

Das Kunstwerk des Monats

Oktober 2015



Melchior Lechter (1865-1937)
Plakat für die „Grosse Berliner
Kunstaussstellung“, 1897
Buchdruck, 67,0 x 47,3 cm
Inv.-Nr. C-10895 LM

Gewidmet der 150. Wiederkehr von Melchior Lechters Geburtstag am 2. Oktober 2015

In letzter Zeit häufen sich die „150er-Jubiläen“ von Vertretern der Stilreform um 1900, die damals als unangepasste junge Gestalter mit ihren individuellen „Gegen-Welten“ den verkrusteten Kunstbetrieb der Akademien und den Schwulst des Historismus – etwa durch selbstgeschaffenen Hausrat in selbstgeschaffenen Architekturen – herausforderten. Dem „Henry van de Velde-Jahr“ 2013 werden bis 2020 ähnliche Gedenk-Veranstaltungen zu Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens und anderen Wortführern eines Neubeginns in den angewandten Künsten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert folgen.

Melchior Lechter besetzte in dieser Perlenkette von prominenten Zeitgenossen der „Jugendstil-Generation“ von Anfang an eine Außenseiter-Position – die er und seine elitäre Gemeinde von Mäzenen und Sammlern allerdings stets als Vorzug betrachteten. Zuletzt hat das LWL-Museum für Kunst und Kultur, das den ganz überwiegenden Teil von Lechters künstlerischem Nachlass hütet, ihn 2006 mit einer großen Retrospektive samt einem 828 Katalog-Nummern umfassenden Bestandsverzeichnis geehrt. Der Erfolg beim Besucherpublikum war – vielleicht nicht unbedingt im Sinne des Meisters – erstaunlich breit: Der inzwischen gerade neun Jahre alte Begleitband zur Ausstellung wird – trotz eines zusammenbrechenden Antiquariatsmarktes – im Internet mit bis zu über 100 Euro gehandelt.

In fast ärmliche Verhältnisse hineingeboren – und in Münsters Altstadtquartier um die Aegidiikirche aufgewachsen – schien dem jungen Lechter trotz Ehrgeiz und Energie im Zeichnen und Malen die Handwerkerlaufbahn vorgezeichnet. Seiner Glasmalereilehre bei der noch fast in mittelalterlichen Traditionen arbeitenden Werkstatt der Gebrüder von der Forst folgte allerdings nicht der übliche Weg über das Gesellentum zum ortsansässigen Meister – sondern mit 19 Jahren 1884 der mutige Absprung in das schon damals „gefährliche“ Milieu Berlins. Ein arbeitsintensives Jahrzehnt folgte, da ihm der Besuch der Kunstakademie nur durch einen strapaziösen nächtlichen Zuverdienst möglich wurde. Lechter arbeitete für große Glasmalerei-Werkstätten, die wiederum in spektakuläre Großprojekte der boomenden wilhelminischen Metropole wie dem „Romanischen Haus“ an der Gedächtniskirche eingebunden waren. Allerdings sollte sich diese enorme Doppelbelastung Lechters, langfristig betrachtet, mehrfach auszahlen.

Kunstkenner bis hinauf zu Museumsdirektor Wilhelm von Bode, der dem soliden Handwerkertum des eigenwilligen Westfalen in dem Berliner Luxusjournal *PAN* seinen Respekt zollte (Jg. 3, 1897, S. 112-120), begannen ab Mitte der 1890er Jahre auf Lechters breitgefächertes Schaffen in freier und angewandter Kunst aufmerksam zu werden. Sein Kult um ein wei-



Abb. 1: Ernst Hildebrandt, Plakat für die „Grosse Berliner Kunstausstellung“, 1893, Farblithografie, 102,0 x 75,0 cm, Repro nach: *Historische Plakate 1880-1930*, Bassenge, Berlin, Auktion 91, 18. April 2008, Lot 3622

hevolltes Künstlertum an der Seite des jungen Lyrikers Stefan George umgab ihn von jetzt an für den Rest seines Lebens mit der Aura exotischer, aus der Zeit gefallener Mystik. Sein 1894/95 in eigener Handarbeit gestaltetes Domizil unweit der Gedächtniskirche lieferte als zeitentrücktes „Gesamtkunstwerk“ dem verwöhnten Kunstbetrieb Berlins genügend Gesprächsstoff, sodass Lechters sensationeller Erfolg beim Debüt in der Galerie von Fritz Gurlitt Ende 1896 nicht überraschend kam.

Trotz spektakulärer Verkaufserfolge – sein heute im LWL-Museum für Kunst und Kultur viel bewundener symbolträchtiger „Orpheus“ von 1896 gelangte damals via Gurlitt in den Besitz der Bankiersfamilie Andreae – verlor Lechter nie die innere Balance und widmete sich genauso sorgfältig Kleinaufträgen wie etwa einer Grafik für den 1896er Kalender des „Thierschutz-Vereins zu Berlin“. Schließlich bewiesen Lechters seit 1897 für die Werke Stefan Georges entworfenen buchkünstlerischen Arbeiten, die mit dem Begriff „Illustration“ nicht mehr zu fassen waren, sein großes Engagement für das neue, aus einem Guss geschaffene Buch als Gesamtkunstwerk im Kleinen.

Seine Begabung für dekorative Flächenkunst musste Lechters Aufmerksamkeit gleichzeitig auf das Plakat hinlenken, das damals wie das Buch im Schlepptau des Historismus in Deutschland in einer Krise steckte. Eine Reform des schnellen Werbemediums Plakat, worin sich das späte 19. Jahrhundert mit seinen explosiv wachsenden Großstädten widergespiegelt fand, hatte sich in Berlin nach dem Vorbild von Paris und London um 1895 noch nicht durchsetzen können.

Stattdessen trumpfte damals ein unsäglicher „Urkundenstil“ mit seinem Wirrwarr aus Ornamentik und hineingepressten Nebenmotiven auf - wie es leider bis heute immer noch bei vielen Kinoplakaten üblich ist. Dabei machte man sogar vor der ureigenen Aufgabe des Plakates nicht halt, nämlich für Ausstellungen von Kunst durch Kunst zu werben. Ein fast beliebig herausgegriffenes Beispiel von Ernst Hildebrandt aus dem Jahre 1893 (Abb. 1) führt diese Zwitterhaftigkeit beklemmend vor Augen. Neben einer hehren Vision des Künstlertums musste Hildebrandt mit seinem Plakat für die „Grosse Berliner Kunstausstellung“ offenbar noch ein gedrängtes Postkarten-Panorama der neuen Kaiserstadt abliefern.

Für die schon damals als staatstragend etablierte Institution der „GBK“ hatte sich im gleichen Jahr 1893 ein moderner, großflächiger Entwurf des jungen Ludwig von Hofmann (1861-1945) zur Konkurrenz gestellt. Auf seiner Einsendung trankte ein provozierend nackter Jüngling, der Hirtenknabe Ganymed, den Adler des Zeus. Wie voraussehbar, konnte sich Hofmanns Bildidee nicht gegen Hildebrandt durchsetzen, fand aber eine provozierende Zweitverwendung für die in Sichtweite der „GBK“ aufgebaute alternative „Freie Berliner Kunstausstellung“. Dort waren die aus dem staatlichen Kunsttempel zurückgewiesenen jungen Künstler zu sehen. Nach kurzer Zeit entfernte die Sittenpolizei Hofmanns Plakat aber auch aus der „Freien Berliner Kunstausstellung“.

So lagen die Dinge in der künftigen Weltstadt Berlin Mitte der 1890er Jahre, bis selbst den Honoratioren im Komitee für die GBK-Jahresschau im Ausstellungspalast neben dem Lehrter Bahnhof (dem heutigen neuen Hauptbahnhof) die Notwendigkeit einer Kurskorrektur in ihrer Plakat-Werbung klar werden musste. Es war an der Zeit, moderne, aber nicht in den Augen des Kaisers und seiner Sittenwächter skandalöse Töne anzuschlagen. 1896 gilt in Deutschland als Schlüsseljahr des erfolgreichen Durchbruchs der neuen, flächenhaft-bunten Pariser Plakatwerbung im Gefolge eines Jules Chéret und Henri de Toulouse-Lautrec. Der neue Star am Berliner Kunsthimmel, der moderat-moderne und Tradition und Gegenwart vermittelnde Melchior Lechter schien in diesem Moment genau der geeignete Kandidat, für die kommende GBK des Jahres 1897 durch ein gemeinsames Motiv auf Plakat und Katalogumschlag zu werben.

Lechter wiederholte dazu, ohne sich vor den prominenten Auftraggebern sonderlich einschränken zu müssen, seine schon 1896 beim „Orpheus“ erprobte persönliche Formensprache. Neogotische Anklänge aus der englischen „Arts and Crafts“-Reformbewegung um William Morris verband er mit Motiven, die im Symbolismus eines Gustave Moreau und Edward Burne-Jones wurzelten: Engelhafte Wesen aus einer sakral überhöhten Kunstwelt schienen ein neues „Goldenes Zeitalter“ heraufbeschwören zu wollen, in



Abb. 2: Melchior Lechter, Zwei Entwurfsskizzen für das Plakat und den Katalog-Umschlag für die „Grosse Berliner Kunstausstellung“, 1897, Bleistift, 47,4 x 31,0 cm; LWL-Museum für Kunst und Kultur, Inv.-Nr. KdZ 1127 LM

dem sich der Künstler fast zum Priester am Altar der Künste emporstilisiert fand.

Aus einem exotischen Pflanzenbeet, flankiert von den obligatorischen Wappenschilden des preußischen Staates und der Stadt Berlin, schießen steil zwei das Engelwesen rahmende Lorbeerbäumchen empor, deren Laubkronen am oberen Bildrand einen exzellenten Fond für die aufgedruckte Goldschrift bilden. Eigens von Lechter entwickelte, „jugendstilige“ Lettern unterstreichen die dem Alltag entrückte Würde der Ankündigung. Die strenge Symmetrie, die sich in den unverwandt den Betrachter anblickenden Augen und im pathetisch erhobenen Lorbeerkranz konzentriert, ist neben der reduzierten Farbskala – Gold vor Türkis- und Dunkelblau – ein wirkungsvolles Mittel, um die Bild-Text-Botschaft optimal im Gleichgewicht zu halten.

Wie zwei auf einem Blatt nebeneinander angelegte Kompositionsskizzen Lechters zeigen (Abb. 2), hatte er alternativ über ein bannerartiges Plakat mit einer Trennung von Bild und darunter abgesetzten Text nachgedacht, wie es damals im Wiener Kunstleben in Mode kam; ein offenbar in Berlin chancenloser Versuch, mit neuen Formaten zu experimentieren. Drucktechnisch ist das Blatt hervorragend gelungen, wofür schon die führende Berliner Werkstatt von Otto von Holten garantierte, mit der Lechter exklusiv zusammenarbeitete und die ab 1895 auch die luxuriöse Kunstrevue *PAN* herstellte.



Abb. 3: Hans Looschen, Entwurf zum Plakat für die „Grosse Berliner Kunstausstellung“, 1903, Kohle, teils goldgehöhnt, auf grünlichem Zeichenkarton, ca. 33,8 x 44,1 cm (unregelmäßig beschnitten), LWL-Museum für Kunst und Kultur, Inv.-Nr. KdZ 8873 LM

Erwartungsgemäß hielten sich Zustimmung und Kritik gegenüber Lechters eigenwillig-elitärer Plakatsprache die Waage, wobei die Fraktion seiner Kritiker ihre Standard-Vorwürfe – „Gußeisen-Gotik“, „Gedankenspielerlei“, „Kopflastigkeit“ – einfach auf das GBK-Plakat übertrugen. Eine klug differenzierende, aus der Rückschau erwachsene Haltung nahm dagegen 1918 das Fachorgan *Das Plakat* ein (S. 161-163). Fritz Hasemann rechnete dort in einer Bilanz „Die Plakate der Grossen Berliner Kunstausstellung 1886/1914“ Lechters Beitrag zu den „erfreulichen Ausnahmen“, die „weit über den Durchschnitt der damaligen Plakatkunst“ herausragten.

An gleicher Stelle bildete *Das Plakat* auch das jüngere GBK-Plakat von Hans Looschen (1859-1923) für die Jahresschau 1903 ab (vgl. Abb. 3), in einiger Hinsicht ein Geistesverwandter von Lechters Vision aus dem Jahr 1897. Auch hier wird die Traumwelt eines Kunstreiches mit Fabelwesen beschworen, die sich im Flügelhaupt des in sich versunkenen Genius verkörpert. Die Plakatsammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur besitzt dazu den originalen, in Kohle mit Goldhöhnung angelegten Konkurrenzentwurf

Looschens – wie meist bei Einreichungen noch ohne Signatur (Abb. 3). Ob das eindrucksvolle Blatt – wie zu vermuten – ursprünglich von Lechter gesammelt wurde und aus seinem Vorbesitz stammt, kann nicht mehr mit Sicherheit geklärt werden.

Die Frage, warum Lechters Interesse an Aufgaben aus dem Feld der Gebrauchsgrafik um 1900 nachließ und sein Plakatwerk nur dieses eine, entwicklungs-geschichtlich aber wichtige Werk umfasst, lässt sich dagegen leicht beantworten. Allein sein an ein Gesamtkunstwerk erinnernder Auftrag für den „Pal-lenberg-Saal“ im Kölner Kunstgewerbe-Museum, der ihn von 1898 bis 1903 vollständig in Beschlag nahm, verbot breitgestreute Aktivitäten. Der ungemein sorgfältige und um jedes Detail ringende Künstler stand danach bis 1907 weitgehend im Dienst der Buchkunst für Stefan George. Kurz darauf erhielt er einen weiteren Großauftrag aus seiner Vaterstadt Münster. Der Provinziallandtag hatte aus Anlass des Kaiserbesuches im Neubau des „Landesmuseums der Provinz Westfalen“ am Domplatz im August 1907 die Stiftung eines grandiosen Glasgemäldes „Lumen de Lumine“ zu Ehren der Künste beschlossen.

Jürgen Krause

Literatur in Auswahl

Krause, Jürgen und Sebastian Schütze (Hg.): Melchior Lechters Gegen-Welten. Kunst um 1900 zwischen Münster, Indien und Berlin (Ausst.-Kat.). Münster 2006.
 Raub, Wolfhard: Melchior Lechter als Buchkünstler. Darstellung, Werkverzeichnis, Bibliographie. Köln 1969.
 Berlinische Galerie (Hg.): Berlin um 1900 (Ausst.-Kat.). Berlin 1984.
 Schulze, Ulrich: Melchior Lechter. Orpheus, 1896. In: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): Das Kunstwerk des Monats. April 1992, Münster 1992.

Fotos: Titel, S. 2 und 4: Hanna Neander, LWL-Museum für Kunst und Kultur;
 S. 3: Sabine Ahlbrand-Dornseif / Rudolf Wakonigg, LWL-Museum für Kunst und Kultur.

Druck: Druckerei Kettler GmbH, Bönen
 © 2015 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, Münster 2015