachimpressionistische Pointillismus haben Lüscher nicht mehr berührt: seine Malerei blieb im wesentlichen vorimpressionistisch tonig; für Pedretti dagegen waren diese beiden Phasen selbstverständliche Voraussetzung, somit Vergangenheit. Bei Giovanni Giacometti hatte er die künstlerische Sprache des Fauvismus gelernt, dessen ungebrochene, vordergründige Farbigkeit seinem Naturerleben entsprach. Nach Lüschers verhaltenen Tönen wirkten Pedrettis Bilder erst recht unbekümmert. Der Einfluß seines Freundes A.H. Pellegrini wirkte sich zeitweilig dämpfend aus, die Bildordnung etwas disziplinierend. Und wie seine meisten Generationsgenossen in der Schweiz nahm auch Pedretti den starken Impuls auf, der von Munchs Malerei ausging: diese ausdrucksgeladene Formensprache kam seiner eigenen Farbigkeit entgegen und steigerte sie. Doch

