A grayscale photograph of a park. In the foreground, a large, dark tree trunk is prominent on the right side. The background is filled with many bare trees, their intricate branches creating a complex pattern against a light sky. In the distance, a few park benches and a lamppost are visible on a path. The overall atmosphere is quiet and somewhat somber due to the lack of leaves.

Melanie Florin  
Das Majolikahäuschen  
von Villeroy & Boch  
im Düsseldorfer Hofgarten



Melanie Florin

# Das Majolikahäuschen

von Villeroy & Boch  
im Düsseldorfer Hofgarten

Grupello

DAS AUGÉ LIEST MIT – schöne Bücher für kluge Leser  
Besuchen Sie uns im Internet unter:  
[www.grupello.de](http://www.grupello.de)

Verlag und Autorin danken Villeroy & Boch, Udo van Meeteren, der Alde Düsseldorfer Bürgergesellschaft von 1920 e.V. und dem Landschaftsverband Rheinland für die Förderung dieses Buches.

Abbildungen auf der Einbandvorderseite: Blick in den Hofgarten mit dem ehemaligen Standort des Majolikahäuschens; Einbandrückseite: Aquarell des Architekten Joseph Anton Pleyer um 1902; Schutzumschlag: das Majolikahäuschen als Milchpavillon um 1907.

1. Auflage 2006

© Grupello Verlag · Schwerinstraße 55 · 40476 Düsseldorf  
Tel.: 0211-498 10 10 · grupello@grupello.de  
Druck: Klaus Müller, Grevenbroich  
Alle Rechte vorbehalten  
ISBN 3-89978-057-4

# Inhalt

Geleitwort	7
Einleitung	9
Villeroy & Boch	13
Bodenplatten, Wandfliesen und Terrakotten	15
Villeroy & Boch zwischen Historismus und Jugendstil	19
Die Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902	21
Das Majolikahäuschen als Ausstellungspavillon	27
Planung und Errichtung	27
Beschreibung des Bauwerks	34
Die nördliche Portalfront	37
Die östliche Fassade	43
Die südliche Rückseite	45
Das südwestliche Fenster	50
Die westliche Seitenfassade	53
Der Bogendurchgang der Vorhalle	55
Die Haupthalle	57
Die südliche Kaminnische	60
Die westliche Wandbrunnennische	63
Die Funktion und Bedeutung als Ausstellungspavillon	66
Das Majolikahäuschen als Gartenhaus	71
Die baulichen Veränderungen nach Ende der Ausstellung	71
Die Lage des Majolikahäuschens im Hofgarten	74

Das Majolikahäuschen als Milchsausschank 1904-1918	78
Das Majolikahäuschen als Hofgartencafé 1918-1926	82
Das Zusammenspiel von Kunst und Natur	88
»Das tragische Ende des Majolikahäuschens«	91
Schlußbemerkung	99
Errichtet zur Großen Ausstellung 1902 – Vernichtet zur Großen Ausstellung 1926	
Interview mit Axel Starkloff	103
Anhang	
Quellen- und Literaturverzeichnis	109
Abbildungsnachweis	112
Anmerkungen	113
Danksagung	117

# Geleitwort

Als kleines Juwel im Düsseldorfer Hofgarten, als Blüte des Jugendstils wurde weit über die Stadtgrenzen hinaus das sogenannte Majolikahäuschen gerühmt. Im Jahr 1902 war es anlässlich der Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung für das Rheinland und Westfalen als Ausstellungspavillon des Unternehmens Villeroy & Boch konzipiert worden. Das kleine Gesamtkunstwerk stellte ein Musterstück auf dem Gebiet der Keramik dar und demonstrierte die hohe Leistungsfähigkeit unseres Unternehmens. Vor allem die Verbindung von Kunst und Handwerk, die für uns stets von besonderem Interesse war und bis heute noch ist, erlebte in Düsseldorf einen vielbeachteten Triumph. Nach dem Ende der Ausstellung war es dem Unternehmen eine Freude, den Pavillon der Stadt Düsseldorf als Geschenk zu übereignen.

Das »verlorene« Majolikahäuschen setzt auch innerhalb unserer über mehr als zweieinhalb Jahrhunderte reichenden Firmengeschichte einen Glanzpunkt, der durch die anschauliche Arbeit von Melanie Florin zumindest ins Bewußtsein der interessierten Öffentlichkeit zurückgeholt wird. Es freut mich besonders, daß unser Werksarchiv, das bereits Mitte des 19. Jahrhunderts von meinem Vorfahr Eugen von Boch gegründet wurde, wichtigster Fundort für Quellen und damit eine wesentliche Hilfe für die Autorin sein konnte. Ich wünsche dem Buch so viele Leser wie das Majolikahäuschen bis zu seinem tragischen Ende Bewunderer von fern und nah hatte.



*Wendelin von Boch*





# Einleitung

*Der Pavillon von Villeroy & Boch wird erhalten bleiben und späteren Geschlechtern in unverminderter Schönheit verkünden, was deutsches Können zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermocht hat.*

Deutsche Töpfer- und Zieglerzeitung, 27. September 1902

*Irgendeinen architektonischen Wert hatte das Häuschen kaum.*

Der Mittag, 13. Februar 1926

Zwischen diesen beiden Meinungsbildern – einer optimistisch-selbstbewußten, von Nationalstolz geprägten Bewertung und einem vernichtend lakonischen Urteil – liegt eine Spanne von fast 24 Jahren. In dieser Zeit stand im Schutz des Düsseldorfer Hofgartens das Majolika-



häuschen. Es wurde im Jahr 1902 anlässlich der bedeutenden *Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke*, deren Gelände am Rheinufer auch einen Teil von Düsseldorfs innerstädtischer Grünanlage einbezog, als Ausstellungspavillon errichtet. Mit diesem Bau dokumentierte das Mettlacher Unternehmen Villeroy & Boch seine um die Jahrhundertwende weltweit führende Stellung innerhalb der Keramikindustrie. Nach Entwürfen von Anton Josef Pleyer war das kleine Bauwerk sowohl innen als auch außen vollständig mit glasierten Fliesen, Mosaiken, Reliefs und Skulpturen ausgestattet und bestach vor allem durch die kunstfertige Ausführung, die Verwendung der damals »modernen Formen« aus dem schier unerschöpflichen Repertoire des Jugendstils und die farbenprächtige Wirkung der buntschillernden Glasuren. Schon in der Planungsphase und während der laufenden Ausstellung kristallisierte sich zunehmend die Idee heraus, das Gebäude langfristig im Hofgarten zu erhalten. So diente es – von den Düsseldorfern liebevoll Majolikahäuschen genannt – von 1904 an als Trinkhalle mit Milch- und Mineralwasserausschank und nach dem Ersten Weltkrieg als gern aufgesuchtes Hofgartencafé mit angeschlossenem Wirtschaftsgarten. Als 1925 die Vorbereitungen zu einer weiteren Großausstellung am Rheinufer, der *Großen Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen* – kurz *Gesolei* genannt – begannen, kamen Absichten auf, das ornamentverspielte Majolikahäuschen niederzureißen, da es zwischen den sachlichen, meist auf kubische Formen reduzierten Bauten dieser Ausstellung als störend und nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde. Trotz heftiger Proteste seitens der Düsseldorfer Bürger war es nicht zu verhindern, daß das beliebte Häuschen in einer Nacht- und Nebelaktion im Februar 1926 heimlich beseitigt wurde.

In Vergessenheit jedoch geraten ist es nie: Abbildungen des Majolikahäuschens fehlen in kaum einer der zahlreichen, nostalgisch zurückblickenden Publikationen, die Düsseldorfs städtebauliche Vergangenheit wiederaufleben lassen. Jedoch blieb das Bauwerk bislang ein Stiefkind der wissenschaftlichen Forschung, nicht zuletzt auch was die Hintergründe des Abrisses betrifft. So ging die Firma Villeroy & Boch bislang irrtümlich davon aus, ihr Ausstellungspavillon, den sie der Stadt Düsseldorf als Schenkung überließ, sei ein Opfer der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges geworden.<sup>1</sup>

Mit diesem Band liegt nun eine umfassende Dokumentation des Majolikahäuschens anhand von bisher noch nicht ausgeloteten Quellen und größtenteils unveröffentlichten Materialien des Düsseldorfer Stadtarchivs



Otto Wagners Majolikahaus an der Linken Wienzeile wurde 1898/99 erbaut. Die Fassade des Mietshauses ist gänzlich mit bemalten Fliesen verkleidet, die sich zu einem großformatigen Motiv aus rankenden Blumenornamenten in leuchtend roten, grünen und hellblauen Farben zusammenfügen. Schlingpflanzenartig wuchert der von dem Wagner-Schüler Alois Ludwig entworfene Blütenteppich über die gesamte Hausfront, deren glatte Fläche nur durch die eingeschnittenen Fenster rhythmisch unterbrochen wird.

und des Firmenarchivs von Villeroy & Boch vor, aus denen sich die Baugeschichte als Ausstellungspavillon und die spätere Nutzung als Gartenlokal rekonstruieren ließ. Vor allem das vorhandene Bildmaterial legt Zeugnis ab von der hohen Qualität dieses »keramischen Juwels«, wie Zeitgenossen den Bau rühmten. Im architekturgeschichtlichen Kontext der Jahrhundertwende betrachtet würde das Majolikahäuschen, wenn es noch stünde, heute ohne Zweifel zu den baulichen Hauptwerken des Jugendstils zählen, was den Verlust umso schmerzlicher erscheinen läßt.

Namentlich orientiert sich das Majolikahäuschen am berühmten Wiener Majolikahaus am Naschmarkt, das 1898/99 nach Plänen von Otto Wagner erbaut wurde. Majolika ist die aus dem Italienischen stammende Bezeichnung für Töpferwaren, deren vorgebrannter Scherben mit einer weißdeckenden und mit Scharff Feuerfarben bemalten zinnoxidhaltigen Glasur überschmolzen ist. Der Name ist vermutlich abgeleitet von der

spanischen Insel Mallorca. Von dort aus wurde Ende des 14. Jahrhunderts spanisch-maurische Keramik nach Italien eingeführt, wo umgehend eine eigene Produktion einsetzte. Der Begriff Majolika weitete sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf farbig glasierte Keramik insgesamt aus. Nunmehr wurden nicht nur Gefäße mit farbenprächtigen und undurchsichtigen Lüsterglasuren als Majolika bezeichnet, sondern auch die damals aufkommende industriell hergestellte Fliese mit Reliefpressung und halbtransparenter, meist polychromer Glasur. Neben diesen Fliesen, die vor allem um die Jahrhundertwende mit Jugendstildekoren ihre Blütezeit erlebten, behauptete sich weiterhin die klassische Majolikafliese mit Bemalung und Zinnglasur, der das Wiener Majolikahaus seinen Namen verdankt. Das nur wenig später entstandene Düsseldorfer Majolikahäuschen knüpft an den Typus der vollständig mit Fliesen verkleideten Fassade an, vereint darüber hinaus aber auch andere keramische Techniken wie Hochrelief und Terrakottaskulptur am Bau miteinander. Den Namen Majolikahäuschen trug das kleine Gebäude im Hofgarten allerdings nicht von Anfang an – er bürgerte sich erst später ein, als es als Gartenlokal betrieben wurde. In beiden Funktionen, sowohl als klassischer Ausstellungspavillon wie als Gartenhaus im Grünen, repräsentierte das Majolikahäuschen die hohe keramische Kunstfertigkeit der Firma Villeroy & Boch.

# Villeroy & Boch

Villeroy & Boch mit Hauptsitz im saarländischen Mettlach ist heute eines der führenden Keramikunternehmen weltweit. Auf eine über zweieinhalb Jahrhunderte währende Firmentradition zurückblickend, die von mittlerweile acht Generationen getragen wird, gilt Villeroy & Boch als eines der ältesten deutschen Industrieunternehmen, das seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur internationalen Spitze gehört. Der Keramik-Konzern, dessen Erzeugnisse – hauptsächlich Geschirr, Fliesen und Sanitärobjekte – in aller Welt bekannt sind, unterhält zahlreiche Werke und Niederlassungen im In- und Ausland.

Die Anfänge des Unternehmens Villeroy & Boch reichen zurück bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Im Jahr 1748 gründete der Waffenschmied und *Bombardier du Roi*<sup>2</sup> François Boch eine Töpferei in dem kleinen Ort Audunle-Tiche in Lothringen, wo er mit seinen drei Söhnen und einigen Mitarbeitern rustikales Gebrauchsgeschirr aus Steingut herstellte. 1766/67 errichteten die Brüder Boch die *Manufacture Impériale et Royale* in Septfontaines in Luxemburg. Die blühende Fayencemanufaktur, die Pierre-Joseph Boch ab 1800 alleine führte, brachte neben schlichtem weißem Geschirr mit handbemalten



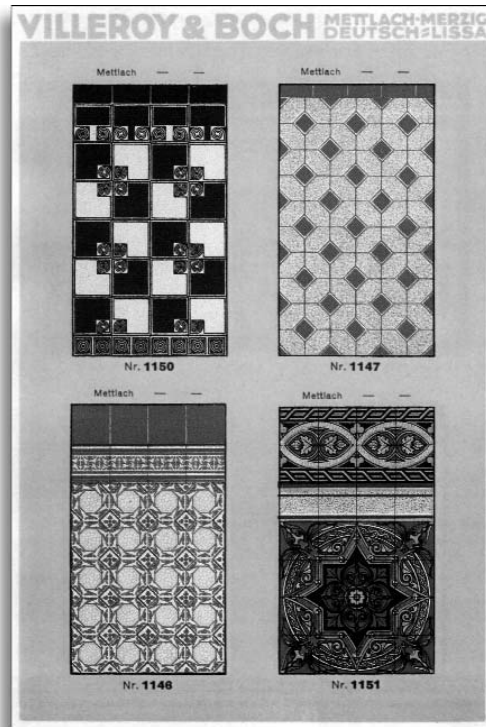
Dekoren auch Ziergegenstände wie Tafelaufsätze, Prunkvasen und Kerzenständer hervor. Pierre-Josephs Sohn Jean-François Boch erwarb 1809 die säkularisierte barocke Benediktinerabtei in Mettlach an der Saar und richtete sie als Produktionsstätte für Feinsteingut ein, die den Bedarf im Saar- und Rheinland decken und in der Folgezeit die wichtigste Rolle spielen sollte.<sup>3</sup> Seither befindet sich dort der Sitz der Generaldirektion. Zeitlich parallel errichtete der aus Metz stammende Nicolas Villeroy im Jahr 1790 in Vaudrevange (Wallerfangen) eine Fayencerie für Haushaltsgeschirr. Die anfänglich konkurrierenden Unternehmen fusionierten 1836 zu Villeroy & Boch, kurz darauf auch familiär verbunden durch die Heirat von Octavie Villeroy und Jean-François Bochs Sohn Eugen im Jahr 1842, der anlässlich seiner goldenen Hochzeit in den erblichen Adelsstand erhoben wurde.

Im Zeitalter der rasch fortschreitenden Industrialisierung, in dem Villeroy & Boch sich sehr früh für Serienfertigung entschied und englische Herstellungsverfahren übernahm, expandierte das Unternehmen unter der Leitung von Eugen von Boch und ab 1878 unter der seines Sohnes René in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sprunghaft durch den Ausbau neuer Produktionszweige und die Gründung weiterer Produktionsstätten. Bereits 1843 nahm man mit der Cristallerie Wadgassen die Herstellung von Glaswaren auf. Es folgten 1856 die Gründung des Dresdner Werks (1945 enteignet) und 1869 der Mosaikfabrik Mettlach sowie 1879 die Übernahme der Thonwaarenfabrik Fellenberg & Cie. in Merzig und 1883 der Majolikafabrik in Schramberg/Schwarzwald (1912 aufgelöst). Mit der Eröffnung der Mosaikfabrik setzte die Fliesenproduktion ein, die später auf einen Großteil der anderen Werke ausgedehnt wurde. 1895 entwickelte Villeroy & Boch das Schlickergießverfahren, ein Produktionsverfahren, das ab 1900 zur Herstellung von Sanitärkeramik in Form von Badewannen, Wasch- und WC-Becken angewandt und als drittes Standbein des Unternehmens ausgebaut wurde.

So war Villeroy & Boch um die Jahrhundertwende zum größten Unternehmen der keramischen Industrie mit annähernd 7.000 Mitarbeitern herangewachsen, die in den damals acht Werken beschäftigt waren. Die Firma unterhielt Fabrik- und Musterlager in 14 europäischen Städten und in New York, die Jahreserzeugung belief sich auf 53.000 Tonnen. Durch die rege Teilnahme an den seit Mitte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl und dichter Folge stattfindenden Gewerbe-, Kunst- und Weltausstellungen hatte sie bis zur Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902 bereits 49 Medaillen für besondere Leistungen errungen.

## Bodenplatten, Wandfliesen und Terrakotten

Als Fliese wird eine unter hohem Druck gepreßte, bei Temperaturen von 900–1.300 °C gebrannte keramische Platte bezeichnet, die zur Verkleidung von Innen- und Außenwänden oder als Bodenbelag dient. Erste Fliesen im Trockenpreßverfahren stellte Villeroy & Boch ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Septfontaines und Mettlach her. Den Anstoß, Bodenbeläge als neues Produkt aufzunehmen, gab die Ausgrabung eines römischen Mosaikfußbodens aus dem 2. bis 3. Jahrhundert in Nennig an der Mosel im Jahr 1852. Für die Herstellung von Tonstiftmosaikbildern und Bodenplatten wurde 1869 ein eigenes Werk, die Mosaikfabrik Mettlach, eingerichtet. Hier entstanden die berühmten *Mettlacher Platten*: polychrom gemusterte enkaustische Bodenfliesen aus unglasiertem Steinzeug, die ihren Siegeszug um die Welt antraten. Diese universell einsetzbaren, in ihren vielseitigen Dekorausführungen wie »Steinteppiche« anmutenden Bodenbeläge kamen gleichermaßen in bürgerlichen



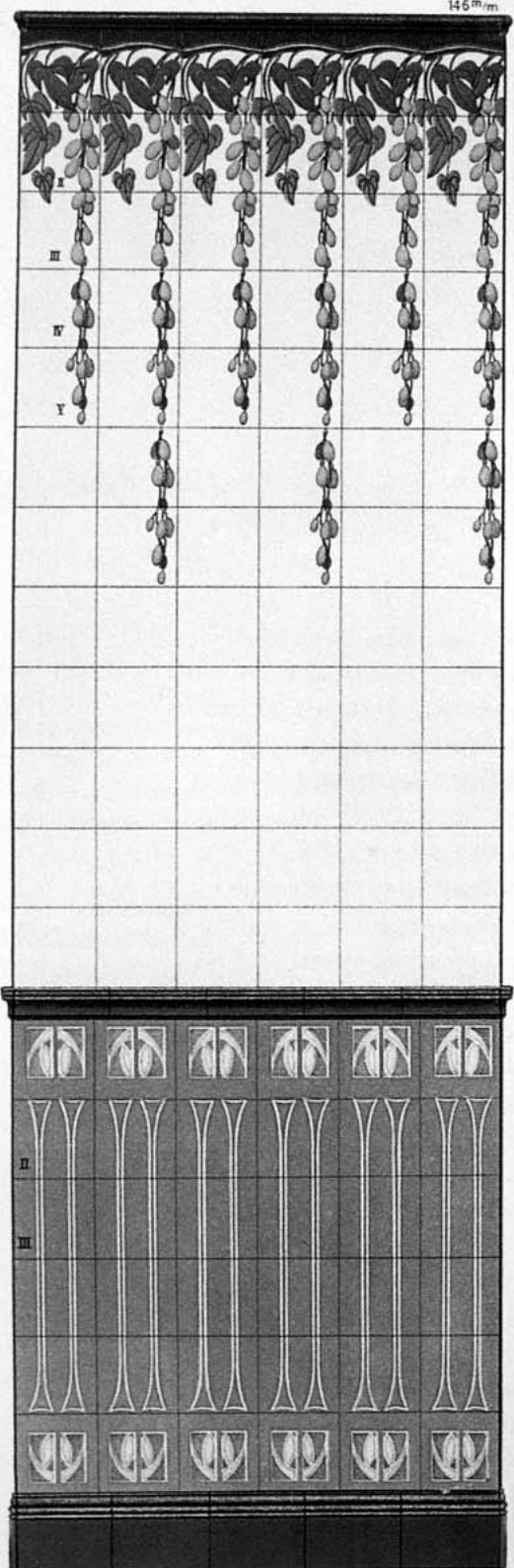
Katalogseite mit Mettlacher Platten

Hausfluren, öffentlichen Bauten und in hochrangigen Palästen zum Einsatz – als »Mettlachski plitki« gelangten sie bis an den russischen Zarenhof in St. Petersburg. Die nahezu unverwüstlichen Erzeugnisse der Mosaikfabrik finden sich auch in zahlreichen Kirchen wieder. Als Paradebeispiel gilt der 1890–95 ausgeführte Chorumgang des Kölner Doms, der mit einer Fläche von 1.300 m<sup>2</sup> das größte und bedeutendste sakrale Fußbodenmosaik des 19. Jahrhunderts darstellt.

Ab 1876 wurde die Fertigung auf farbig glasierte Wandfliesen ausgeweitet. Dies ging zeitlich einher mit dem im letzten Viertel des 19. Jahr-

# MOSAIK - FABRIK WANDPLATTEN

146<sup>m/m</sup>



METTLACH

hundreds einsetzenden wirtschaftlichen Aufschwung und dem enormen Wachstum der Städte, was einen Bauboom ohnegleichen hervorrief. Ob Wohnhäuser oder Theater, Museen, Schulen, Postämter, Rathäuser, Banken, Bahnhöfe und Untergrundbahnen – überall verlegte man die Fliesen von Villeroy & Boch an Böden und Wänden. Die Fliesen boten ein ideales Material, das starker Beanspruchung standhalten und die verstärkt aufkommenden Anforderungen nach mehr Hygiene erfüllen konnte. So wurden neben Krankenhäusern und Badeanstalten auch Schlachthöfe und Lebensmittelgeschäfte wie Metzgereien, Fisch- und Milchläden verflies.

Als eines der am besten erhaltenen Beispiele gilt der Verkaufsladen der Molkerei Gebr. Pfund an der Bautzener Straße in Dresden aus dem Jahr 1891/92. Das gesamte keramische Interieur stammt aus dem Hause Villeroy & Boch – ein farbenprächtiges »Majolikagesamtkunstwerk«, wie es sich zehn Jahre später am Majolikahäuschen wiederholen sollte. 1997 ging das mit annähernd 250 qm handbemalten Fliesen ausgestattete Geschäft als »schönster Milchladen der Welt« in das Guinness-Buch der Rekorde ein, welches hier erstmals einen Superlativ der Schönheit verlieh.<sup>4</sup>

Die Produktion von Baukeramik aus Terrakotta begann vermutlich

Katalogseite mit Wandplatten, 1907





Der Verkaufsladen der Dresdner Molkerei Gebr. Pfund aus dem Jahr 1891/92 ist ein wahres »Majolikagesamtkunstwerk«: Während die Wände mit handbemalten Fliesen voller Ornamentgrotesken, Festons und kleinen, mit Milchflaschen, Trinkschalen und Kondensmilchdosen hantierenden Putten überzogen sind, schmücken farbenprächige, ornamentierte Reliefs die Kassettendecke, den Verkaufstresen, den Eisschrank und sogar die Kasse. Das Geschäft wurde 1990-95 umsichtig restauriert und gilt heute als »schönster Milchladen der Welt«.

schon um 1840 in der Mettlacher Fabrik. Die Materialbezeichnung Terrakotta (ital. *terra cotta* = gebrannte Erde) für rotbraune Tonware verelbständigte sich im 19. Jahrhundert und meinte nunmehr auch das daraus gefertigte baukeramische Erzeugnis. Ab 1879 wurden in der Merziger Terrakottafabrik Sakral- und Gartenfiguren, Vasen, Schalen sowie architektonische Bauglieder und plastischer Bauschmuck wie Konsolen, Baluster, Kapitelle und Kreuzblumen hergestellt. Es handelte sich dabei um meist hohle, unglasierte Bauteile aus gebranntem Ton, deren Formgebung in der Regel auf mechanischem Weg, durch Abformung von Gipsnegativen, in Sonderfällen als Originalmodellierung erfolgte. Durch ent-



## Villeroy & Boch \* Merzig (Saar)



	No. 56	No. 57	No. 58	No. 59
Höhe	64 cm	105 cm	108 cm	50 cm
Breite und Tiefe	oben 66 cm	—	—	40 cm
	unten 30 cm	—	—	35 cm
Größter Durchmesser	—	50 cm	64 cm	—
Plinthe	—	40 cm	60 cm	—
Gewicht	65 kg	70 kg	70 kg	30 kg

Mehrfarbig glasiert

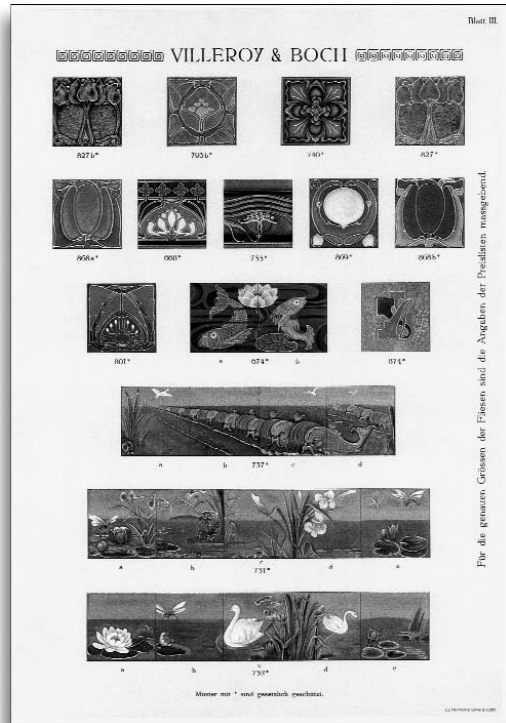
Aus dem 1922 erschienenen Katalog *Merziger Terracotta für Garten und Bauschmuck* stammt diese Seite mit Pflanzkübeln in Jugendstilformen, nach denen auch noch in einer durch sachlichere Formen geprägten Zeit eine erstaunlich rege Nachfrage zu bestehen schien. Die Abbildung No. 56 zeigt das Modell, das 1902 von Villeroy & Boch am Düsseldorfer Ausstellungspavillon zu Seiten der Treppe präsentiert wurde: Ein quadratisches, zum oberen Rand hin eingezogenes Gefäß mit vegetabilem Blattmuster auf hohem vierfüßigen Sockel, das länger als 20 Jahre lang lieferbar war.

sprechende Färbung und Bearbeitung war es möglich, den Terrakotten das Aussehen von Sandstein oder gar Marmor zu geben, wobei sie diese Gesteine an Dauerhaftigkeit und Wetterbeständigkeit sogar übertrafen. Die architekturgebundene Merziger Terrakotta hatte ihre Blütezeit ebenfalls im späten 19. Jahrhundert, 1939 jedoch wurde die Produktion aufgrund nachlassender Nachfrage eingestellt.<sup>5</sup>

## Villeroy & Boch zwischen Historismus und Jugendstil

Fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch und noch bis in das 20. Jahrhundert hinein wurden die bildende Kunst, das Kunsthandwerk und die Baukunst vom Historismus dominiert, der gekennzeichnet ist durch den bewußten Rückgriff auf die Stile und Formprinzipien vergangener Epochen. Als Reaktion auf die Nachahmung überkommener Stile bildete sich ab 1890 – ausgehend von der englischen, das Kunstgewerbe reformierenden Arts-and-Crafts-Bewegung – eine Stilströmung heraus, die eine neue Ästhetik propagierte und der Entwicklung der modernen Kunst maßgebende Impulse gab: der Jugendstil. Dieses internationale, in kurzer Zeit ganz Europa ergreifende Stilphänomen leitete seine deutsche Bezeichnung von der ab 1896 von Georg Hirth herausgegebenen Münchner Zeitschrift *Jugend* her. Es formierten sich Zentren in Brüssel, Nancy und Paris, Glasgow, Wien und Barcelona – in Deutschland vor allem in München, Darmstadt und Hagen. Kerngedanke aller Bestrebungen war die Idee des Aufbruchs

und des Neuanfangs, die Suche nach neuen Formen, die alle Bereiche der Kunst und des Lebens durchdringen sollten. Zunächst nur auf die kunstgewerblichen Gegenstände wie Buchkunst, Vasen, Schmuck oder Möbel angewandt, setzte sich diese Stilbewegung alsbald in allen Kunstdisziplinen durch und ließ einzelne Gattungen wie Architektur, Malerei,



Der 1910 herausgegebene Katalog *Muster-Vorlagen für Wand- und Möbelfliesen aus unseren Fabriken Mettlach und Dresden* illustriert das umfangreiche Angebot an Jugendstildekoren bei Villeroy & Boch. Die Fliese Nr. 733 (2. Reihe von oben, Mitte) kam im Innenraum des Majolikahäuschens zum Einsatz.

Skulptur und Ornament in einen bewußt konzipierten Zusammenhang treten, die barocke Idee des Gesamtkunstwerks aufgreifend. Zu den formalen Besonderheiten des Jugendstils zählen Flächenhaftigkeit und Betonung der Linie. In der Ornamentik sind es der Natur entlehnte Pflanzen- und Tierformen, die durch weich gekrümmte, dynamisch schwingende Umrißlinien stilisiert werden und neben abstrahierten, rein geometrischen Schmuckformen stehen. Das Ende des kurzlebigen Phänomens Jugendstil war schon gegen 1910 erreicht, einen endgültigen Schlußpunkt setzte 1914 der Ausbruch des Ersten Weltkrieges. In seinen Bemühungen konnte der Jugendstil den Historismus nicht vollends ablösen, der weiterhin fortlebte, wobei häufig eklektizistische Vermischungen beider Stile auftraten.

Bis zur Jahrhundertwende blieb die Firma Villeroy & Boch mit ihren Produkten ausschließlich der historisierenden Formenwelt verhaftet.<sup>6</sup> Die Terrakottaproduktion fertigte Formelemente aller Stilepochen von Romanik bis Barock für Repräsentations- und Kirchenbauten an. Die Muster der Mettlacher Platten waren antiken Mosaikböden nachempfunden, und auch die Gestaltung der Wandfliesen orientierte sich zum Beispiel an den Dekoren barocker Delfter Kacheln, welche 1890 in das Programm aufgenommen und noch im Mustervorlagenkatalog für Möbel und Wandfliesen von 1910 angeboten wurden.

Den Anschluß an die Moderne suchte Villeroy & Boch auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert: Kurz vor 1900 tauchten die ersten vegetabilen Jugendstil motive in der Fliesenkunst auf.<sup>7</sup> Insbesondere das Genre der Jugendstilfliesen entwickelte sich rasch zu einem produktiven Zweig und brachte innerhalb kürzester Zeit eine kaum zu überblickende Fülle an Dekoren hervor. Die bekanntesten Jugendstilkünstler, darunter Otto Eckmann, Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich und Henry van de Velde, arbeiteten für Villeroy & Boch und lieferten Entwürfe für Fliesen, darüber hinaus auch für Bodenplatten, Waschgarnituren und Geschirr.<sup>8</sup> Die neu eingeschlagene Richtung des Unternehmens löste die historistischen Formen, nach denen weiterhin eine große Nachfrage bestand, jedoch keineswegs ab, vielmehr wurden beide Linien weiterverfolgt, wobei die Grenzen durchlässig waren – spiegelbildlich zur Gesamtentwicklung beider Stilrichtungen.<sup>9</sup> In diesem Spannungsfeld zwischen Historismus und Jugendstil liegt auch der Ausstellungspavillon, mit dem Villeroy & Boch 1902 in Düsseldorf sowohl die neu aufgenommenen Formen des Jugendstils als auch bewährte, traditionelle Modelle präsentierte.

# Die Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902

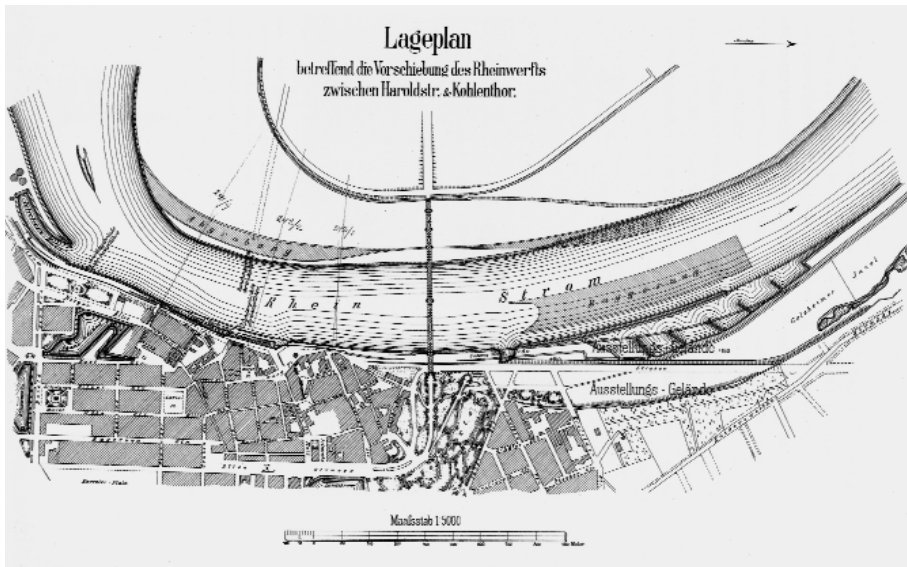
Ausstellungen haben in Düsseldorf eine lange Tradition, die bis in die frühen Anfänge der Industrialisierung zurückgeht.<sup>10</sup> Die erste Gewerbeschau der damals unter französischer Herrschaft stehenden Residenzstadt des Großherzogtums Berg fand im Jahr 1811 anlässlich eines Besuches Napoleons statt, um den Kaiser zur Aufhebung der von ihm verhängten Kontinental Sperre zu bewegen. Auch wenn dies nicht gelang, so war doch der Grundstein zu weiteren Gewerbeausstellungen gelegt, die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts relativ klein waren. Im Jahr 1852, ein Jahr nach der ersten Weltausstellung in London, veranstaltete man in Düsseldorf die *Provinzial-Gewerbe-Ausstellung für Rheinland und Westphalen*, um auf regionaler Ebene den Aufschwung der deutschen Wirtschaft zu demonstrieren, was in London nicht im ausreichenden Maße zur Geltung gekommen war. Die erfolgreiche Schau mit 450 Ausstellern zog knapp 60.000 Besucher an. 1880 folgte die *Gewerbeausstellung für Rheinland und Westphalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer allgemeinen deutschen Kunstausstellung* als Reaktion auf die Pariser Weltausstellung 1878, an der die deutsche Industrie auf Beschluß der Reichsregierung nicht teilnahm. Abermals wurde eine nationale Leistungsschau angestrebt, um die Errungenschaften der hiesigen Ingenieure zu präsentieren. Das Hauptkomitee der Ausstellung bestand fast ausschließlich aus Düsseldorfer Industriellen mit Heinrich Lueg als Vorsitzendem.<sup>11</sup> Im Zoologischen Garten in Düsseldorf entstand auf einem Areal von gut 17 Hektar eine Ausstellungsstadt aus 56 Hallen und Pavillons in einem Stilgemisch aus vergangenen Epochen, so unter anderem »in deutscher Renaissance«<sup>12</sup> oder im »verprägigten Hofstil des Louis XIV«<sup>13</sup>. Die Ausstellung, an der sich 3.049 Firmen beteiligten,



Mit einem eigenen Pavillon im Stil der italienischen Renaissance präsentierte sich Villeroy & Boch auf der Düsseldorfer Gewerbeausstellung 1880. Die durch Wandpfeiler rhythmisierte Fassade weist eine Gliederung in drei Achsen auf, die sich jeweils durch eine hohe Arkade öffnen. Darüber setzt ein verkröpftes Gebälk mit Attika an, deren Abschluß eine mit Vasen bekrönte Balustrade bildet. Eine reiche plastische Ausstattung in Form von gekreuzten Füllhörnern, üppigen Fruchtgirlanden, Putten und Portraitmedaillons schmückt die obere Zone des Gebäudes. Auf einer vorgelagerten balustradeneingefaßten Terrasse sind Merziger Terrakotten ausgestellt.

zählte über eine Million Besucher und leitete die Bebauung des Düsseldorf-Distrikts, des Zooviertels, ein.

Auf dieser Ausstellung trat Villeroy & Boch erstmals mit einem eigenen Pavillon in Erscheinung, der sich am südwestlichen Rand des Zoogeländes in der Nähe des Eingangs befand. Das an italienische Renaissancebauten anknüpfende Bauwerk wurde ausdrücklich wegen seiner Schönheit gelobt und vom *Düsseldorfer Generalanzeiger* als reich, glänzend, künstlerisch und technisch gediegen befunden.<sup>14</sup> Der Bau blieb noch mindestens zwei Jahrzehnte nach der Ausstellung erhalten und ist auf späteren Plänen als Zoo-Museum ausgewiesen; über seinen weiteren Verbleib ist jedoch nichts bekannt.<sup>15</sup>



Das Gebiet, das die Stadt für die Industrie- und Gewerbeausstellung zur Verfügung stellte, lag nördlich der neu erbauten Rheinbrücke. Westlich wurde das fast zwei Kilometer lange und 350 m breite Areal vom Rhein, östlich vom alten Golzheimer Friedhof begrenzt. Später erweiterte man das Gelände um einen Teil des Hofgartens zwischen Inselstraße und der Rampe der Oberkasseler Brücke, so daß es schließlich insgesamt 53 Hektar umfaßte.

Erst 22 Jahre später sollte in Düsseldorf wieder eine großangelegte Ausstellung stattfinden, »welche alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft sowie der gewerblichen und landwirtschaftlichen Produktion umfaßt, vor allem aber die Hauptindustrien des Ausstellungsgebietes in ihrer überwältigenden Leistungsfähigkeit zu zeigen berufen ist.«<sup>16</sup> Der Anstoß zu diesem ehrgeizigen Unterfangen kam von der Düsseldorfer Künstlerschaft, angeführt vom Direktor der Kunstakademie Fritz Roeder, die im Frühjahr 1898 die Durchführung einer Kunstausstellung auf dem Gelände der Golzheimer Insel im Düsseldorfer Norden und die Errichtung eines dauerhaften Ausstellungsgebäudes beschloß. Die Finanzierung sollte durch die Kombination mit einer Gewerbe- und Industrieausstellung erfolgen, für deren Organisation und Vorsitz abermals Heinrich Lueg gewonnen wurde. Nach Verhandlungen mit den Großindustriellen der Eisen-, Stahl und Bergbauindustrie, die dem Projekt ihre Unterstützung zusagten, war der Weg frei für die *Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit*

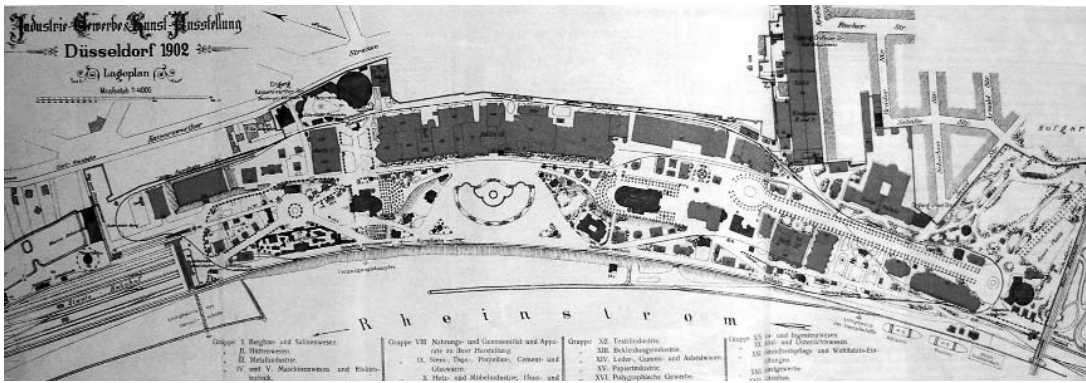


Das Erscheinungsbild der Düsseldorfer Ausstellung beeindruckt durch eine prunkvolle Dekorationsarchitektur aus Palästen mit Türmchen, Kuppeln, Portalen und üppigem Zierat. Der Pavillon der Firma Krupp im Vordergrund war als »Kanonenburg« gestaltet, mit hohem Schiffsgefechtsmast und zwei Türmen, die in ihren Formen zwei riesigen Granaten ähneln sollten. Dahinter ist der »Glockenturm« des als Kirchenbau aufgefaßten Pavillon des Bochumer Vereins für Bergbau und Gußstahlfabrikation zu sehen; die zwei über 30 m hohen Säulen mit bekrönenden Siegesgöttinnen gehören zur Anlage des deutschen Betonvereins, die bis Mitte der 20er Jahre erhalten blieb.

*einer deutsch-nationalen Kunstausstellung*, welche zu einer glänzenden Selbstdarstellung der westdeutschen Industrie werden sollte.

Bereits im Dezember 1898 wurde die Aufschüttung der Golzheimer Insel, einer sandigen, oft vom Hochwasser überspülten Landzunge des Rheins, und damit eine erhebliche Vergrößerung des Ufergeländes beschlossen – ein Millionenprojekt, das Düsseldorf ein neues Ausstellungsgelände und die Erschließung der rechten Rheinfront bescherte.<sup>17</sup> Nach Plänen des Hamburger Architekten Georg Thielen begannen im April 1900 die Bauarbeiten, deren Leitung nach dem Tod des Architekten Anfang 1901 die Düsseldorfer Akademieprofessoren Adolf Schill und Joseph Kleesattel übernahmen. Auf dem Gelände entstanden 168 Ausstellungsgebäude, darunter 99 private Pavillons. Gerade das Pavillonssystem



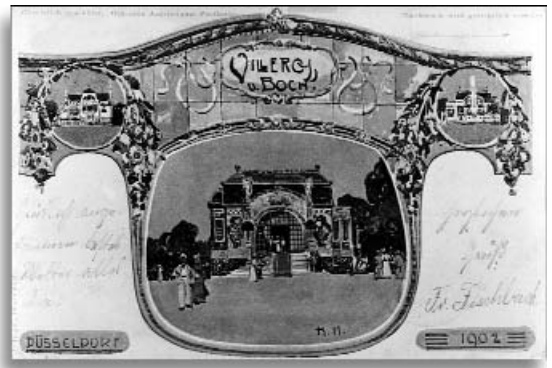


Der Plan der Industrie- und Gewerbeausstellung zeigt eine durch die Länge des Geländes bedingte Aneinanderreihung einzelner kleinerer und größerer Gebäudekomplexe. Südlich sind die Pavillonbauten auf eine Hauptallee ausgerichtet, an die sich im weiteren Verlauf ein geschlossenes Hallensystem anfügt, auf das abschließend ein großer Vergnügungspark folgt.

ermöglichte den einzelnen Ausstellern herausgelöst aus dem Hallenverband eine individuellere Gestaltung und damit ein hohes Maß an Eigenrepräsentation. Dadurch war für diese Ausstellung ein lebhaftes, überwiegend historisierendes Stilgemisch vorprogrammiert. Das gesamte Erscheinungsbild orientierte sich an der Pariser Weltausstellung von 1900, wo massive, altbewährte Architekturformen in Putz nachgeahmt wurden und nur wenige Innenräume in den modernen Formen des Art Nouveau ausgestaltet waren.

Zu den wenigen Bauten in Düsseldorf, die schon den Jugendstil aufgriffen, zählen unter anderem die Fassade der Maschinenhalle, der Pavillon der Vereinigten Gartenarchitekten des Rheinlandes und Westfalens und nicht zuletzt auch der Pavillon von Villeroy & Boch, zu dem eine eigene Ausstellungspostkarte herausgegeben wurde.

Als die »Kleine Weltausstellung am Rhein« am 20. Oktober 1902 ihre Pforten schloß, hatte sie mit 2.200 Ausstellern und fünf Millionen Besuchern nicht nur einen überragenden Erfolg erzielt und einen rie-



Die offizielle Ausstellungspostkarte vom Pavillon der Firma Villeroy & Boch bildet das Bauwerk sowohl in der Hauptansicht als auch in kleineren Darstellungen der West- und rückwärtigen Südseite ab.

sigen Überschuß erwirtschaftet, sondern auch Düsseldorfs Ruf als Ausstellungsstadt Westdeutschlands manifestiert. Auch auf das ohnehin schon explodierende städtebauliche Wachstum hatte die Industrie- und Gewerbeausstellung enorme Auswirkungen. An erster Stelle ist hier die Urbanisierung des rechten Rheinufers zu nennen, das nördlich der



Plakat zur Industrie-, Kunst- und Gewerbeausstellung 1902

Rheinbrücke nunmehr als festes Ausstellungsgebiet ausgewiesen war.<sup>18</sup> Zugleich war südlich der Brücke auf der Altstadtseite das alte Rheinwerft ausgebaut und eine prachtvolle baumbestandene Uferpromenade angelegt worden, deren Einweihung zwei Monate vor Ausstellungsbeginn stattfand. Im Ganzen erfuhr die Rheinfront eine repräsentative Gestaltung in voller Länge von der Golzheimer Insel bis zum neuen Hafen. 1902 wurde so das Jahr, in dem die Stadt Düsseldorf sich zum Rhein hin öffnete. In der Innenstadt war als Ausstellungshotel für gehobene Ansprüche das Parkhotel (heute Steigenberger Hotel) am Corneli-

usplatz im Stil italienischer Renaissancepaläste errichtet worden. Außerdem wurden die Weichen für die Erschließung des neuen Stadtviertels Golzheim gelegt, was mit den Bauten der Bezirksregierung und des Oberlandesgerichts an der Cecilienallee eingeleitet wurde.

Am Rheinufer blieb den Düsseldorfer Künstlern der ersehnte neobarocke Kunstpalast als repräsentativer Rahmen, um ihre Arbeiten einem internationalen Publikum vorstellen zu können. Die vorgelagerte monumentale Brunnenanlage des Deutschen Betonvereins hielt sich bis 1926 und fiel zusammen mit der Fassade des Kunstpalastes der *Gesolei* und der damit verbundenen radikalen Umstrukturierung des Geländes zum Opfer. Allein das zweigeschossige, dem Kunstpalast südlich angefügte Eckgebäude an der Inselstraße, das als Restaurant diente, bildet heute das letzte bauliche Zeugnis der legendär gewordenen Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung.

# Das Majolikahäuschen als Ausstellungspavillon

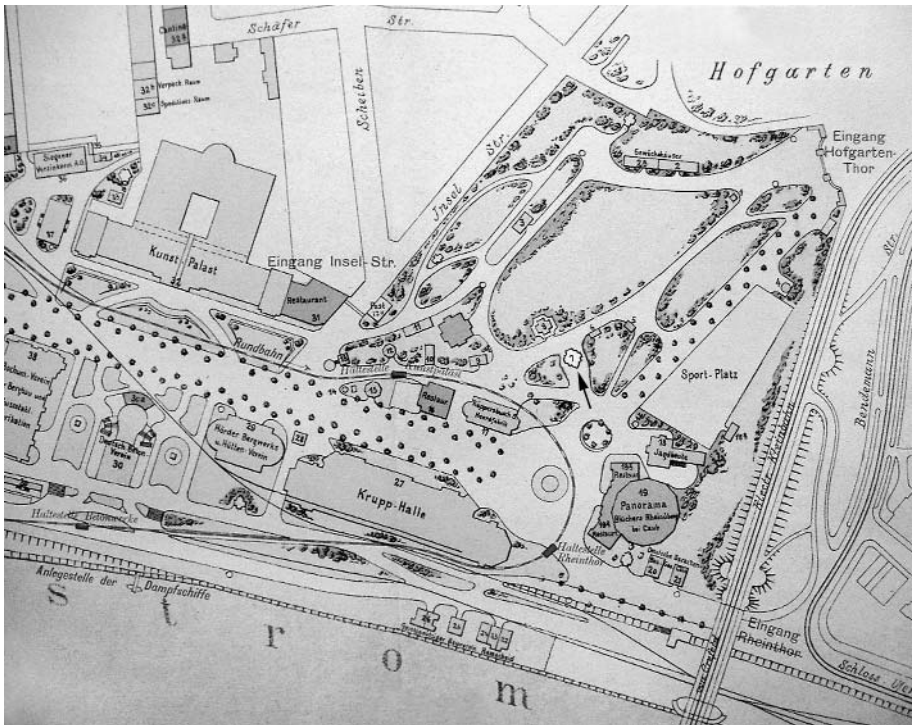
## Planung und Errichtung

Im Juli 1900 bewarb sich Villeroy & Boch um die Teilnahme an der Industrie- und Gewerbeausstellung mit dem Vorhaben, einen eigenen, freistehenden Pavillon errichten zu lassen. Die Ausstellungskommission stellte einen Platz mit den Maßen 22 × 40 m im westlichen Teil des Hofgartens zur Verfügung.

Auskunft über die Planung, Konzeption und Errichtung des Pavillons geben allein die geschäftlichen Kopierbücher des damaligen Generaldirektors René von Boch, welche das Firmenarchiv Villeroy & Boch in Merzig verwahrt. Darin enthalten sind den Ausstellungspavillon betreffende Briefe an die Düsseldorfer Ausstellungsleitung und an mehrere Architekten. Da die Korrespondenz nur einseitig überliefert ist und die den Briefen beigefügten Pläne und Entwurfsskizzen nicht mehr aufzufinden sind, kann der Hergang in den wesentlichen Grundzügen, jedoch nicht in allen Details nachgezeichnet werden.

Mit der Ausarbeitung von ersten Entwürfen zu einem Ausstellungspavillon war zunächst ein Mainzer Architekt namens L. Butler beauftragt worden. In einem Brief an ihn vom 14. September 1900 formulierte René von Boch seine Vorgaben:

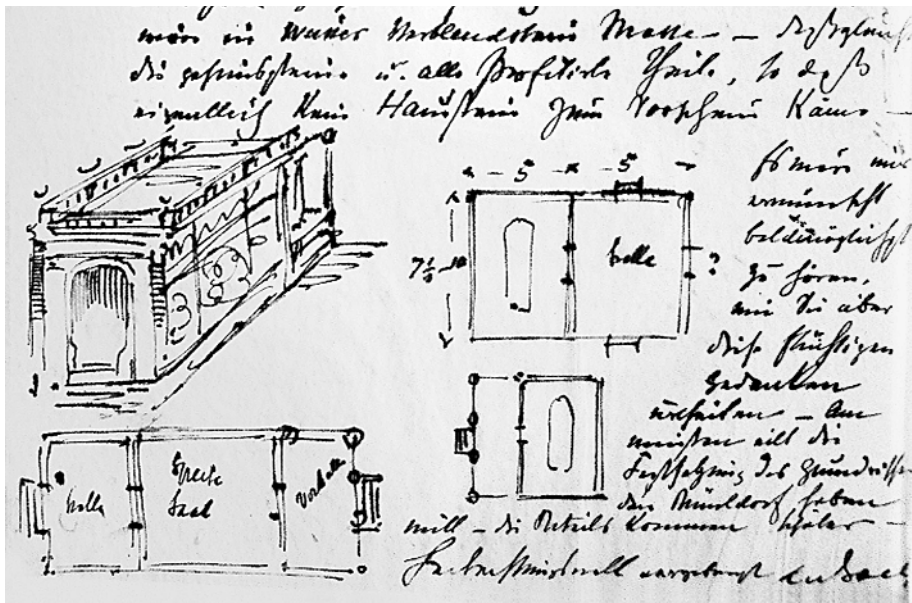
[Wir] dachten den Bau mitten auf den Platz zu setzen, so daß er von allen Seiten frei zu stehen käme – die Umgebung wollten wir als Gartenanlage behandeln in welcher freistehend oder unmittelbar an den Bau anzulehnend Figuren und Vasen von Terra Cotta aufgestellt werden könnten. [...] Die verschiedenen Seitenwände dürften ver-



Der Ausstellungsplan der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902 bezieht einen Teil des Hofgartens ein, in dem verstreut einzelne Pavillons stehen. Der Pavillon Nr. 7 von Villeroy & Boch (siehe Pfeil) befindet sich am Rand eines baumbestandenen Rasenstücks zwischen einer zweireihigen Baumallee und einem Parkweg entlang der Schützenwiese. Beide Wege führen vom *Eingang Hofgartenthor* zur Krupp-Halle und zur Hauptallee. Die Front des Pavillons ist nach Norden hin zur Inselstraße ausgerichtet.

schieden gestaltet sein. Die Thoreinfassungen wären auch in Terra Cotta am besten glasiert und farbig – Der Mauergrund wäre in weißer Verblendstein-Ware – desgleichen die Gesimssteine und alle profilierten Theile, so daß eigentlich kein Haustein zum Vorschein käme.<sup>19</sup>

Damit waren die Grundzüge des Ausstellungsgebäudes festgelegt: Ein eigenständiger Bau mit vier unterschiedlich zu gestaltenden Außenseiten, um ein großes Spektrum an Fassadendekoration zeigen zu können. Zudem sollte demonstriert werden, daß die firmeneigene Produktion alles Erforderliche bietet, ein Gebäude komplett mit baukeramischen Erzeugnissen von Villeroy & Boch auszustatten. Eine Skizze von Bochs belegt, daß seine erste Idee sich noch stark an dem Bau von 1880 orientierte.



In einem Brief vom 14. September 1900 an seinen Architekten skizzierte René von Boch seine erste Entwurfsidee zu einem Ausstellungspavillon: ein langgestreckter, kubischer Rechteckbau, von einer Balustrade bekrönt und in additiver Raumfolge in drei Bereiche gegliedert. Die Eingänge sind zu den Schmalseiten hin verlagert.

Dieser Plan wurde jedoch verworfen, und von Boch schlug am 29. September 1900 vor, »daß wir uns vielleicht ausschließlich auf die moderne Richtung beschränken sollen, welche sich immer mehr einzuführen verspricht – könnte der ganze Bau nicht in diesem Style ausgeführt werden?«<sup>20</sup> Die hierzu angefertigten Entwürfe des Architekten fanden in von Bochs Schreiben vom 5. Januar 1901 dessen vollen Beifall.<sup>21</sup> Ab diesem Zeitpunkt wurde Anton Joseph Pleyer, Hauptlehrer für Kunstgewerbe und Innendekoration an der Kunstgewerbeschule Mainz,<sup>22</sup> mit der weiteren Planung betraut. Vermutlich übernahm Pleyer den Entwurf seines Vorgängers und führte ihn weiter aus, da die an ihn gerichteten Schriftstücke größtenteils Erörterungen einzelner Dekorentwürfe enthalten. Der gesamte Briefwechsel belegt, daß René von Boch die Gestaltung des Ausstellungsbaus mit eigenen Vorschlägen und konkret formulierten Änderungswünschen intensiv begleitete. Alle Entwürfe Pleyers – sowohl zur inneren als auch zur äußeren Ausstattung des Pavillons – wurden an die jeweilige Fabrik weitergeleitet und mit ihr auf die Machbarkeit hin abgestimmt, wobei es von Boch insbesondere darauf ankam, daß jedes

der Fliesen und Terrakotta produzierenden Werke einen repräsentativen Beitrag zum Gebäude leistete.

Was die Gesamtkonzeption betraf, wurde die Idee einer Gestaltung ganz in einem den modernen Formen des Jugendstils nochmals modifiziert. In einem an Pleyer gerichteten Schreiben vom 21. April 1901 heißt es:

Bei dem Streben, uns vorzugsweise der modernen Richtung zuzuwenden, stoßen wir auf einen Uebelstand, auf welchen die Mosaikfabrik mich aufmerksam macht – das Publikum braucht Zeit, um sich daran zu gewöhnen – da viele Abnehmer sich mit den neuen Mustern nicht befreunden können, finden sie, daß die älteren Muster durch neuere ersetzt werden müßten, welche ziemlich denselben Charakter hätten. Wir sind darauf angewiesen, im älteren Genre noch weiter zu arbeiten und neue Muster zu bringen, die nicht allzu modern aussehen.<sup>23</sup>

So ging man aus marktstrategischen Gründen wieder einen Schritt zurück zu bereits vorhandenen, bewährten Modellen. Vom schließlich end-





Die Familien Villeroy und Boch während Ihres Besuches der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung Ende Mai 1902

gültigen Entwurf existiert eine aquarellierte Zeichnung des Architekten, die für einen Prospekt zur Ausstellung reproduziert wurde.

Die bauliche Ausführung des Pavillons wurde am 28. Februar 1901 dem Düsseldorfer Architekten Friedrich Halmhuber übertragen.<sup>24</sup> Dieser regte nach Rücksprache mit der Hofgartenverwaltung an, das Gebäude in massiver Bauweise auszuführen, um es nach Ende der Ausstellung langfristig zu erhalten. Obwohl diesbezüglich seitens der Stadt keine verbindliche Zusage nachzuweisen ist, wurde die ursprünglich geplante, einem provisorischen Ausstellungsbau genügende Konstruktion abgeändert zugunsten einer soliden Mauerwerksausführung mit einer Wandstärke von 0,5 m. Zudem wurde das Fundament erheblich verstärkt und an der östlichen Seite ein Keller eingezogen.

Mit den Bauarbeiten wurde Mitte August 1901 begonnen. Am 5. Dezember des Jahres teilte von Boch Pleyer mit, daß er die Baustelle in Düsseldorf besucht habe und der Rohbau fertig sei. Dennoch waren die Arbeiten aufgrund von Produktions- und Lieferverzögerungen zur Eröff-

nung der Ausstellung am 1. Mai 1902 noch nicht abgeschlossen. Es fehlten unter anderem die Dachplatten, die falsch geliefert worden waren.<sup>25</sup> Als die Familien Villeroy und Boch Ende Mai die Ausstellung besuchten, war das Dach noch immer nicht fertig gedeckt. Die Präsentation der keramischen Erzeugnisse im Innern beschrieb René von Boch als »ein in aller Eile vorgenommenes Provisorium«<sup>26</sup>. Erst am 28. Juni 1902 konnte er Pleyer berichten, daß der Pavillon vollendet sei.<sup>27</sup> Daß Ausstellungsbauten oft trotz langer Vorlaufzeit nicht rechtzeitig fertig wurden, stellte allerdings ein durchaus übliches Phänomen der damaligen Großausstellungen dar. Häufig waren die Eröffnungstage noch von emsiger Bautätigkeit geprägt.

Die Besonderheit dieses Ausstellungspavillons liegt darin, daß die ursprüngliche Bauaufgabe – die eines reinen Ausstellungsbaus – während des Planungsprozesses geändert bzw. ausgeweitet wurde im Hinblick auf eine dauerhafte Erhaltung. Von der Konstruktionsweise her ist ein Ausstellungspavillon in der Regel ein temporärer Bau, der nach Ende der Veranstaltung entweder abgerissen wird oder ohne großen Aufwand demontiert und an anderer Stelle wieder aufgebaut werden kann. Meist besteht er aus billigen, leichten Materialien wie Holz, Stoff oder Gips. Die anfänglich provisorische Konstruktion des Villeroy & Bochschen Pavillons erforderte daher eine Überplanung, um die Voraussetzungen für ein beständiges Gebäude, ein Gartenhaus zu schaffen. Ein solches zeichnet sich in den Grundzügen aus durch eine solide, geschlossene Bauweise, einen ein- bis zweigeschossigen Aufbau und eine Vorrichtung zur Beheizung. So erfolgte bei dem Pavillon neben den schon genannten Maßnahmen auch der Einbau eines Kamins sowie die unterirdische Verlegung von Wasser- und Stromleitungen. Die damit gegebenen komfortablen Bedingungen schufen die notwendigen Voraussetzungen für die spätere Nutzung. Festzuhalten ist, daß der Ausstellungspavillon von Villeroy & Boch von Anfang an die Option barg, den Hofgarten als ein Stück Gartenarchitektur in Gestalt des Majolikahäuschens zu bereichern.

Abbildung rechts:

Ende Mai 1902 photographierte René von Boch während seines Besuchs in Düsseldorf den Ausstellungspavillon von mehreren Seiten, so auch die Rückseite des Bauwerks mit dem noch nicht gedeckten Dach.







Vom äußeren Erscheinungsbild her zeigt sich das Majolikahäuschen als ein freistehender, eingeschossiger und aufgesockelter Bau, der von der Hauptseite durch eine breite Freitreppe erschlossen wird und zu allen vier Seiten hin eine andersartige Gestaltung aufweist. Ein queroblanger Bauteil, den ein steil aufragendes Mansardgiebeldach deckt, bildet den Kern des Gebäudes, dem sich allseitig unterschiedlich ausgeführte risalit- und erkerartige Anbauten angliedern.

## Beschreibung des Bauwerks

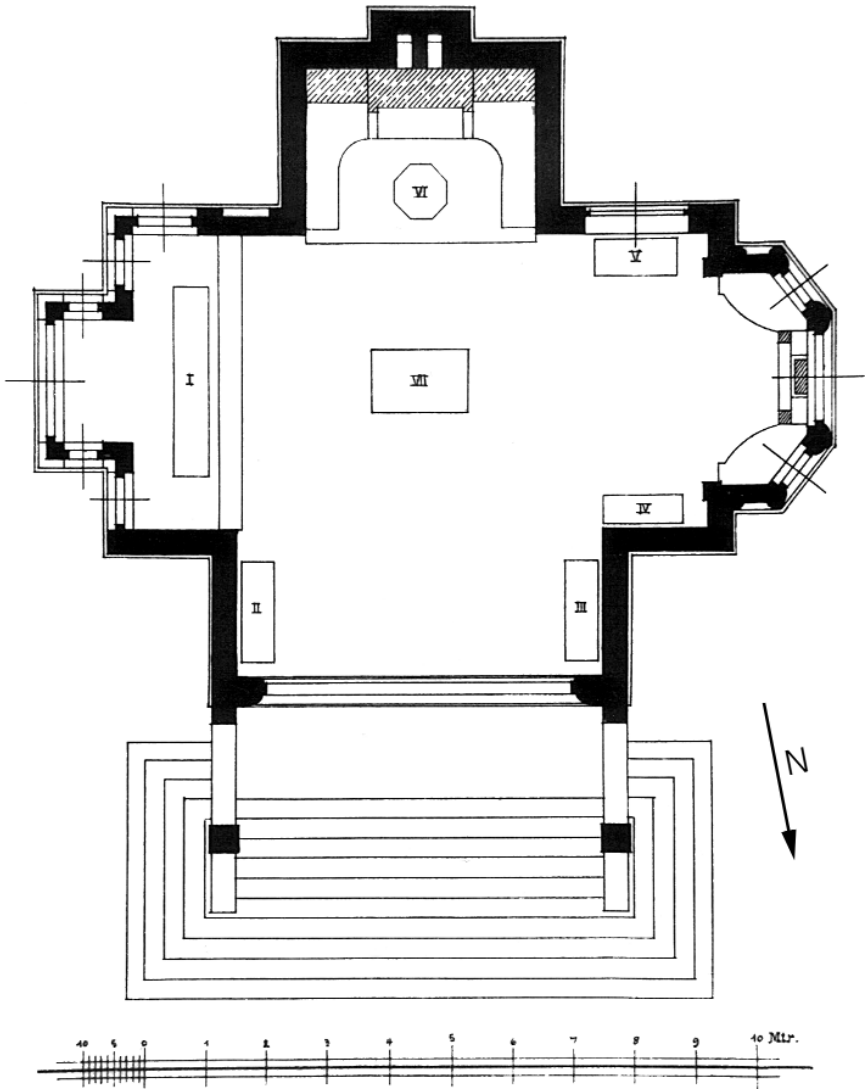
Das Majolikahäuschen besteht im Kern aus einem ost-westlich verlaufenden Querbau mit Mansarddach und verschiedenartig gestalteten Anbauten an allen vier Seiten. Während sich die seitlichen Abschlüsse dem Hauptbau unterordnen, dominieren breitere, weit vorgezogene Mittelrisaliten die Vorder- und Rückseite des Gebäudes. Auf diese Weise ergibt sich ein unregelmäßig kreuzförmiger Grundriß mit Tendenz zum Zentralbau. Im Innern des aus einem einzigen Raum bestehenden Gebäudes liegt jedoch eine von Kernbau vorgegebene klare axiale Ausrichtung vor durch einen hohen, tonnengewölbten Saal, dem sich die Anräume als Nischen anschließen.

Das gesamte Gebäude ist vom Sockel bis zum Dachfirst komplett mit keramischen Produkten von Villeroy & Boch verkleidet.<sup>28</sup> So besitzt das



Überragt wird das Majolikahäuschen von einem hohen, rechteckigen Schornstein, der dem rückseitigen Anbau vorgelagert ist. Die Rückseite vereint mehrere verschiedenartig gestaltete Fassadenabschnitte, die von einem umlaufenden hohen Sockelband zusammengefaßt werden. Die Aufnahme wurde um 1910 von Julius Söhn gemacht.

Dach eine schuppenartige Ziegeldeckung aus Merziger Fabrikation, während die Flächendekoration aus Tonschuppenplättchen, Mosaikplättchen, Fliesen und Steinzeugplatten der Mosaikfabrik in Mettlach entstammt. Sämtliche Architekturdetails wie Fensterrahmen, Profile, Gesimsbänder und Figuren bestehen aus Merziger Terrakotta. Auch im Innern sind Wände, Böden und Kassettendecke mit keramischen Erzeugnissen aus Mettlach in Form von Bodenplatten, Sechseckplättchen, handbemalten und reliefierten Fliesen überzogen. Das Dresdner Werk fertigte den hohen Kamin, den Wandbrunnen und eine baumartige Trennwand. Nach Angaben von Villeroy & Boch in einer illustrierten Monographie zum Pavillon handelt es sich bei den plastischen Elementen durchweg um Sonderanfertigungen, die »größtenteils nicht in Formen gegossen, sondern als Originalmodell gebrannt wurden, wodurch sich der außerordentliche Reiz und die Frische der Reliefarbeiten erklärten.«<sup>29</sup> Die nach



Der Grundrißplan hat die Form eines griechischen Kreuzes, wobei die Kreuzarme von unterschiedlicher Breite und Länge sind und an den Enden jeweils verschiedene Abschlüsse aufweisen. Eine im Plan nicht eingezeichnete bauliche Abtrennung bildet den nördlichen Kreuzarm der Eingangsseite zu einer Vorhalle aus. Diese führt in den Hauptraum, der sich zu drei Richtungen hin öffnet, die jeweils eigenständige, durch Stufen oder Rahmungen abgetrennte Bereiche bilden: Östlich ein durch zwei Stufen erhöhter, sechsfach durchfensterter Raum mit einer erkerartigen Rechtecknische, südlich auf ebenfalls angehobenem Bodenniveau eine fensterlose Kaminecke mit eingebauter Sitzgruppe, westlich ein polygonal abschließender Raum mit zentralem Wandbrunnen und seitlichen Sitzbänken. Die römischen Ziffern auf dem Plan bezeichnen die Position des Ausstellungs mobiliars in Form von Tischen und Vitrinen.

unterschiedlichen Verfahren behandelten Oberflächen variieren von sandsteinartig matten Strukturen bis zu farbig glänzenden Glasuren. Den farblichen Gesamteindruck charakterisiert der *Sprechsaal, Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien*: »Vorherrschend ist im Aeusseren als Farbton ein ausgesprochenes helles Gelb, unterbrochen von graublauen Partien.«<sup>30</sup>

Die Abmessungen des Pavillons können anhand des Maßstabes des Grundrißplans ungefähr ermittelt werden. So beträgt die gesamte Länge des Gebäudes einschließlich der Anbauten im ost-westlichen Verlauf ca. 13,5 m, nord-südlich ca. 11,5 m. Die Treppe beginnt ebenerdig mit einer Breite von knapp 10 m und verjüngt sich auf 7 m. Die Fläche des Innenraums erstreckt sich über ca. 75 m<sup>2</sup>. Die Höhe des Gebäudes kann nur geschätzt werden auf eine Firsthöhe von 10 m, die des Schornsteins auf 14 m.

Das Majolikahäuschen wurde von der Grundidee her mit dem Anspruch konzipiert, an und in dem Gebäude ein Maximum an Produktionstechniken und gestalterischen Möglichkeiten auf dem Gebiet der Baukeramik zu demonstrieren. Die riesige Vielfalt an Erzeugnissen sämtlicher Fliesen und Terrakotta produzierenden Werke Villeroy & Boch sollte an einem einzigen Bau vereint werden. Nur so ist die für ein Gebäude ganz ungewöhnliche Idee zu erklären, für jede der vier Seiten eine individuelle Gestaltung vorzunehmen. Damit ist das Majolikahäuschen auf Allansichtigkeit angelegt, was dem Betrachter abverlangt, den Bau zu umschreiten. Als Hauptansichtsseite ist die Eingangsfront durch Portal und Firmenschriftzug ausgewiesen, die aber nicht allein zum Betreten des Gebäudes einladen soll, sondern auch den Auftakt bildet zu einem Erkundungsweg um den gesamten Bau.

## Die nördliche Portalfront

Das repräsentative Entree besteht aus einem breiten, weit vorgezogenen Mittelrisaliten mit einem großzügigen verglasten Bogenportal und einer ausladenden Freitreppe. Der gestelzte, mit einem üppigen Gewinde aus großen aufgeblühten und knospenden Rosen und Blättern umspannte Rundbogen wird von zwei skulpturenbekrönten Wandvorlagen gerahmt, die nach vorne ausschwingen zu gekurvten Treppenwangen. Der weitere plastische Schmuck zeigt im Bogenscheitel der Girlande zwei einander zugewandte Fasane mit tief herabgebogenen Hälsen und elegant ge-



Die dekorative Ausstattung der Hauptfassade zieht bereits alle Register der Spannweite Villeroy & Bochs auf dem Gebiet der Baukeramik: Geflieste und mosaizierte Flächen, Reliefs und freiplastisch gearbeitete Skulpturen, über deren Farbgebung die zeitgenössische Fachpresse berichtete. So schreibt der *Sprechsaal*: »Die Hauptflächen der Aussenfassaden sind dann mit weißen und farbigen, jedoch vorwiegend gelb glasierten Schuppenplättchen bekleidet. Es wird hierdurch ein eigenartiges Fischschuppenmuster erzielt, welches in dieser Art zum ersten Mal in Anwendung gebracht worden ist.« Die Pilaster der Seitenwangen sind laut einem Artikel im Pariser Fachblatt *La Céramique* »en couleur ivoire« gehalten, die Portalgirlande hingegen ist bestückt mit »im Hochrelief modellirten gelben Rosen«, wie die *Die Porzellan- und Glasbehandlung* bemerkt. Einen kräftigen farblichen Akzent setzt das gebogene Firmenschild, das von der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* als »gelbes Stiftmosaik in blauem Grunde« beschrieben wird, ebenso die beiden Pflanzkübel »à couleur vive, orangé« zu Seiten der Treppe.

schweiften Schwanzfedern, darüber thront eine reliefierte, mit Blumen gefüllte Schale. Sie verknüpft die plastische Girlande mit einem großen mosaizierten Bogenfeld, das in großen Lettern die Aufschrift VILLEROY & BOCH trägt. Über das Schriftfeld legt sich ein weiteres vegetables Reliefband. Anders als in der relativ naturnahen Darstellung der Rosen und Blätter der Portalgirlande sind es hier bis zur Abstraktion stilisierte Ast- und Stengelformen, die sich schlängeln, umeinanderwinden und spiralisieren. Zur Bogenmitte scheinen sie emporzuwachsen zu einem vasenförmigen Abschluß. Reich ornamentiert sind auch die seitlichen pilaster-



artigen Wandvorlagen, die mit einem weiblichen, von schlangenartigen Bändern umrahmten Maskenkopf geziert sind. Darüber setzen stilisierte Bäumchen an, über die sich zwei weibliche Standfiguren auf halbkugeligem Sockel erheben. Dieser bietet eine relativ instabile Standfläche, auf der die Figuren mit eng zusammengeschlossenen Beinen und Füßen nur einen geringen Platz beanspruchen. Dennoch präsentieren sie sich in einer souveränen, entspannten Haltung, den Oberkörper leicht zurückgelehnt. Die in weich geschwungenen Linien verlaufende Kontur der Figuren ist geschlossen, nur die Arme greifen seitlich aus, um halb erhoben einen großen, dünnen Reif zu fassen. In einem Kreisbogen rahmt er Kopf und Oberkörper. Die jungen Frauen sind in lange, fließende Gewänder gekleidet, die sich fast wie eine zweite Haut an den Körper legen und hinten zu einer kleinen Schleppe herabfallen. Der feine, an den körperlichen Wölbungen wie naß anhaftende Stoff scheint dabei mehr zu betonen als zu verhüllen, was den Figuren einen hohen sinnlichen Reiz verleiht.

Gegenüber der reichen plastischen und ornamentalen Ausstattung des Portalrisalits stellt die Füllung des Bogens durch die klare, flächige Gestaltung ein ausgleichendes Gegengewicht dar. Sie besteht aus mehreren, in die Rundung eingepaßten Fenster- und Türelementen, deren Glasflächen von einer strengen quadratischen Sprossenrasterung durchzogen

sind. So bietet die Eingangsfront ein ausgewogenes Spiel von Kontrasten. Gebogene und schwingend kurvierte Linien, die das Portal umgeben, wechseln sich ab mit den straff parallelen Geraden der Treppenstufen und der rechtwinkligen Gliederung der Fenster und Türen. Das überwiegend florale, verspielt sich rankende plastische Ornament wird aufgefangen von der gitterartigen Flächenstruktur der Portalfüllung, um die es sich biegt. Auch stehen Portal und Baukörper in einem starken Hell-Dunkel-Kontrast: Gegen die überwiegend lichten, hellen Töne, in denen die Fassade gehalten ist, sticht die Portalfüllung, die aus dunkel gefaßten Holzrahmen besteht, extrem ab. Vor allem letzteres bewirkt den Eindruck einer im Verhältnis zum restlichen Gebäude überaus groß dimensionierten Torsituation. Die Verglasung unterstützt dabei den Eindruck von Transparenz und Offenheit. Zusammen mit der sich davor ungehindert ausbreitenden Freitreppe formiert sich der Eingang so zu einer grandiosen Willkommensgeste. Die wie zum Empfang sich öffnenden Treppenwangen laden zum Betreten des Hauses ein, ebenso die beiden flankierenden Figuren, die den Besucher in ihrer offenen Haltung und dem Reif, den sie wie eine Bogengirlande tragen, als eine Art Begrüßungskomitee zu empfangen scheinen.

In baulicher Hinsicht weist die Anlage des Bogenportals deutliche Parallelen auf zu einem Schlüsselbau deutscher Jugendstilarchitektur: Das Ernst-Ludwig-Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe, das Joseph Maria Olbrich zur 1901 dort stattfindenden Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* als Atelierhaus entwarf. Olbrich, Meisterschüler Otto Wagners und Architekt des Wiener Secessionsgebäudes, wurde 1899 nach Darmstadt berufen vom kunstsinnigen Großherzog Ernst Ludwig, dessen Ziel es war, eine kulturelle Institution zu gründen. Mit der Ansiedlung einer Künstlerkolonie unter der Leitung von Olbrich trat Darmstadt ab 1899 als Wirkungsstätte und Experimentierfeld moderner Architektur und angewandter Kunst ins Blickfeld der damaligen Avantgarde. Die Ausstellung, mit der die Künstlerkolonie sich dem Publikum öffnete, sollte die angestrebte untrennbare Verflechtung von Architektur, Dekoration und Ausstattung und damit das erklärte Ziel einer Synthese von Kunst und Leben vor Augen führen.

Das aufwendig gestaltete Portal des Atelierhauses stimmt mit dem des Majolikahäuschens in wesentlichen Aspekten überein. So nimmt der Bogen des letzteren den gleichen Verlauf wie der sogenannte Omega-bogen des Atelierhauses, ein Charakteristikum der frühen Bauten Olbrichs. Die unten hufeisenförmig einschwingenden Enden sind hier ver-





Das Künstleratelierhaus auf der Darmstädter Mathildenhöhe bildet einen Markstein der deutschen Jugendstilarchitektur. Der 1901 zur Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* von Joseph Maria Olbrich errichtete Bau mit monumentalem Bogenportal inspirierte den Architekten des Majolikahäuschens maßgeblich bei der Gestaltung der Eingangsfront.

schliffen mit flankierenden Kolossalstatuen, so daß der Eindruck eines gestelzten Bogens entsteht, wie er am Majolikahäuschen erscheint. Während dieser jedoch in einer Flucht mit der Front abschließt, ist der Omegabogen tief in den Bau des Atelierhauses eingeschnitten. Die Bögen sind jeweils mit einer Inschrift überfangen, die beim Olbrich-Bau eine programmatische Losung des Künstlers »Seine Welt zeige der Künstler

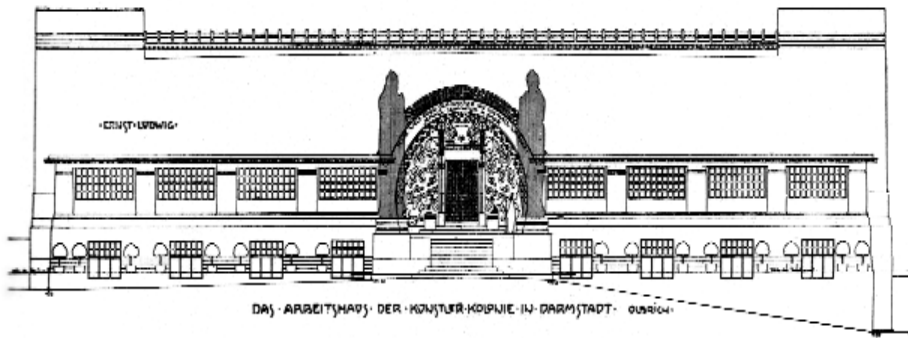


Rudolf Bosselts Bronzefiguren am Portal des Darmstädter Atelierhauses präsentieren sich als geharnischte, von riesigen Flügeln hinterfangene Viktorien, deren Rüstung nach Aussage des Künstlers ein symbolischer Ausdruck dafür ist, »daß der Siegeslorbeer nur durch heißen Kampf errungen wird«. Den Skulpturen am Majolikahäuschen hingegen fehlt alles Kämpferische, sie öffnen sich in freier, ungezwungener Haltung und bieten ihren Reif als Huldigung an den Besucher dar.

Typus einer weiblichen, einen runden Reif emporhaltenden Figur, allerdings sind die Figurenauffassung und der transportierte Inhalt unterschiedlich.

Ohne Zweifel stellt das Darmstädter Portal das entscheidende Vorbild für die Gestaltung des Eingangs des Majolikahäuschens dar. Darmstadt als Stätte moderner künstlerischer Bestrebungen blühte durch die Künstlerkolonie zu einem impulsgebenden Zentrum des Jugendstils auf. Mit der Adaption einer Architektur, deren Entwicklung neuer Bauformen Maßstäbe setzte, gelang es Pleyer, mit dem Ausstellungspavillon ein unverkennbares Signal zu setzen für die unlängst eingeschlagene, moderne Ausrichtung Villeroy & Bochs.

die niemals war noch jemals sein wird«, beim Villeroy & Boch-Bau hingegen funktionsgemäß den Firmennamen wiedergibt. Auch die gitterartige Rasterung der Eingangstür des Omegaportals findet sich am Majolikahäuschen wieder, wo sie auf die gesamte Bogenfüllung ausgedehnt wurde. Außerdem führen zu beiden Portalen großzügige Freitreppen. Die Rahmung durch Skulpturen bildet eine weitere Parallele. Beim Atelierhaus taucht dies gleich zweifach auf durch das überlebensgroße Skulpturenpaar des Bildhauers Ludwig Habich und zwei Siegesgenien von Rudolf Bosselt zu Seiten der Eingangstür. Diese stehen auf dünnen, dienstähnlichen Säulen und strecken dem Eintretenden verheißungsvoll einen Lorbeerkranz entgegen. Das Motiv der flankierenden Figuren ist beim Majolikahäuschen auf ein Paar reduziert und als Bekrönung nach außen getreten. Gleich den Genien verkörpert es den



Olbrichs Entwurf des Darmstädter Atelierhauses wurde im April 1900 in der *Deutschen Kunst und Dekoration*, einer der damals einflußreichsten Zeitschriften zur Verbreitung der neuen Ideen für Kunst und Kunstgewerbe, publiziert. Er zeigt einen breit gelagerten blockhaften Longitudinalbau mit flachem, auskragendem Dach, dessen schlichte Fassade sich auf das aufwendig gestaltete Portal zentriert. Diese Zeichnung, nicht der ausgeführte Bau, wird Pleyer als Vorlage gedient haben, da zur Eröffnung der Darmstädter Ausstellung am 15. Mai 1901 die Pläne für den Villeroy & Bochschen Ausstellungspavillon bereits fertig vorlagen.

## Die östliche Fassade

An der östlichen Seite tritt ein dreiachsiger Mittelteil hervor, der sich zu allen Seiten mit bleiverglasten Fenstern öffnet und mit einem vielfach profilierten, auskragenden Kranzgesims abschließt. Darüber steigt zurückgesetzt ein trapezförmiger Giebel an, der jedoch in keinem formalen Bezug zur übrigen Fassade steht. Das gerahmte helle Giebelfeld ist leer bis auf einige senkrecht verlaufende schmale Fliesenbänder, was im Hinblick auf die übrige reiche Dekoration des Gebäudes wie eine Verlegenheitslösung wirkt. Vermittelnd wirkt nur das halbe Glockendach, das den erkerartigen Vorbau deckt. Sowohl das Glockendach als auch der Giebel des Mansarddaches sind mit freiplastischen, quaderförmigen Bäumchen-Elementen bekrönt.

Die Anordnung der gesamten Fassadendekoration ist so gewählt, daß aufwärts eine kontinuierliche Steigerung der Plastizität stattfindet. Sie beginnt mit einem flächigen, linearen Druckdekor, verläuft weiter über das Flachrelief der Fliesen und das Hochrelief der oberen Fenstereinfassung hin zur bekrönenden vollrund gearbeiteten Plastik. Stilistisch verbinden sich vegetabile Jugendstilornamentformen mit historisierenden, auf die Grotteskenornamentik der Renaissance zurückgreifenden Elementen.



Diese Fassade, die im Gegensatz zur repräsentativen Front einen mehr privaten Charakter aufweist, zeigt ausstellungstechnisch einen Gestaltungsvorschlag für ein Wanddekorationssystem, wie es zum Beispiel in der Wohnhausarchitektur eingesetzt werden kann. Hier wäre eine solche Anwendung denkbar zur Verkleidung eines Erkers, einer Auslucht oder auch eines Anbaus in Form eines Wintergartens.

## Die südliche Rückseite

Die rückwärtige Fassade ist auf einen weit hervortretenden, fensterlosen Anbau mit Segmentbogengiebel zentriert, dem ein hoher, den gesamten Bau überragender Schornstein vorgesetzt ist. Dessen Position bildet eine dominierende Mittelachse aus. Die seitlich zurückliegenden Gebäudeachsen sind in der Gestaltungsweise jeweils den Schmalseiten zuzuordnen, so daß an der Rückseite drei unterschiedliche Fassadenstile aufeinandertreffen: westlich eine Wand mit hellen Tonschuppenplättchen und abschließendem Ornamentfries sowie ein plastisch gerahmtes Fenster; östlich die mit Majolikaplatten verkleidete Wand mit zwei Fensterachsen, das linke schmalere davon ein Blendfenster; in der Mitte schließlich der blockhafte Anbau mit dunkel abgesetzten Blendquadern und mosaizierter Lünette.

Die beiden Viertelkreisfelder der Lünette sind mit bildlichen Darstellungen aus der Schifffahrt nach einem Entwurf von Bruno Panitz ausgefüllt.<sup>31</sup> Zur Technik merkt Villeroy & Boch an: »Als vorzügliche Proben eines erst vor wenigen Jahren aufgenommenen Fabrikationszweiges dienen die beiden in Mettlach angefertigten Lünettenbilder an der Außenseite des Kaminerkers, welche in überaus reicher Farbenskala Marinebil-

### Abbildung links:

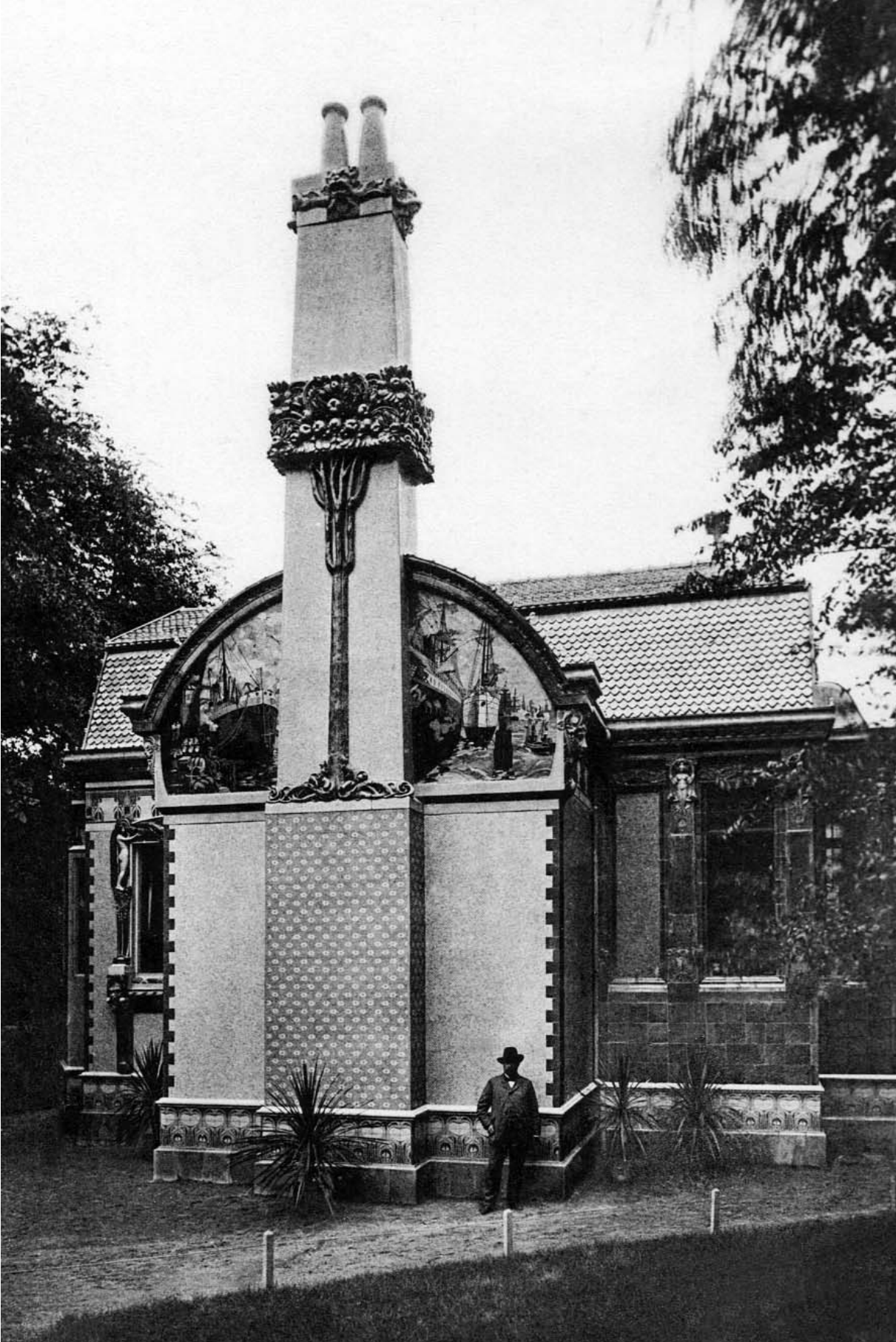
Der vorstehende Erker der östlichen Fassade präsentiert Wandplatten und Reliefs in verschiedenen Techniken. Hierzu berichtet der *Sprechsaal*: »Das Fundament bilden graue Kunststeine, darauf bauen sich blau glasierte ornamentierte Fliesen in moderner Ausführung, die durch einen weiss glasierten Vorstoß von den Wänden abgetrennt werden.« Das geometrisierende Jugendstilornament in Form einer stilisierten herzförmigen Kartusche bildet ein Rapportmuster, das den Bau als gemusterter Fries umläuft. Die Wände sind mit quadratischen, »tiefblauen Majolikaplatten« belegt, wie die *Rhein- und Ruhrzeitung* erwähnt. Die plastische Fensterumrahmung schließt mit »weißen Festonträgerinnen« ab, die motivisch Bezug nehmen auf die beiden Skulpturen der Eingangsfront, indem sie ebenfalls eine Girlande über ihren Kopf erheben. Hier sind sie allerdings fest eingespannt in ein ornamentales Gerüst.

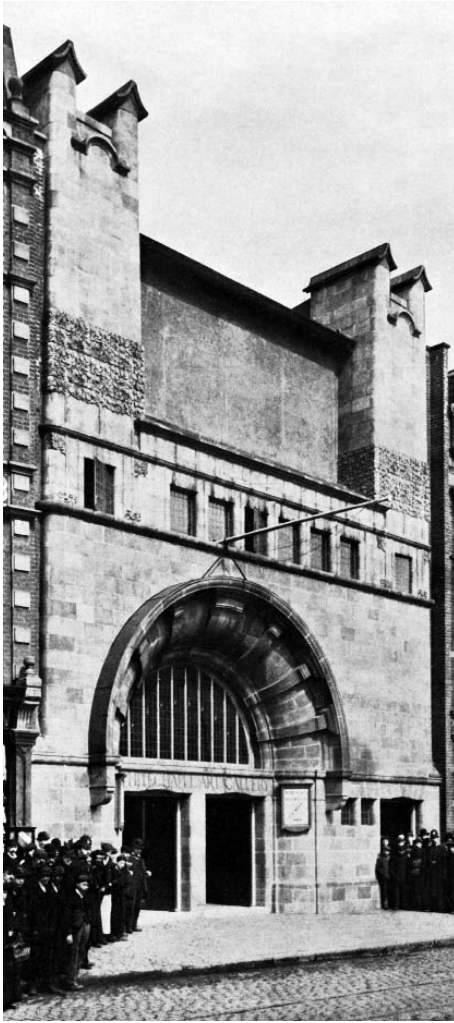
der in Glasmosaik zeigten.«<sup>32</sup> Das linke Bild gibt eine Hafenszene wieder, während rechts mehrere Schiffe auf bewegter See schlingern. Diese Marinedarstellungen heben sich inhaltlich prägnant ab vom Dekorationsprogramm des Majolikahäuschens, das sich hauptsächlich aus dem Bereich der Natur, aus Pflanzen und Lebewesen, zusammensetzt. An dieser Stelle nun tritt der Aspekt der Zivilisation, der Technik und des Fortschritts hinzu. Zieht man die Funktion des Baus als Ausstellungspavillon auf der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung in Betracht, lassen sich die Schiffsszenen als Reverenz an die ausrichtende Stadt auffassen, in der die Rheinschifffahrt schon immer eine wesentliche Rolle spielte. Ebenfalls nahe liegt die Vermutung, daß angespielt wird auf den für Villeroy & Boch unverzichtbaren Wasserweg zum Transport von Rohstoffen und fertigen Waren – von der Saar bis hin zur überseeischen Verschiffung in andere Kontinente.

Das eigenwilligste und auch großformatigste Schmuckelement der Fassade bildet das Baumrelief des Schonsteins. Aus dem schlangenartig sich ringelnden Wurzelwerk entwächst der schlanke, aufrechte Stamm, der sich in mehrere Äste gabelt, die eng parallel liegend weiter aufwärts strebend in eine Baumkrone münden. Das Blattwerk legt sich als breites Reliefband um den gesamten Schornstein herum, so daß eine quaderartige Form entsteht. Zwei Dimensionen scheinen sich zu verschränken: zum einen der reliefierte, an die Fläche gebundene Stamm, zum anderen eine rundum freiplastisch wirkende Baumkrone aus Laub und Äpfeln. Doch anstatt den Schornstein überzeugend zu durchdringen, ordnet sich die Krone der kantigen Form nur leicht überstehend unter. So bleibt der Baum stilisiertes Flächenornament, das sich in seiner Proportion und Form seinem Träger anpaßt. Um möglichst viel Fläche zu schmücken, erstreckt sich der Stamm über etwa zwei Drittel des sich verjüngenden Schornsteins und wirkt durch die überlängte Form recht filigran. Die nur

Abbildung rechts:

Der hohe Schornstein an der Rückseite des Baus schneidet in den vorspringenden Anbau ein und teilt ihn in zwei Hälften. Als eigenständiger Baukörper strebt er aus der Sockelummantelung heraus aufwärts, wobei der vertikale Höhenzug durch die Einteilung in mehrere Abschnitte gebremst wird. Auf der Höhe des Anbaus setzt sich der Schornstein farbig ab durch die Verkleidung mit »blauen Thonschuppen und eingelegten weißen Sternchen«, wie *Die Porzellan- und Glashandlung* beschreibt. Darüber durchschneidet er das halbrunde Lünettenfeld des Bogengiebels, indem er sich zur Spitze hin obeliskenhaft verjüngt. Dieser Teil ist mit einem Baumrelief mit umlaufender Blätterkrone belegt, während den Abschluß des Schornsteins Monsterköpfe zieren.





Der neoromanische Bau der White Chapel Art Gallery in London, 1897-1899 von Charles Harrison Townsend errichtet, weist eine Zweiturfassade mit einem aus der Mittelachse gerückten Portal auf. Als einziger plastischer Schmuck legt sich eine vegetabile Jugendstilornamentik in Form eines Reliefbandes aus Blattwerk um die Ansätze der kantigen Türme, getragen von zierlichen, aufrechten Baumstämmen. Diese Dekorationsform ist geprägt von den Ideen der Arts-and-Crafts-Bewegung, die sich ihrerseits auf mittelalterliche Bautraditionen berief und sie mit modernen floralen Dekorationen verband.

zaghafte ausgreifende Äste ordnen sich vertikal zu einer gestuften Kelchform. Auf diese setzt übergangslos die eckige Krone auf, die in Relation zum Stamm in ihren Ausmaßen zu gering ausfällt. Es verwundert daher der zeitgenössische Bericht der *Leipziger Zeitung*, nach dessen Schilderung »oben ein mächtiges Fayence-Relief sich um den Schornstein legt, welches einen in ganz naturalistischer Weise behandelten Apfelbaum zeigt, mit seinem mächtig aufwachsenden Stamm, seinen Zweigen und grossen Früchten.«<sup>33</sup> Der Eindruck der Mächtigkeit des Bäumchens wurde hier wahrscheinlich mehr durch die imposante Größe des Reliefs, geschätzte sechs Meter, erweckt.

Zum Baumrelief des Schornsteins bemerkt der *Sprechsaal*: »Die Wirkung ist entschieden eigenartig, wenn wir auch nicht glauben, dass die hier vorgeführte Anwendung keramischer Technik viel Nachahmung und Anwendung in moderner Baukunst finden wird.«<sup>34</sup> Es ist nicht bekannt, ob dieses Modell zu Nachschöpfungen anregte oder – wie eher zu vermuten – als Bravourstück der Merziger Terrakotta-fabrik ein Einzelfall blieb. Jedoch können einige formale Vorbilder für das angewandte Dekorationsmotiv von kantigen, flächigen Baum- und Blattkronen an etwa





Flächige Baumotive schmücken auch das Wiener Secessionsgebäude, das Joseph Maria Olbrich 1897/98 entwarf. Den Bau krönt eine filigrane Metallkuppel aus vergoldeten Lorbeerblättern. Das Motiv des Lorbeerbaums erscheint auch als Flächenornament am tiefliegenden Portal und auf den Wandvorlagen. Die dünn gebogenen, sich verzweigenden Stämme und das dichte Laubgefüge der Blätter umziehen die Gebäudekanten und Ecken und verknüpfen sie auf diese Weise miteinander. Hier sind die Kronen der stuckierten Bäume ebenfalls in klar begrenzten, rechteckigen Feldern eingeschrieben.



An Otto Wagners 1899 erbautem Eckhaus an der Linken Wienzeile 38, dem Nachbarhaus des Majolikahauses, sind die pfeilerartigen Wandvorlagen horizontal gegliedert durch vergoldete Bäumchen, die sich, aus einem kannelierten Topf emporwachsend, übereinanderstaffeln. Die Kronen bilden einen breiten Streifen und legen sich um die Kanten der Wandvorlage herum. Sie sind als flaches Blätterrelief ausgeführt, doch anders als am Secessionsgebäude entsteht hier die Wirkung einer plastischen Baumkrone, die in den Bauteil eingeschoben zu sein scheint. Diesen Eindruck vermittelt auch der Apfelbaum des Schornsteins am Majolikahäuschen, welcher als freistehender Bauteil sogar rundum vom Blätterfries umgeben ist.

zur gleichen Zeit entstandenen Fassaden des Jugendstils angeführt werden: als frühes Beispiel die Ornamentik der beiden Ecktürme der Londoner White Chapel Art Gallery,<sup>35</sup> die flächigen Baumotive am Wiener Secessionsgebäude und vor allem die Fassadendekoration des Eckhauses an der Linken Wienzeile, das von Otto Wagner stammt.

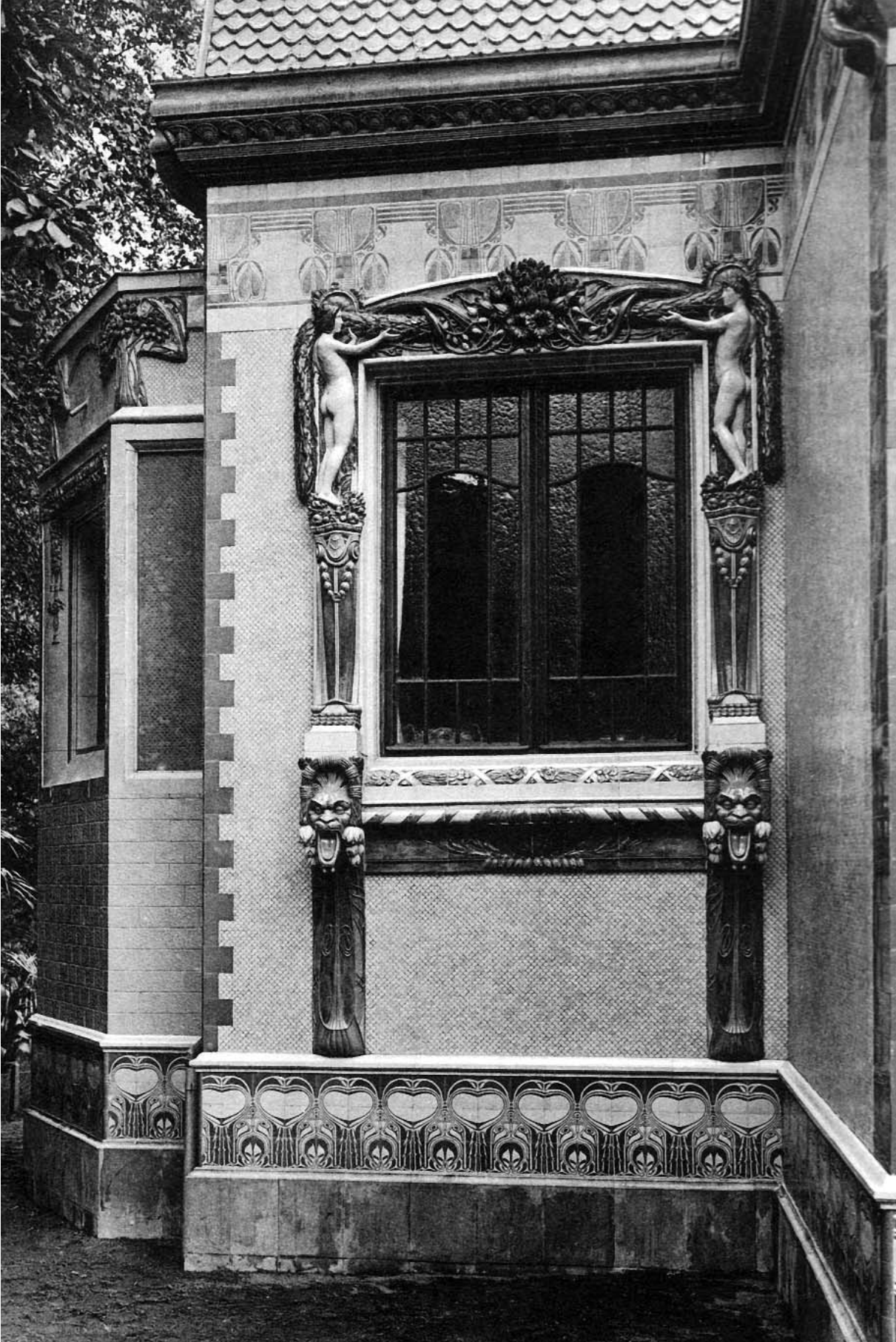
Stilisierte Bäume waren in der Fassadengestaltung der Jugendstilarchitektur ein häufig verwendetes Motiv, wobei die Dekorationsform von bandartigen oder quadratischen Baumkronen einen eigenen Typus bildet, der zur Zusammenfassung von Bauteilen bzw. zur Gestaltung von kantigen Vorsprüngen verwendet wurde. In diese Kategorie ist auch der Schornsteinbaum am Majolikahäuschen einzuordnen, der als farbig glasiertes Einzelstück an prominenter Stelle zum Einsatz kam.

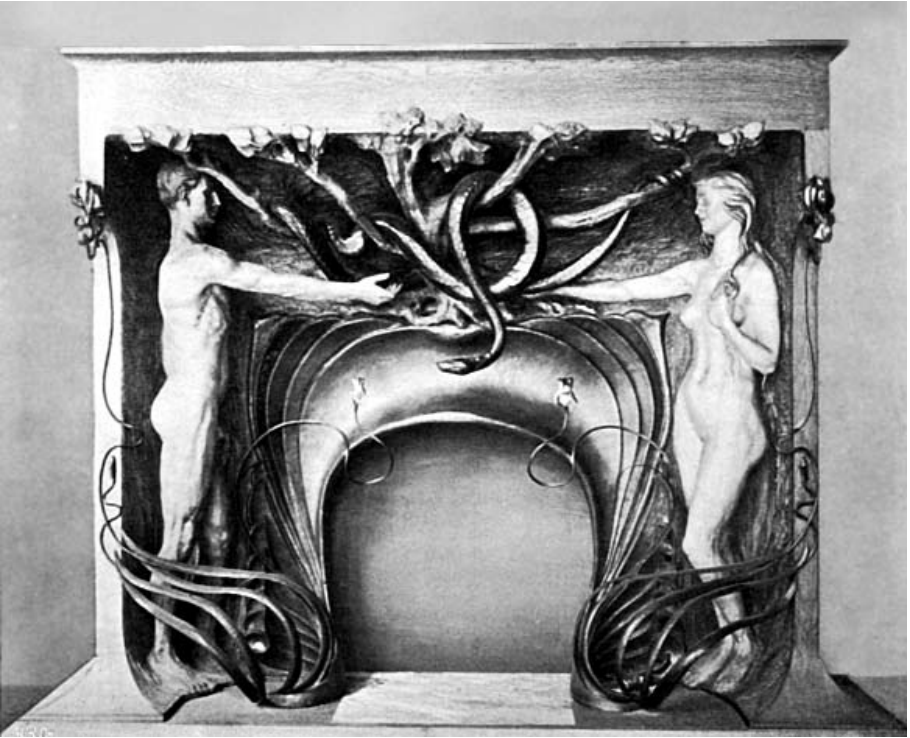
## Das südwestliche Fenster

Durch eine reich verzierte plastische Umrahmung aus farbiger Majolika zeichnet sich das südwestliche Fenster links vom rückseitigen Anbau aus. Von der Sockelverkleidung an aufwärts baut sich ein Gerüst aus verschiedenartigen Elementen mit floralen Jugendstildekoren und figürlichem Schmuck auf. Die Fensterbank fassen zwei löwenartige Monsterköpfe mit weit aufgesperrem Maul und kunstvoll stilisierter Mähne ein. Auf ihnen lagern zwei blockhafte Sockel als Basis für zwei schlanke, nach oben hin sich leicht verbreiternde Postamente mit Muschel- und Volutenornamenten. Wie aus Füllhörnern scheinen aus ihnen Früchte, Blumen und Blätter emporzuquellen, die einem jungen Paar als Standfläche dienen. Die unbedeckten Körper einander zugewandt, fassen sie das obere Drittel des Fensters ein, indem beide mit erhobenen Armen eine üppige Blattgirlande emporhalten, die sich über den Fenstersturz zieht und hinter den Figuren gerade herabfällt. Zur Mitte hin schlingen sich überbordende Stengel über das straffe, leicht nachgebende Laubgewinde, winden sich aufwärts zu einem üppig wuchernden Bukett aus stilisierten Knospen und Blüten und bilden so eine abschließende Bekrönung der Rahmung. Dem in der Seitenansicht wiedergegebenen Paar steht nur ein

Abbildung rechts:

Innerhalb der Umrahmung des südwestlichen Fensters treffen sowohl historisierende Formen als auch Jugendstilelemente aufeinander. So erinnern die Löwenköpfe an die grotesk fratzenhaften Maskarons, die besonders in der dekorativen Plastik der Renaissance und des Barock in der Architektur als Konsole, Schlußstein, an Tür- und Fensterbögen, Kapitellen oder als Wasserspeier auftreten. Auch der zwischen den Köpfen eingespannte Kreuzbandstab geht auf barocke Traditionen zurück. Der obere Rahmenteil hingegen ist in Bezug auf das Motiv junger, unbedeckter Menschen umgeben von Blumen, Blättern und Früchten und auch hinsichtlich der schwingenden Linienführungen des floralen Buketts über dem Fenstersturz ganz dem Jugendstil verpflichtet.





Das Figurenmotiv des Majolikahäuschens nimmt Bezug auf die Dekoration des »Paradieskamins« Josef Engelharts um 1900. Dem muskulösen Körper Adams in aufrecht gestraffter Haltung steht der weich ausschwingende Kontrapost und die gerundete Körper-silhouette Evas gegenüber, während die beiden rahmenden Majolikafiguren sich in der Körperauffassung mehr einander angleichen. Das Motiv des Kamins ist überdies bereichert um eine zentral positionierte Schlange, auf die das Figuren-paar zielstrebig hinagiert, den Moment der Verführung andeutend. Die Szene wird umspielt durch kurviert hoch-schnellende Stengel, die formal die Verschlingung der virtuos sich um die Äste eines angedeuteten Baumes windenden Schlange aufnehmen.

begrenzter Entfaltungsraum zur Verfügung, sie wirken wie eingeschreint zwischen Blattgirlande und den schmalen Profilen der Fensterrahmung. Fast scheinen sie über dem Früchteberg zu schweben, auch das Heben der schweren Blattgirlande geschieht ohne sichtliche Anstrengung.

Die zeitgenössische Berichterstattung weist das Figuren-paar als Adam und Eva aus.<sup>36</sup> Herausgelöst aus dem biblischen Kontext verrichten beide mit dem Tragen der Girlande eine Tätigkeit, die von den üblichen Darstellungen des ersten Menschenpaares im Paradies abweicht, so die Verführung Evas durch die Schlange, das Anbieten und den Genuß der verbotenen Frucht, das Gewährwerden und Bedecken der Nacktheit mit

Blätterbüscheln beziehungsweise einem Feigenblatt oder die Vertreibung aus dem Garten Eden. Am Majolikahäuschen nun sind beide dieser Handlung enthoben, in indirekter Weise wird aber auf ihr Vergehen angespielt durch den aus Äpfeln gebildeten Sockel und auch den großen Apfelbaum des Schornsteins, der in diesem Zusammenhang die Rolle des Baumes der Erkenntnis übernimmt. Auch wenn der paradiesische Sündenfall hier nicht thematisiert wird, verbergen die Figuren ihre Scham durch eine unmerkliche Körperdrehung beziehungsweise ein angewinkeltes Bein. In dem symmetrischen Aufbau der Fensterrahmung erfüllen sie vorrangig eine dekorative Funktion, wobei gerade das hochrechteckige, rahmende Format der Gestaltungsform einer Vignette entspricht, die in der Buch- und Druckgraphik des Jugendstils eine wichtige Rolle spielt.

Für das Adam-und-Eva-Motiv existiert eine konkrete Vorlage, die Pleyer durch die Zeitschrift *Dekorative Kunst* vorgelegen haben muß. Die Januarausgabe 1900 bildet einen Kamin des Wiener Künstlers Josef Engelhart ab, der auf einer Kunstgewerbeausstellung im Münchener Glaspalast zu sehen war.<sup>37</sup> Bei diesem Werk liegen klare formale Ähnlichkeiten mit der Fensterumrandung vor: Hier wie dort bildet das Paar einen figürlichen Rahmen durch die zur Mitte hin gewandte Haltung mit übergreifend ausgestrecktem Arm. Am Kamin jedoch treten die Figuren mehr aus dem Reliefgrund heraus und wirken nahezu freiplastisch, auch sind ihre Körperformen stärker durchgebildet. Im Ganzen herrscht eine weitaus größere Dynamik vor als bei der ruhig verhaltenen Geste des Girlandenhaltens in der additiv aufgebauten Fensterrahmung des Majolikahäuschens.

## Die westliche Seitenfassade

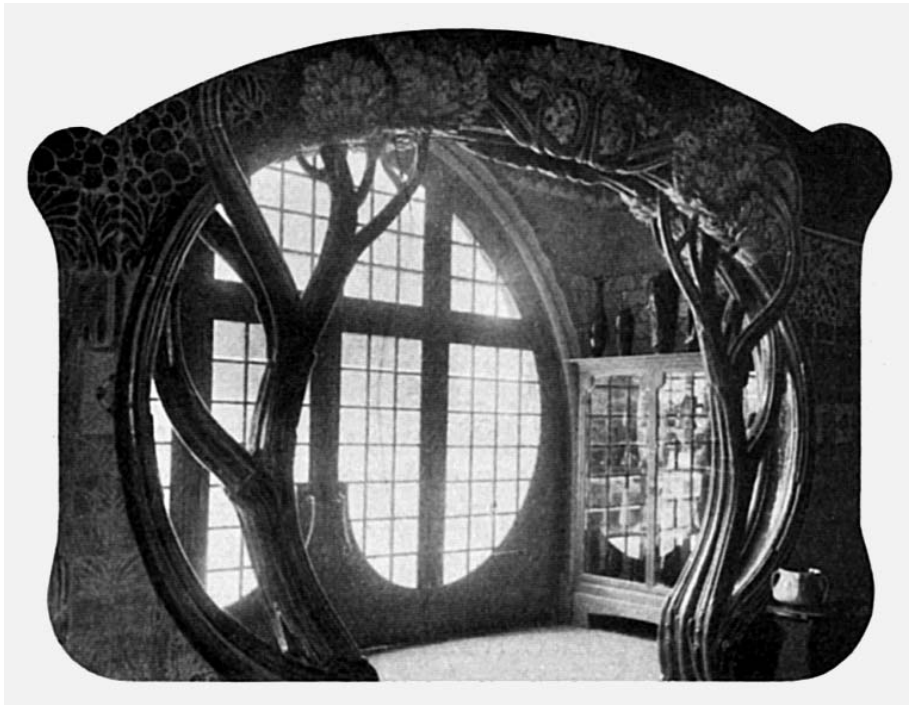
Der Giebelwand der westlichen Seitenfassade ist ein fünfseitiger Anbau angegliedert, der knapp unterhalb des Traufgesimses mit einem attikaähnlichen Aufsatz abschließt. Nur die inneren drei Achsen besitzen Fenster, deren mittleres um die Hälfte verkürzt ist. Dadurch entsteht in der Mitte ein unproportioniert hohes, leeres Wandfeld, was darin begründet ist, daß sich an dieser Stelle im Innern ein Wandbrunnen befindet. Oberhalb des Anbaus füllt ein halbrundes Lünettenfenster den Giebel fast vollständig aus. Die Wände sind mit rechteckigen, hellen Verblendsteinen belegt, die äußeren Blendfenster mit dunkleren Tonschuppenplättchen gefüllt. Die stumpfwinkligen Kanten des Aufsatzes werden durch stilisierte Bäumenreliefs mit schirmartig sich ausbreitender Krone verschliffen.



Die westliche Fassade schließt mit einem polygonalen Vorbau ab, dessen Aufsatz mit stilisierten Baummotiven versehen ist. Darüber befindet sich ein großzügiges Lünettenfenster. Die Überleitung zur Hauptseite bilden dunkle Wandfelder mit einer Lisenengliederung aus Fliesenbändern. Diese Postkarte wurde kurz nach Ende der Ausstellung aufgelegt, als das Majolikahäuschen noch nicht als Milchausschank betrieben wurde.

Ähnlich wie die Ostseite des Majolikahäuschens greift diese Fassade wiederum Elemente von Wohnhausbauten auf. So könnte der Anbau als eine Gestaltungsmöglichkeit für einen angefügten Erker oder eine Auslucht stehen. Der Aufsatz wäre auch denkbar als Brüstung eines darüber ansetzenden Balkons, ist jedoch in diesem Fall die Ummantelung des halben Kuppeldaches, das den Anbau deckt.

Nachdem das Majolikahäuschen nun umrundet ist, bleibt festzuhalten, daß sowohl Vorder- als auch Rückseite die prägnantesten Ansichten bieten. Die Front öffnet sich gleich einer einladenden Geste durch einen ungemein repräsentativen, großzügigen Eingang. An der Rückseite kommen drei unterschiedliche Fassadentypen in additiver Aneinanderreihung zur Geltung, wobei der hohe Schornstein eine weitreichende Fernwirkung zeigt. Dagegen sind die Schmalseiten des Gebäudes zurückhaltender und intimer aufgefaßt. Dieser private Charakter entsteht durch die eingeschossige Ausführung der Anbauten und das Aufgreifen von Elementen aus der Wohnhausarchitektur.



Zu der rahmenden Baumsulptur schreibt die *Industrie-Warte*: »Schon eine im Lichten 5 m hoch und 4 m breite baumartig gestaltete Thorbegrenzung aus farbig glasiertem Steingut erregt durch ihre Schönheit sowohl, als auch die technische Leistung unseren Beifall. Von den sich aus den Stämmen frei herauswindenden Aesten und Stengeln, welche nach oben in Blumenbüschel auslaufen, erreichen einzelne Theile eine Größe von mehr als 1 m. Es repräsentiert sich in dieser den Vorraum von der Haupthalle trennenden Einfassung ein wahres Meisterstück der keramischen Kunst.«

### Der Bogendurchgang der Vorhalle

Durch die verglaste Tür gelangt man in eine geflieste Vorhalle, die durch einen offenen Durchgang in den sehr viel höheren Hauptraum überleitet. Diese Passage zeichnet die Rundung des äußeren Portals nach, ist aber niedriger und schwingt unten zu einem Queroval ein. Aus den Bogenkurven lösen sich zwei starke Baumstämme, die die Einfassung des Rahmens mit ihren in alle Richtungen sich verzweigenden Ästen übergreifen. Sie bilden so eine doppelte Rahmung mit mehrfach durchbrochenen Zwischenräumen. Die ornamental verschlungenen Äste überwuchern das Portal über die obere Wand hinaus und enden in kleinen, mit Blüten besetzten Blattkronen.

Der Aufbau dieser Einfassung gestaltet sich symmetrisch, die Stämme und Äste sind stark stilisiert durch gerillte Profilierungen.

Diese Baumsulptur, ein Produkt der Dresdner Steingutfabrik, schien die zeitgenössischen Berichtersteller tief zu beeindrucken. Neben der *Industriewart*<sup>38</sup> lobt auch die *Strassburger Post*: »Insbesondere ist [...] der aus tiefblauem Astwerk gebildete Bogen, der den Abschluss der Vorhalle bildet, nicht genug zu rühmen.«<sup>39</sup> Als kritisch gegenüber der formalen Gestaltung erwies sich die Wiener Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk*: »Ein technisches Meisterstück wohl, aber ästhetisch nicht gerade unanfechtbar.«<sup>40</sup> Es wird zwar nicht näher erläutert, warum dieser Bogen den Wiener Geschmack nicht traf, doch möglicherweise empfand man in der Stadt des Sezessionsstils die den Rahmen überwuchernden Formen als zu ungezügelt und ausufernd.

Dabei ist dieser Baumbogen wohl der spannendste Aspekt innerhalb des keramischen Dekorationsprogramms des Majolikahäuschens, an der das Ornament seinen ihm zugewiesenen Ort verläßt und auf andere Bereiche übergreift. Die für den Jugendstil so charakteristische gewundene, bewegte, sich schlingende Linienornamentik gelangt hier zu einer freieren, sogar freiplastischen Entfaltung, während die übrige Dekoration am Majolikahäuschen eine vorwiegend gliedernde Funktion hat – man denke an die portalrahmenden Girlanden, die kantige Baumkrone oder die Wandaufteilung durch gemusterte Plattenfriese. Sie sind allein aufgesetzt auf den Untergrund, ohne sich mit den Bauteilen zu verbinden. Würde man das Ornament entfernen, so würde sich an der Struktur des Baus nichts ändern. Die plastischen Baumornamente aber entwickeln sich aus der Bogeneinfassung heraus als konstruktive Bestandteile und verselbständigen sich über deren Grenzen hinaus. Verschiedene Gattungen überschneiden hier einander: Der skulpturale Baum verschmilzt mit seinem architektonischen Rahmen, indem er aus ihm herauszuwachsen scheint und sich dessen Verlauf angleicht. Darüber hinaus legen sich seine Äste als Relief auf die gefliesten, teilweise mit Blumen bemalten Wandflächen. Durch das Übertreten der Schranken vermitteln die plastischen, dynamisch schwingenden Bauelemente so – auch in der wenig naturnahen Stilisierung – den Eindruck von Lebendigkeit und Wachstum. Innerhalb der Fertigung Villeroy & Boch sind für diesen Gestaltungstypus eines Bogendurchgangs keine weiteren Ausführungen bekannt, zumindest nicht erhalten.

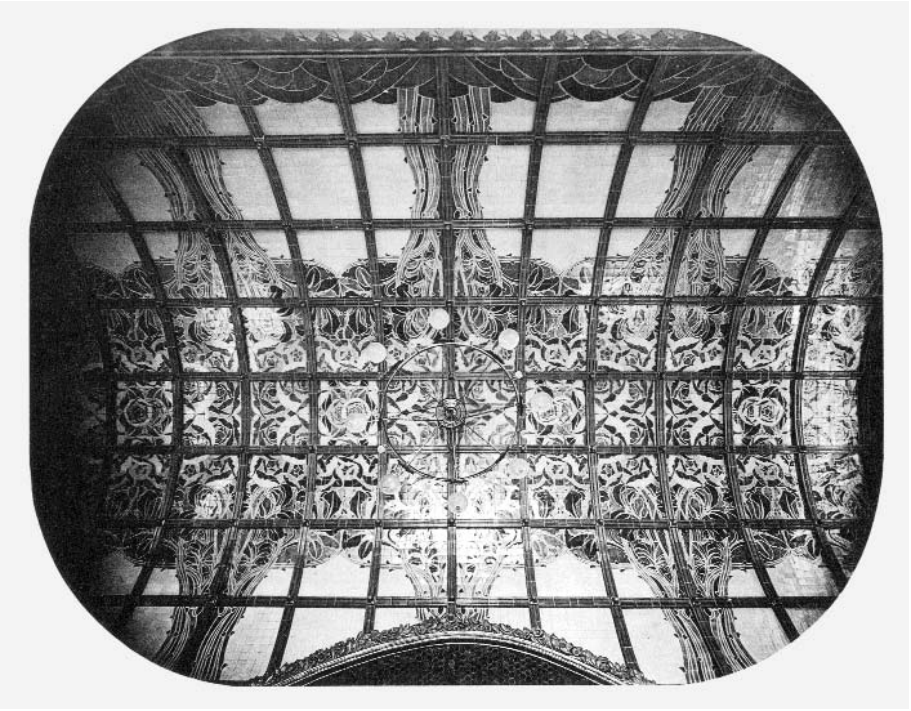




Den hohen Raum der queroblungen Haupthalle überwölbt eine kassettierte Rundtonne. Unterschiedlich hohe Bodenniveaus teilen zwei Bereiche ab: den licht durchfensterten Ostteil, in dessen Mitte eine mehrtürige Glasvitrine steht, und die dem Eingangsbogen gegenüberliegende fensterlose Kaminnische. Auf Tischen und in Schränken präsentierte Villeroy & Boch während der Ausstellung Geschirre und Ziergegenstände aus Keramik.

## Die Haupthalle

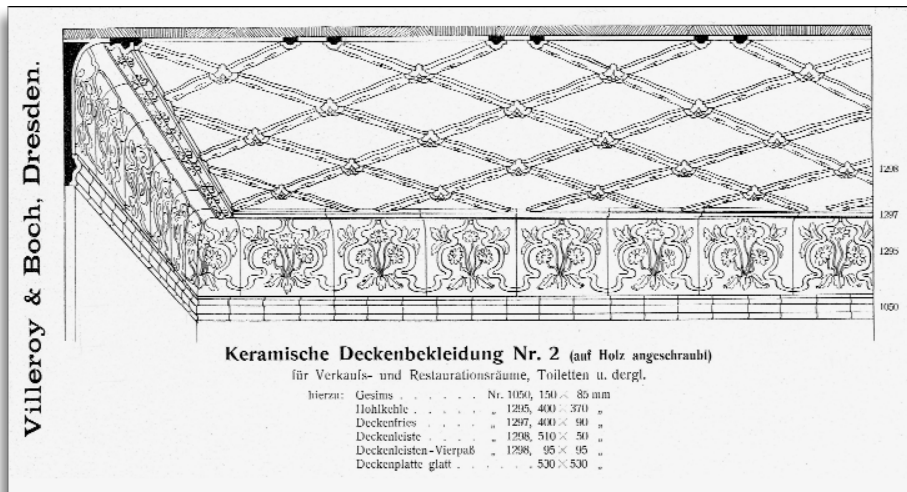
Die Ausstattung der Wände des hohen, überwölbten Innenraumes charakterisiert der *Sprechsaal* wie folgt: »Die Wände der Haupthalle sind zunächst in einer Höhe von ungefähr 50 cm mit licht blaugrauen Platten bekleidet. Dann folgen Platten mit einem etwas unruhigen Druckmuster in Gelb, Grau und Grün mit einer gelbelfenbeinfarbenen Borde als Abschluss, auf welchen sich dann das Tonnengewölbe der Decke aufbaut.«<sup>41</sup> Die Form der Bodenplatten benennt die *Industrie-Warte*: »Es sind im Hauptraum gewöhnliche Viereckplatten, in den drei Erkern sogenannte 42 mm Steine, d. h. kleine Sechseckplättchen und Plättchen in



Über die gesamte Fläche des Tonnengewölbes breitet sich eine Fliesenmalerei aus, in der sich sechs riesige Rosenbüsche zu baumartigen Gebilden formieren. Der *Sprechsaal* beschreibt die Farbgebung: »Dieselbe [Decke] ist in Felder eingetheilt und zeigt als Decor ein stylisiertes Baummotiv auf graugrünem Hintergrund mit blau-violetten Zweigen, während die Zwischenräume zwischen den Blättern golden ausgefüllt sind. Den Scheitel bilden Blumenornamente in rothen resp. pinkfarbigen Tönen.«

geschweifter Form.«<sup>42</sup> Als Abschlußborde wurde eine Rapportfliese verwendet, deren Reliefdekor ein lineares, vierfaches Wellenband mit einer sich daraus abzweigenden Windenblüte zeigt, die im Mustervorlagenkatalog von 1910 abgebildet ist (siehe S. 19).

Das in große Kassetten eingeteilte Tonnengewölbe besteht aus einer Eisenträgerkonstruktion, die das Gerüst der quadratischen Einteilung bildet.<sup>43</sup> Dieses wird verdeckt von keramischen Profilleisten, zwischen denen die gefliesten Kassettenfelder liegen. Jedes Feld setzt sich aus hundert einzelnen Quadratplättchen zusammen, um sich so der Wölbung anzupassen. Über die gesamte Gewölbefläche, in welche die Tonne der Kaminnische als StICKKappe einschneidet, breitet sich eine großformatige Fliesenmalerei aus. Zu beiden Seiten steigen drei baumartige Gewächse



Der undatierte Musterkatalog der Dresdner Produktion Villeroy & Bochs verzeichnet sieben verschiedene »Keramische Deckenbekleidungen« für Verkaufs- und Restaurationsräume, Wintergärten, Hauseingänge, Badezimmer und Toiletten. Von der Anbringung her wurden sie entweder auf Holz angeschraubt oder in Zement gesetzt.

empor, deren Kronen sich im Bogenscheitel zu einer dichten Anordnung aus Blüten und Blättern vereinigen. Die Stämme bestehen aus dicht zusammenstehenden, dornenbewehrten Stielen, die große Rosenblüten tragen – die scheinbaren Bäume sind also nichts anderes als riesige Rosenbüsche.

Das flächige, stilisierte Dekor hebt sich ab vor einem hellen Untergrund. Die Kölnische Zeitung spricht hier von einer »gewölbten Decke mit rosenfarbenem Dekor und plastischen hellgrünen Gurten«<sup>44</sup>. Die Technik der Deckenverfliesung wurde von der Saarbrücker Zeitung als Innovation empfunden: »Als besonders interessant und neu ist die Bekleidung der Decke, ein Tonnengewölbe, zu bezeichnen.«<sup>45</sup> Keramische Verkleidungen für plane Decken waren allerdings um 1902 bei Villeroy & Boch keine Neuigkeit, wurde doch bereits im Jahr 1891 im Verkaufsladen der Dresdner Molkerei Gebr. Pfund eine reich verzierte, reliefierte Majolikadecke eingezogen. Wenn auch diese Art der Deckengestaltung eine Spezialität des Dresdner Werks darstellte, war die gewölbte, in »Freihandmalerei«<sup>46</sup> ausgeführte Decke des Majolikahäuschens ein Produkt der Mettlacher Fabrik.

## Die südliche Kaminnische

Zur Südseite des Hauptraumes öffnet sich eine hohe, rechteckige Nische. Sie definiert sich als eigener Raum durch die Bodenerhöhung, die Überwölbung mit einer Flachtonne und die eingepaßte holzvertäfelte Ausstattung mit gepolsterter Sitzgruppe, bleibt jedoch mit dem Hauptraum formal verbunden durch die fortlaufende Verfliesung der Wandflächen oberhalb der Vertäfelung. Den Mittelpunkt des Raumes bildet der aus Steingut bestehende Kamin mit einer Höhe von 2,70 m. Sein Aufbau besteht aus zwei vorkragenden, geschwungenen Seitenwangen und einem aufliegenden Sims, über dem eine schräg zulaufende Haube ansetzt. Ein gefliester Einsatz mit Fliesenmalerei füllt die Rahmung um die Feuerstelle herum aus. Die Fläche ist mit einem verwirrenden Dickicht aus Pflanzenstengeln, Blättern und Blumen überzogen. Fast ununterscheidbar eingesponnen in die flächig-florale Ornamentik ist ein Fasanenpaar, dessen Gefieder verwoben ist mit den geschweiften Formen der Blätter.

*Die Porzellan- & Glashandlung* lobt den »überaus luxuriösen Majolikakamin im Jugendstyl« als »Hauptprunkstück«<sup>47</sup> des Pavillons. Auf die kaum zu erkennenden Wildvögel macht die *Industrie-Warte* aufmerksam, die auch Farbigkeit und Technik der Fliesenmalerei näher charakterisiert: »Ein Prachtstück [...] ist auch ein Kamin mit Aufsatz, hergestellt aus mit gelblichen und blauen Glasuren bemaltem Steingut. Die leuchtende Wirkung der Farben der auf den Einsatz gemalten Fasanen ist dadurch erzielt, daß diese schon auf die ungebrannten Fliesen aufgetragen wurden.«<sup>48</sup>

Die Holzverkleidung der Wände lehnt sich gestalterisch an englische Vorbilder an. In England wurde im Zuge der reformierenden Arts-and-Crafts-Bewegung das Prinzip der Vertäfelung wiederbelebt und dabei insbesondere auf die Form des Wandpaneels mit Kassettenfüllungen zurückgegriffen. Diese Ideen, vor allem die Landhausbauten betreffend, wurden in Deutschland durch Hermann Muthesius vermittelt, den späteren Begründer des Werkbundes, der in England die Reformbewegungen in Kunstgewerbe und Hausbau studierte, sowohl durch Beiträge in der *Dekorativen Kunst* als auch 1904 in seinem Standardwerk *Das englische Haus*.<sup>49</sup>

So ist die Kaminnische innerhalb des Pavillons als angenehmer Rückzugsort mit wohnlichem Charakter gestaltet – als Ort, der nicht nur durch den Kamin, sondern auch durch die Materialien Holz und Stoff anheimelnde Wärme ausströmt. Während der übrige Innenraum durch die zahlreichen Fenster, das verglaste Portal und die Lünette lichtdurchflutet



Einladend wirkt die Kaminnische nicht nur durch die offene Feuerstelle des Majolikakamins, sondern auch durch die dunkle Holzvertäfelung, die zusammen mit der gepolsterten, den Kamin umringenden Sitzgruppe Behaglichkeit ausstrahlt. Die eingebauten Borde und Schränke erfüllen ihren Zweck als Ausstellungsfläche, in diesem Fall zur Präsentation von Vasen, Ziergefäßen und Bierkrügen. An oberster Stelle ist ein ovaler Rahmen angebracht mit den bisher auf Industrie- und Weltausstellungen errungenen Medaillen.



Die südliche Kaminnische (Aufnahme: René von Boch, 1902)

ist, lädt die etwas schummerige, in dunklen Tönen gehaltene Nische mit den bequemen Sitzplätzen zu Rast und Konversation ein. Sowohl die Möbel »von reizender blauer Färbung«<sup>50</sup> als auch die Holzvertäfelung wurden nach Entwürfen Pleyers von der Mainzer Möbelfabrik F. Maschmann angefertigt.



Die westliche Wandbrunnennische (Aufnahme: René von Boch, 1902)

### Die westliche Wandbrunnennische

Eine breit gelagerte, apsidial gestaltete Nische nimmt den größten Teil der westlichen Wand ein. Sie ist gerahmt von zwei pfeilerartigen Einfassungen mit Kranichmotiven und einem darüberliegenden Segmentbogen aus parallelen dünnen Bändern, die sich zur Mitte hin zu gedrückten Spiralen aufrollen. Der Nischenrückwand ist eine 2,40 m hohe Brunnenkonstruktion vorgesetzt, die von einer hell gefliesten Bank mit nach vorne ausbuchtenden Sitzflächen eingefasst wird. Der mehrgeschossige Brunnenaufbau fußt auf zwei Piedestalen mit Trägerfiguren in knieender, leicht kauender Haltung. Auf ihnen lagert das wannenförmige Brunnenbecken, über dem sich eine hohe, steile Kolonnade aus vier schlanken quadratischen Säulen erhebt. Der Rhythmus der Säulen, die einen umlaufenden Architravbalken tragen, wiederholt sich an der dahinterliegenden Wand durch eine Lisenengliederung, die drei quadratische, reliefierte Brunnenmasken einfaßt. Diese Wasserspeier gingen in die Serienfertigung von Villeroy & Boch ein.



Der Katalog *Villeroy & Boch in Dresden* enthält eine große Auswahl an Mustern für Wasserspieder. Für den Wandbrunnen kamen im Mittelfeld die Nr. 1454/L und rechts und links die Nr. 1454/K zum Einsatz – stilisierte Mischwesen mit hervorquellenden Augen und Schnurrhaaren, mal mit riesigen Ohren, mal mit volutenförmig eingerollten Hörnern, beide in einer vom Jugendstil beeinflussten Linienführung.

Irritierend wirkt in mancher Hinsicht die hohe Aufsockelung des Wandbrunnens, da der an die Mittelwand plazierte Aufbau die Fenstergliederung stört, so daß das mittlere halbiert werden mußte. Zugleich ergibt sich ein Mißverhältnis zu den seitlichen Sitzplätzen, denn dort sich Niederlassende werden kaum einen Blick auf das Wasserspiel erhaschen können. Welche Rolle der Figur des Papageis, die ganz ohne Zusammenhang der offenen Konstruktion des Architravs aufgesetzt ist, zgedacht ist, bleibt ebenfalls im Unklaren.

Die Gestaltung des Brunnens erinnert entfernt an mittelalterliche Kanzeln oder Stützenabmäler – ein Eindruck, zu dem auch die beiden blockhaften Trägerfiguren beitragen. Die historisierende Form wird jedoch verfremdet durch die Jugendstilornamentik der zu feingliedrigen Bauelementen sich entwickelnden Säulen mit blumengeschmückten Würfelkapitellen. Zu einer flächigen Jugendstilornamentik verflochten sich auch die Linienverschlingungen der Rosenrankendekoration des Brunnenbeckens. Dem entgegengesetzt ist das darunter verlaufende ruhige geometrisierende Wellenband als Verweis auf das Element Wasser.<sup>51</sup> Die Brunnenmasken hingegen knüpfen in ihrer Gestaltung an die Fratzensgesichter von Wasserspiedern an, wie sie vor allem an Brunnenanlagen in Renaissancegärten zu finden sind.





Die Apsidenform und auch die Ausstattung der fünfseitig gebrochenen Kalotte mit Mettlacher Goldmosaik verleiht der östlichen Nische einen sakralen Charakter. Die Rückwand nimmt die hohe Konstruktion eines Wandbrunnens ein, der in Form und Dekor historisierende Reminiszenzen mit der modernen Linienführung des Jugendstils vereint.

Als Inspirationsquelle für den Wandbrunnen scheint abermals die *Dekorative Kunst* gedient zu haben.<sup>52</sup> Eine ungewöhnliche Herleitung läßt sich für oberen Aufbau vermuten: Der bauplastische Schmuck der Schornsteinbekrönung einer Dresdner Villa weist frappierende Ähnlichkeiten mit dem Kolonnadenaufsatz des Brunnens auf. Zwar sind die



Die in der *Dekorativen Kunst* abgebildete Dachlandschaft einer Dresdner Villa, um 1900 errichtet von der Architekten-sozietät Schilling & Gräbner, zeigt neben vegetabil gestalteten Giebelkronen zwei hohe Schornsteine, deren Bekrönungen sehr stark dem Wandbrunnenaufsatz ähneln. Auch hier besteht der Aufbau aus einer offenen zweireihigen Kolonnadenstellung mit jeweils vier quadratischen Säulen, gedeckt von einer Platte, die aus zusammengewachsenen Baumkronen zu bestehen scheint.

Säulen des Brunnens langgestreckter, ihre Interkolumnien breiter und der Architrav nicht als geschlossene Platte gestaltet, dennoch darf davon ausgegangen werden, daß der Aufbau des Schornsteins adaptiert und in die Brunnengestaltung mit eingeflossen ist. So sind gerade an der Wandbrunnennische neben den modernen Jugendstilmotiven auch historisierende, in diesem Fall mittelalterliche und renaissanceorientierte Reminiszenzen anzutreffen, die jedoch verfremdend überformt und in einen neuen Kontext gesetzt wurden.

An dieser Stelle endet der imaginäre Rundgang, der um den Bau des Majolikahäuschens herum und anschließend durch den

Innenraum unternommen wurde. Deutlich geworden ist hierbei, daß auch in bezug auf das Interieur zu allen vier Seiten hin variantenreiche keramische Ausstattungsmöglichkeiten und -stile aufgeboden wurden, die dem Ausstellungsbesucher neue Anregungen sowohl für den öffentlichen Raum als auch für das private Wohnen liefern sollten.

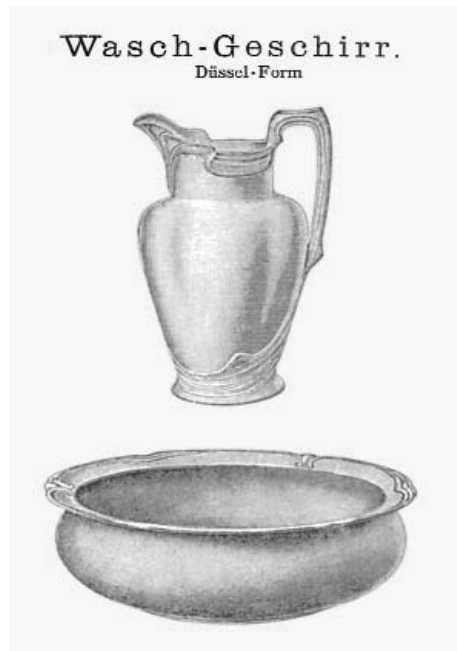
## Die Funktion und Bedeutung als Ausstellungspavillon

Ein Ausstellungspavillon ist ein in der Regel auf die Veranstaltungsdauer befristeter Bau, der zur Präsentation von Produkten und zur Information dient. Nach Erfüllung seines Zweckes wird er entweder zerstört oder nach seiner Demontage an einem anderen Ort wieder aufgebaut und an-

derweitig genutzt. Dementsprechend besteht er meist aus leichten, kostengünstigen beziehungsweise wiederverwertbaren Materialien. Gerade das Provisorische, Flüchtige eines Ausstellungspavillons eröffnet die Möglichkeit, neue Formprinzipien, Materialien und Konstruktionsarten zu erproben und die Architektur gezielt als signalsetzendes Mittel zur Selbstdarstellung und Eigenwerbung zu nutzen. So soll der Bau nicht nur Hülle für das Auszustellende sein, sondern selbst durch seine Gestaltung als Markenzeichen des ausstellenden Unternehmens Progressivität mittels innovativer, kühner Architektur oder konservative Traditionsverbundenheit durch historisierende, konventionelle Bauformen vermitteln.

In diesem Sinne war auch der Pavillon von Villeroy & Boch als Ausstellungshaus für die Produkte der keramischen Fertigung errichtet worden. Im Innern präsentierte man auf Tischen und in Vitrinen Tafel- und Waschgeschirre, Krüge, Bowlen, Schalen, Vasen und Jardinieren in »geschmackvollster Auswahl«,<sup>53</sup> Teller und Wandbilder aus Phanolith, Trinkgläser sowie Vasen und Schalen »aus gefärbtem und farbig überfanganem Krystallglas in modernem Geschmack« – ein Querschnitt durch die Erzeugnisse der keramischen Fabriken in Mettlach, Schramberg, Septfontaines, Dresden, Wallerfangen sowie der Glasfabrik in Wadgassen.

Das beste Ausstellungsstück jedoch war der Pavillon selbst, an dem erfolgreich das Experiment durchgeführt wurde, ein komplettes Haus ganz und gar aus keramischen Elementen zu gestalten – »Und das ist denn auch in so ausgiebigem Maße geschehen, daß weder im Außen noch im Inneren auch nur die kleinste Stelle von den glasierten Plättchen



Als Hommage an die Ausstellerstadt präsentierte Villeroy & Boch 1902 ein neues Mettlacher Waschgeschirr mit dem Namen *Düssel*. Die an Empire-Formen sich orientierende Kanne wird in Sinne des Jugendstils durch die schwingende Bänderreliefierung dynamisiert.

unbedeckt geblieben ist.«<sup>54</sup> Schon allein die Tatsache, daß Villeroy & Boch sich für einen eigenen, freistehenden Bau entschied, bot ganz andere Präsentationsmöglichkeiten als eine Ausstellungsfläche in einer Halle: Fliesen, Bodenplatten, Reliefs und Architekturelemente wurden nicht zusammenhanglos auf einer Musterkarte, einer Probefläche oder als Einzelstück ausgestellt, sondern waren direkt an ihrem Bestimmungsort, in ihrer Funktion erlebbar. Somit bot der gesamte Bau des Pavillons mit seinen vier variierenden Seiten sowohl außen als auch innen eine immense zusätzliche Ausstellungsfläche.

Demonstriert wurde das breitgefächerte Leistungsspektrum Villeroy & Bochs sowohl in technischer als auch in künstlerischer Hinsicht. Zum einen sollte die große Vielfalt der einzelnen Produktionszweige und -gruppen wie auch deren schier unbegrenzte Einsatzmöglichkeiten zur Schau gestellt werden – mit dem universellen Anspruch, alle Gebiete der Außen- und Innenarchitektur abzudecken. Alles was an technischer Fertigkeit und sowohl bewährten als auch neu entwickelten keramischen Produktionsverfahren aufgeboten werden konnte, fand seinen Niederschlag an dem kleinen Gebäude. Zum anderen sollte die dekorative Ausstattung des Pavillons einen Eindruck von dem unerschöpflich großen Reichtum an Formen, Farben, Dekoren und Stilen vermitteln, die bei Villeroy & Boch um die Jahrhundertwende im Programm waren. Hier erwies sich das Unternehmen als Mittler zwischen Tradition und Moderne. Durch die Verwendung moderner Architekturzitate und vegetabil-floraler Jugendstilformen insbesondere im Fliesendekor demonstrierte Villeroy & Boch anhand des Pavillons den Anschluß an die neue Stilströmung und trug damit innovativen, fortschrittlichen Firmengeist nach außen. Dennoch blieb neben dem modernen Stil auch Altbewährtes in historisierenden Formen bestehen, womit bei aller Modernität und Innovation auch eine Rückversicherung auf Kontinuität und Traditionsbewußtsein gewährleistet war.

Der Pavillon von Villeroy & Boch ist von der Fachwelt fast ausschließlich mit großem Lob bedacht worden. Man bezeichnete ihn als »keramisches Juwel«<sup>55</sup>, als »Steingutschlößchen, das in die trübsten Tage farbiges Licht und Glanz und Wärme bringt«<sup>56</sup>, sogar als »das Schmuckkästchen der Ausstellung«<sup>57</sup>. In seiner gesamten Erscheinung beeindruckte der Pavillon so sehr, daß einige Beobachter ihn als das hervorragendste Bauwerk der gesamten Industrie- und Gewerbeausstellung bezeichneten, so unter anderem die *Schweizerische Bauzeitung*:

Der Pavillon von Villeroy & Boch ist weitaus der bedeutendste unter jenen der grossen Firmen der keramischen Industrie, ja wir möchten sogar sagen, dass dieses Gebäude, was feinen Geschmack, Originalität der Dekoration und die in der ganzen Komposition zu Tage tretende Individualität anbelangt, das Beste ist, was wir auf der ganzen Ausstellung gesehen haben.<sup>58</sup>

Auch im Vergleich mit der Pariser Weltausstellung schnitt der »brillante Düsseldorf Pavillon« nach Meinung der *Kölnischen Zeitung* entschieden besser ab: »[...] wir erinnern uns aber nicht, dort (Paris) ein so glücklich zusammengesetztes Virtuosenstück gesehen zu haben, das auf dem immer moderner werdenden Gebiet der farbigen glasierten Tongebilde der deutschen Industrie einen solchen Sieg verschaffte.«<sup>59</sup> Auch die französische Presse äußerte sich begeistert: »Un véritable monument élevé à la gloire de l'art céramique allemand.«<sup>60</sup> Große Anerkennung fand auch die Idee, den Pavillon als ein aus keramischen Produkten geschaffenes, fertig eingerichtetes Häuschen mit durchaus wohnlichem Charakter zu konzipieren: »Der Gedanke, dass wir eine Musterausstellung vor uns haben, kommt gar nicht zum Bewusstsein; wir glauben uns vielmehr in der Behausung eines Kunstfreundes zu befinden, in welcher alles die gute Meinung bestätigt, die wir von seinem guten Geschmacke haben.«<sup>61</sup>

Die stilistische Ausrichtung wurde allgemein als »modern« aufgefaßt, wobei verschiedene Bezeichnungen fielen. Der *Sprechsaal* befand den Stil wie folgt: »Die Formen der Architektur und der Decoration entsprechen der modernen Stylrichtung, ohne jedoch ins Extreme zu verfallen.«<sup>62</sup> M. A. Granger benennt diese Tendenz in *La Céramique* mit dem französischen Terminus: »L'art nouveau règne en maître dans ce pavillon«<sup>63</sup>, während *Die Porzellan- und Glashandlung* für die Klassifizierung des Stils den österreichischen Begriff der Sezession verwandte.<sup>64</sup> Hier spiegelt sich die Vielfalt der Bezeichnungen wider, die alle das neue, internationale Stilphänomen in seiner deutschen Variante als Jugendstil charakterisieren.

Der Pavillon überzeugte auch durch seine farbenprächtige Ausstattung, mit der die hohe Qualität und Leuchtkraft der Glasuren demonstriert wurde. Der *Berliner Börsen-Courier* bemerkte erfreut: »Unweit von Krupp stoße ich im frischen Waldesgrün auf das reizende Häuschen von Villeroy & Boch und athme auf. Endlich auch einmal Farbe! Alles ist buntglasierter Ton.«<sup>65</sup>



Diplom der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902

So mehrten sich während der Ausstellung die Stimmen, die sich für eine Bewahrung des Gebäudes aussprachen: »Hoffentlich wird es gelingen, auch den neuen Pavillon dauernd zu erhalten zur Freude und zum Nutzen aller Besucher unseres herrlichen Hofgartens.«<sup>66</sup> Später überwog eine hochgestimmte Gewißheit: »Der Pavillon von Villeroy & Boch wird erhalten bleiben und späteren Geschlechtern in unverminderter Schönheit verkünden, was deutsches Können zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermocht hat.«<sup>67</sup> Am letzten Tag der Industrie- und Gewerbeausstellung, dem 20. Oktober 1902, wurde dem Pavillon eine hohe Ehrung zuteil: Die Ausstellungsleitung verlieh Villeroy & Boch eine

Auszeichnung in Form einer Goldmedaille. Das dazugehörige Diplom würdigte damit die »hervorragende Gesamtleistung in der Keramik und auf dem Gebiet der Arbeiterwohlfahrtspflege.«

# Das Majolikahäuschen als Gartenhaus

Die baulichen Veränderungen nach Ende der Ausstellung

Am 13. September 1902 erreichte den Düsseldorfer Oberbürgermeister Wilhelm Marx ein Brief aus Mettlach mit folgendem Inhalt:

Unter Bestätigung des Ihnen von unserem Generaldirektor, Kommerzienrat Boch, am 10. des Mts. bereits mündlich gemachten Anerbietens, beehren wir uns Ihnen ergebenst mitzuteilen, daß wir auf Grund einer uns von verschiedenen Seiten gegebenen Anregung den von unserer Firma ausgestalteten Pavillon Nr. 7 der Stadt Düsseldorf am Schluß der Ausstellung zur beliebigen Verwendung zu überlassen bereit sind und an diese Schenkung nur die Bedingung knüpfen, daß der Bau mit dem Namen unserer Firma wenn nicht dauernd, so doch mindestens 10 Jahre erhalten bleibt. Wir gestatten uns hierbei zu bemerken, daß der Bau massiv hergestellt und unterkellert ist, so daß in absehbarer Zeit Reparaturen an demselben nicht vorzunehmen sein werden. Die im Innern des Pavillons befindlichen Ausstellungs-Gegenstände, sowie die Schränke und sonstigen Möbel werden wir zum Schluß der Ausstellung zurücknehmen. Hochachtungsvoll und ergebenst!

Villeroy & Boch<sup>68</sup>

Hier wurde nun – einen Monat vor Ausstellungsende – das offizielle Angebot Villeroy & Bochs formuliert, den Pavillon der Stadt kostenlos zu überlassen und ihn somit dem Hofgarten zu erhalten. Im Vorfeld geführte Verhandlungen schienen bereits einen positiven Verlauf genommen zu haben, denn die Zeitungen verkündeten schon während der lau-