

DIE KUNST





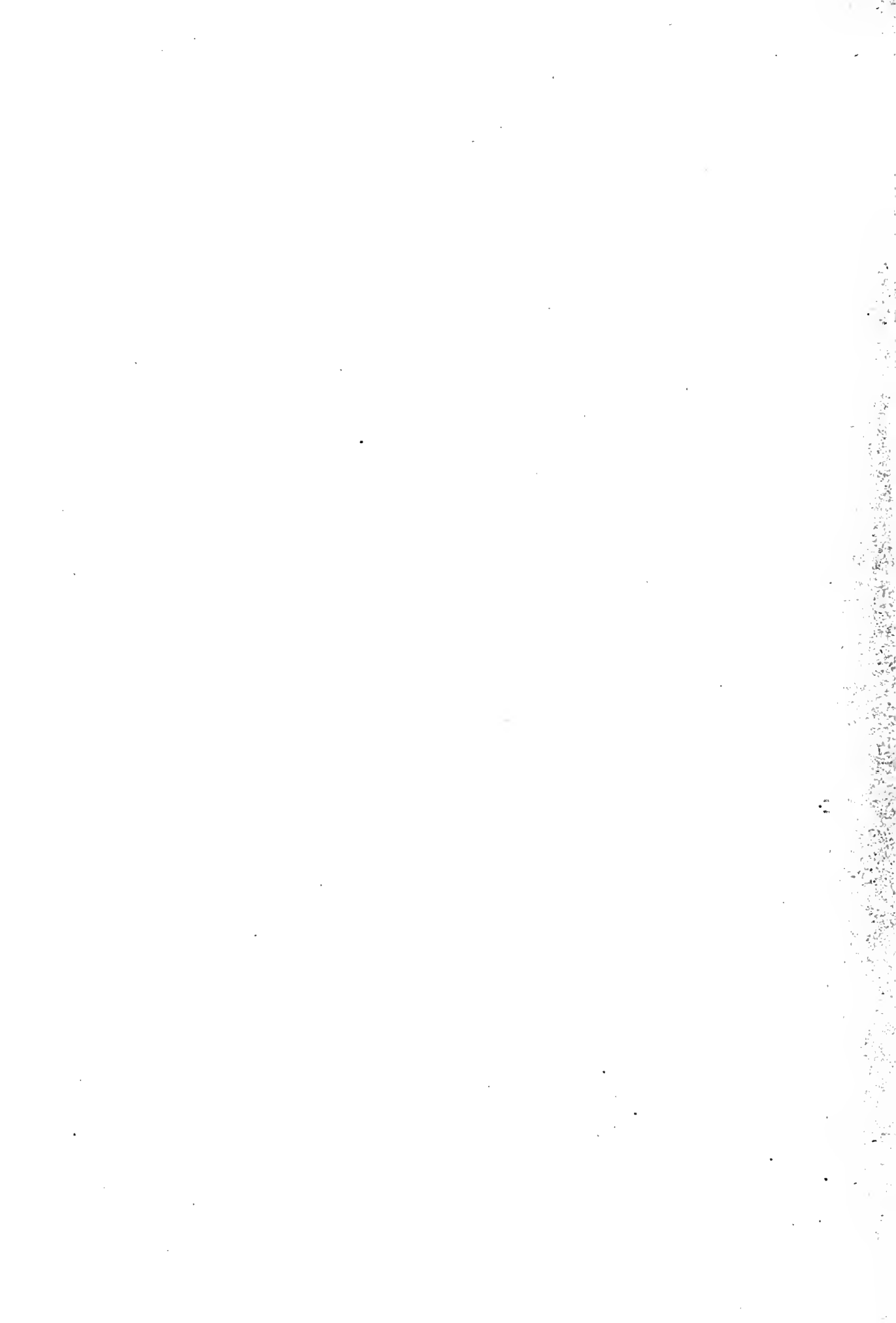
PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR
HISTORY OF ART

DIE KUNST

ZWEIUNDVIERZIGSTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE
UND ANGEWANDTE KUNST

ZWEIUNDVIERZIGSTER BAND
ANGEWANDTE KUNST
DER „DEKORATIVEN KUNST“
◡ ◡ ◡ ◡ XXIII. JAHRGANG ◡ ◡ ◡ ◡



MÜNCHEN 1920
F. BRUCKMANN A.-G.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



N
3
K7
Bd. 42.

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge	Seite
Adler, Leo. Gotik, Klassizismus und modernes Lebensgefühl	161
Arens, Franz. Frauenkleidung und Kunst — — Zu den neuen Arbeiten von Peter Birkenholz	251 297
Baur, Albert. Der Umbau eines Wohn- und Geschäftshauses in Zürich	73
Berlinger, J. A., Teppichwebereien von H. Thoma	33
Braungart, Richard. Neuere Graphik von Ferdinand Staeger	205
Burger, W. Elfenbeinarbeiten — — Münchner Metallkunst	37 153
— — Goldschmiede-Arbeiten von Marga Jess-Lüneburg	229
Eisler, Max. Neue Wiener Textilkunst 177 — — Neue Arbeiten von Otto Prutscher 245	
Fortschritt in der Verbesserung unserer Münzen	284
Glass, F. P. Dekorative farbige Zeichnungen	133
Goetze, A. A. Gärten von Fr. Gilde- meister, Bremen	120
Haas, Walther. Neue Beleuchtungs- körper	199
— — Elisabeth Goetz-Gleistein	257
Haedel, E. Dresdener Werke der Gold- schmiedekunst	263
— — Neue Räume der Deutschen Werk- stätten Dresden	325
Hoeffgen, F. W. Jagdschlößchen W. A. B. Hasenclever, Remscheid-Ehringhausen 1	
Isch, W. Das Singerhaus in Basel	41
Kaiser, Hans. Ein Landhaus in Han- nover	189
Kunst des Photographierens	89
Lill, G. Die bayerische Abschieds- marke	185
— — Neue deutsche Postwertzeichen	293
Micksch, Karl. Das Wiedererwachen des Gobelin-Verständnisses	233
Pfeiffer, Max Adoll. Münzen aus Bött- gersteinzeug der staatlichen Porzellan- manufaktur Meissen	320
Rasch, E. Neue Hamburger Gärten	239
Schmidt, Paul Ferd. Josef Weiss	23
Schmidt, Robert. Alter und neuer Glas- schnitt	285
Schmitz, Hermann. Schloß Freienwalde a. d. Oder	217
Schumacher, Fritz. Expressionismus und Architektur	10. 62.
Sommerhaus in der Sächsischen Schweiz 98	
Sörgel, Hermann. Vorschlag zu einem Tanzungs- und Verführungsraum	213
Sörrensen, Wolfgang. Zu den Arbeiten Heidrichs aus den Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn	137
Straube, Dr. H. Bauten von Hans Jessen 269	

	Seite
Thimlster, P. Haus Philipp und Haus Gerstel in Dahlem	101
Wiener, Alfred. Die künstlerische Ge- staltung der Ersatzbaustoffe	110
— — Landhaus und Garten	209
Wolf, G. J. Ignaz Deschauers Nürnber- ger Wandteppiche	54
— — Else Jaskolla	59
Zimmermann, Felix. Die Wandteppiche der Wanda Bilrowicz	313

Abbildungen

Arendt, Kurt. Briefmarken-Entwurf	294
Bartling, Otto. Landhaus Friedländer 173 Beispiele und Gegenbeispiele für die Ge- staltung von Münzen	323. 324
Bernhardt, Lucian. Lehnstuhl	345
— — Spiegel	347
Berndl, Richard. Öfen	117—119
Bertsch, K. Speisezimmer	326
— — Herrenzimmer	327
— — Schrank aus einem Schlafzimmer	341
— — Empfangszimmer	342. 343
Bibrowicz, Wanda. Wandteppiche: Eulen	313
Hieronymus	317
Weißer Hirsch	318
Biebricher, A. Gartenhaus von Beckerath 161	
Birkenholz, Peter. Wohnhaus in Zürich: Haustür	73
Grundrisse	74
Obere Diele mit Treppenbrüstung Diele mit Blick gegen das Musik- zimmer	75 76
Diele mit Blick gegen die Garde- robe	77
Lesetisch aus der Bibliothek	79
Bücherschrank aus der Bibliothek Sitzzecke in der Bibliothek	80 81
Anrichte	81
Tür zur Diele	83
Schreibtisch und Kommode	84
Büchergestell und Tisch	85
Blick vom Musikzimmer ins Es- zimmer	86
Korridor im Dachstock	87
— — Schreibkommode	297
— — Vitrine in Mahagoni	298
— — Damenzimmer in goldgelber Birke	299
— — Reiches Herrenzimmer	300
— — Schreibtisch in Mahagoni	301
— — Geschnittener Spiegel	302
— — Damenzimmer in heller Birke	303
— — Vitrine in Nußbaum	304
— — Armstuhl und Tisch in Mahagoni	305
— — Klavier in Mahagoni	306
— — Anrichte in Nußbaum	306
— — Geschirrschrank in Nußbaum	307
— — Vorplatzspiegel	308
Bischoff, Paul. Hängelampen	199
— — Ammel	204
Blunck, E. Sommerhaus in Travemünde 162 — — Zwei Sommerhäuser	170
Bohn, Hans. Entwurf für Zigarrenpackung 256	
Briefmarken, gute heraldische	186
— — gute figurliche	187
— — gute Ziffernmarken	188

	Seite
Bruhn, Fr. Lampe für ein Speisezimmer 201 — — Terrassenförmige Hängelampe	202
— — Sternförmige Hängelampe	203
Cissarz J. V. Briefmarkenentwürfe	293
Deschauer, Ignaz. Wandteppiche für die Landesgewerbeanstalt in Nürnberg: Kunst und Kunstgewerbe	55
Gewerbe	55
Chemie, Maschinenbau etc.	56
Spielwarenindustrie, Buchkunst etc.	57
Parma Bavariae	58
Deutsche Werkstätten A.-G., Dresden: Ausstellungsraum	325
Aus den Verkaufsräumen	344 345
	347. 348
Diez, Julius. Briefmarkenentwurf	185
Dressler, Paul. Fayenceschale	18
Eckenstein & Bercher. Das Singerhaus in Basel Blick vom ersten Stock	41
Grundrisse	42
Teil der Fassade	43
Café- und Tee-Raum mit Blick auf Buffet und Aufgang zur Galerie	44
Tee-Raum mit Kojen im ersten und Zwischenstock	45
Fensterzecke und Kojen des Tee- Raums	46
Buffet und Treppe im Teeraum Galerie	47 48
Kojenfront im ersten, Zwischen- und Galeriestock	49
Blick in die Kojen im ersten und Zwischenstock	50
Fensterzecke im Galeriestock	51
Speisezimmer	52
Blick vom Herrenzimmer in das Speisezimmer	53
Türfüllung und Heizkörperver- kleidung	54
Eeg, Karl. Briefmarken-Entwurf	294
Ehrenlechner, Hermann. Tee- und Kaffeesevice	263
— — Mokkaservice	263
— — Silberne Schnuckbüchse	264
— — Vergoldeter Pokal mit reicher Email- arbeit	265
— — Kleine Dose und Becher	266
— — Silberne Fruchtschale	267
— — Taufpokal	268
Eiff, W. von. Zeppelin-Pokal	290
— — Portrait G. E. Paraurek	291
— — Handspiegelgriff	291
Elingius, Erich. Sommerhaus Mutzen- becher	175
Esch, Hermann. Notgeld für Mannheim 284	
Fichert, Albert. Beleuchtungskrone für Salen oder Damenzimmer	198
Filchner, Käthe. Tullisäckerei	20
Geiger, Willi. Briefmarken-Entwurf	293
Gerson, H. und O. Haus D. in Gr. Flottbeck	176
Gies, Ludwig. Bronzemedaille	19
— — Notgeld für den Kreis Budingen 284	
Gildemeister, Fr. Gartenhaus im Haus- garten M. in Bremen	120

ABBILDUNGEN

	Seite		Seite		Seite
Gildemeister, Fr. Aus dem Hausgarten	121	Jess, Marga. Schale in Silber	231	Paul, Bruno. Glasschrank	331
— M. in Bremen	121	— — Broschen	232	— — Geschirrschrank	332
— — Eingang zu einem Landhaus bei Bremen	122	— — Silberne Schließe mit Malachit	233	— — Herrenzimmer	333
— — Rosengarten in einem Landgarten bei Bremen	123	— — Armbänder	233	— — Ecke des Herrenzimmers	334
— — Vorgarten M. in Bremen	124	— — Anhänger	234	— — Bücherschrank	335
— — Aus dem Garten des Landgutes Sch. in St. Magnus bei Bremen	125	— — Löffel	236	Pfeifer, E. Leuchter	131
— — Aus dem Vorgarten Th. in Kassel	126	— — Tehbretter	237	Pfeiffer, M. Kinderfiguren	16
— — Aus dem Hausgarten Th. in Kassel	127	Jessen, Hans. Spar- und Anleihekasse Lübeck: Eingang	269	Philippi, P. Briefmarkenentwurf	185
— — Aus dem Hausgarten G. in Bremen	127	— — Mecklenburgische Hypotheken- und Wechselbank, Wismar	271	Pohl, J. Sommerhaus in Zwiesel: Blick auf den Eingang mit Terrasse	95
Gilly, David. Schloß Freienwalde: Treppenhaus	218	— — Geschäftshaus S. Bleichröder, Berlin: Treppenhauseinrichtung im Hof	272	— — Ansicht des Hauses mit dem Geflügelhäuschen	97
— — Kammecke im Speisesaal	219	— — Hofansicht	273	— — Gesamtanlage	98
— — Speisesaal	220	— — Sprechzimmer	274	— — Wohndiele	99
— — Chinesischer Salon	222	— — Spar- und Anleihekasse, Lübeck: Sitzungszimmer	275	Pokal mit Treibjagd	287
— — Zimmer mit gemalten Landschaften	225	— — Deutsche Bank, Berlin: Direktionsgebäude, Mauerstraße	276	Pokal mit Barockranken auf mattem Grund	287
— — Zimmer im Obergeschoß	226	— — Hof	277	Pollitzer, Luise. Taufkleid	21
— — Zimmer mit gemalten Tapeten	227	— — Vestibül	278	Poser, Paul. Landhaus Berger	172
Gipkens, Julius. Ampel	200	— — Tür in Zedernholz	280	Powolny, Michael. Vier Becher mit Tiefschnittdekor	292
Glass, F. P. August	134	— — Sitzungssaal in Zedernholz	281	— — Fassettierter Becher	292
— — Quellensee	135	— — Sitzungszimmer in Eichenholz	283	Prinz, Ernst. Haus Vierth	168
— — Weiberschub	136	— — Kassenraum, Behrenstraße	279	Prutscher, Otto. Salon-Sitzgarnitur	245
— — Briefmarkenentwürfe	185	Junge, M. Kommode	347	— — Bücherschrank und Sekretär	246
Goetz-Gleistein, E. Die grüne Flöte	257	Kändler, Vase	311	— — Salon-Vitrinenschrank	247
— — Porzellanfigur	258	Kessler, Anna. Spitzenkrägen	128	— — Schlafzimmerschrank	248
— — Tänzerin	259	Klein, Richard. Briefmarkenentwurf	185	— — Ankleidetisch	249
— — Stehender Engel	259	Langer, Wilhelm. Briefmarkenentwurf	294	— — Ständerlampe	250
— — Flötenspieler	260	Lassen, Heinz. Gästehaus auf Rittergut Janikow	170	— — Betten	251
— — Knieender Engel	261	Lehmann-Borges. Wandornament	282	— — Stühle	252
— — Bildnis des Dichters Wolfgang Goetz	262	Likarz, Maria. Pflanzbeutel	182	— — Uhren	254
Gundelach, Franz. Hochschnittpokal	290	Lommel, Fr. Turfüllung	78	— — Silbernes Teeservice	255
Haas, Hermann. Briefmarkenentwürfe	185	— — Treppengeländer	78	— — Goldene Anhänger	255
Hadank, O. H. W. Briefmarkenentwurf	293	— — Tisch	82	Rieder, Albert. Landhaus Tuchmann	169
Hedwigsglas	285	— — Heizverkleidung	82	Riemerschmid, R. Ausstellungsraum	325
Heidrich, Max. Damen-Arbeitszimmer	137	— — Oberlicht	88	Rosbach, Elias. Pokal	286
— — Wohnzimmer	138	Löw, Fritzl. Tülldecke	183	Ross, Hans. Haus Erbt	166
— — Fensterplatz in einem Herrenzimmer	139	— — Bemaltes Glas	184	Ross, Karl Hubert. Ein Landhaus in Hannover: Vorderansicht mit Vorhof	189
— — Empfangszimmer	140	Mayrhofer, A. von. Silbernes Teegeschirr	67	— — Eingangshalle	190
— — Herrenzimmer	141	Mebes, Paul. Landhaus Biesalski	171	— — Grundrisse	190
— — Wandschränke in einem Speisezimmer	142	Mendelssohn, Georg. Messingteller	130	— — Speisezimmer	193
— — Buffetwand in einem Speisezimmer	142	Meyer, Martha. Kaffeewärmer	296	— — Musikzimmer	194
— — Nischenbuffet	143	Münzen aus Böttgersteingut	320	— — Aus dem Musikzimmer	195
— — Herrenzimmer	144	Muthesius, Hermann. Haus Gaffron	165	— — Damenzimmer	196
— — Wohnzimmer	144	Netzglas	285	Rothmüller, Karl. Anhänger	69
— — Eckschrank	145	Neu, Paul. Briefmarkenentwürfe	293	— — Anhänger und Broschen	70
— — Schreibschrank	145	Neues Münchener Kunstgewerbe: Rauch- oder Teetischplatte	153	— — Drei Anhänger	71
— — Edzimmer	146	— — Bowle- oder Weinkühler	154	— — Ringe	71
— — Bücherschrank	146	— — Krüge und Kofektkorb, Tablett- und Keksdose	155	— — Nadeln	72
— — Musikzimmer	147	— — Ovale Aufsatzschalen	156	Rüdorf, Marg. Stückerien in Seide	296
— — Bücher- und Gewehrschrank	148	— — Aufsatzschalen in Messing	157	Runge & Lenschow. Sommerhaus Jarke	163
— — Kleider- und Wascheschrank	148	— — Tablette	158	Scharff, Edwin. Briefmarkenentwürfe	293
— — Damenschreibtisch	149	— — Toilette-Garnitur	159	Scheidemandel, Luise. Wandbehang »Die Bergoredige«	60
— — Damenzimmer	149	— — Ovale Keksdose und Dose in Mohnform	160	Scheurich, Paul. Porzellangruppe	309
— — Schlafzimmer	150	Niemeyer, Adelbert. Wohnzimmer	336	— — Porzellangruppe	310
— — Küchen	152	— — Damenzimmer	337	— — Puto	310
Heigenmoser, E. Entwurf für Zigarrenpackung	256	— — Kredenz	338	Schnarrenberger, W. Entwurf für Zigarrenpackung	256
Henker, Karl R. Laupen	200	— — Speisezimmer	339	— — Briefmarken-Entwürfe	293
Hoeffgen, F. W. Jagdschloßchen W. A. B. Hasenclever:		— — Kredenz und Beleuchtungskörper	345	Schreiber, Alwin. Elfenbeinarbeiten	37-40
— — Wetterfahne	1	— — Klapptisch	348	Schreiber, Hans. Entwurf für Zigarrenpackung	256
— — Lageplan und Grundrisse	2	Niemeyer-Moxter, Elsa. Teepuppen	295	Schröder, C. Ampeln für Dielen, Vorräume usw.	204
— — Gartenseite	3	Nitsche, Jul. Briefmarkenentwurf	185	Schrutek, Marianne. Gestickte Tülldecke	183
— — Eingang von der Straße	4	— — Entwurf für Zigarrenpackung	256	Schwab, Tobias. Briefmarkenentwurf	294
— — Gartenterrasse	5	Nitze, Philipp. Haus Rassow	174	Simon, Erich N. Entwurf für Zigarrenpackung	256
— — Blick in die Vorhalle	6	Ochs, Jacob. Vorgarteneingang W. in Hamburg	239	Sörgel, H. Tanzübungsraum: Aus der Vogelschau	213
— — Blick aus der Vorhalle gegen die Straße	7	— — Kleine Vorgartenarchitekturen im Vorgarten N. in Hamburg	240	— — Querschnitt	214
— — Saal (Teilansicht)	8	— — Blick in den Vorgarten N. in Hamburg	241	— — Grundrisse	214
— — Saal	9	— — Gartenhof N. in Hamburg	242	— — Außenansicht	215
— — Ecke im Saal	10	— — Im Rosengarten H. in Hamburg	243	— — Spiller, Gottfried. Becher	289
— — Wand im Saal	11	— — Blick in den Gartenhof N. in Hamburg	244	Staeger, Ferdinand. Entwurf für ein Bücherzeichen	205
— — Blick ins Jagdzimmer	12	Paul, Bruno. Schreibtisch, Sessel und Lehnstuhl	328	— — Bücherzeichen	206
— — Kammecke im Jagdzimmer	13	— — Damenzimmer	329	— — Vollbild zu Eichendorffs »Aus dem Leben eines Taugenichts«	207
— — Haustur	14	— — Kommode	330	— — Radierte Innentitel	208
Jaskolla, Else. Spitzenmotiv »Madonna«	59			— — Vollbilder zu Söfter »Die Narrenburg«	209
— — Wandbehang »Der Lebensbrunnen«	61			— — Titelblatt zu Mörikes »Mozart auf der Reise nach Prag«	210
Jaskolla-Klasse der Kunstgewerbeschule Nürnberg:				— — Vollbild zu Mörikes »Mozart auf der Reise nach Prag«	211
— — Kissen	63			— — Titelzeichnung zu Jungnickels »Ins Blaue hinein«	212
— — Decke in Stielstich- und Flachstickerei	64				
— — Spitzenmotive	65				
Jess, Marga. Goldene Schließe mit Türkisen	228				
— — Broschen	229				
— — Zuckerschale und Löffel	230				

NAMEN-VERZEICHNIS — ORTS-VERZEICHNIS — BÜCHER-BESPRECHUNGEN

	Seite
Uhren	254 310
Vase	311
Vestibül	278
Vitrinen	114. 115. 247. 298. 304
Wachsrelief	262
Wandbehänge 33—36. 55—58. 60. 61	313—319 345
Wandornament	282
Wandschränke	142
Wäscheschrank	148
Weinkühler	154
Wetterfahne	1
Wohndiele	99
Zeichnungen 22—26 131—136. 205—207	210—212
Zigarrenpackungen	256
Zimmer, Damen-149. 196. 197. 297 299 303	328. 329. 337. 340
Zimmer, Damen-Arbeits-	137
Zimmer, Empfangs-	111. 140. 342. 343
Zimmer, Herren- 53. 139. 141. 144. 300	327. 333. 334
Zimmer, Musik- geg. 73. 86. 147 194. 195	150 151
Zimmer, Schlaf-	275 281. 283
Zimmer, Sitzungs-	108. 209. 146 193. 245
Zimmer, Speise- 52. 108. 209. 146	326. 339
Zimmer, Sprech-	274
Zimmer, Wohn- 112. 113. 114 138. 144	145. 225. 226. 227. 336
Zuckerschale	230

Namen-Verzeichnis

Bibrowicz, Wanda	313
Birkenholz, Peter	73. 297
Deschauer, Ignaz	54
Eckenstein & Bercher	41
Ehrenlechner, Hermann	263
Eiff, Wilh. von	290
Esch, Hermann	284

	Seite
Gieß, Ludwig	284
Goetz-Gleistein, Elisabeth	257
Gildemeister, Fr.	120
Gilly, David	217
Glass, F. P.	133
Heidrich, Max	137
Hoeffgen, F. W.	1
Jaskolla, Else	59
Jess, Marga	229
Jessen, H.	269
Muthesius, Hermann	308
Ochs, Jacob	239
Pohl, Johannes	98
Powolny, Michael	292
Prutscher, Otto	245
Puhl & Wagner, Gottfr. Heinersdorf	199
Roß, Karl Hubert	189
Scheidemandel, L.	62
Schreiber, Alwin	37
Sörgel, H.	213
Staeger, Ferdinand	205
Thimister, P.	101
Thoma, Hans	33
Wasow, E.	89
Weiß, Josef	23
Wislicenus, Max	314
Zweybrück, Emmy	177

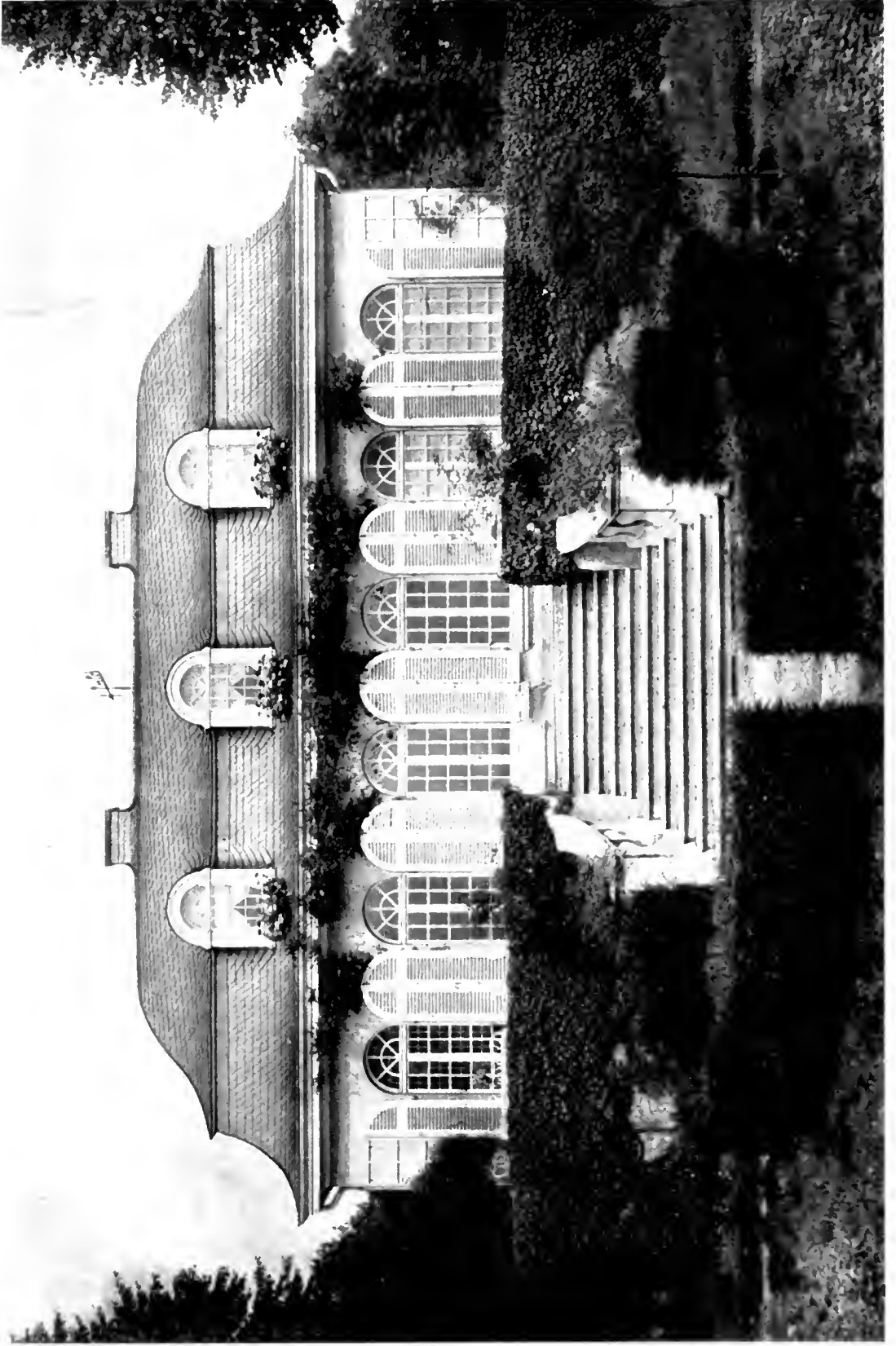
Orts-Verzeichnis

Basel. Das Singerhaus	41
Berlin. Bankbauten von Hans Jessen	269
Bremen. Gärten von Fr. Gildemeister	120
Dahlem. Haus Philipp und Haus Gerstel 101	101
Dresden. Dresdener Werke der Goldschmiedekunst	263

	Seite
Dresden. Neue Räume der Deutschen Werkstätten	325
Freievalde. Schloß Freienwalde a. O. 217	217
Hamburg. Neue Hamburger Gärten	239
Hannover. Ein Landhaus von Karl Hubert Roß	189
Meißen. Münzen der Staatlichen Porzellaufabrik	320
München. Münchner Metallkunst	153
Nürnberg. J. Deschauers Wandteppiche für die Landesgewerbeanstalt	54
Paderborn. Die Werkstätten Bernard Stadler	137
Remscheid-Ehringhausen. Jagdschlößchen W. A. B. Hasenclever	1
Wien. Neue Wiener Textilkunst	177
Zürich. Der Umbau eines Wohn- und Geschäftshauses	73
Zwiesel. Sommerhaus von J. Pohl	98

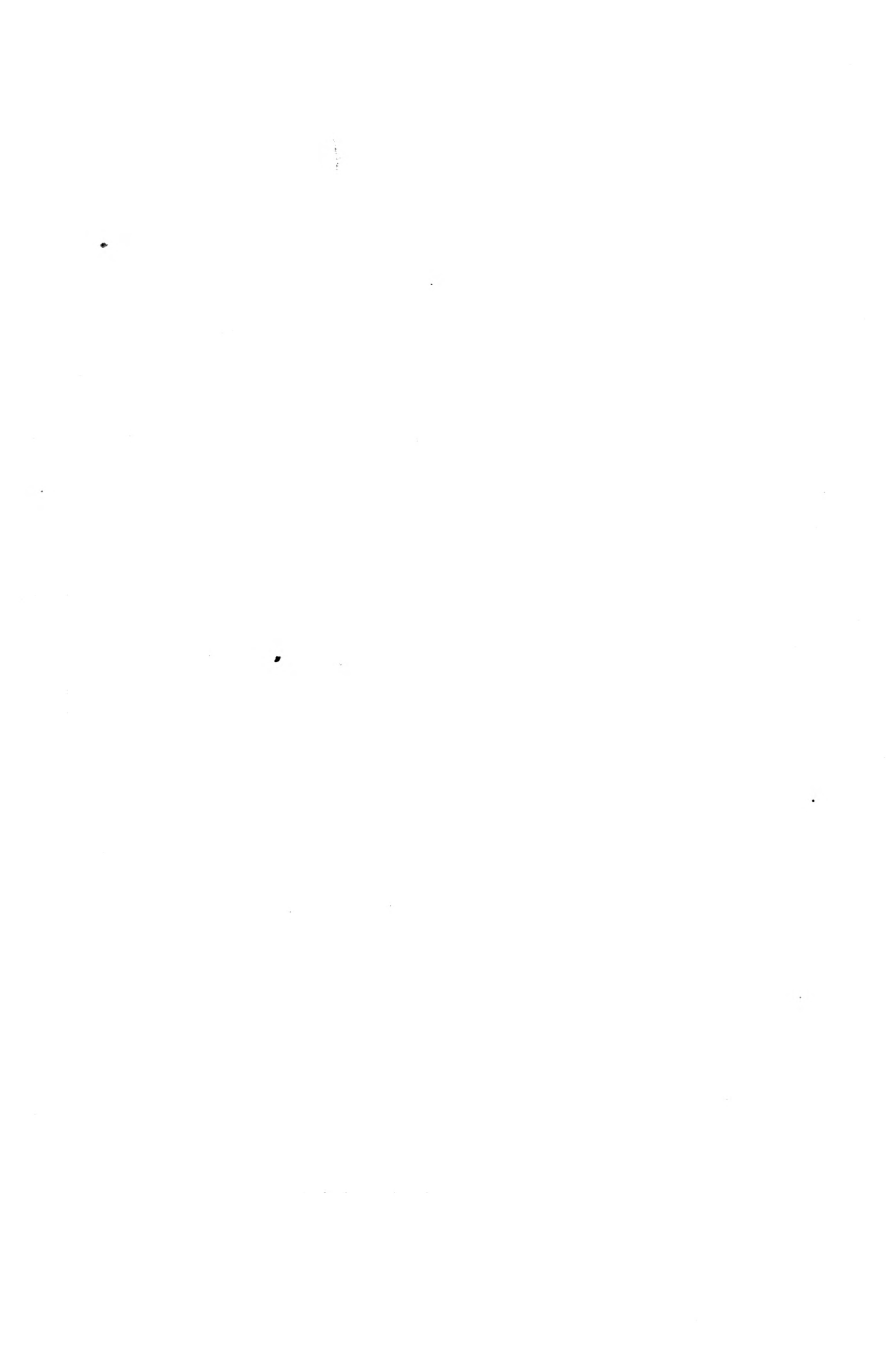
Bücher-Besprechungen Seite

Anker, Hans. Die Reichshauptstadt Berlin im Weltkriege	100
Fischer, Theodor. Sechs Vorträge über Stadtbaukunst	243
Muthesius, Hermann. Kann ich auch jetzt noch mein Haus bauen	308
Muthesius und Maaß. Landhaus und Garten	209
Pazaurek, Gustav E. Die Schönheitswerte der Postmarken	185
Schottmüller, Frida. Bronzestatuetten und Geräte	100
Valdenaire, Arthur. Friedrich Weinbrenner	242



ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLOSSCHEN W. A. B. HASENCLEVER, REMSCHEID-EHRINGHAUSEN: GARTENSEITE





ARCH. F. W. HOEFFGEN

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER: WETTERFAHNE

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER, REMSCHEID-EHRINGHAUSEN VON ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

Zwischen Remscheid und Schloß Burg a. d. Wupper auf einem von Ost nach West verlaufenden Höhenzug, der einen weiten Blick nach Süden über ein tiefeingeschnittenes Tal auf die Erhebungen des Bergischen Landes bis auf die Höhen am Rhein gestattet, liegt ein etwa 380 Morgen großer Familienbesitz, dessen ausgedehnter Garten ohne Unterbrechung überleitet in einen parkartig bewirtschafteten Wald, der sich weit an der Südlehne des Hanges entlang zieht.

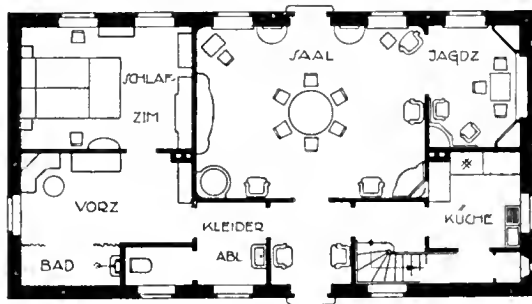
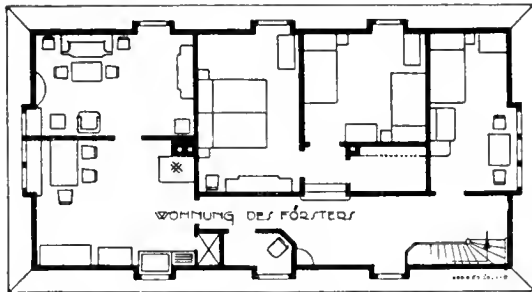
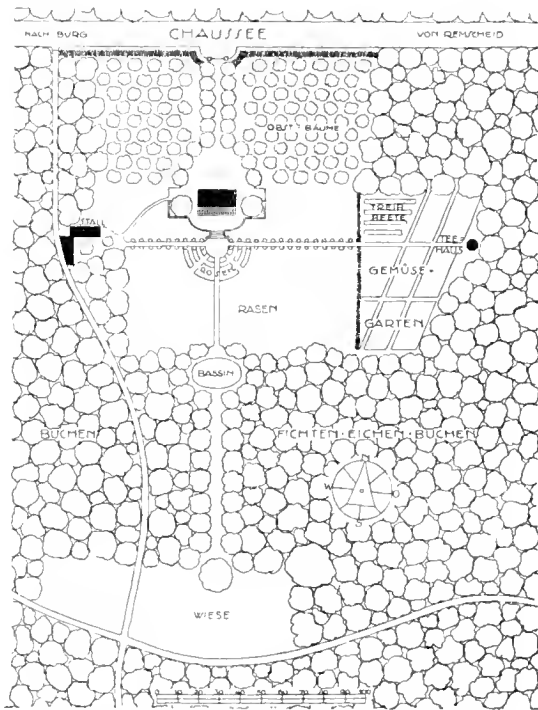
Auf der Höhe dieses herrlichen Geländes dachte der Besitzer ursprünglich ein Gartenhaus zu errichten, das im Erdgeschoß einen Saal, eine kleine Küche und ein Schlafzimmer, ferner im Dachgeschoß eine geräumige Wohnung für den Förster und Verwalter umfassen sollte. Im Erdgeschoß waren Schlafzimmer, Vorraum und Kleiderablage als ein abgeschlossenes Ganzes gedacht, um bei gelegentlichem Übernachten die Waschgelegenheit in der Kleiderablage mitbenutzen zu können. Der Hauptwert sollte auf die Ausstattung des Saales gelegt werden.

Die kunstverständigen und vielgereisten Bauherrschaften waren sich vollkommen bewußt, daß nur durch sorgfältigste gemeinschaftliche Arbeit mit dem Architekten eine individuelle Grundrißlösung und Gestaltung der ganzen Anlage zustande kommen konnte. Es war selbstverständlich, daß Eigenart und Empfindungen persönlichsten Lebens der Bewohner in allen Teilen Ausdruck finden mußten. Bis zu den kleinsten Einzelheiten, wie z. B. Türbeschläge usw., sind die Wünsche der Bauherrschaften, sowohl

für die praktischen Einrichtungen, wie auch für die Wahl von Material, Form und Farbe, mitbestimmend gewesen.

Im allgemeinen war die Anlehnung an die bodenständigen Formen und Materialien der „bergischen Bauweise“ gewünscht, die in ihrer etwa 80jährigen Entwicklungsperiode in der zweiten Hälfte des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts in dem glücklichen Gemisch des Rokoko, dem Stile Ludwig XVI., des Einflusses der Empire und den würdigen Zweckformen der Biedermeierzeit dank der Höhe des heimischen Kunsthandwerks den bergischen Häusern die schönen Verhältnisse und den vornehmen Ausdruck verlieh. Auch die Gesamterscheinung des Benrather Schlosses und die Eindrücke einzelner Raumausstattungen des Schloßchen Tiefurt bei Weimar waren von Einfluß auf den Charakter der Anlage.

Die Stellung des Baues auf dem Gelände ergab sich durch die Sonnenlage und gegebenen Verhältnisse von selbst. Der langgestreckte Bau mit den Hauptwohnräumen nach Süden und den Nebenräumen nach Norden der Straße zugekehrt, stellte eine ideale Anordnung dar. Der Bau wurde soweit von der Straße abgerückt, wie der ebene Teil des nach der Straße angelegten, etwa 55 m tiefen Obstgartens reicht, bis zu der nach Süden geneigten, großen, von Wald eingeschlossenen Rasenfläche, damit der für den Keller notwendige Erdaushub für die Bildung einer Terrasse an der Südseite Verwendung finden konnte. An der Straße ist das



LAGEPLAN UND GRUNDRISSSE
(OBEN DACHGESCHOSZ, UNTEN ERDGESCHOSZ)

Gelände durch eine große Tannenhecke abgeschlossen. Von hier aus führt eine neu angelegte Kastanienallee auf die Mitte des Hauses zu und verbreitert sich hier halbkreisförmig zu einem Vorplatz. Im Osten des Geländes ist ein großer Gemüsegarten untergebracht und ein Teehaus ist hier durch einen Rosenpfad von der Terrasse aus direkt zu erreichen. Im

Westen sind verdeckt durch den hohen Baumbestand die Stallanlagen errichtet, während im Süden am Waldesrand inmitten duftiger Tannen ein Wasserbecken die Gesamtanlage im Spiegelbild erscheinen läßt.

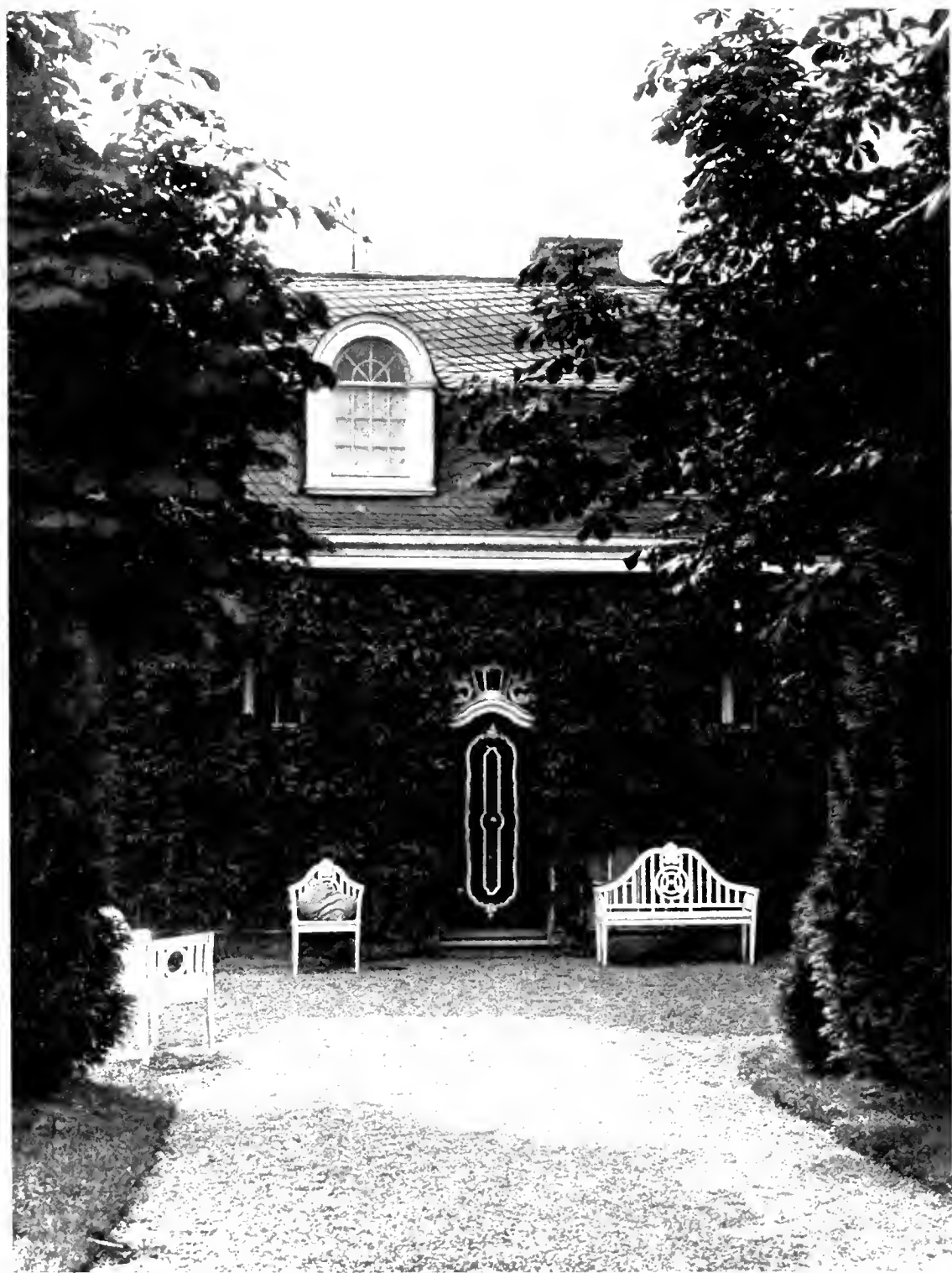
Das Herauswachsen der niedrigen breitgelagerten Baumassen aus der Landschaft, die geschwungenen Schieferdachflächen, die rhythmische Fensterteilung der Südseite und die Terrassenbildung bezeichnen die äußere Architektur. Lustig stimmen dazu die grünberankten rosafarbenen rauhen Putzflächen, und die weißgestrichenen Fensterläden. Wie an jedem bergischen Hause die Haustüre ein wesentliches Architekturstück ist, so wurde sie auch hier mit besonderer Liebe behandelt. Die Türfläche ist dunkelgrün gestrichen mit weiß abgesetzten Profilen, ebenso ist das reichgeschnitzte Oberlicht mit Laterne weiß gestrichen. Eine besondere Note hat die Türe durch das mittlere durchbrochene blanke Messingblechgitter mit dem dicken Knopf erhalten.

Die Vorhalle bietet dem Eintretenden einen fröhlichen Willkommgruß mit ihrer Stimmung, die dem ganzen Hause eigen ist. Die Wandbekleidung besteht aus alten holländischen Plättchen, die mit allerlei Jagdstücken bemalt sind. Der Fußboden ist mit hellblauen kleinen quadratischen Fliesen belegt und ebenfalls sind die Möbel blau gestrichen. Einen wirkungsvollen Gegensatz hierzu bilden die im braunen Holzton lasierten Türen mit ihren geschwungenen Sprossenteilungen und Messingbeschlägen. Die mittlere Tür führt in den Saal, der den Kern der Ausstattung bildet. Um diesem Raum die richtigen Verhältnisse geben zu können, mußte er um drei Stufen höher als die übrigen Räume gestochen werden. Überwältigend feierlich und vornehm ist die Stimmung dieses Saales. Der Parkettfußboden ist im Schachbrettmuster aus Ahorn- und braunem Jarrahholz hergestellt, während die Wände in einem ins Grüne spielenden gelben Farbton gehalten sind. Hierzu bilden die Kirschholzmöbel, der weiße Kachelofen, die weißgestrichenen Holzteile, die Kristalleuchter und die leuchtend blauen Farbflächen des Teppichs und der Tischdecke einen harmonischen Ausklang. Das mittlere Saalfenster ist als Tür eingerichtet und führt auf die breite und geräumige Terrasse mit den beiden den Bau rechts und links flankierenden Linden. Vor der Terrasse senkt sich ein weiter Rasenplatz mit symmetrisch angeordneten Rosenbeeten nach Süden in voller Sonne. Durch mehrere strahlenförmig gebildete Durchblicke gewinnt man die Aussicht nach Südost, Süd und Südwest durch windschützende Fichten und Buchen auf die gegenüberliegenden Höhenzüge.



ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER: GARTENSEITE



ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSSCHEN W. A. B. HASENCLEVER
□ EINGANG VON DER STRASSE ■



ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSZCHEN W A B. HASEN-
CLEVER: GARTENTERRASSE



ARCH. F. W. HOFFGEN

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASEN-
CLEVER: BLICK IN DIE VORHALLE

Unmittelbar mit dem Saal verbunden, jedoch mit einem Vorhang abschließbar, ist das behagliche, derb und einfach gehaltene Jagdzimmer. Obwohl klein in den Abmessungen, so bietet es doch durch die Art der Einrichtung reichliche Sitzgelegenheiten. Die Fensterbank ist als Sitztruhe ausgebaut und ebenfalls ist in der eingelassenen Nische zwischen den beiden Gewehrschränken eine Bank gebildet. Die ganzen Holzausstattungen sind aus Kiefern, wogegen die Kaminfeuerecke mit Klinkern gemauert und weiß gefügt ist. In dem großen

Fenster sind in Buntbleiverglasung Jagdstücke und das Familienwappen eingelassen. In dem von dem Bauherrn selbst gefertigten Geweihleuchter ist ebenfalls das Familienwappen eingeordnet. Die auf den Simsen und Eckschränken verstreuten Jagdgeräte, Töpfe, bunte Teller usw. heben sich gut von den bläulich getünchten Wänden ab, erhöhen die Wohnlichkeit des Raumes und auf dem Pitchpine Fußboden paßt zweckmäßig der Strohmatteppich.

Die ringsum mit holländischen Plättchen ausgekleidete Küche ist nur sehr klein, aber durch



ARCH. F. W. HOFFGEN

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER: BLICK
 AUS DER VORHALLE GEGEN DIE STRASSE

geschickte Anordnung ist doch ein bequemes Wirtschaften gewährleistet. Speisekammer, Besenraum und Durchlaß zu der im Saal eingebauten Eckkredenz ergänzen die Einrichtungen.

Die Kleiderablage hat weißgefugten braunvioletten Klinkerfußboden und Wandbekleidungen mit braungemusterten holländischen Plättchen. Von hier aus ist das Klosett und der Vorraum zum Schlafzimmer zugänglich. Im Vorraum ergab sich durch Abtrennung des Klosetttraumes eine Nische, die als tieferliegender Baderaum ganz mit Platten ausgekleidet und

durch einen wasserdichten Vorhang abgeschlossen ist. Außer dem Waschbecken mit Brauseanlage ist hier noch eine elektrische Warmwasserbereitungsanlage eingerichtet.

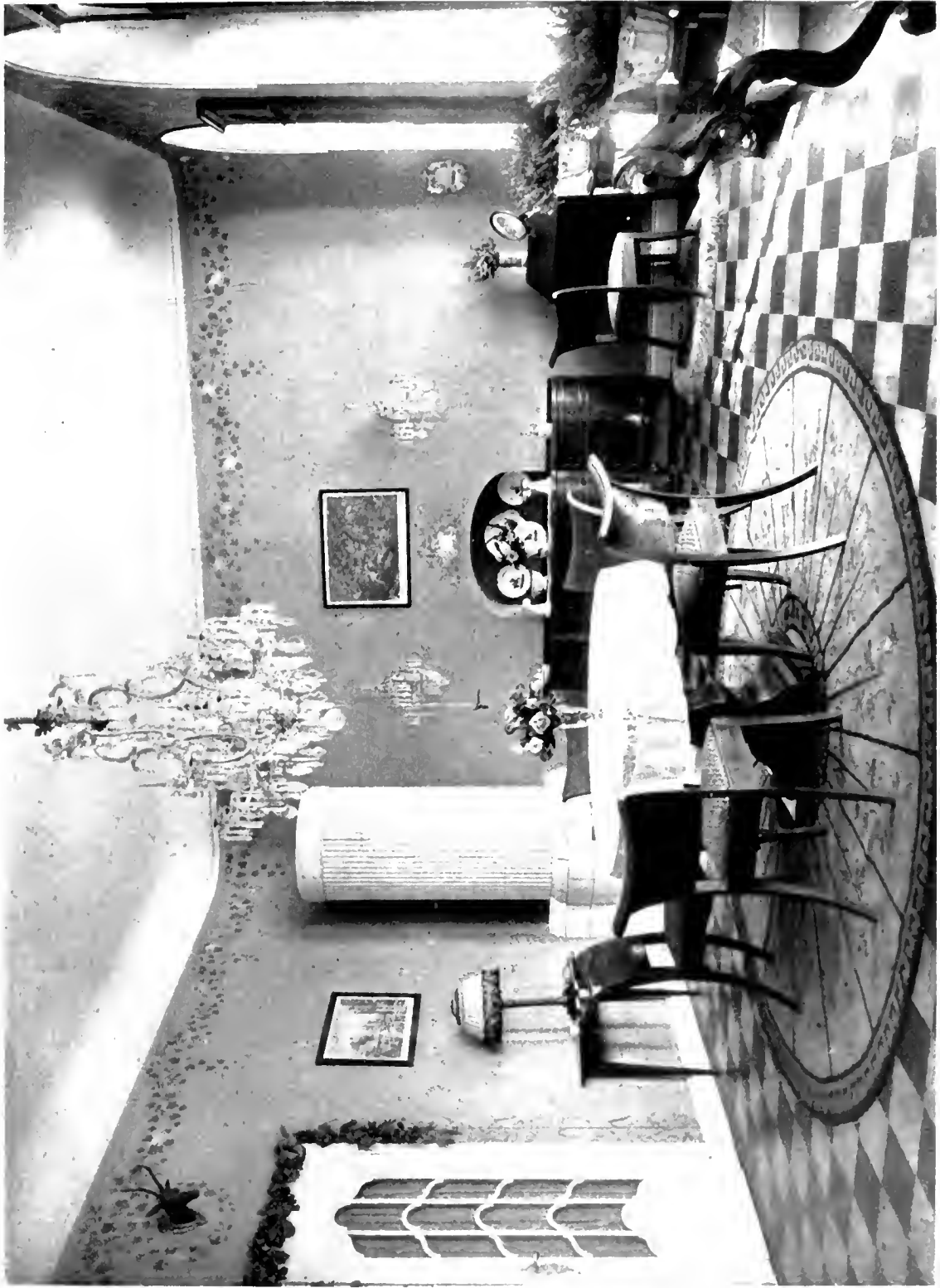
Im Obergeschoß befindet sich eine geräumige Wohnung für den Förster und Verwalter, sowie einige Nebenräume, wie Dunkelkammer usw.

Inzwischen hat das Heranwachsen der Kinder und der Wunsch, in den Ferien längere Wochen hier zuzubringen, den Plan einer Erweiterung gezeitigt, dessen Grundidee vom Bauherrn selbst entwickelt und schon von den Archi-



ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER: AUS
DEM NEBENSTEHEND ABGEBILDETEN SAAL □



JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLÉVER: SAAL

ARCH. F. W. HÖEFFGEN-LENNEP



ARCH. F. W. HOEFFGEN

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER: ECKE IM SAAL (vgl. Abb. S. 9)

tekten Hoeffgen und Borg in Remscheid im einzelnen weiter bearbeitet wurde. Der Plan wird durch zwei gesonderte, an der Nordseite mit dem alten Haus in Verbindung gebrachte Flügelbauten gelöst, deren einer dem Förster als Wohnung, der andere für Nebenräume und

Fremdenzimmer dienen soll. Die Flügelbauten sollen sich so einfügen, daß auf der Terrasse an der Morgen- und Abendsonne zwei geschützte Sitzecken entstehen und zugleich nach der Straße zu ein geschlossener Vorhof mit Brunnenanlage gebildet wird.

„EXPRESSIONISMUS“ UND ARCHITEKTUR

Von Baudirektor Fritz Schumacher-Hamburg

Wenn der Fanatismus eines neuen Wollens eine Provinz der Kunst ergreift, so ist das niemals bloß eine Angelegenheit dieser einen Provinz, sondern ein Zeichen dafür, daß im Gesamtreich des künstlerischen Auffassens eine jener Krisen sich vorbereitet, die notwendig scheint, damit unser Blick sich nicht in einseitigem Starren verkrampft.

Solch fanatisches neues Wollen bricht zurzeit vor allem in der Malerei mit eigentümlicher Heftigkeit hervor. Zuerst war man im großen Publikum geneigt, die Äußerungen kleiner

Gruppen für Einzelercheinungen zu nehmen. Man begegnete einem primitiven Lallen und wunderte sich, wie es wagen konnte, in unserer Zeit raffiniertesten Könnens Gehör zu heischen; man sah tiefsinnige Abstraktionen und lächelte, wenn man sich ernsthaft mit ihnen beschäftigen sollte. Man sah verzerrte Rätsel-Visionen und lachte, wenn man hörte, daß sie die Kunst aller Zeiten ersetzen wollten.

Es gab Leute, die sahen in diesen Erscheinungen künstlerisches Unvermögen, das sich dummdreist spreizt, — andere hielten sie für



ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASENCLEVER.
WAND IM SAAL

(Vgl. Abb. S. 9)



ARCH. F. W. HOFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASEN-
CLEVER: BLICK INS JAGDZIMMER



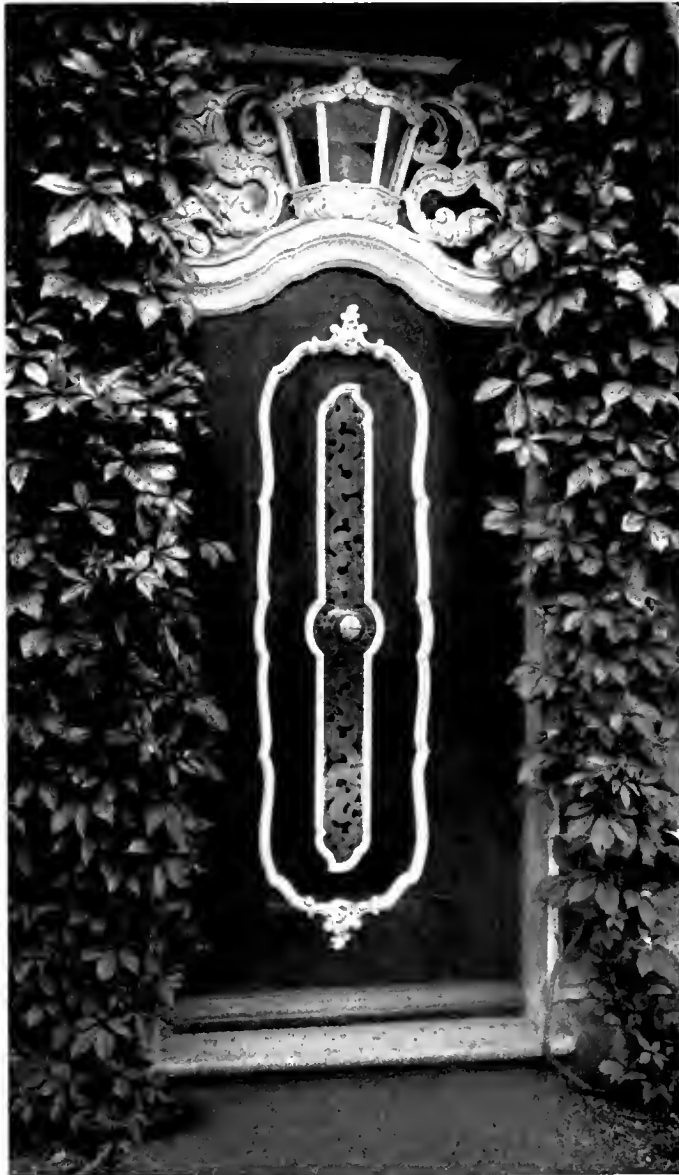
ARCH. F. W. HOEFFGEN-LENNEP

JAGDSCHLÖSCHCHEN W A B HASFNCIEVER
KAMINECKE IM JAGDZIMMER

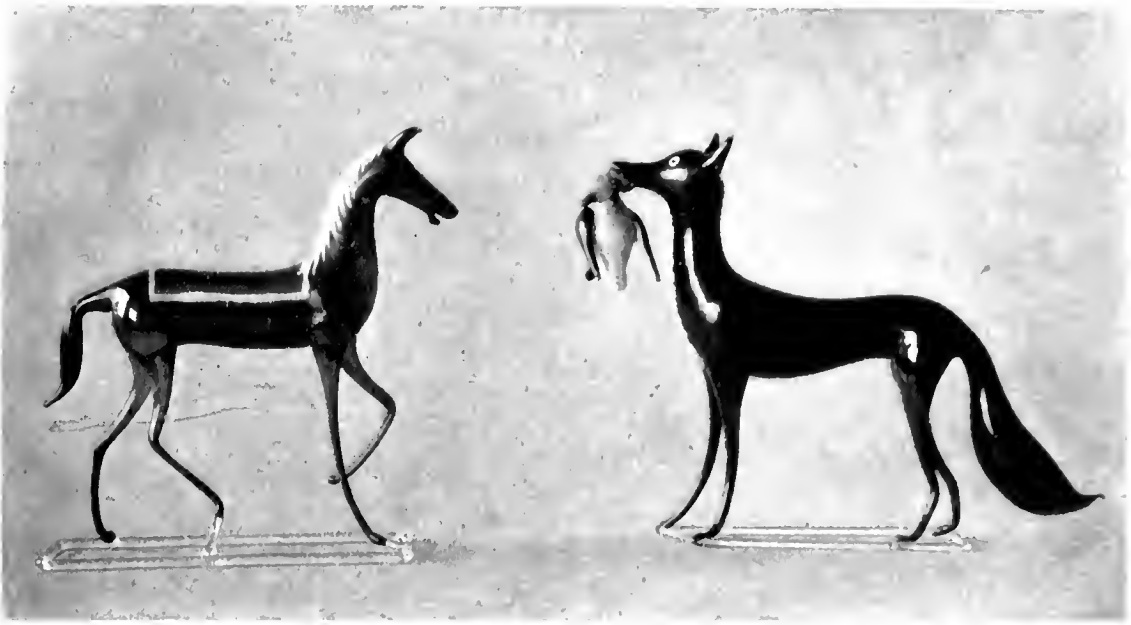
raffinierte Berechnung, die schlau die schlaife Fantasie unserer übersättigten Großstädter kitzelt, — andere nahmen sie als Krankheit, die den traurigen Zustand unserer dekadenten Hilflosigkeit enthüllte, und nur wenige horchten auf und witterten im Chaos eine Mutterkraft, die unter Wehen gebären will.

Allmählich aber ist dieses Aufhorchen allgemein geworden. Jeder der diese Erscheinungen unbefangen betrachtet, muß erkennen, daß alle diese vereinzelt erscheinenden Gruppen, so verschiedenartig, ja konfus, im ersten Augenblick ihre Zielrichtung erscheinen mag, etwas Gemein-

sames haben. Dieses Gemeinsame liegt nicht etwa nur im Negativen, nämlich in dem Streben nach Andersartigem, es hat auch einen positiven Kern. So verschiedenartig die einzelnen Äußerungsformen des Kubismus, Futurismus und Expressionismus sein mögen, in ihnen schlummert etwas, das sie als nichts anderes erscheinen läßt, als verschiedene Versuchsmethoden, um ganz verwandte Absichten zu verwirklichen. Mag man diesen Versuchsmethoden mit Sympathie gegenüberstehen oder nicht, den Kern dieser künstlerischen Absicht zu erkennen, wird immer etwas Wertvolles, ja etwas Notwendiges sein; wert-



ARCH. F. W. HOEFFGEN □ JAGDSCHLÖSZCHEN W. A. B. HASEN-
CLEVER: HAUSTÜR □



TIERFIGUREN AUS GLAS

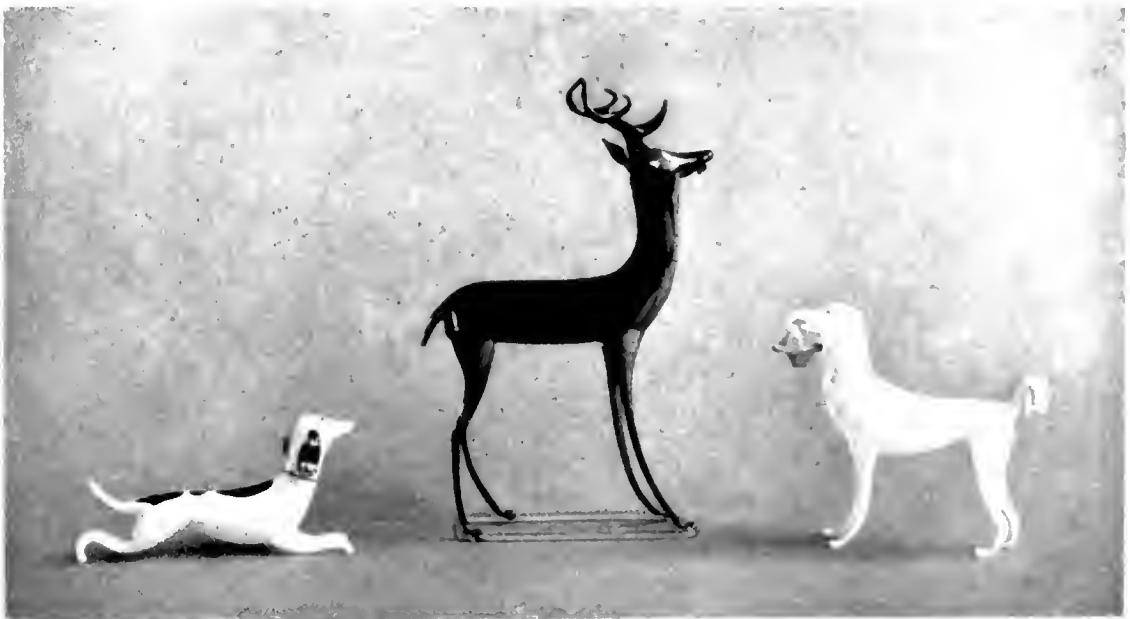
KUNSTGLASBLASEREIEN AUS LAUSCHA (SACHSEN-MEININGEN)

voll und notwendig nicht nur für die Malerei, sondern im weiteren Sinne für jede Kunstübung, auch für das eigenwillige Gebiet der Baukunst.

* * *

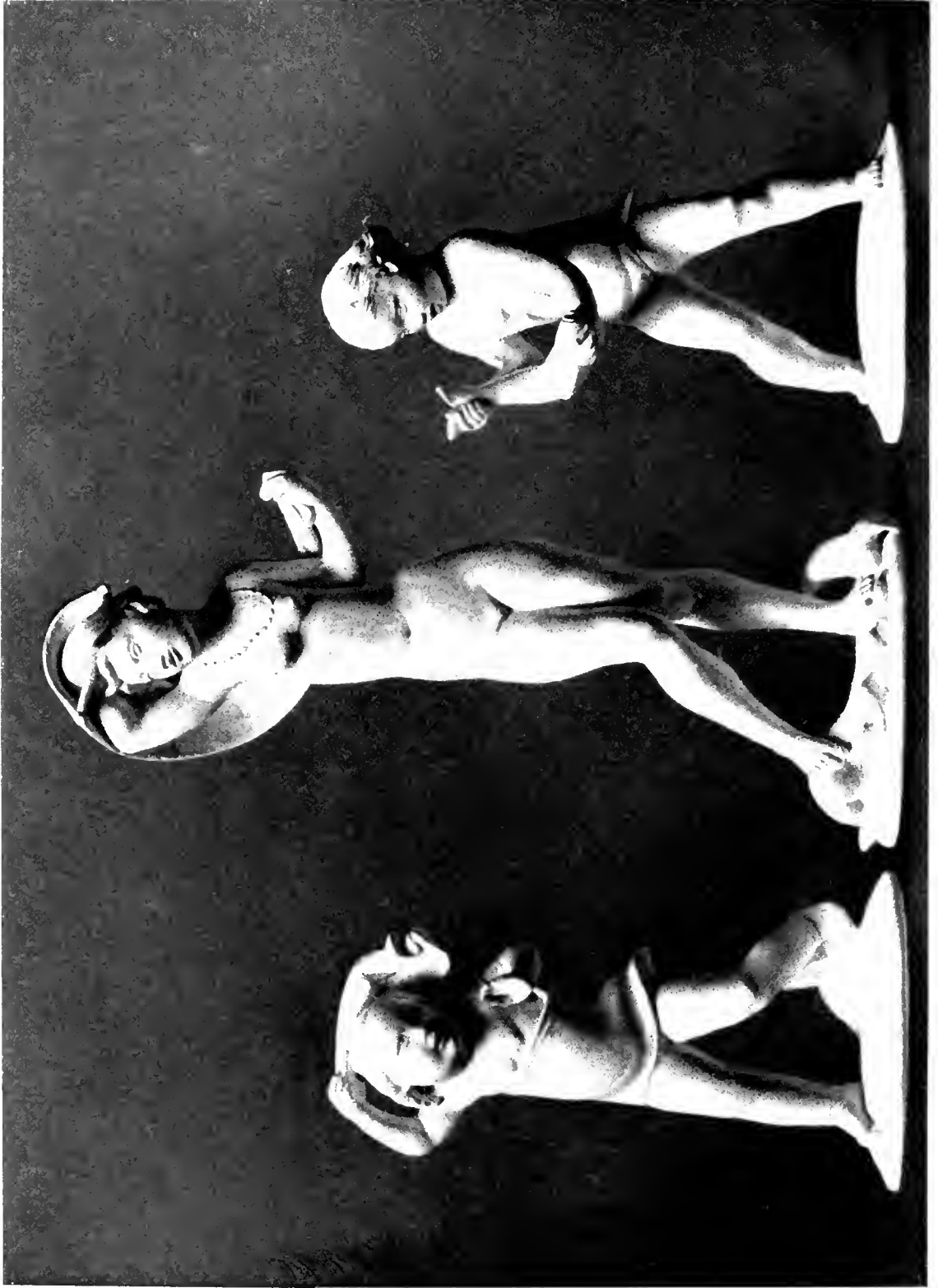
Ehe wir auf diese Beziehungen zum eigenen Beruf blicken können, gilt es, die Erscheinungen der anderen Kunstkreise genauer zu deuten.

Das ist ein gewagter Versuch. Aber die Zeit ist gekommen, wo ein ernster Betrachter diesen Dingen gegenüber sich nicht mehr mit dem bloßen Zuschauen begnügen kann, sondern die innere Pflicht verspürt, Stellung zu nehmen. Suchen wir uns also zunächst in der Malerei klar zu machen, was es sein mag, das hier zum Ausdruck drängt.



TIERFIGUREN AUS GLAS

KUNSTGLASBLASEREIEN AUS LAUSCHA (SACHSEN-MEININGEN)



KINDERFIGUREN

M. PFEIFFER-MÜNCHEN



M. PFEIFFER-MUNCHEN

LEUCHTERFIGUR

Alle Richtungen, die sich in der Entwicklung der Malerei ablösen, kann man betrachten als verschiedene Phasen des Problems vom Sehen. Wölfflin hat in seinen „Grundbegriffen“ mit feinem Sinn auseinandergesetzt, wie das, was wir die Entwicklung von Renaissance zu Barock zu nennen pflegen, eine ganz bestimmte Entwicklung in der Kunst des Sehens bedeutet. Ganz allmählich erst erobert sich das Auge die Welt, die es im Kunstwerk darzustellen vermag. Vom flächenhaften Erfassen, das am linearen Charakter des Umrisses hängt, dringt es vor zum räumlichen Begreifen, das in der Lichtführung sein Ausdrucksmittel findet. An die Probleme, die damit angeschnitten sind, knüpfen die Errungenschaften Punkt für Punkt an, die langsam weitergeführt haben, zur reichen Skala der künstlerischen Ausdrucksmittel, deren sich schließlich der „Impressionismus“ unserer Tage bediente. Wir haben allmählich gelernt, den optischen Eindruck in Licht, Luft, Farbe und Form ganz für die Zwecke der künstlerischen Darstellung zu erobern.

Es ist völlig begreiflich, daß im Laufe dieser glänzenden Entwicklung das Bewußtsein dafür mehr und mehr in den Hintergrund tritt, daß es sich beim Problem des „Sehens“ in der Kunst nicht nur um dies sinnliche Sehen handelt, das hier seine Triumphe feierte, sondern daß es daneben auch eine andere Form des Sehens gibt, ein geistiges Sehen, das sich unabhängig hält von den Formen der sinnlichen Wahrnehmung, und das für die Kunst nicht weniger wichtig ist.

Neben der Welt der Eindrücke, die uns von außen kommen, lebt in uns eine Welt von Eindrücken, die dem Inneren entsteigen. Sie borgt gewisse Grundbestandteile ihres Kleides von jener äußeren Welt, hat aber im übrigen in weiten Grenzen ihre eigenen Gesetze. Wie diese Welt unserer inneren Vorstellungen körperlich aussieht, läßt sich nicht in klaren Zügen bestimmen, denn wer wollte wagen zu umreißen, was aus dem Innern zahlloser Menschen zu ersprießen vermag. Das eine aber ist sicher, das, was hier auftaucht, ist nicht gebunden an die Außenwelts-Gesetze von Raum und von Zeit.

Wer sich etwa gewöhnt hat, die Außenwelt mit den Augen eines Liebermann zu betrachten, wird wohl auch die Bilder seiner Gedanken so sehen, wenn er sich bestimmter realer Ereignisse erinnert, aber es ist durchaus möglich, daß die Gebilde seiner Fantasie, die halbunbewußt hervortauschen und wieder entschwinden, ganz anderen Gesetzen gehorchen.

Es wird immer viele Menschen geben, bei denen eine solche selbständige Vorstellungswelt überhaupt versagt; manche, die sie haben, werden

sich ihrer kaum bewußt sein und sie vielleicht erst allmählich entdecken; die wenigsten werden genauere Rechenschaft darüber abgeben können, wie sie eigentlich, verglichen mit der realen Erscheinungswelt, beschaffen ist. Diese Rechenschaft sucht die expressionistische Kunst zu geben. Was sie will, und wie sie betrachtet werden muß, ist wohl nur so zu verstehen.

In einem geistreichen Buch über „Expressionismus“ spricht Hermann Bahr, um den Kern dieses neuen Wollens zu erklären, vom „Auge des Geistes“, dessen Wesen im Expressionismus nach Ausdruck sucht. Um seine Ausführungen zusammenzufassen, zitiert er ein Wort Goethes: „Die Malerei stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht was er gewöhnlich sieht“ und sagt: „Wenn man schon durchaus ein Programm des Expressionismus will, dies ist es.“

Das Goethische Zitat wirkt, wie mir scheint, außerordentlich klärend, aber durchaus nicht in dem Sinne, wie Hermann Bahr es verwandt wissen will. Wenn wir Goethe von diesem „geistigen Auge“ des Malers reden hören, das anders sieht als die Wirklichkeit, so wissen wir ohne weiteres, daß ihm dabei nichts weniger wie unkontrollierbare expressionistische Fantasien vorschweben. Was er meint, ist jene idealisierte Welt einer gesteigerten Natur, die er so eifrig bei allen Inspirationen, die er bildenden Künstlern gibt, zu fassen sucht. Es ist eine Welt, gesehen durch das geistige Auge des Mythos oder des Heldensanges, kurz, geschaut durch das geistige Auge des Dichters.

Wir sehen, der Begriff vom „Auge des Geistes“ braucht ohne weiteres noch nicht die Erscheinungen zu berühren, von denen wir reden. Dieses innere Auge blickt offenbar durch gar mannigfache Medien, und die uns bisher geläufige Form seines Schauens, der Blick durch das Medium des Dichters, führt eher zu entgegengesetzten Erscheinungen als die, welche wir uns erklären wollen.

Es scheint mir das Charakteristische des besonderen geistigen Schauens der Expressionisten zu sein, daß es sich bezieht auf einen noch ungeklärten und dichterisch keineswegs verarbeiteten künstlerischen Urstoff und danach trachtet, diesen unmittelbar, ehe er durch das formengebende Medium der Dichtphantasie gegangen ist, zur Erscheinung zu bringen. Es ist gleichsam die Fantasie im unbeußten Urzustand, die eine eigene neue Form der Entladung sucht.

Erst wenn wir uns diesen Unterschied klargemacht haben, kommen wir an den eigentlichen Kern des Problems: er liegt im Versuch, das innere Gesicht vom Literarischen zu befreien und ihm einen unmittelbaren Ausgang in die



PAUL DRESSLER-ST. GEORGEN AM AMMERSEE

FAYENCESCHALE

Welt der Formen zu schaffen. So entgegengesetzt die neuen Erscheinungen dem Ziele des Impressionismus auch sind, diesen Versuch, den Umweg über das Literarische zu überwinden, haben sie miteinander gemein. Der Impressionismus suchte die Welt der sinnlichen Wahrnehmungen ohne diesen Umweg im Bilde einzufangen, der Expressionismus sucht der Welt der geistigen Vorstellungen ohne diesen Umweg im Bilde habhaft zu werden.

In diesen geistigen Vorstellungen heben die jungen Stürmer bei ihren tastenden Versuchen einstweilen noch das Verschiedenartigste heraus. Dem einen ist die Hauptsache die bunte Mannigfaltigkeit verschiedener halbentwickelt sich überschneidender Eindrücke, die als Niederschlag alles Erlebens im Geiste zurückbleiben; — dem zweiten ist das Wesentliche, die Art, wie die Dinge sich unserem geometrisch organisierten menschlichen Wesen einordnen, und es

zeigt sich ihm das geistige Bild in geometrisierenden Formen; — dem dritten knüpfen sich die geistigen Vorstellungen an bestimmt herausgegriffene, stark unterstrichene Besonderheiten der äußeren Erscheinungen; — andere wollen sie nur mit dem Fluß von Bewegungen verbinden, ohne daß die Träger der Bewegung ihr Interesse beanspruchen; — wieder andere verbinden sie statt dessen mit der Farbe oder auch mit Bewegung und Farbe, während die Form zurücksinkt zum neutralen Instrument solcher Erscheinungen. Mit dem Zurückdrängen der Form verschwindet zugleich die Bedeutung des konkreten Raumgefühls, und ein unbestimmter Raumbegriff, der sich dem Zweidimensionalen nähert, tritt an die Stelle. Das gibt, in bestimmte Persönlichkeiten umgesetzt, die seltsamste Gesellschaft. Severini steht neben Picasso, — Pechstein neben Archipenko, — Marc neben Kandinsky. Aber so verschiedenartig, ja entgegengesetzt, sie nebeneinander sein



LUDWIG GIES-BERLIN

BRONZEMEDAILLE



LUDWIG GIES-BERLIN

BRONZEMEDAILLE

mögen, sie haben das eine gemeinsam: die Naturerscheinung ist ihnen nichts als ein Mittel, um an ihren mehr oder minder kenntlichen Fragmenten einen jener Eindrücke anzuknüpfen, die keine bestimmte Form besitzen, sondern deren Leben sich eigentlich in der flüssigen Form des Geistigen vollzieht. Für diese das Symbol eines sinnlichen Ausdrucks zu finden, das ist das Streben, dem die neue Zeit mehr oder minder bewußt nachgeht. Ihre Temata sind nicht die Erscheinungen eines Stückes Umwelt oder gar die Darstellung eines Ereignisses, sondern eine Eindrucksserie, ein Bewegungskomplex, ein Empfindungsbündel, ein Farbenstrudel.

Es ist selbstverständlich, daß eine Künstlerschar, die sich mehr und mehr der Besonderheit dieses Zieles bewußt wird, nur noch solche Zielstellung als wert der Beachtung ansieht. Aber auch, wenn man das als außenstehender Beschauer nicht mit zu tun vermag, sondern immer klarer zu erkennen beginnt, daß es bei wirklich bedeutenden Künstlererscheinungen verhältnismäßig gleichgültig ist, welchen Prinzipien sie

nachstreben, so liegt doch auch in dem Prinzip, in der Richtung des Wollens, die sich hier zeigt, etwas außerordentlich Bemerkenswertes. Ganz abgesehen davon, ob uns die Absichten künstlerisch erreicht scheinen oder nicht, deuten sie auf einen wichtigen Punkt unserer Entwicklung: sie deuten auf einen Umschwung in unserer Blickrichtung, einen Umschwung in unserer künstlerischen Weltanschauung.

Suchen wir diese Regungen als solchen Kompaß zu betrachten, so werden die grotesken Nebenerscheinungen, die sie einstweilen noch mit sich bringen, verhältnismäßig gleichgültig, denn, was für uns von Belang ist, bleibt die Tendenz, die in dem Wollen steckt. Sie ist deutlich zu erkennen: wir sehen ein Streben nach dem inneren Ausdruck im Gegensatz zum äußeren Eindruck, nach dem Menschenhaften im Gegensatz zum Naturhaften, nach dem, was aus des Menschen Inneren kommt, im Gegensatz zu dem, was von außen an den Menschen kommt. Das Geistig-Abstrakte tritt dem Sinnlich-Organischen gegenüber.

(Fortsetzung folgt)



KATE FILCHNER-MÜNCHEN

TÜLLSTICKEREI



LUISE POLITSCHER-MÜNCHEN

TAUFKLEID. APPLIKATION AUF TULL.



ZEICHNUNG: MOSELTAL MIT BLICK AUF PONT À MOUSSON

JOSEF WEISS-PLANEGG



JOSEF WEISS

ZEICHNUNG

JOSEF WEISS

Bildung und Lehre können die Naivität des geborenen Künstlers nicht verderben; sie können das mittlere Talent auf falsche Wege leiten und akademisieren (und daß dies auch mit dem Expressionismus sich trefflich vereinigen läßt, beweisen einige sonderbare Schulversuche der neuesten Zeit), aber das Genie wird auch durch sie hindurch seinen Weg finden und unbeirrt auf sein Ziel losgehen. Dafür ist der Münchner Josef Weiß ein auserlesenes Beispiel. Keine Anregung durch alte und neue Kunst hat ihm gefehlt, alle Bildungsmöglichkeiten standen ihm in seiner Vaterstadt weit offen und wurden reichlich von ihm verwertet. Schließlich kam ihm auch noch der treffliche Unterricht Ehmckes an der Münchner Kunstgewerbeschule zustatten, der ihm zweifellos technisch und künstlerisch viel gegeben hat. Betrachtet man aber auf das alles hin seine Holzschnitte und sucht nach den Beziehungen, die ihn mit Schule und Vorgängern verbinden sollen, so wird man sich vergebens anstrengen: es ist, als ob er aus den Urwäldern des Ostens hergekommen sei und seine dunkle und seltsam große Kunst aus unergründlichen Tiefen

heraufgeholt habe, wo kein Meister und keine Lehre je gegolten haben. So neu ist sowohl Gehalt wie Form, in die er seine Gedanken gießt; so wunderbar selbständig selbst die Technik, die er sich geschaffen hat als ein Gewand, seine Ideen reich und beziehungsweise einzukleiden.

Und doch weist gerade diese Technik des Holzschnittes darauf hin, daß Weiß nicht vom Himmel gefallen ist, sondern eine intensive, wenn auch nicht langdauernde Schulung durchgemacht hat. Dieser kaum Fünf- undzwanzigjährige (er ist am 27. August 1894 geboren) hat schon vor Jahren eine so hohe Fertigkeit im Holzschnitt bewiesen, daß die Entwicklung von Jahrhunderten bei ihm sich im Laufe von 2 oder 3 kurzen Jahren auszugswise wiederholt zu haben scheint. Von Dürers Holzschnitten bis zu den Feinheiten des Tonschnittes und zu Munchs und Kirchners Stilgröße hat er alle Möglichkeiten durchlaufen und sich ein höchst eigenes und raffiniertes System herausdestilliert, dessen Technik anscheinend auf der Verwendung ganz flacher Hobelschnitte in Verbindung mit Tief-



JOSEF WEISS-PLANEGG

ZEICHNUNG: KEUSCHHEIT

und Linienschnitt, ja scharfer Stahlpinsel und ähnlicher schabender Instrumente beruht; so daß neben Schwärzen und Helligkeit Halb- und Viertelstöne stehen bleiben und Tonlagen wie mit trockenen Pinseln übereinandergelegt erscheinen, auch weiße oder schwarze Strichlagen die Flächen durchqueren. Eine so verfeinerte Technik bedarf dann auch des besonderen Druckes, und es ist nicht zu verwundern, daß von den meisten Blättern äußerst wenige Exemplare existieren, da alles von dem sorgfältigen Einschwärzen und Drucken durch den Künstler selber abhängt.

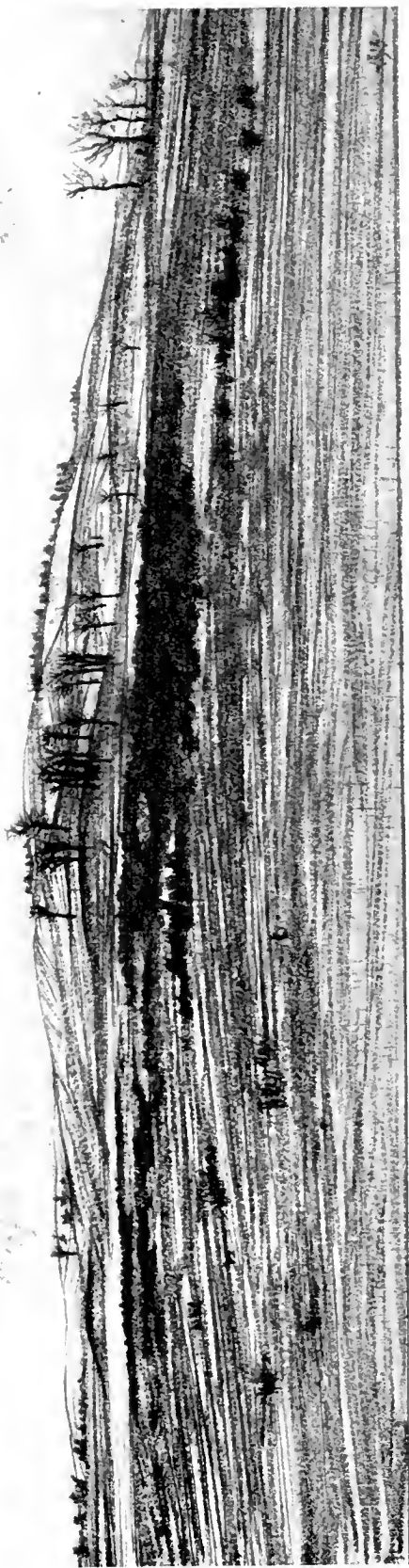
Das eine folgt aus einem derartig minutiös

behandelten Holzschnitt von selbst, daß er nicht nach Art der heutigen starkflächigen Graphik dekorativ wirken kann. Er ist vielmehr ganz auf Nahsicht eingestellt und auf ein liebevolles Versenken in die Feinheiten der nicht eben großen Blätter. Denn jenes verfeinerte Mittel, das eher der Lithographie als dem Holzschnitt entspricht (und tatsächlich unterscheiden sich auch die wenigen Steinzeichnungen von Weiß stilistisch gar nicht von jenen) — ist auch nur die notwendige Einkleidung seiner Gedanken und seiner Art zu sehen, die beide etwas Eindringliches und Erschöpfendes haben und den deutschen Grübler verraten. Man sagt, daß



ZEICHNUNG: DER ENDKAMPF

JOSEF WEISS-PLANEGG



ZEICHNUNG: RUSSISCHE LANDSCHAFT

JOSEF WEISS-PLANEGG



JOSEF WEISS-PLANEGG

LITHOGRAPHIE: DAVIDS KAMPF MIT GOTT

die Sehnsucht des Künstlers auf das Fresko gehe. Das ist eigentlich erstaunlich angesichts der Fülle von bildhaften Einfällen, die er auf einer so kleinen Fläche zu konstruieren liebt, und ließe nur die Möglichkeit zu, daß er sich in umfangreichen Zyklen des Reichtums seiner Gesichte entladen möchte. Ein innerlich produktiver Geist wie Josef Weiß könnte allerdings auch der entgegengesetzten Kunst des großgeformten Fresko gerecht werden. Was wir bisher von ihm gesehen haben, erlaubt nur die gedrängte graphische Form: so beladen mit Ausdruck und Raumproblemen und geistigen Beziehungen tritt es vor uns. Am ehesten weckt es Erinnerungen an die gewaltigen Freskenzyklen des Pisaner Camposanto und der Cappella Spagnuoli in Florenz mit ihrem Überreichtum an Gestalten und Ideen: hat Weiß auch diese Werke nie gesehen, so scheint seine besondere Gestaltungsgabe und das Innige seiner religiösen Gesinnung ihn wie mit natürlicher Verwandtschaft am ehesten zu solchen Dingen zu ziehen.

Denn etwas Religiöses liegt seinen Darstellungen fast immer zugrunde, wenn es auch jeder dogmatischen Enge entbehrt. Das Erlebnis des Krieges hat schon den Zwanzigjährigen bis in seine innersten Tiefen aufgewühlt und ihm seine Apokalypse eingegeben; das Stärkste und am wahrsten Empfundene, was der Krieg an Kunstwerken hervorgebracht hat. Es drängt sich nicht auf, was er zeichnet, es will in seiner intimen Wirkung aufgesucht und nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit dem Herzen verstanden sein. Selbst die Landschaften haben die ernste und furchtbare Stimmung der Zeit; die Unendlichkeit der polnischen und russischen Ebenen und Ströme taucht aus Blättern wie Bidany und Girawa auf, und die Unerbittlichkeit und Trauer des russischen Winters aus der Landschaft mit dem See und dem Nordlicht, die etwas Erhabenes und Weltfernes haben bei aller Feinheit des einzelnen. Das Unheimliche im Erlebnis des Raumes und seiner Unbegrenztheit spricht auch aus der einfachsten Landschaft, aus einer so sonderbar



JOSEF WEISS-PLANEGG

HOLZSCHNITT: RUSSISCHE LANDSCHAFT



JOSEF WEISS-PLANEGG

HOLZSCHNITT: ERSCHAFFUNG EVAS

unwirklichen, wie dem Moseltal mit dem intensiven Phänomen des Blitzes: ein Gefühl von Abstand und Scheu vor der Natur, dessen Untergrund nur Religiosität sein kann. Höchste Achtung vor allen Dingen, die sich in der feinen Zerfaserung der Formen und der Zierlichkeit der Umrisse äußert, paart sich mit einer grenzenlosen Hingebung an die Unendlichkeit den Inbegriff alles Göttlichen und Allmächtigen.

Bis zur unmittelbaren Anrufung Gottes erhebt sich Weiß in den meist 1916, in der Unbequemlichkeit und Gefahr der russischen Front, entstandenen Holzschnitten. Apokalyptisch und verzweifelnd: „Der Krieg frißt die Männer“, technisch noch nicht auf seiner Höhe und daher ohne die zwingende Dämonie des Ausdrucks und des Räumlichen, das dann das todestraurige Blatt „Die Mütter“ so ergreifend macht, wie sie aus dem unerschöpflichen Dunkel (dem Krieg) hervorquellen, ein nicht endender Zug voller Leides. „Erlöse uns von dem Übel“ gibt schon über der jammervoll unter-

gehenden Menschheit Gott-Vater und Christus — aber wie in Ohnmacht und Leid gehüllt, und erst „Post tenebras lux“ erhebt über dem Erdenjammer hoch in strahlende Glorie die aufgereckte Gestalt des Erlösers, zu dem die Menschen aufsteigen aus der Nacht des Grauens. Und vielleicht noch unmittelbarer wirkt das Symbolische in „Per aspera ad astra“: als Traum eines Mannes, von dem ein Regenbogen ausgeht und aus der Not der Gegenwart, deren Horizont voll brennender Städte und Grabkreuze ist, zur Helligkeit des Friedens hinüberweist.

Das Wunderbare an diesen Visionen ist, daß sie gar nicht gedacht wirken, sondern bloß gefühlt, daß ihre raumhafte Erscheinung mit den weiten nur angedeuteten Landschaften sinnlich die empfundene Idee verkörpert. Was bei Max Klinger nur durch Assoziationen vermittelt wird, übersetzt sich hier ganz selbstverständlich in Form: transzendente Vorstellungen. Und das gilt in noch höherem Maße von den tiefsten und bisher reifsten Schöpfungen Josef



JOSEF WEISS-PLANEGG

HOLZSCHNITT: FRUCHTBARKEIT

Weiß', die irgendwie aus der Mystik biblischen Geschehens erwachsen sind: den überweltlichen Kampfszenen, wie dem „Endkampf“ und dem Ringen Jakobs mit Gott, dem köstlichen Lichterlebnis der Flucht nach Ägypten und vor allem den höchst visionären Genesiszenen, der Schöpfung und der Erschaffung des Weibes. Steht in ihnen die Lichterscheinung Gottes im Vordergrund, umgeben von der Fülle seiner gedachten oder schon erschaffenen Gestalten, so kreist um ihn der ganze Ring der Welt: die höchste Phantastik des Raumes dient dem Künstler hier zur Vertiefung und Symbolisierung eines optisch unfaßbaren Vorganges. Mit der Titanengebärde Michelangelos hat kein Künstler ungestraft in Wettbewerb treten können; aber die Mystik des Raumes stand auch dem heutigen Künstler noch offen: haben doch

neben Dürer kaum einige nordische Meister wie Grünewald, Altdorfer, Breughel d. Ä. sich auf dieses recht eigentlich gotische Gebiet gewagt, das der herrischen Architektur vorbehalten schien. Hier gibt es noch grenzenlose Möglichkeiten, die von der neueren Malerei seit Odilon Redon und Munch (man könnte fast auch G. Doré schon dazu zählen) begonnen sind, auszubauen; hier liegt vor allem eines der stärksten Mittel des Mystikers in Josef Weiß. Es ist nicht damit getan, daß er den Horizont nach Art einer Aureole im Kreise um die Gestalten des Mittelpunktes herumzieht: das Unbestimmte und Abstrakte des Holzschnittes bietet sich ihm zu fast unbegrenzten Formungen des Ungeheuren dar. Erde und Himmel, Wolken und Strahlengarben, die Himmelslichter, eine ganze Symbolik des Grenzen-



JOSEF WEISS-PLANEGG

HOLZSCHNITT: DIE SCHÖPFUNG

losen tut sich auf in verwirrender Fülle und zu einem Gesamtspiel, dessen Einsatz die zisierte Feinheit naher und fernster Einzelheiten bildet, dessen Ziel in der Uferlosigkeit eines dämmernden Urzustandes liegt. Die Betonung der strahlensendenden Mitte durch den aus aller Größenvergleichung gerückten Gott, umwimmelt von tausendfältiger Kreatur organischer und anorganischer Art, ergibt dann von sich aus das schöpferische Prinzip, auf das alles bezogen ist, von dem alles Licht und Leben ausstrahlt: Das Urgeheimnis des Entstehens, das schöpferische Gären und Zeugen des Geistes liegt beschlossen in dieser Raumsymbolik.

Wie ihm aber auch das Schlichte der Landschaft gegeben ist neben der Vision der Allmacht und Unendlichkeit, so deutet er uns auch das einfach Menschliche; ja die bizarre

Ornamentik von Rentieren wird ihm zu einer Offenbarung des Reichtums der Natur. In der Ausdeutung des Ornamentalen zum Psychologischen im Bildnis begegnet er sich mit dem früheren Kokoschka: so erfaßt er das Bildnis seiner Mutter mit der tiefen Empfindung von Dankbarkeit für ihr Dasein und ihre Güte. Und „Zwei Blinde“ geben durch die Verlassenheit der Landschaft, mit der toten Sonne, durch die sie umschlungen umhertaumeln, den Eindruck des hoffnungslosen Verlorenseins im Raum und damit das Schreckliche ihres Zustandes ergreifender, als direkte Darstellung es erreichte; eine erneute und tiefer gefaßte Lösung des tragischen Problems, das einst Pieter Breughel mit so grausamer Deutlichkeit in dem Meisterwerk seines Altersstiles angerührt hatte.

Dr. Paul F. Schmidt



JOSEF WEISS-PLANEGG

HOLZSCHNITT: DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN



HANS THOMA

HANDGEWEBTER TEPPICH: „GRALSBURG“

TEPPICHWEBEREIEN VON HANS THOMA

Es gibt vielleicht keinen besseren Beweis für Thomas hohe Künstlerschaft, als den, daß Thomas künstlerisches Können sich fleißig, beharrlich und erfolgreich auf allen Gebieten der bildenden Kunst betätigt hat: Malerei und Graphik, Gebrauchskunst, Kunstgewerbliches und Plastik gingen aus seiner Hand hervor. Zu verschiedenen Zeiten hat er, durch den Wechsel in den Motiven und in der Technik sich immer wieder erfrischend und anregend, mit dem einen oder anderen Gebiet sich besonders eifrig abgegeben. Mit kunstgewerblichen Themen hat Thoma schon zu Anfang der neunziger Jahre, als der Jugendrausch der handwerklichen Erneuerung durch die Kunst ging, versuchsweise sich beschäftigt. Vielleicht kommt in diesen frühen Arbeiten das Spielerische, der Spieltrieb, von dem Thoma selbst gelegentlich immer wieder spricht, noch am unmittelbarsten zum Ausdruck. Damals war es ein Tasten und Suchen nach Ausdruck im Material (Majolika, Ton, Stickerei und Buchschmuck), wie es zur Zeit des sogenannten Jugendstiles allenthalben versucht und durchgeprobt worden ist.

Nach der Umsiedelung von Frankfurt nach Karlsruhe (1899) haben sich aus diesen Tastversuchen einige bedeutsame Zweige kunstgewerblichen Schaffens weiter entwickelt. So entstand aus der liebhaberischen Beschäftigung mit

Tonarbeiten durch die starke Beteiligung Thomas an der Großherzogl. Majolikamanufaktur ein ziemlich ausgedehntes keramisches Werk. Gleichzeitig schuf Thoma mit seinen Schnitzarbeiten zu dem in Holz gearbeiteten Innenraum für seinen Festzeitenzyklus die Grundlagen für eine Neubelebung der Schwarzwälder Holzschnitzerei.

Durch die freundliche Nachbarschaft seines Ateliers mit den Arbeitsräumen der Großherzogl. Kunststickereischule und durch die nahen Beziehungen zu der hohen Protektorin dieses kunstgewerblichen Unternehmens, der Großherzogin Luise von Baden, die die Webereinrichtungen aus Schweden mitgebracht hatte, entstanden die Entwürfe zu den Teppichwebereien, die in der Stickereischule in verschiedenfarbiger Wolle ausgeführt wurden. Es ist höchst interessant zu beobachten, wie Thoma die für die Pariser Weltausstellung früher schon einmal für Emailmalerei behandelten Motive der „Elemente“ nunmehr streng stilistisch nach Inhalt und Ausführung behandelt. War in dem starkfarbigen Email der Reiz der Erfindung vorwiegend in der koloristischen Behandlung gelegen, so sehen wir in den handgewebten Teppichen Thomas stilisierende Art auf die von der Weberei geforderte Flächenbehandlung übertragen.

In der „Erde“ sind die Tiere und die räum-



HANS THOMA

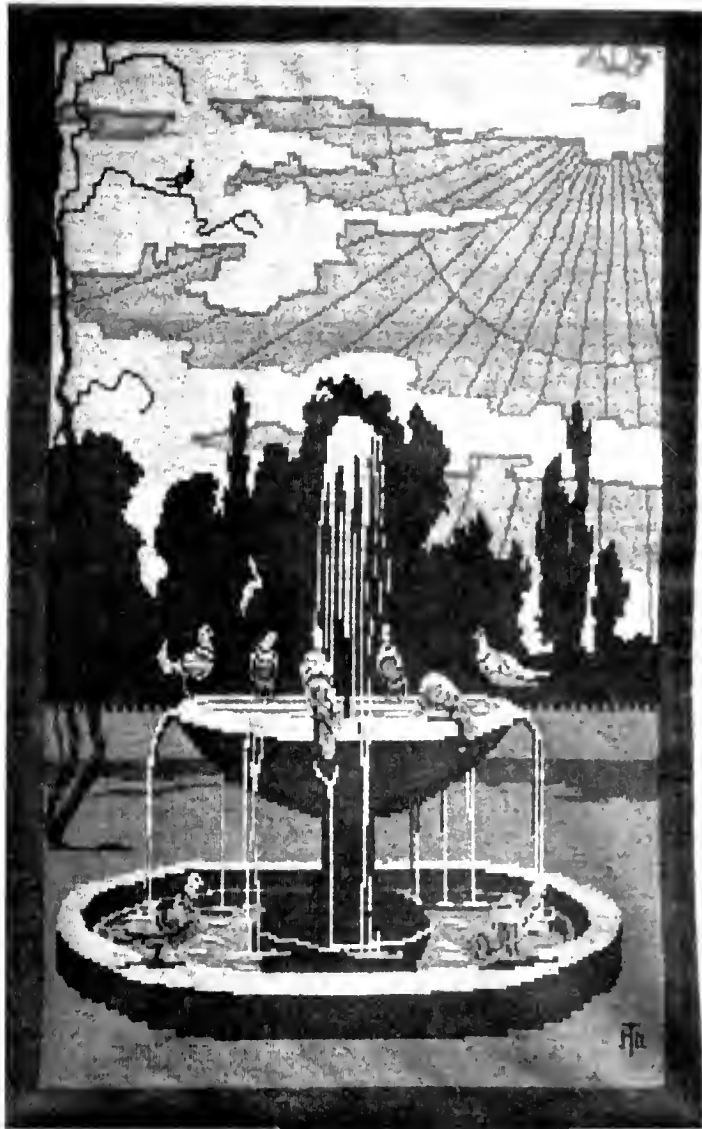
HANDGEWEBTER TEPPICH: „WASSER“

lichen Gegenstände in zarten Farben und ganz flächig gehalten. Nur die zinnoberrrot aus grün-grauem Laubwerk leuchtenden Vogelbeerbüschel bilden einen starken koloristischen Akzent in dem silberigen Grau der Fläche. In der „Luft“ hat der Meister das Thema der später oft behandelten Wundervögel aufgenommen und damit eine Komposition geschaffen, die in der Raumaufteilung und Formbehandlung allen Anforderungen entspricht. Im „Wasser“ ist die phantasievolle Fabulierlust Thomas mit dem Delphinreiter zu einer sinnvollen Verwendung gekommen, insofern die Delphinleiber sich dem Wellenspiel in Form und Wirkung anpassen. Im „Feuer“ ist die außerordentliche Gabe des

Künstlers, die Gegensätze zu vermitteln, glänzend zum Ausdruck gebracht, indem der glühendrote Abendschein sich auf dem fallenden und steigenden silbrigen Wasser spiegelt.

Mit dem Teppich „Kastanienhain“ hat Thoma die bedeutenden Raumwerte des Urbildes auf die Fläche zu vereinfachen vermocht, ohne die schöne Bildwirkung zu verflachen. Der alten Webetechnik am nächsten kommt aber wohl der große Behang der „Gralsburg“, wo Raum- und Flächenwerte eine schöne Einheit eingegangen sind und in der gedämpften Farbigkeit eine reine Harmonie gefunden haben.

In den „Vier Elementen“ verkörpert sich aber nicht bloß ein für das Leben wichtiger



HANS THOMA

HANDGEWEBTER TEPPICH: „FEUER“

bildnerischer Stoff. Diese vier Motive bekunden auch etwas für die Weltanschauung Thomas, die mit seinem Schaffen untrennbar verbunden ist. Man darf annehmen, daß, je mehr der Raumgedanke auf die Flächenaufteilung beschränkt war, um so mehr auch der höhere bildnerische Gedanke mitsprach: die Inbeziehungsetzung des Werkes zur Allnatur, zum Kosmos. Dieser Gedanke kam auch mit den Farbwerten der einzelnen Teppiche zum Ausdruck. Daher hellt sich der grünsilberne Ton der „Erde“ in den grausilbernen Duft der „Luft“ auf. Der blausilberne Ton des „Wassers“ wird beim „Feuer“ in die purpurnen Reflexe des Feuers der Abendröte gesteigert. Der „Kastanienhain“ zeigt braune

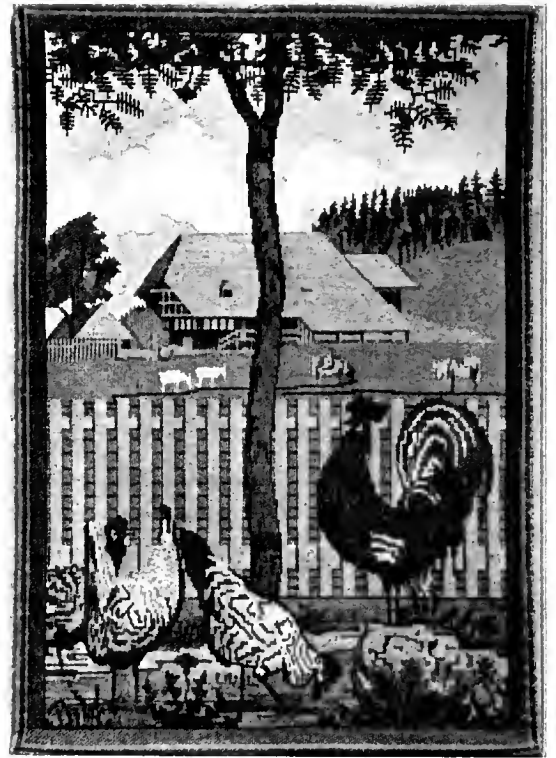
Erdtöne, und die „Gralsburg“ geht aus den grünsilbernen Tönen des Vordergrundes in die helle Silberigkeit des duftigen Hintergrundes über.

Auch hier ist aus dem Material heraus eine Überwindung und Verklärung des Naturhaften zugunsten der tieferen Kunstidee erreicht, ohne daß die stilbedingenden Elemente des Materials vergewaltigt, sondern vielmehr seine eigensten Reize materialgerecht ausgenützt und vergeistigt werden. Läge nicht das große malerische und graphische Werk Thomas vor, so könnte man fast bedauern, daß der Meister auf kunstgewerblichem Gebiete nicht noch mehr geschaffen hat.

Mag Thoma auch in all den früheren und den späteren kunstgewerblichen Arbeiten an-



HANS THOMA



HANDGEWEBTE TEPPICHE: „LUFT“ UND „ERDE“

geregt sein oder sich auch nur im Einklang befinden mit den Bestrebungen, wie sie in den einstigen „Vereinigten Werkstätten“ zu München durch O. Eckmann, H. Obrist und W. Leistikow Ende der neunziger Jahre gepflegt worden sind, so hat doch Thoma sicher seine Versuche in eigenartiger Weise weitergebildet. Auch von

seinen Arbeiten für diesen Zweig der Weberei und des Kunstgewerbes kann gesagt werden, daß Thoma auch hier einen nur ihm eigenen, persönlichen Stil, seine eigenartige Ausdrucksweise geprägt hat, die diesen Erzeugnissen ihren besonderen Wert geben und ihren Rang im Kunstgewerbe bestimmen. Jos. Aug. Beringer



HANS THOMA □ HANDGEWEBTER TEPPICH: „KASTANIENHAIN“



ELFENBEINARBEITEN

Wie sehr auch ein an und für sich gediegenes und vornehmes Material in seiner Verwendung für das Kunstgewerbe den Launen der Mode unterworfen ist, dafür liefert einen der schlagendsten Beweise das Elfenbein. Ein Lieblingsmaterial der Kleinplastik im Zeitalter des romanischen und gotischen Stiles und dann wieder des Barock — von früherer Verarbeitung im Altertum ganz abgesehen — war es eine Zeitlang in Deutschland vollständig aus dem

Repertoire der Schmuckmaterialien verschwunden. Schuld daran trugen wohl jene geschmacklosen Verirrungen des Naturalismus, die mit Broschen in Gestalt von peinlich nachgeschnittenen Rosen, Eichenlaubzweigen oder gar naturähnlich gefärbten Gänseblümchen in maschinenmäßig hergestellter Arbeit als Massenartikel den Markt überschwemmten. Wenn man nun heute wieder eine größere Beliebtheit dieses schönen Materials konstatieren zu können glaubt, so

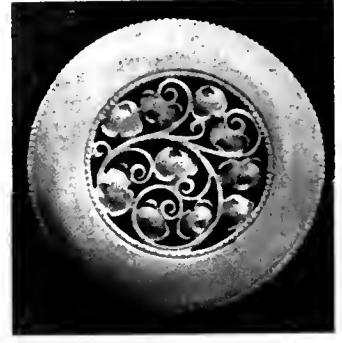


ALWIN SCHREIBER

TINTENFASZ UND DOSE IN ELFENBEIN GESCHNITZT
 VERTRIEB: VEREINIGTE WERKSTATTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



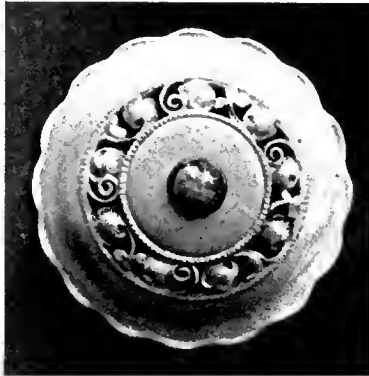
A. SCHREIBER ■ ELFENBEIN-
BROSCHEN MIT HALBEDEL-
STEINEN IN GOLDFASSUNG



VERTRIEB: VEREIN. WERK-
STATTEN FÜR KUNST IM
HANDWERK A.-G., MÜNCHEN

muß gleich betont werden, daß die Verwendung sich nur im Kunstgewerbe bemerkbar macht; die Rolle des Elfenbeins als bevorzugter Stoff des Bildhauers für Kleinplastiken ist ja für die gegenwärtige Zeit wohl ausgespielt, da seine Glätte dem modernen, d. h. dem momentanen Geschmacke nicht mehr zusagt. Anders liegen ja vergleichsweise die Dinge in Belgien, wo selbst ein so herber Künstler wie Meunier, von Namen wie van der Steppen u. a. ganz abgesehen, es nicht verschmähte, seine Formgedanken in Elfenbein auszusprechen.

Es ist eine stattliche Reihe schätzbarer Eigenschaften, die dem Elfenbein heute wieder die Beachtung unserer Kunstgewerbler und vornehmlich unserer Schmuckkünstler sichert; dahin gehören vor allem seine warme, weiche Färbung, die leichte Transparenz, ferner die Härte und Dichtigkeit seiner Materie, sowie besonders die



Fähigkeit, sich leicht schnitzen und schneiden zu lassen. Schon früher (Dez.-Heft 1918) waren an dieser Stelle Elfenbeinarbeiten des Münchners Alwin Schreiber im Bilde vorgeführt, deren Vertrieb die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk übernommen haben. Die neue Reihe von kunstgewerblichen Arbeiten zeigt das gleiche verständnisvolle Eingehen auf die spezifischen Materialschönheiten. Gegenwärtig beginnt man beim Schmuck nicht mehr so sehr die Kostbarkeit des verwendeten Materials in den Vordergrund zu stellen, ihn nicht zur Legitimation des Reichtums seines Trägers zu benutzen, sondern als Gradmesser für die Kulturenergien, die seinem Besitzer innehaften. Daher die vorwiegende Verwendung von Silber und Halbedelsteinen beim modernen Schmuck. Dem Elfenbein sucht nun Schreiber die frühere bevorzugte Stelle wie-





der zu verschaffen. Eine einfache, leicht stilisierte Ranke, ein zierliches Ornament in Durchbrucharbeit sind bei vielen seiner Arbeiten die einzige Zier; das Material wirkt für sich selbst, es ist der alleinige Träger des Schmuckgedankens, ganz im Gegensatz zum Beispiel bei dem bekannten französischen Schmuckkünstler Lalique, bei dem das Elfenbein zur Verkörperung einer plastischen Vorstellung dient. Bei anderen Anhängern und Broschen Schreibers wird der matte warme Ton des Elfenbeins noch unterstrichen und besonders hervorgehoben durch einen in der Farbe passend gewählten Halbedelstein, besonders durch den grünblauen Türkis, der in seiner Form korrespondierend zum Umriß des Schmuckes gestaltet ist. Die Veredelung des Stoffes durch eine schlichte künstlerische Arbeit verleiht den Gegenständen eine vornehme und diskrete Wirkung.

Ist es bei den Schmuckstücken die bescheidene einfache Dekoration mit einem ruhigen, verhaltenen Ornament, so wirken die kunstgewerblichen Gebrauchsgegenstände in Elfenbein durch ihre Eleganz und die Anpassung ihrer Form an den Gebrauchszweck. Namentlich bei den freihängenden Klingeldrückern ist es die Eleganz der Linie, die im Umriß sich ausdrückt, die die Hauptzier des Gerätes neben dem sparsam verwendeten Ornamente bildet. In Parenthese übrigens eine Frage: welcher Kunstgewerbler befreit uns von den schauderhaften Oliven oder Handgriffen für die Zugleinen der Vorhänge, die in Porzellan oder Messing gleich gräßliche Gebilde und Zeugen einer besonderen künstlerischen Vernachlässigung sind? Hier könnte ein formbegabter Kunstgewerbler wie A. Schreiber ein gutes Werk



ALWIN SCHREIBER

ELFENBEIN-ANHÄNGER MIT HALBEDELSTEINEN IN GOLDFASSUNG
 VERTRIEB: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G. MÜNCHEN



ALWIN SCHREIBER ■ IN ELFENBEIN GESCHNITZTE DRUCKER FÜR KLINGELLEITUNGEN

vollbringen. Namentlich auch die Form ist es, die den zierlichen Dosen, die zur Aufnahme von Schmuck bestimmt sind, ihren eigenartigen Reiz verleiht. Bewundernswert ist aber hier auch die rein technische Leistung, die feine, durchbrochen gearbeitete Rankenornamentik, die den ganzen Körper umzieht. Würdig reiht sich diesen bezaubernden Werken

einer graziösen Boudoirkunst das Tintenzeug an. Solche und ähnliche Werke sind wohl imstande, dem Elfenbein auch in Deutschland wieder bei den Kunstfreunden und Sammlern neues Interesse und neue Freunde zu werben, aus denen dann ein weiterer Aufschwung dieses Zweiges des Kunstgewerbes erfolgen kann.

Dr. Willy Burger



ALWIN SCHREIBER ■ IN ELFENBEIN GESCHNITZTE DOSE MIT TÜRKIS VEREINIGTE WERKSTATTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL



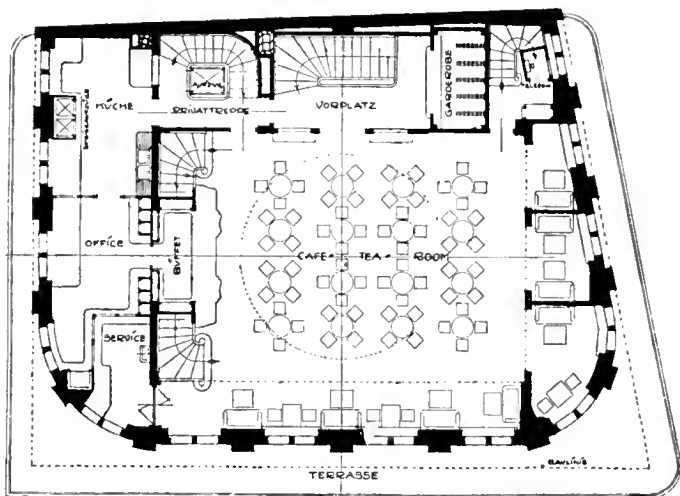
ARCH. E. ECKENSTEIN ■ DAS SINGERHAUS IN BASEL: BLICK
VOM ERSTEN STOCK AUF MARKTPLATZ UND RATHAUS ■

DAS SINGERHAUS IN BASEL

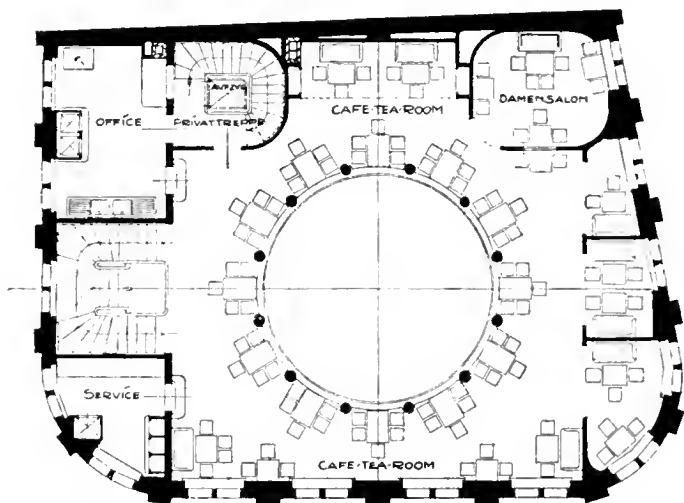
Den Abschluß des Basler Marktplatzes in seiner Nordwestecke bildet heute das Singerhaus. Es ist eines der bekanntesten Cafés der Schweiz. Im Sommer 1915 ist es in Angriff genommen und im Herbst 1916 vollendet worden. Am Bau sind verschiedene Namen beteiligt: die ersten Projekte entstammen dem Architekturbureau Linder in Basel. Im Frühjahr 1914 führte eine Studienreise den Bauherrn Chr. Singer-Kauffmann und den Architekten Ernst Eckenstein, der damals noch bei Architekt Linder tätig war, in die größeren deutschen Städte. Sie lieferte die Grundlagen für die Gestaltung des heutigen Singerhauses im Innern und Äußern. Der Gedanke eines Cafés im ersten Stock und der Zusammenziehung zweier Stockwerke zu einem einzigen großen Café-Tee-Raum stammt aus Berlin. Ende 1914 trat das Architekturbureau Linder von der Aufgabe zurück, und der Bau wurde Anfang 1915 von Architekt Ernst Eckenstein in Verbindung mit Architekt Emil Bercher

unter der Firma Eckenstein & Bercher übernommen. Als sich dann in der Folge die beiden Architekten trennten, führte Architekt Ernst Eckenstein den Auftrag zu Ende, nachdem er für die Farbgebung der Innenausstattung den Maler Georg Kaufmann (Basel-Berlin) beigezogen hatte. Im Herbst 1916 konnte der Bau dem Betrieb übergeben werden.

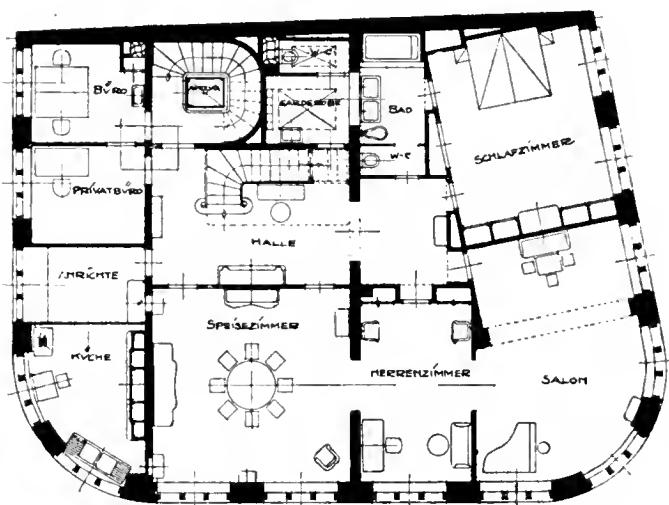
In der Gestaltung der Fassaden ließen sich die Architekten bestimmen durch das dem Singerhaus gegenüberliegende Stadthaus. Es ist einer der vielen alten Basler Bauten, die, im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts errichtet, heute eine Zierde der alten Patrizierstadt bilden. Früher ein Posthaus, ist es im Jahre 1770 nach den Plänen von Samuel Werenfels erneuert worden, und im Jahre 1803 fiel es der Stadt zu. Die Architekten haben den schönen Bau einmal dadurch zur Geltung gebracht, daß sie die ganze, dem Marktplatz zugekehrte Stadthausgaßfassade vom ersten Stock



GRUNDRISZ DES CAFÉ-TEE-RAUMS IM I. STOCK



GRUNDRISZ DER GALERIE IM II. STOCK



GRUNDRISZ DER PRIVATWOHNUNG IM III. STOCK

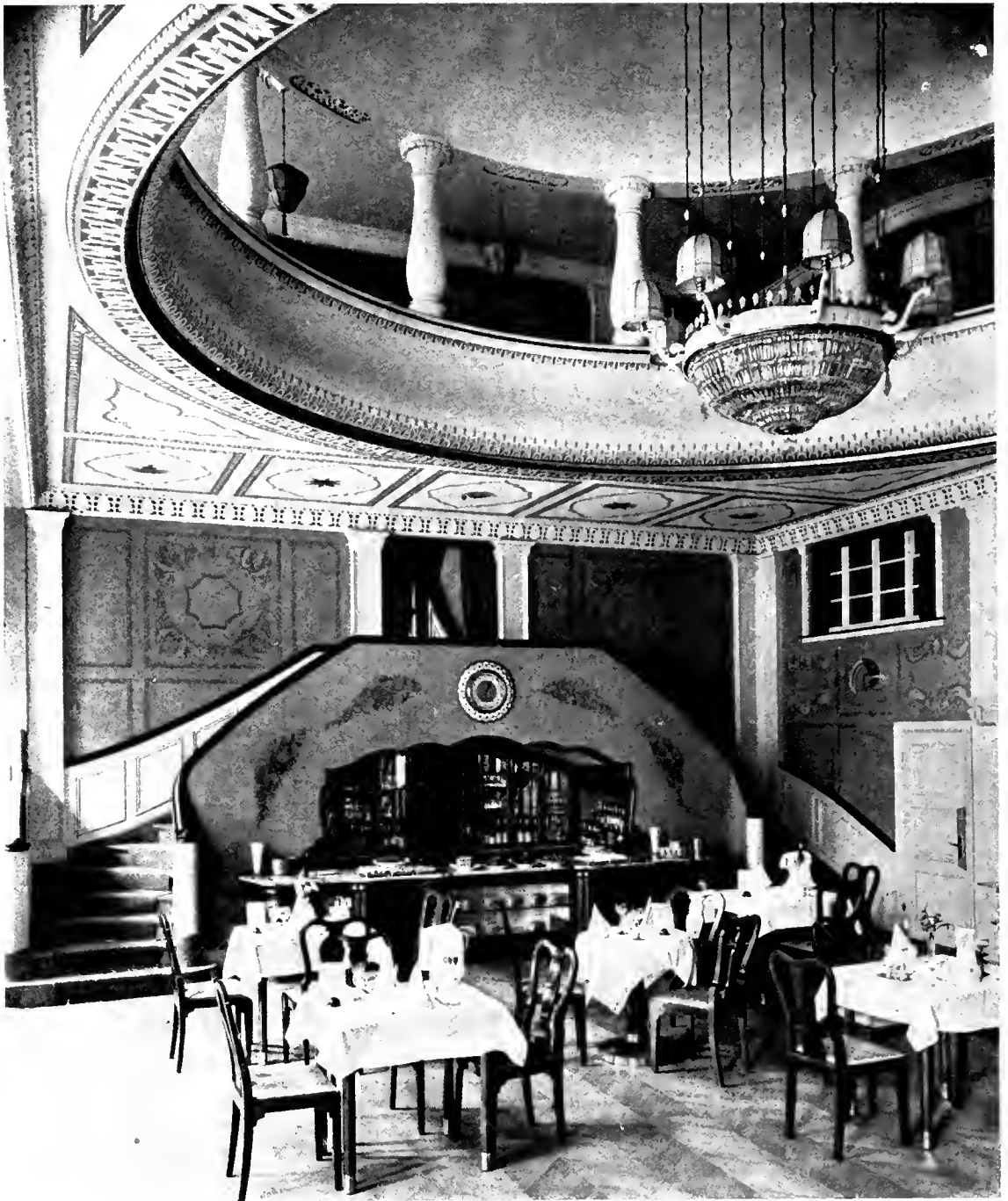
weg zurückgesetzt haben, und so ist das Stadthaus vom Marktplatz aus besser sichtbar und wird nicht vom Singerhaus erdrückt. Besonders aber in der Pilasterarchitektur, die den ersten und zweiten Stock zu einer Einheit zusammenfaßt und in den Linien der Dachform haben sie auf das Stadthaus Rücksicht genommen. Auch in der Farbe des Steinmaterials — Othmarsinger Muschelsandstein, ein Naturstein von eigenartig warmer Tönung — und der Farbe des Daches paßt sich das Singerhaus seinem Nachbar gut an. Ein hohes Parterre charakterisiert das Gebäude. Die Schaufenster sind in mittleren Proportionen gehalten, wie sie Feinbäckerei und Konditorei benötigen. Starke Pfeiler ruhen dazwischen, die Pfeiler so, daß sie den Aufbau der übrigen Stockwerke auch fürs Auge zu tragen vermögen. Straffe Konsolen tragen die Terrasse, ein einfaches, schmiedeeisernes Geländer, das jede unruhige Wirkung vermeidet, faßt das Ganze zusammen. Die Terrasse ist an der Markt-gasse schmal, aber immerhin noch zum Aufstellen von kleinen Tischchen berechnet, an der Stadthausgasse und an der Ecke gegen den Marktplatz zu ist sie breiter. Zwischen den Pilastern, die die innere Zusammengehörigkeit vom ersten und zweiten Stock nach außen kennzeichnen, liegen die hohen Fenster des ersten Stockes und die niedrigeren des Galeriestockes. Die Konsolen im Erdgeschoß, die Eingangstüren, die Füllungen zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockwerkes, die Pilasterkapitelle und die Mauerflächen zwischen den Fenstern des dritten Stockes tragen reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck. Die Reliefs sind nach Entwürfen von Bildhauer J. Brühlmann in Stuttgart ausgeführt worden.

Die Fassade ist also nach dem denkbar einfachsten Prinzip gestaltet worden: eine Basis, gebildet durch das Erdgeschoß, durch das Balkongeländer zusammengehalten, senkrechte tragende Glieder, gebildet durch die auf der Basis ruhenden Pilaster, die die obere Last aufnehmen und durch den als breites Band durchgehenden dritten Stock verbunden werden; der letztere, zusammen mit dem durch



ARCH. ERNST ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL TEIL DER FASSADE



ARCH. ERNST ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: CAFÉ- UND TEE-RAUM
MIT BLICK AUF BUFETT UND AUFGANG ZUR GALERIE



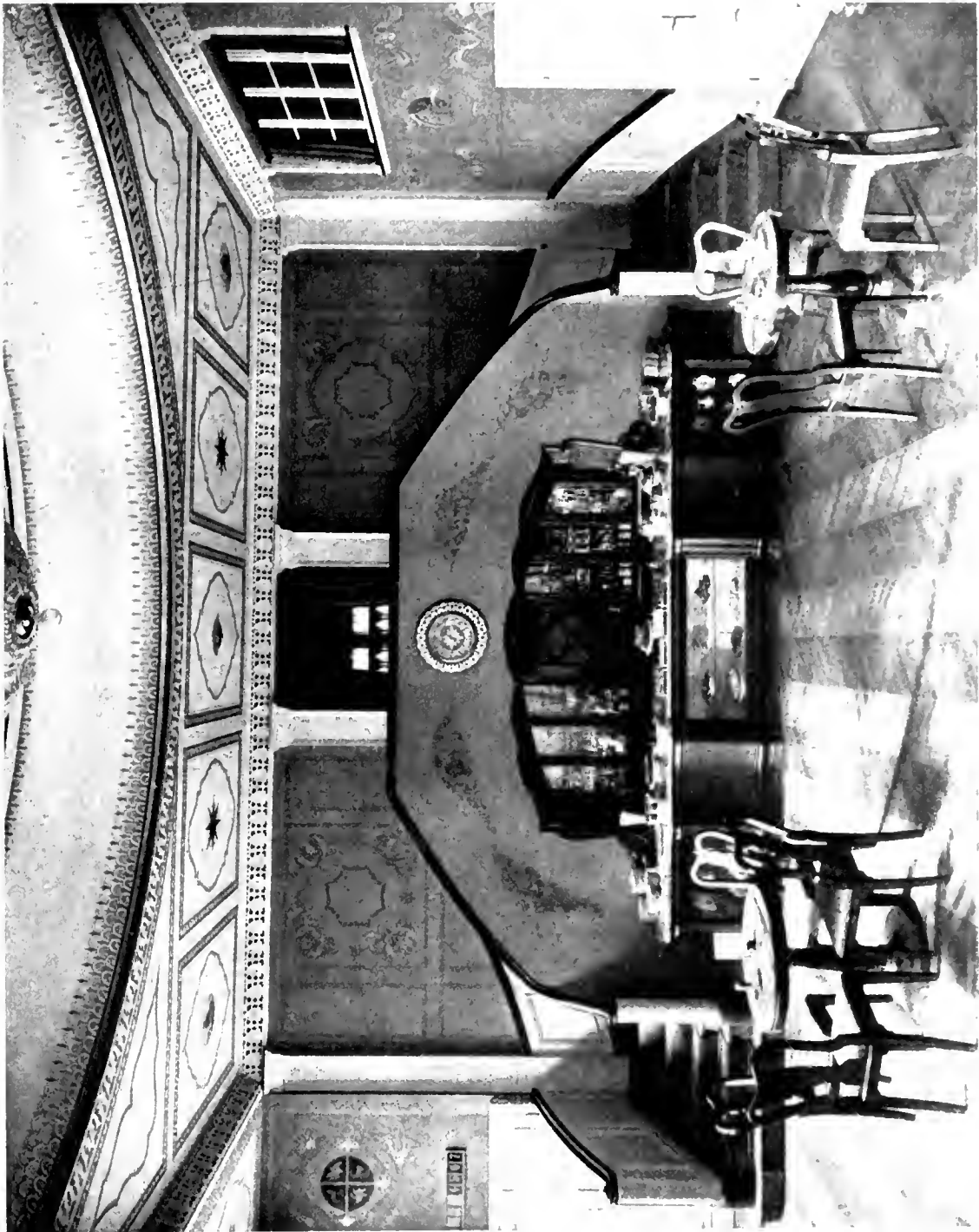
ARCH. ERNST ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: TEE-RAUM MIT
KOJEN IM ERSTEN UND ZWISCHENSTOCK



ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: FENSTERECKE
UND KOJE DES TEE-RAUMS (vgl. S. 45) ▣



DAS SINGERHAUS IN BASEL: BOFETT UND TREPPE IM TEE-RAUM

ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL.



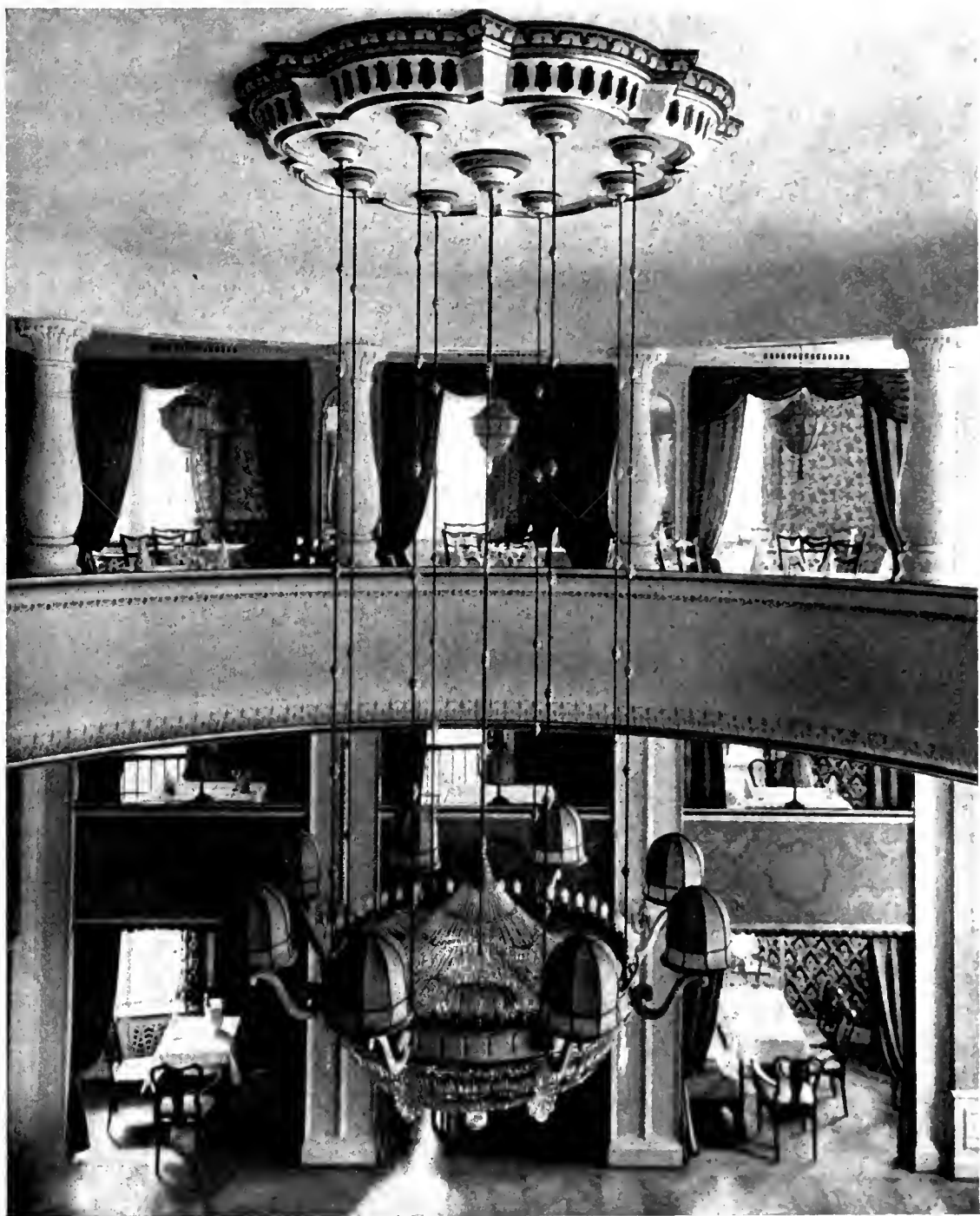
ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: GALERIE

Konsolen getragenen Dachgesims bildet das vermittelnde Glied zum Dachstuhl.

Wenn zwischen der Grundfläche und der Fassade eine gewisse Disproportion nicht abgeleugnet werden kann, so liegt die Schuld daran an den Verhältnissen: der Bauherr konnte nicht mehr Terrain bekommen und so mußten er und die Architekten mit den 231 qm, auf denen heute der stolze Bau steht, vorlieb nehmen und sich damit abfinden. Selbstverständlich kommt das Gebäude zu voller Wirkung erst bei entsprechender Bebauung des ganzen Komplexes. Auf diesem engen Raum, der die Lösung des Grundrisses bestimmte, wurde aber von den Architekten trotzdem alles vom Bauherrn Gewünschte untergebracht. Vor allem ist auch das Kellergeschoß reichlich ausgenützt. In Verbindung mit dieser Raumdisposition sei gleich ein Wort über die technischen Einrichtungen gesagt. Zunächst finden wir im Souterrain drei Kühlräume und sechs Kühlschränke in zweckmäßiger Weise zusammengestellt, so daß die Kälteverluste durch

Außenwände auf ein Minimum beschränkt werden. Die Kälteabgabe erfolgt durch eine Kohlen säure-Kühlmaschine, wobei zum Teil direkte, zum Teil indirekte Kühlung angewendet wurde. Der ganze maschinelle Teil besteht aus dem Kohlen säurekompressor von 4000 Kal. und einem Elektroventilator. An die Kühlräume schließen sich verschiedene Geschäfts- und Vorratsräume an. Im Kellervorplatz sind Garderobeschränke fürs Personal; neben dem Personenlift, der vom Keller bis und mit Kehlstock alle Etagen bedient, liegt der Motorraum des Personenlifts. An den Liftmaschinenraum schließt sich der Raum für die Entstaubungsanlage an. Diese Anlagen zählen zu den jüngsten Errungenschaften unserer modernen Gesundheitstechnik. Es sind Einrichtungen, die den Staub aus allen Räumen, von dem Fußboden, von den Wänden, aus den Teppichen und aus den Möbeln, aus allen Ecken gründlich und ohne Belästigung absaugen und aus den Gebäuden entfernen. Die elektrisch betriebene, eine kräftige Saug-

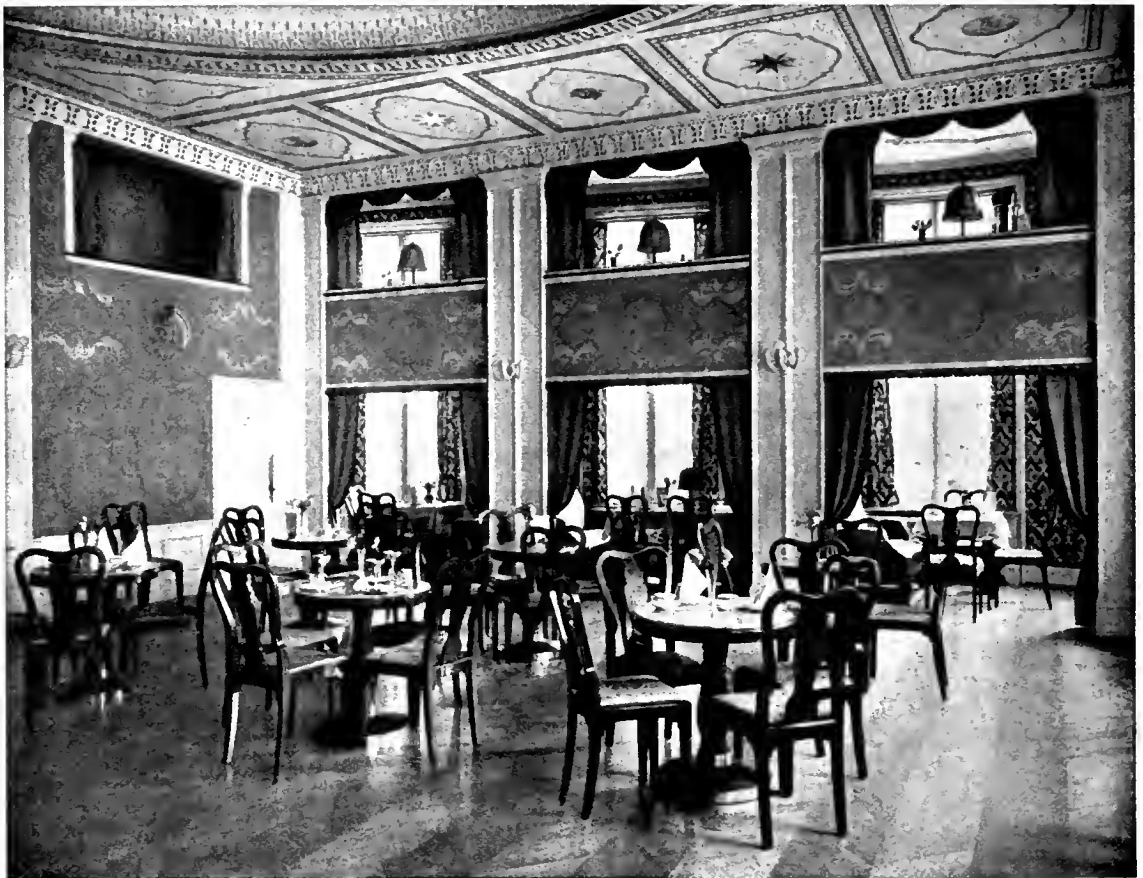


ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: KOJFNFRONT IM
ERSTEN, ZWISCHEN- UND GALERIESTOCK

wirkung erzeugende Maschine steht in Verbindung mit einem Filterkessel und dieser mit einem bis zum Dachstock führenden Rohrnetze mit Wandanschlüssen in allen Stockwerken. Durch Schläuche mit entsprechenden Mundstücken (wobei die Schläuche an Wanddosen angeschlossen sind) wird der Staub in den Filterkessel des Kellers gesogen und von dort durch die Kanalisation abgespült. Auf die sanitären Installationen wurde überhaupt viel Sorgfalt verwendet, so auf Kanalisation, Abflußleitungen, Ventilation, Kaltwasserhochdruck- und Niederdruckleitungen, Warmwasserleitungen. Für die Zentralheizungs- und Lüftungsanlage wurden verschiedene Gruppen gewählt, wovon jede im Kessellokal für sich absperrbar und entleerbar ist: 1. eine Niederdruckwarmwasserheizungsanlage mit örtlich eingebauter Heizfläche für die Geschäftsräume und Wohnungen; 2. die Warmwasserbereitung mit zwei getrennten Wärmespeichern, d. h. Warmwasserboilern; davon dient einer mit hoher Wassertemperatur Küchenzwecken, der andere den vielen Toiletteanlagen; 3. Heizkammer für die Lüftungsanlage im Tee-

Raum; 4. Heizkammer für die Lüftungsanlage im Automatenrestaurant. Der gesamte stündliche Wärmebedarf beträgt ca. 225000 Kal. und wird durch eine Kesselheizfläche von 30 qm gedeckt. Die Kesselanlage ist natürlich auch im Keller untergebracht. Alle Heizkörperanschlüsse wurden im Hinblick auf die vornehme Innenausstattung in Mauernischen und Schlitze verlegt. Automatenrestaurant und Tee-Raum haben getrennt für sich je eine Pulsions- und Aspirationslüftung, die die frische Luft von außen nimmt und mittelst Ventilator durch Kanäle den Räumen zuführt. Die schlechte, verbrauchte Luft wird durch andere Kanäle aus den Räumen abgesogen und ins Freie gedrückt. Um Zugerscheinungen bei kalter Witterung zu vermeiden, wird die Luft in eigens dazu erstellten Heizkammern auf die Raumtemperatur erwärmt. Automatische Temperaturregelung der Luftwärmer dieser Heizkammern verhindert Überhitzung. Luftfilter garantieren nur reine Luft. Die Eintrittsöffnungen der frischen Luft und die Austrittsöffnungen der verbrauchten Luft passen sich der Innenarchitek-



ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: BLICK IN DIE KOJEN IM ERSTEN UND ZWISCHENSTOCK



ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: FENSTERECKE IM GALERIESTOCK

tur an und sind hauptsächlich in Deckenrosetten und Gesimse eingebaut.

Das Parterre umfaßt zwei große Räume: den Konfiserie-Laden als Verkaufsraum und das Automatenrestaurant. Da infolge der Kriegsverhältnisse die Automaten nicht geliefert werden konnten, ist dieser Raum als Weinstube mit Restauration eingerichtet worden. Im ersten und zweiten Stock befindet sich als einheitliches Raumgebilde der Café-Tee-Raum. Er teilt sich in das eigentliche Café im ersten Stock und in den Tee-Raum im Galeriestock. Eine zweiseitige innere Treppe verbindet diese beiden Teile; von dieser aus zugänglich liegen die den neuzeitlichen sanitären Anforderungen entsprechenden, außerordentlich komfortabel ausgestatteten Toilettenräume. Marktgasse und Stadthausgasse bilden zusammen einen spitzen Winkel; darin lag für die Formgebung des Hauptraumes einerseits eine Schwierigkeit, der durch Anordnung von Kojen in allen Stockwerken begegnet werden mußte. Andererseits ergaben sich in Form dieser Kojen lauschige Winkel für die Besucher. Die Zwischenstockkoben sind durch eine separate Treppe zugänglich, unter der sich auch eine Telefonkabine

befindet. Im ersten Stock enthält die letzte Koje gegen den Marktplatz hin einen Ausgang nach der Terrasse, ein weiterer Ausgang liegt beim Serviceeingang neben dem Büfett. Das Büfett selbst dient weniger dem direkten Verkauf als vielmehr Ausstellzwecken. Hieran schließt sich ein Raum als zentrale Kontrollstelle. Hier sind die Telephon-, Lichtsignal-, Rohrpost- und Läutanlagen untergebracht. Die Anlage der Galerie, der große Deckendurchbruch im zweiten Stock und die Forderung, in den Obergeschossen nirgends Untergänge zuzulassen, verlangten von der Bauleitung ganz besondere Maßnahmen. So befindet sich nun die Haupttragkonstruktion für alle über dem ersten Stock befindlichen Decken im dritten Stockwerk, wo zwischen Wohn- und Speisezimmer ein die ganze Höhe des dritten Stockes einnehmender eiserner Fachwerkträger angeordnet wurde, der seine Auflage einerseits auf dem Mittelpfeiler der Gebäudelangseite, andererseits auf der nachbarlichen Scheidemauer hat. Dieser Träger nimmt an seinem mit der Decke über Galerie bündigen Untergurt die Bodenkonstruktion des dritten Stockwerkes auf, in welchem letzterem sich zwölf Stück Aufhängungen für



ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: SPEISEZIMMER

die Tee-Raum-Galerie befinden. Der Obergurt des genannten Gitterträgers nimmt die über dem dritten Stockwerk befindlichen Deckenlasten auf. Zwischen den Haupt- und Nebenräumen befindet sich eine eiserne, vom ersten bis zum dritten Stock durchgehende „Steife Wand“, welche, wie auch alle übrigen eisernen Konstruktionsteile, mit leicht armerter Betonumhüllung feuersicher verkleidet wurde. Die Berechnung und Bearbeitung der umfangreichen Eisen- und Betonkonstruktionen war dem Ingenieurbüro H. Binder-Friedrich in Basel übertragen worden. — Der dritte Stock enthält die Wohnräume des Bauherrn mit Möbeln von Architekt Ernst Eckenstein; im Dachstock ist ebenfalls eine ganze Wohnung, im zweiten Dachstock eine Anzahl hübscher Personalzimmer untergebracht.

Was nun die Ausstattung der Räume anbetrifft, so muß vor allem die Gediegenheit und Echtheit des Materials betont werden. Der Boden des Verkaufsladens ist mit Platten-Kleinmosaik belegt; das Holzwerk ist Eichen, dun-

kel gebeizt, mit weißen Pilastern. Der Marmor der Schaufenster und der Ladentische ist griechischer Cipollin. Im Laden galt es, die praktischen Bedürfnisse des Kaufmannes mit den ästhetischen Anforderungen des Architekten in Einklang zu bringen: verständnisvolle Zusammenarbeit hat das zustande gebracht.

Der Akzent ist natürlich auf den Hauptraum des Gebäudes, das Café und den Tee-Raum, gelegt: es ist ein festlicher Saal mit Galerie. Tagsüber flutet das Licht durch die hohen Fenster herein, abends spendet ein prunkvoller Leuchter hellen Glanz, und rings daneben und auf der Galerie, in den Kojen und Nischen funkeln außerdem noch niedliche Ampeln. Der Raum ist tagsüber sowohl als auch am Abend von einer wundervollen Farbigkeit. Vom Elfenbeinton des Holzwerks über das freudige Gelb der Wände bis zur Aprikosenfarbe der Lampenschirme, vom Grünspan der Marmorplatten bis zum Königsblau der Stuhlbezüge und dem Violettrot der Vorhänge und Teppiche eine einzig schöne, zart und diskret abgestimmte

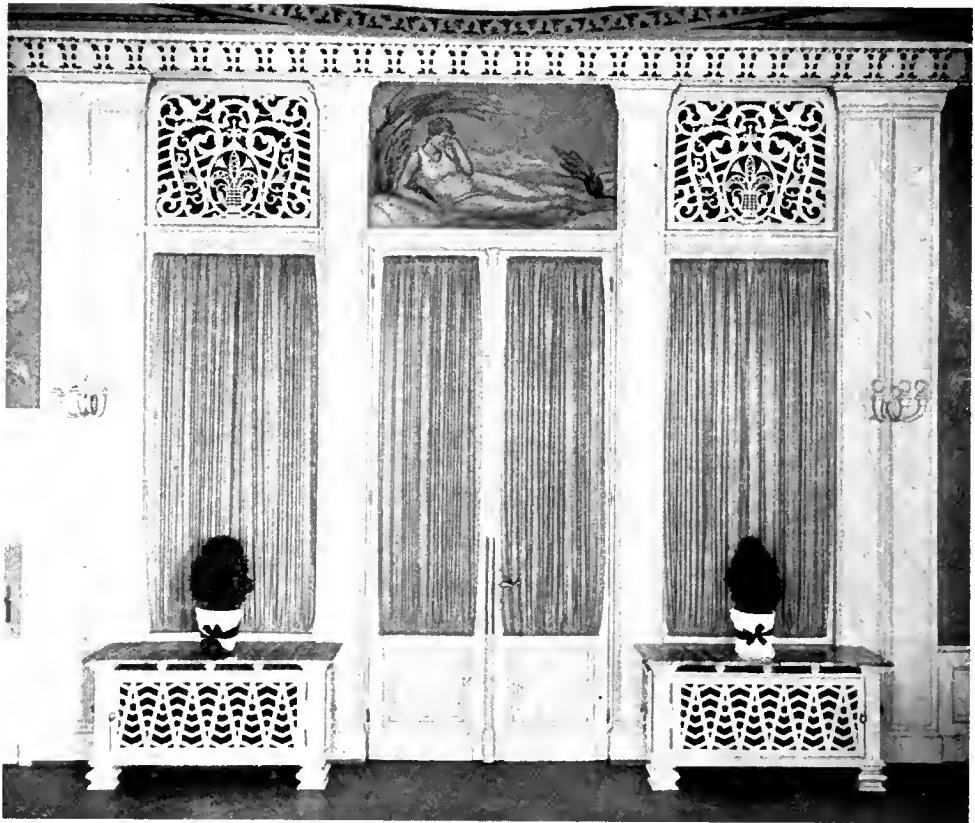


ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: BLICK VOM HERRENZIMMER IN DAS SPEISEZIMMER

Skala von Farben. Die reich verwendete Malerei ist rein dekorativ; sie verzichtet auf ins einzelne gehende Wirkung, sucht sich der Architektur des Raumes anzuschmiegen und diese so zu erhöhter Wirkung zu steigern. Die blattartige und kräftige Ornamentik der Wände wird angenehm unterbrochen durch eingefügte, in einfachstem Stil gehaltene Figuren, Frucht- und Tierstücke. Die Wände werden durch die in Form einer großen, kreisrunden Öffnung durchbrochenen Decke mit großen, einfachen Ornamenten nach oben abgeschlossen. Die Decke verläuft ihrerseits wieder gegen den obersten gewölbten Plafond hin in einem, in zarten Farben gehaltenen Ornament rings um die Galeriebrüstung des Tee-Raums. Den Zusammenhang zwischen Unter- und Obergeschoß vermitteln die violetten Vorhänge. Sie durchziehen, gleichzeitig oben und unten sichtbar, den ganzen Raum in senkrechten parallelen Streifen. Dann vermittelt auch den Zusammenhang die ebenfalls sichtbare Grundfarbe der

oberen und unteren Wände. Der Café-Aufgang von der Straße her ist in kalten Farben gehalten, um den farbigen Eindruck des Cafés recht zur Wirkung zu bringen; ebenso kalt sind die Farben des Aufgangs vom Café zum Tee-Raum, damit einen um so lebhaftere Farbenakkorde überraschen, wenn man die Galerie betritt. Bodenbelag, Möbelstoffe, Wandbespannung der Kojen vereinigen sich zu einer ungemein vornehmen wohnlichen Wirkung. Der Charakter dieses oberen Raumes ist seiner Bestimmung entsprechend intimer. Er gewährt reizende Einblicke in das heller gestimmte Café hinunter. Farbige Seidenampeln verbreiten ein angenehmes, gedämpftes Licht. Zweifellos liegt die Bedeutung des großen Raumes nicht nur in seiner architektonisch hervorragenden Aufteilung, sondern speziell auch in der Farbenwirkung, die das Verdienst des Malers Georg Kauffmann (Basel-Berlin) und seiner Mitarbeiter: A. Wanner (St. Gallen), Werner Koch (Dornach) und August Kuoni (Zwingen) ist.



ARCH. E. ECKENSTEIN-BASEL

DAS SINGERHAUS IN BASEL: TÜRFÜLLUNG
UND HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG

Trotzdem Basel im Gegensatz zu Zürich und Bern vom Krieg nichts profitierte, trotzdem das Singerhaus nicht am verkehrsreichsten Platz oder an der verkehrsreichsten Straße liegt, hat es von Anfang an großen Zuspruch gehabt. Der Grund dafür liegt sicher nicht nur in der guten Ware (Herr Singer besitzt u. a. eine eigene Fabrik für die sog. Basler Leckerli und hat vor dem Krieg auch in Rußland große

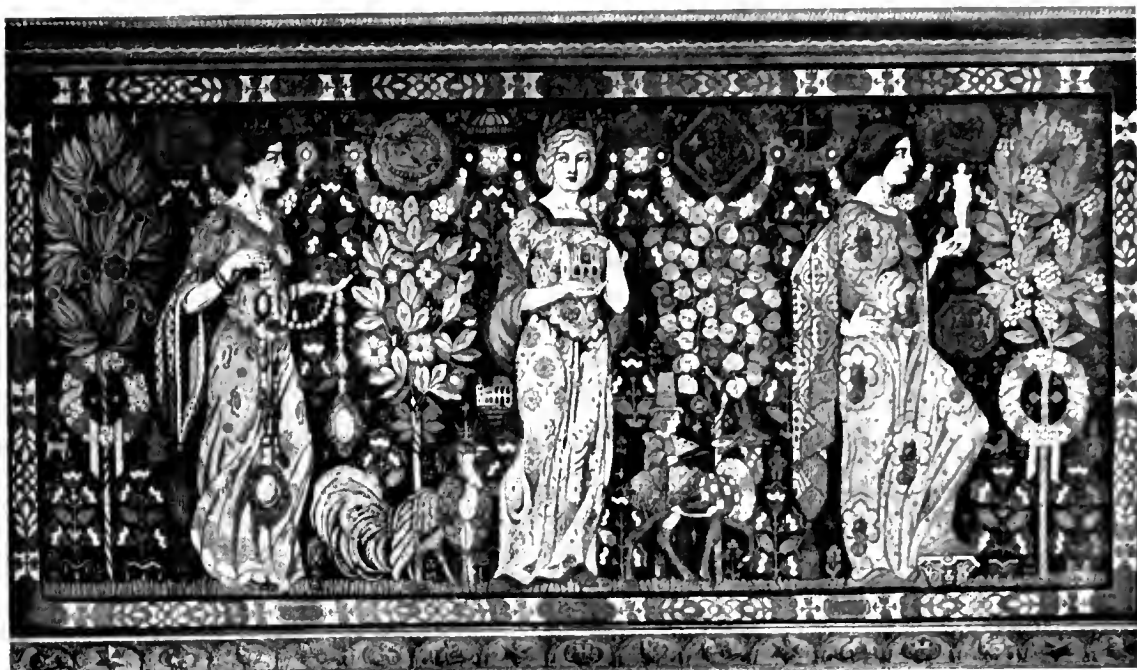
Etablissements eingerichtet), der Grund ist in der Anziehungskraft zu suchen, die das Gebäude selbst und vor allem die gediegenen Innenräume auf den Basler Bürger und den Fremden ausüben. Daß das Ganze so imposant und schön wurde, verdanken wir nicht zuletzt der verständnisvollen Zusammenarbeit zwischen Bauherr, Architekt und Maler.

Dr. Werner Isch (Zürich)

IGNAZ DESCHAUERS NÜRNBERGER WANDTEPPICHE

Der Innenarchitekt und Maler Ignaz Deschauer in München ist seit Jahren der Hauptmitarbeiter der Münchner Gobelinmanufaktur, von deren schönen, gediegenen, im besten Sinne materialgerechten Arbeiten schon des öfteren berichtet werden konnte. Deschauers Arbeiten setzten meist ein hohes Maß von künstlerischer Selbstentäußerung und Zurückdämmung der eigenen schöpferischen Tätigkeit voraus, denn fast stets hatte er Aufträgen zu genügen, die Gobelins in bestimmten historischen Stilarten verlangten. Da war nur geringe Möglichkeit, in diskreten

zeitgenössischen Varianten etwas von der eigenen künstlerischen Persönlichkeit einfließen zu lassen; desto mehr freilich wurden Kräfte des Künstlers frei, sich aufs angelegentlichste und gründlichste in die Technik der Gobelinwirkerei einzuarbeiten und einzufühlen, und tatsächlich beherrscht Deschauer diese Technik heute wie kein zweiter. Seine Entwürfe nehmen so sehr auf die Möglichkeiten des Materials Rücksicht, holen aber auch das Letzte aus dem Material heraus, so daß in diesem Hinblick die unter seiner künstlerischen Mitwirkung ent-



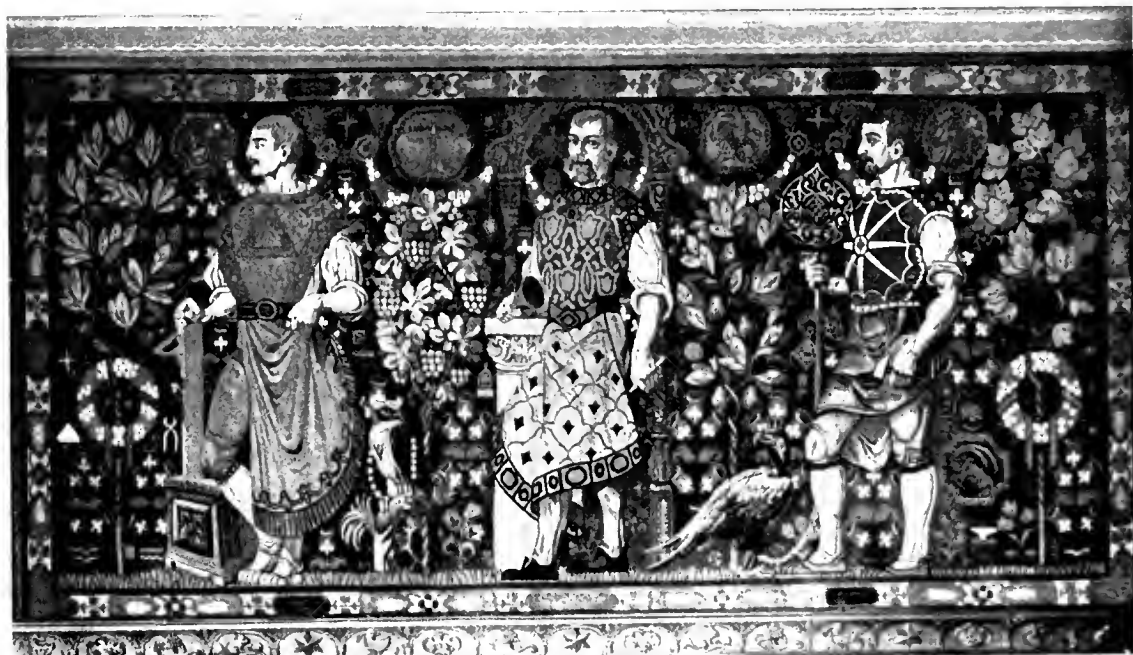
ARCH. IGNAZ DESCHAUER-MÜNCHEN

WANDTEPPICH FÜR DIE LANDESGEWERBEANSTALT
IN NÜRNBERG: KUNST UND KUNSTGEWERBE

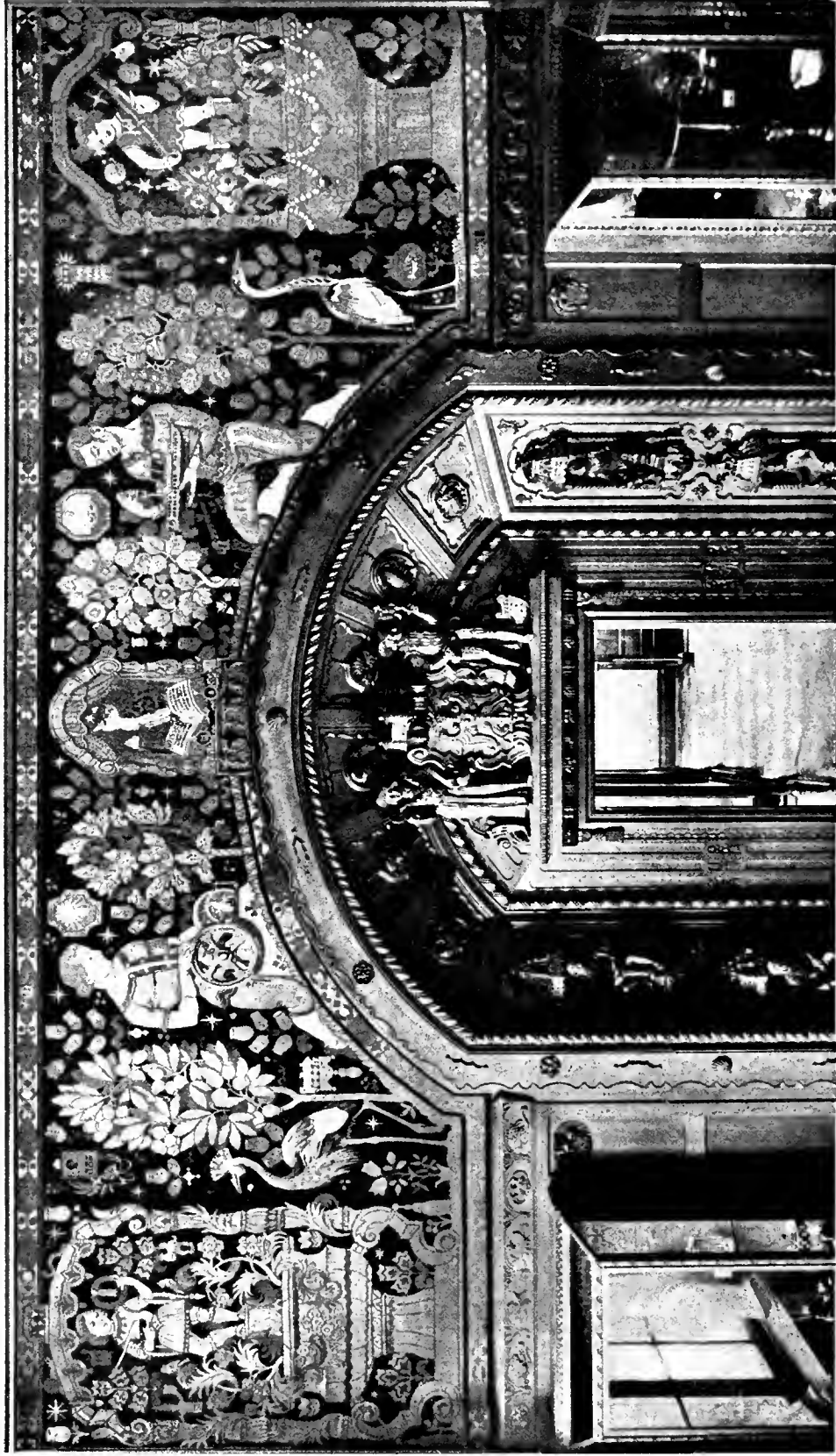
standenen Gobelins als vorbildlich bezeichnet werden dürfen.

Dieser Umstand veranlaßte die Landesgewerbeanstalt in Nürnberg, für einen ihrer repräsentativen Säle Deschauersche Gobelins in Auftrag zu geben, und erfreulicherweise ließ es sich be-

werkstelligen, daß die gesamte Innenarchitektur dieses Raumes in Deschauers Hand gelegt wurde, der sich so in der Lage sah, dem farbenfrohen Schmuck der Gobelins eine wirkungsvolle architektonische Folie zu geben. Leider mußte aber ein aus den Meisterkursen F. Adlers stammender

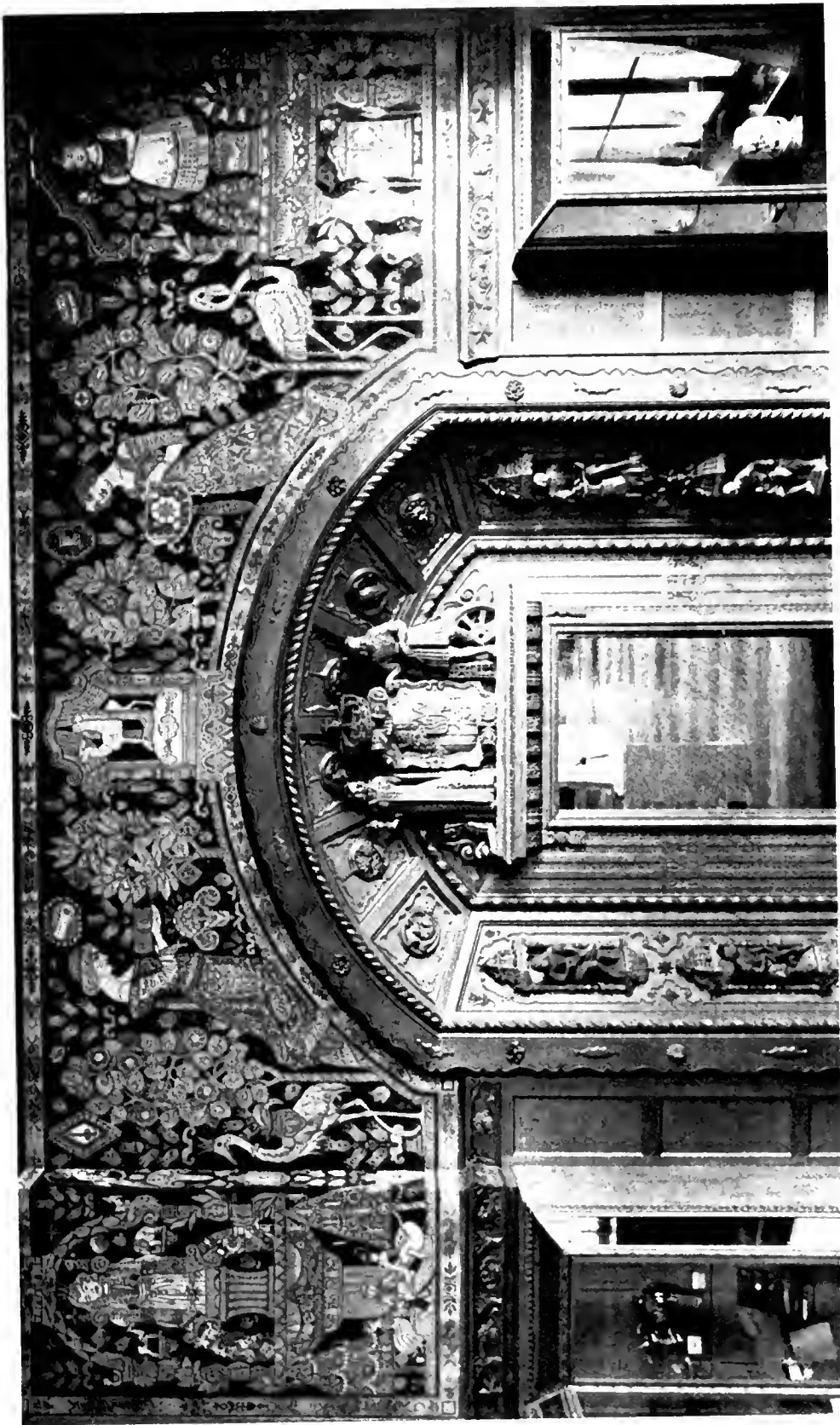


ARCH. I. DESCHAUER ■ WANDTEPPICH FÜR DIE LANDESGEWERBEANSTALT IN NÜRNBERG: GEWERBE



ARCH. IGNAZ DESCHAUER-MÜNCHEN

WANDTEPPICH FÜR DIE LANDESGEWERBEANSTALT IN NÜRNBERG:
CHEMIE, MASCHINENBAU, WISSENSCHAFT. SCHIFFBAU, OPTIK



riesiger Beleuchtungskörper, der die graziöseren Verhältnisse der Deschauerschen Raumschöpfung schwer beeinträchtigt, mit in Kauf genommen werden: könnte sich die Leitung des Instituts zu seiner Entfernung bequemen, so wäre damit für die ästhetische Raumwirkung viel gewonnen.

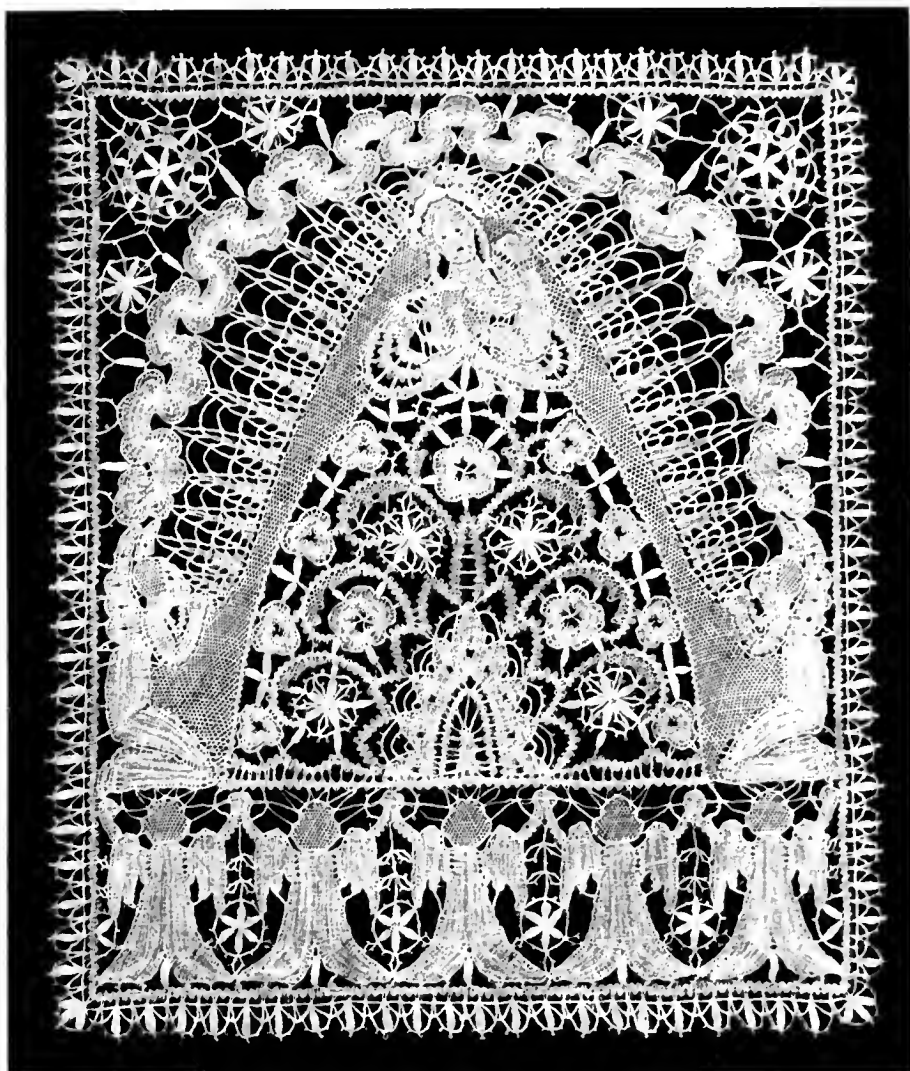
Die Gobelins selbst, heiter und hell in der farbigen Haltung, sind friesartig angeordnet; den Sockel bildet eine lustig bewegte, durch pikante und zierreiche Schnitzereien aufgelockerte Wandvertäfelung, in der als Schmuckzentren die beiden Portale stehen. Vitrinen sind in diese Wandvertäfelung eingelassen, leuchtende Fassettengläser blitzen, dahinter eine reiche Fülle schönster Arbeiten erlesener Kleinkunst. Fast möchte man besorgen, diese mannigfaltige Auflockerung bringe zu viel Bewegung in das Raumensemble, aber es ist keineswegs so. Denn einerseits ist der ruhige, durchgehends festgehaltene Gesamtton der geräucherten Eiche so warm, neutral und verbindend, daß eine unruhige Wirkung ausge-

schlossen ist, andererseits ist die Farbigkeit der Gobelins so beherrschend, daß von ihr vor allem das Auge angezogen und festgehalten wird. Es sind Allegorien, die das Thematische ausmachen, Versinnbildlichungen des bayerischen Gewerbefleißes, nicht ohne den leisen stofflichen Einschlag der Kriegszeit, in der die Entwürfe und die Gobelins selbst (von der Münchner Gobelinmanufaktur ausgeführt) entstanden. Aber darauf kommt es vielleicht weniger an: das nicht stofflich, sondern künstlerisch-optisch blickende Auge sieht zunächst die dargestellten Sujets gar nicht, sondern gleitet wohlighin über die ganz in die Fläche hineinkomponierten, echt flächig empfundenen Erscheinungen, die so weich und zart in der Farbenstimmung zusammengehen und im besten Sinn eine füllige Komposition, ohne Löcher und ohne leicht-dekorative Notbehelfe darstellen. Hier wo Deschauer einmal aus dem Vollen schöpfen konnte, hat er gezeigt, daß er auch originalen Aufgaben gegenüber seinen Mann stellt.

Wolf



ARCH. J. DESCHAUER □ WANDTEPPICH FÜR DIE LANDESGEWERBEANSTALT IN NÜRNBERG: PATRONA BAVARIAE



ELSE JASKOLLA-NÜRNBERG □ SPITZENMOTIV „MADONNA“ (KLÖPPELSPITZE)

ELSE JASKOLLA

Seit mehreren Jahren wirkt Else Jaskolla an der Nürnberger Kunstgewerbeschule als Lehrerin und Leiterin der Klasse für künstlerische Handarbeiten. Eine vor einiger Zeit im Münchner Kunstgewerbeverein veranstaltete Ausstellung von Arbeiten der Schule bewies in Gemeinschaft mit Else Jaskollas eigenen Schöpfungen einer ungewöhnlichen Nadelkunst, die man in der kunstgewerblichen Abteilung des Glaspalastes sah, daß da in der Stille, abseits der Heerstraße lauten kunsthandwerklichen Betriebs, in Anlehnung an beste Tradition in technischer Hinsicht eine neue verheißungsvolle Kraft dekorativer Textilkunst in die Erscheinung getreten ist. Die schöpferische und lehrhaft aus-

wirkende Tätigkeit der Künstlerin umfaßt alle Gebiete kunstgewerblicher Handarbeit. Da die Form aus der jeweiligen Technik abgeleitet ist, findet man begrifflicherweise bei diesen Arbeiten große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Aber über diese Flexibilität und im guten Sinne weibliche Anpassungsfähigkeit hinaus ist Else Jaskollas Kunst durchaus persönlich. Sie hat Stil und vermag vielleicht epochemachend zu werden, denn sie scheint berufen, von den ausgetretenen Pfaden, auf denen die billigen Allerweltsmotive sprießen, wegzuführen in frischere Bezirke. Etwas von der derben Rassigkeit der den kunstgewerblichen Dingen sehr zugewandten Alt-Nürnberger Kleinmeister ist in diesen Arbeiten, man ver-



LUISE SCHEIDEMANDEL-NURNBERG

WANDBEHANG „DIE BERGPREDIGT“

Heller Leinengrund mit Stickerei in Wolle, Baumwolle und Seide



ELSE JASKOLLA-NÜRNBERG

WANDBEHANG „DER LEBENSBRUNNEN“

Dunkler Leinengrund mit Wolle, Baumwolle und reicher Silberstickerei

spürt es besonders in der köstlichen Herbheit und Ungebrochenheit der Farbgebung, aber es ist vollkommen verdaut und übersetzt in die Formensprache der Zeit um uns. Naturalismus liegt der Künstlerin ferne, aber sie wagt sich doch manchmal mit den Mitteln ihrer Kunst an die Darstellung von Dingen, die sonst in der zeitgenössischen Produktion angewandter Kunst gescheut werden. So besonders mit den schönen Wandbehängen, deren einer von Else Jaskolla selbst den »Lebensbrunnen« symbolisiert; auf dunklen Leinwandgrund ist mit Wolle,

Baumwolle und unter reicher Verwendung von Silber ein dekorativ-ornamental gebändigtes Beckennetz niedergelegt. Eine ähnliche, allerdings noch nicht so restlos in die Materialmöglichkeit übersetzte Arbeit, die die Bergpredigt zum Gegenstand hat, stammt von L. Scheidemandel, der Assistentin Else Jaskollas. Die meisten übrigen hier reproduzierten Arbeiten gehen auf die Schülerinnen zurück, deren die Jaskolla-Klasse zeitweise über fünfzig zählte. Von Wesen und Art der Lehrerin geben auch diese Arbeiten charakteristischen Aufschluß. W.

„EXPRESSIONISMUS“ UND ARCHITEKTUR

Von Baudirektor Fritz Schumacher-Hamburg

II.

Wenn wir uns nun fragen, was solche Regungen im Gebiet der freien Künste für die Architektur bedeuten, so müssen wir dabei zweierlei unterscheiden. Einmal sind sie uns interessant für das unmittelbare Verhältnis zwischen der Architektur und den freien Künsten, und wir fragen uns, lockern sie den Zusammenhang zwischen den Erscheinungen der beiden Schaffensgebiete oder führen sie diese enger zueinander? Dann aber sind sie uns interessant, ganz abgesehen von der Frage dieses praktischen Zusammenhangs, als ein Spiegelbild, in dessen individuell gefärbten Reflexen wir die künstlerische Linie der Zeit, unter deren Gesetz auch die Architektur irgendwie steht, vielleicht besonders deutlich erkennen können.

Der erste Gesichtspunkt wird oft von den Vertretern der neuen Erscheinungen selber hervorgehoben. Sie weisen bewußt darauf hin, daß ihr Schaffen dekorative Werte erzeugt, die dem Architektonischen zustreben. Wir fragen uns, worin das begründet liegen soll.

Daß wir es nicht etwa suchen können in gewissen Äußerlichkeiten, wie, beispielsweise, dem Hang zum Geometrisieren der natürlichen Erscheinung, der uns oft genug entgegentritt, brauche ich wohl kaum zu sagen. Es wäre ein seltsamer Irrtum, wollte man glauben, schon dadurch eine Berührung mit der Architektur zu finden, daß auch ihr Wesen geometrische Grundlagen hat. Was ein Stück Malerei architekturgemäß macht und bewirkt, daß es im Zusammenhang mit räumlichen Gebilden „dekorativ“ genannt werden kann, liegt in anderen Eigentümlichkeiten begründet.

Sie sind nicht ganz einfach zu umreißen. Aber wenn man sich aus dem ganzen Reich der bildenden Kunst die Erscheinungen vergegenwärtigt, die man als architektonisch-deko-

rativ empfindet, so treten vielleicht drei Züge besonders einprägsam hervor. Der erste betrifft die räumliche Auffassung, die uns in einem Stück Malerei entgegentritt; er beruht auf einer gewissen Entwirklichung des bildlichen Raumes. Diese Entwirklichung kann bis zu einer vollkommenen Aufhebung eines uns geläufigen Raumgeföhls gehen, wie wir das in gewissen Kunstäußerungen sehen, die wir „primitiv“ zu nennen pflegen. Oder sie kann führen zu einer Art Abbeviatur der räumlichen Beziehungen, so daß etwa nur noch der unmittelbare Vordergrund und der Hintergrund eine Rolle spielt, wie es die besten europäischen Monumentalmaler aller Zeiten geliebt haben.

Der zweite betrifft die Linienführung; sie muß starke rhythmische Eigenschaften besitzen, die bereits wirken, ehe noch das Gegenständliche des Bildes in Betracht kommt.

Der dritte betrifft die Farbe; sie kann entweder ganz neutral sein oder aber das alles beherrschende Moment der Kunstleistung bilden, und von ihr gilt das gleiche wie von der Linienführung: sie muß bereits ihre Wirkung ausüben, ehe das Gegenständliche des Bildes in Betracht kommt.

Das sind hervorstechende Eigentümlichkeiten, die wir bald in dieser, bald in jener Form bei den Werken aller Zeiten beobachten können, wenn sie uns im architektonischen Sinne als dekorativ erscheinen.

Diese Eigentümlichkeiten treten uns nun fraglos bei den neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der Malerei entgegen. Ja oftmals begegnen wir ihnen in einer Absolutheit der Betonung, daß wir stutzen. Wir sehen Bilder, die im ersten Augenblick wie eine Sammlung bunter, farbiger Lappen erscheinen. Konturen prägen sich uns ein, deren gewaltsame Energie



KLASSE JASKOLLA, KUNSTGE-
WERBESCHULE NÜRNBERG

KISSEN. BUNTE SEIDENSTICKEREI
■ AUF GRAUER SEIDE ■



KLASSE JASKOLLA, KUNSTGE-
WERBESCHULE NÜRNBERG

KISSEN. BUNTE WOLLSTICKEREI
■ AUF GRAUEM LEINENGRUND ■

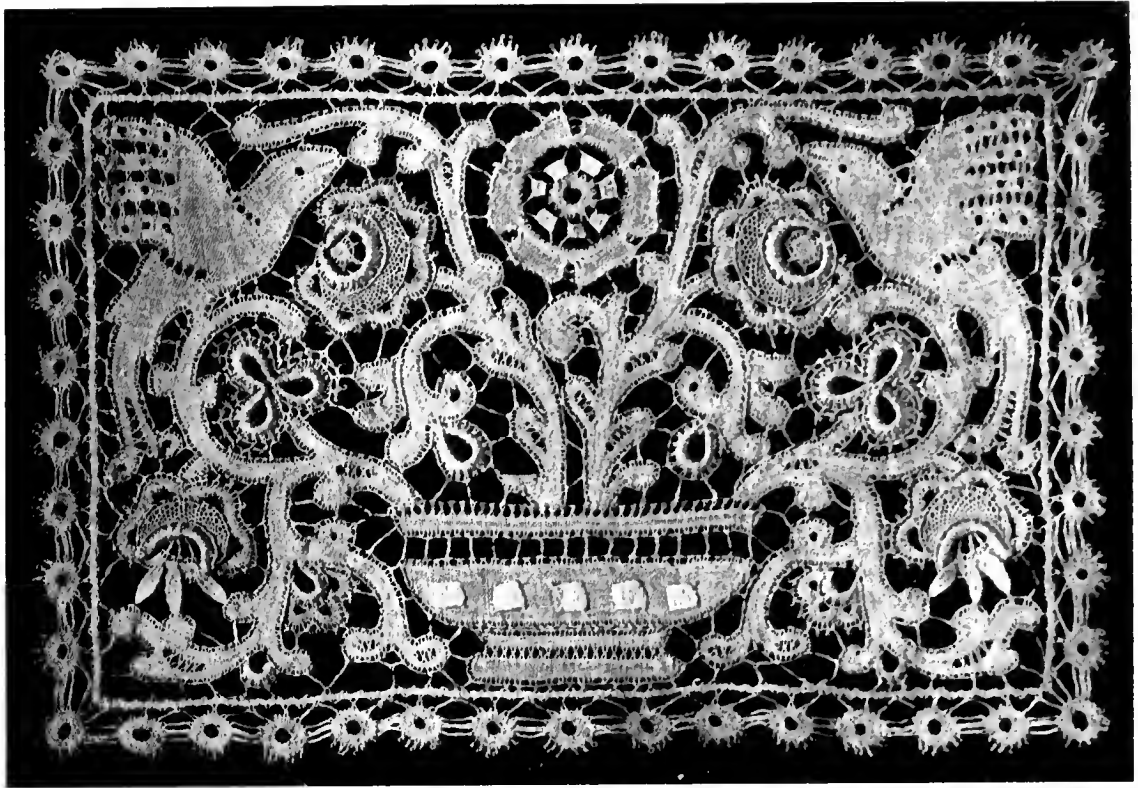


KLASSE JASKOLLA, KUNSTGEWERBESCHULE NÜRNBERG □ DECKE IN STIELSTICH- U. FLACHSTICKEREI
IN VERBINDUNG MIT DURCHBRUCHARBEIT (BLAU AUF WEISZEM LEINENGRUND)

ans Brutale streift, und die Entwirklichung des Raumes, die bei traumartigen Darstellungen ja nicht wundernimmt, führt oft zu so seltsamen Folgerungen, daß sie uns manchmal nicht mehr als eine Begleiterscheinung, sondern als eine Art Selbstzweck der Darstellung erscheint. Kurz, die Eigentümlichkeiten des Architektonisch-Dekorativen treten vielfach mit solcher Vehemenz in die Erscheinung, daß der dekorative Eindruck

im Ernstfalle, nämlich wenn man sich das Werk als Teil einer räumlichen Dekoration denkt, durch das Übermaß bereits wieder gefährdet sein würde.

Aber das braucht uns nicht zu kümmern; wir suchen im Augenblick nur nach den charakteristischen Grundzügen dieser Erscheinungen und dürfen wohl feststellen, daß, soweit in der expressionistischen Kunstwelt allgemeine Züge



KLASSE JASKOLLA, KUNSTGEWERBESCHULE NÜRNBERG

SPITZENMOTIV (KLÖPPELSPITZE)



KLASSE JASKOLLA, KUNSTGEWERBESCHULE NÜRNBERG ■

SPITZENMOTIV ■
(KLÖPPELSPITZE)

hervortreten, sie nach der Richtung einer Malerei liegen, die zum Zusammenklang von geschmückter Fläche und architektonischer Form zu führen vermag.

Man kann also sagen: im Gegensatz zur impressionistischen Auffassung der Malerei, die nur zum Bild als Selbstzweck treiben mußte und die Zusammenhänge mit dem Architektonischen mehr gelockert hat als irgendeine Epoche der Malerei, kann die expressionistische Auffassung die beiden Schaffensgebiete wieder enger zueinander führen. Danach hat sich die Architektur lange gesehnt. Je öfter sie in den praktischen Versuchen eines Zusammenklangs mit der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts Schiffbruch erlitt, um so mehr empfand sie die Notwendigkeit, die inneren Grundlagen wiederzufinden, die nötig sind, um aus den einzelnen Leistungen der Künste einen künstlerischen Gesamtausdruck zu erzielen. Die höchsten Eindrücke haben zu allen Zeiten erst auf diesem Zusammenklang der Künste beruht.

* * *

Aber nicht dieser Gesichtspunkt, so wichtig er an sich für die Welt des Schaffens zu werden vermag, ist der eigentliche Kernpunkt dessen, was uns an den Entwicklungssymptomen der neuen Kunsterscheinungen bewegt. Wichtiger noch scheint mir die Frage zu sein, ob die gleichen inneren Wesenskräfte, die in der freien Kunst zu jenen ganz besonders gearteten Erscheinungen führten, nun auch in den Regungen der Architektur bedeutsam hervortreten.

Es wäre wohl entscheidend für die Art und Weise, wie man sich den Dingen gegenüber zu stellen hat, wenn man sieht, ob man es nur mit Einzelfragen zu tun hat, die allein im Sonderbereich der freien Künste ausgetragen werden müssen, oder ob es sich um Regungen handelt, die als einheitliche Welle durch die Zeit zu gehen beginnen.

Sieht man sich in der Architektur nach Erscheinungen um, die dem verwandt sind, was uns heute in den Werken des „Expressionismus“ entgegentritt, so könnte man vielleicht im ersten Augenblick an gewisse groteske Äußerungen denken, die in den ersten Jahren der neuen Stilbewegung, an der Jahrhundertwende, auftraten. Die ersten Improvisationen eines Olbrich oder was Endell in die Welt setzte, als er an die Wand seines Ateliers „Elvira“ in München ein merkwürdiges, quallig sich verbreitendes Etwas gleichsam hinschleuderte, haben seinerzeit ähnliche Wirkungen in der Masse harmloser Betrachter ausgelöst, wie heute etwa eine Ausstellung von Schmidt-Rotluff oder Marc. Die Ähnlichkeit ist nur eine äußerliche. Sie

bleibt auf diesen Effekt beschränkt. Das, was Olbrich oder Endell damals glaubten als Befreiungstat von den Fesseln der Konvention vollführen zu müssen, war bewußte Willkür; der Einfall, die Laune des Individuums wurde dem Stilgesetze architektonischer Überlieferung entgegengestellt. Was die Besten unter den neuesten Wegsuchern wollen, ist im Gegensatz dazu, die Formel für ein neues Gesetz; den Zufälligkeiten der äußeren Erscheinungen, die dem Impressionismus seine Nahrung gaben, wollen sie ein inneres Gesetz gegenüberstellen, nach dessen Fassung sie auf verschiedenen Wegen tasten, und für das manche bereits einen so ähnlichen Ausdruck zu finden beginnen, daß wir zuerst auf den Verdacht kommen, sie schöpften ihn nicht aus der Quelle, sondern aus dem Reservoir des Nachbarn. Wir würden den neuen Erscheinungen unrecht tun, wenn wir in ihnen Äußerungen eines bewußten Willkürrausches eigenwilliger Menschen sehen wollten, — sie sind Äußerungen bewußten Gesetzeswillens eigenwilliger Menschen. Wenn uns die gegenwärtige Etappe zu diesem Ziel so seltsam vorkommt, so liegt das daran, weil sie dies Gesetz nicht in der Außenwelt der Erscheinungen, sondern in der noch wenig erforschten Innenwelt des eigenen Wesens suchen. Ähnliche Neigungen würden sich in der Architektur in einer Weise äußern, die in ihren Ergebnissen im ersten Augenblick vielleicht gar keine Ähnlichkeit mit den Äußerungen der Malerei zu haben scheint, weil die Mittel, mit denen die Baukunst sich allein zu äußern vermag, so ganz anders geartet sind.

Wir werden deshalb am leichtesten zu einer Klärung der Sachlage kommen, wenn wir nicht versuchen, uns klar zu machen, welche Erscheinungen die gleichen Antriebe, wie wir sie in der jüngsten Malerei vor uns sehen, in der Architektur hervorrufen würden, sondern umgekehrt, wenn wir die Erscheinungen, die zurzeit auf architektonischem Gebiete auftauchen, betrachten und uns fragen, welche inneren Antriebe in ihnen zur Geltung kommen.

Die Forderungen, die man in jüngster Zeit an die Architektur gestellt hat, sind mit einer gewissen bemerkenswerten Übereinstimmung von den verschiedensten, in keinem inneren Zusammenhang stehenden Seiten, in ein Wort zusammengefaßt worden, das gar nicht „modern“ klingt: das Wort „gotisch“. So sehen — um nur an einiges zu erinnern — zwei so grundverschiedene Architekturbetrachter wie Hans Much und Karl Scheffler im Geist der Gotik das erlösende Prinzip für die bauliche Aufgabe unserer Zeit. Der eine ein begeisterter Schwärmer, dem der moderne Backsteinbau die Zeit



besonders lebendig gemacht hat, in dem seine Wurzeln liegen, der andere ein kühler Zergliederer, dem sich der Begriff Gotik mit keiner Zeit und keiner Form verknüpft, sondern nur mit einer bestimmten Art der künstlerischen Auffassung. Gemeinsam ist beiden eines, der Gegensatz zum Griechischen; aber während Much diesen Gegensatz gleichsam als ein Ringen betrachtet, in dem das gotikfeindliche Prinzip, besonders wie es sich im neuerweckten

Griechentum der Renaissance zeigt, vernichtet werden sollte, sieht Scheffler mit dem Auge des Philosophen in diesem Ringen den ständigen Wechsel zweier entgegengesetzter Prinzipien, die ewig nebeneinander bestehen werden, nur daß er deutlich erkennen läßt, daß für ihn die Höhepunkte künstlerischer Wertigkeit in denjenigen Epochen liegen, die dem gotischen Geist die Oberhand gewannen.

In der Tat können wir wohl in diesen bei-



A. VON MAYRHOFER-MÜNCHEN

SILBERNES TEEGESCHIRK

den Schlagworten vom „Gotischen“ und „Griechischen“ ein Spiel gegensätzlicher innerer Kräfte sehen, die nicht nur in den großen, sich gegenseitig ablösenden Epochen der Kunstgeschichte, sondern eigentlich auch im künstlerischen Tun jeder Zeitepoche gegeneinander stehen. In historisch gewordenen Epochen sehen wir dieses Widerspiel nicht mehr, sobald die eine Seite die andere entscheidend übertönt hat; dazwischen liegen dann Übergänge, in denen die Wage schwankt, bis die andere Schale in die Höhe schnell. In der Zeitepoche aber, in der man selber lebt, wird man das Kräftespiel wohl immer als ein stilles Ringen wahrnehmen können.

Wenn wir diesen Gegensatz in die Worte „Gotisch“ und „Griechisch“ bannen, so ist das nur ein Gleichnis; statt dieses Gleichnisses könnte man auch ein anderes suchen, aber jedes Wort, das man sucht, wird immer nur ein Gleichnis bleiben. Im Gleichnis „gotisch-griechisch“ wird manches von dem, was wir in diesem geheimnisvollen Kräftegegensatz vor uns sehen, sehr treffend beleuchtet, manches aber erhält auch durch die unvermeidliche historische Beengtheit dieser Begriffe ein verzerrendes Schattenspiel. Deshalb ist der Versuch vielleicht nicht überflüssig, dem Verständnis für dieses große Ringen, das den Kreislauf der künstlerischen Erscheinungen in der Architektur durchzieht, auch noch von anderen Gesichtspunkten aus näherzukommen.

* * *

Wenn die Kunst den Menschen immer wieder mit besonders magischer Kraft anzieht, so kommt das wohl daher, weil sie der eigentliche Spiegel ist, der seiner Seele gegeben wurde. Was uns aus ihr widerstrahlt, gibt uns die faßbarste, ja vielleicht einzige Rechenschaft von der rätselhaften Struktur unseres seelischen Wesens. In den darstellenden Künsten sehen wir dieses Spiegelbild meist gleichsam in indirekten Reflexen widerscheinen. In der Architektur tritt es am ungebrochensten. Ich möchte sagen, primär hervor. So seltsam es im ersten Augenblick klingen mag, im architektonischen Kunstwerk schafft der Mensch vielleicht am unmittelbarsten ein Etwas nach seinem Bilde. Das ist natürlich nicht äußerlich gemeint, nein, was in ihr besonders deutlich zutage tritt, das ist das Bild der inneren Kräfte, aus denen unser Menschentum geheimnisvoll aufgebaut ist. Sie kommen in ihr zutage, weil sie der Mensch instinktiv in einen Organismus hineinverlegt, den er beleben will. Das eigentümliche Flächen- und Raumgefühl, in dem wir Menschen leben, und dem wir Ausdruck geben in den mathematischen Vorstellungen, die uns beherrschen, — das rhythmische Gefühl, das in uns wacht,

und ein geheimnisvoller Küber unserer Empfindungen wird, — das dynamische Gefühl, das uns innewohnt und uns fähig macht, unsichtbare Kräfte zu verstehen, all das verlegen wir in den Organismus des Bauwerks. Wir bauen dies Werk auf nach den Gesetzen unseres Flächen- und Raumgefühls, gliedern es nach den Gesetzen unseres rhythmischen Empfindens, formen es nach dem Gesetze unserer dynamischen Vorstellungen, kurz, legen in die leblosen Gebilde die Äußerungen unseres menschlichen Lebensgefühls. Das strahlt dem Beschauer daraus zurück, und er empfindet es als etwas ihm Verwandtes.

Nun liegt aber der Organisation unseres menschlichen Wesens ein tiefgreifender Gegensatz zugrunde, der uns entgegentritt, aus welchen Gesichtspunkten wir auch immer die Dinge betrachten. Nicht nur zerfällt unsere ganze menschliche Natur in unser geistiges und in unser physisches Wesen, deren Widerspiel wir Leben nennen, nein, auch diese beiden verschiedenen Seiten unseres Seins spalten sich wieder in gegensätzliche Äußerungen. Unser geistiges Wesen beruht einesteils auf einer abstrakten Vorstellungswelt, die nur aus dem geheimnisvollen Born unseres Innern entspringt und andernteils auf einer sinnlichen Vorstellungswelt, die gespeist wird von den Eindrücken der Natur, die außer uns wahrnehmbar ist; — unser physisches Wesen beruht auf dem unsichtbaren Kräfteorganismus unseres Knochen-, Sehnen- und Nervensystems und daneben auf dem sichtbaren Kräfteorganismus unseres Muskelsystems. Die Wirkungen des einen äußern sich für uns in abstrakten, die des anderen in sinnlichen Vorstellungen. Kurz, wir sehen überall gegensätzliche Mächte, die im tiefsten Kern eng verwandt sind, mögen wir sie nun mit dem Begriff „geistig“ und „physisch“ oder „abstrakt“ und „sinnlich“ oder „Innenwelt“ und „Außenwelt“ bezeichnen.

Da nun das, was wir auf dem Gebiet des Bauens Kunst nennen, nichts anderes ist als ein Stück toter Materie mit dem Wesen unseres Menschentums zu erfüllen, so ist es natürlich, daß dieser grundlegende Gegensatz auch in ihren Werken zum Vorschein kommt, und es liegt in der Natur der Sache, daß das, was beim wirklich lebenden Individuum nebeneinander besteht, ohne dadurch eigentlich gemindert zu werden, beim nur scheinbar belebten Organismus sich gegenseitig verdrängt; herrscht beispielsweise das abstrakte Wesen im Kunstwerk vor, so tritt das sinnliche Wesen entsprechend zurück; — sie ringen gleichsam miteinander. Die ganze Entwicklung der Baukunst, alles, was wir den Wandel der Stile oder den Wandel der künstlerischen Anschauungen nennen, ist



KARL ROTHMÜLLER-MÜNCHEN

ANHANGER IN GOLD UND PLATIN MIT ROSA TURMALINEN, PERLEN, DIAMANTEN UND SCHWARZEM EMAIL.

im allerletzten Grunde nichts anderes als der Reflex eines solchen Ringens dieser beiden Seiten unseres Wesens. Wir sehen im ständigen Wechsel bald die eine, bald die andere die Vorherrschaft üben. Das tiefste Streben aber geht nach einem Ausgleich des Gegensatzes. In großen Intervallen wird ein Augenblick solchen Ausgleichs ab und an erreicht, aber nie wird er verewigt, denn stets drängt der Saft der im Ansteigen befindlichen unter den beiden Kräften weiter in das ihr gemäße Extrem. So wird ein Wechsel im tiefsten Wesen der Kunst immer bleiben: der Dualismus unseres menschlichen Wesens, der bei uns im zeitlichen Nebeneinander sich auswirkt, vermag sich in der Kunst nur im zeitlichen Nacheinander auszuwirken und erscheint uns deshalb in dieser Umsetzung als das Wechselspiel einer Wellenbewegung.

Wenn wir die Gesamtheit der architektonischen Erscheinungen von diesem Gesichtspunkt aus betrachten, werden uns tiefe innere Zusammengehörigkeiten erst klar. Das Abstrakt-Geistige und das Organisch-Sinnliche sind die eigentlich fundamentalen Gegensätze, die einander gegenüberstehen. Die Art, wie sie sich in den verschiedenen Kunstepochen in einseitiger Starrheit oder in halbwidertreibender Mischung oder im gegensätzlichen Wechsel entwickeln, läßt sich am anschaulichsten am jeweiligen Ornament erkennen, das eine architektonische Entwicklungsstufe begleitet. Aber auch an der Architektur selbst vermag man sie abzulesen, wenn man sich vergegenwärtigt, was in einer bestimmten Entwicklungsperiode, die wir „Stil-



K. ROTHMÜLLER ■ ANHÄNGER IN GOLD MIT BAROCK-PERLEN U. SMARAGDEN (OBEN) ■ BROSCHE IN GOLD UND SILBER MIT BLAUEM OPAL, HALBPERLEN UND RUBINEN (MITTE) ■ BROSCHE IN GOLD UND SILBER MIT RUBINEN (UNTEN)

epoche“ zu nennen pflegen. im Vordergrund des künstlerischen Wollens steht: der strukturelle Gedanke oder die dekorative Wirkung. Das ist der Gegensatz, in dem sich auf dem Gebiet des Bauens die Vorherrschaft des Geistigen oder des Sinnlichen praktisch auswirkt.

Was mit diesem Unterschied gemeint ist, wird greifbarer, wenn man etwa der ägyptischen Kunst die griechische oder der Gotik die Renaissance gegenüberstellt. Im wesentlichen arbeitet die ägyptische Kunst mit einem sehr ähnlichen strukturellen Apparat wie die griechische, nämlich mit Säulen und Gebälk, aber was in der ägyptischen Kunst deutlich fühlbar struktiv gebunden bleibt und dadurch einen starr-abstrakten Charakter behält, den Charakter der Skelettstruktur des Baumaterials, das wird in der griechischen Kunst, auch in deren strengster Form, dem dorischen Tempel, zu einer symbolischen Konstruktion umgedeutet, die zu dekorativen Wirkungen erweitert werden kann. Die Materie

wird in allen ihren Formen muskelartig belebt. Dadurch verliert sie den starr-abstrakten Charakter und sie beginnt ins Gebiet sinnlicher Wirkungen hinüberzuspielen, die alles organisch belebt hervorruft. Fast die gleichen Worte können wir beim Vergleich der weit komplizierter gewordenen Welten der Gotik und der Renaissance (des Antikischen) wiederholen; jede hat sich in ihren entgegengesetzten gerichteten Eigentümlichkeiten in viel differenzierter Weise fortentwickelt, so daß hier der Gegensatz zwischen Skelett und Muskel, der sich umsetzt in den Wirkungsgegensatz „abstrakt-



KARL ROTHMÜLLER-MÜNCHEN

Gold und Silber mit Amethyst
und Olivinen

Gold und Silber mit Opalen,
Rubinen und Perlen

DREI ANHÄNGER

Gold mit Amethysten, Perlen
und Olivinen

geistig“ einerseits und „organisch-sinnlich“ andererseits, noch viel stärker hervortritt. Übersetzt in die Ausdrucksformen der bildenden Kunst führt das zu jenem Gegensatz, den wir mit „struktiv“ und „dekorativ“ bezeichnen können. Man sieht, bei der einen der beiden polaren Richtungen überwiegt unter den inneren Kräften, die dem Kunstwerk eingeflößt werden, das Reich unserer dynamischen Kräftevorstellungen, bei der

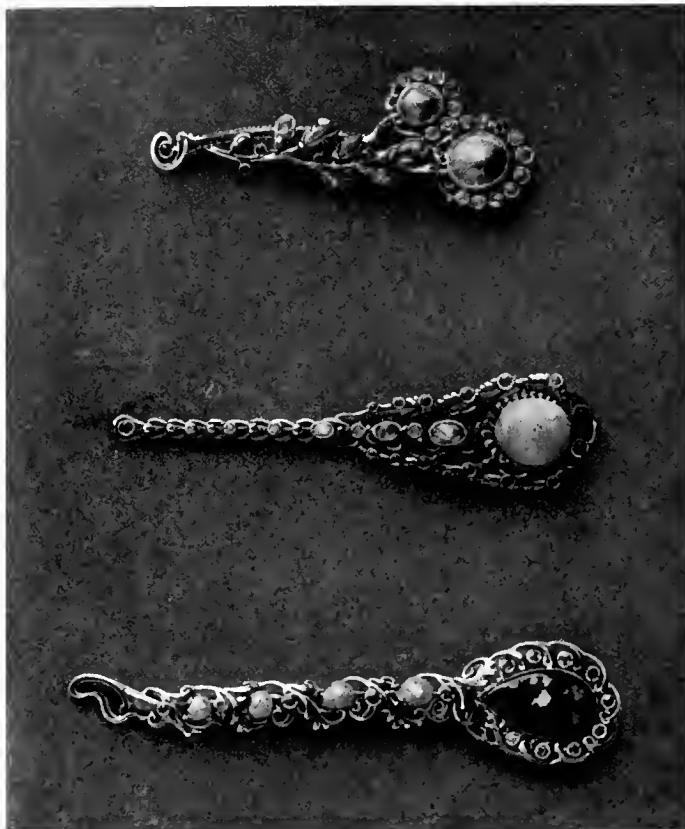
anderen das Reich unserer rhythmischen Kräftevorstellungen. Überwiegt! -- Denn natürlich treten bei jeder rechten Kunstleistung beide in Funktion, es ist nur die Frage, welche den Vortritt hat, und je nachdem, welches dieser beiden Reiche den schöpferischen Willen am stärksten regiert, kommen wir im Kunstwerk zu einem Betonen des Charakters oder zu einem Betonen der Form. Wollen wir diesen Gegensatz in



K. ROTHMÜLLER-MÜNCHEN

RINGE IN PLATIN, GOLD UND SILBER MIT
BRILLANTEN, PERLEN, RUBINEN USW. □

K. ROTHMÜLLER-
MÜNCHEN



ZWEI PERLSCHA-
LEN, OPALE, BA-
ROCK-PERLEN U.
RUBINEN

PERLE, OPALE,
RUBINEN UND
OLIVINEN

GRÜNER OPAL,
OLIVINEN UND
PERLEN

NADELN IN GOLD
UND SILBER

die Begriffssprache umsetzen, welche die Wirkungen bezeichnet, die das unter der einen oder der anderen Konstellation geborene Kunstwerk auslöst, so sagen wir: in einem Falle arbeitet der Künstler auf die „Macht des Ausdrucks“, im anderen auf die „Schönheit des Ausdrucks“.

Wir sehen, es sind nur verschiedene Formen des Betrachtens, die zu den Gegensatzbegriffen führen, die in den vorstehenden kurzen Sätzen auftauchen. Betrachten wir die Erscheinungen, von denen wir sprachen, unter dem Gesichtswinkel der Struktur des schaffenden Individuums, so kommen wir zum Gegensatz „Skelett“ und „Muskel“, sofern wir die Sache „physisch“, — zu dem Gegensatz „geistig“ und „sinnlich“, sofern wir sie „psychisch“ auffassen. Dem entspricht der Gegensatz „struktiv“ und „dekorativ“, wenn wir das schöpferische Ergebnis vom materiellen (physischen) Gesichtspunkte betrachten, während wir zum Gegensatz „abstrakt“ und „organisch“ kommen, wenn dies vom immateriellen (psychischen) Gesichtspunkt aus geschieht. Betrachten wir die gleichen Erscheinungen vom Standpunkt der schöpferischen Absicht, so kommen wir zu einem Gegensatz, der vom Schöpfer aus gesehen, in die Begriffe „Charakter“ und Form“, vom Beschauer aus gesehen, in die Begriffe „Macht“ und

„Schönheit“ gefaßt werden können. Betrachten wir sie endlich unter dem kleinsten Gesichtswinkel, nämlich dem eines historischen Ausschnittes und seiner zufälligen Nomenklatur, so kommen wir zu dem Gegensatz „gotisch“ und „antikisch“.

Wenn man die mehr zünftige oder mehr gelegentliche Kunstphilosophie unserer Tage ins Auge faßt, so sieht man in ihr ein Ringen um den Ausdruck für diese Polaritätsbegriffe, die der natürliche Wellengang künstlerischer Entwicklung gemäß dem Aufbau unseres dualistischen Menschentums jeweilig in den Vordergrund schiebt. Oft leiden wir an einer gequälten Durchführung der einmal gewählten polaren Bezeichnungen, wenn sie durch die enge Gasse der wirklichen Erscheinungen hindurchgeführt werden, weil das eine Begriffspaar angesichts verschiedener Standpunkte des Betrachtens nicht recht genügen will. Erst wenn man sich klar macht, daß die verschiedenen, im letzten Grunde verwandten Begriffe nicht willkürliche Worte sind, sondern gleichsam die Sehstrahlen verschiedener Standpunkte festhalten, wird das Problem faßbarer, — es wird plastisch, wie alle Dinge, bei denen man es möglich macht, sie von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten.

(Der Schluß folgt)



ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH

MUSIKZIMMER

DER UMBAU EINES WOHN- UND GESCHÄFTSHAUSES IN ZÜRICH

Wird ein Architekt vor die Aufgabe gestellt, eines jener aufgedonnerten, in ihrer inneren Einrichtung nach dürren und lieblosen Gedanken flüchtig geplanten Geschäfts- und Wohnhäuser aus den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts für die Bedürfnisse weltmännisch fühlender, künstlerisch empfindender Menschen einzurichten, so wird sein Befund nach gründlicher Prüfung meistens lauten: „Unmöglich; abbrechen; neu bauen.“

Daß es gelingen könnte, in dem Eckhaus an der großen Geschäftsstraße in Zürich, das wir hier in veränderter Gestalt vorzeigen dürfen, eine zu großem gesellschaftlichem Leben geeignete Wohnung zu schaffen, hätte man wohl kaum für möglich gehalten. Die Räume waren durch einen engen, mit einem platzraubenden Korridor umgebenen Lichtschacht schmal zusammengedrückt, sie waren unklar gegliedert, unentschieden zwischen den Achsen und den Ecken schwan-kend, ihre innere Verbindung war ganz unübersichtlich, unansehnlich besonders die Treppe, welche die beiden Wohngeschosse verband.

Der Münchner Architekt Peter Birkenholz, der trotz dieser ungünstigen Umstände den Umbau übernahm und in der unglaublich kurzen Frist von sechs Monaten zu Ende führte, überwand die Schwierigkeiten besonders dadurch, daß

er an Stelle des Lichtschachts und Korridors eine zweigeschossige Diele mit großem Oberlicht und einer monumental wirkenden Treppe setzte. Dadurch gewann er an nutzbarem Raum, ordnete die inneren Verbindungen klar und übersichtlich und schuf eine angenehme Lichtquelle, von der aus die ganze Wohnung mit behaglicher Helligkeit durchflutet wird. Während er im oberen Wohngeschoß, das von Gästen nicht betreten zu werden braucht, die alte Raumanlage so ziemlich unberührt ließ, schuf er im unteren Geschoß einige nach streng architektonischem Gesetz gegliederte Säle, die uns durch ihre Schönräumigkeit mit einem edlen Behagen erfüllen und dem Hausherrn die günstigste Gelegenheit bieten, die Kunstwerke, die er sam-

melt, unter vorteilhaften Umständen wirken zu lassen. Da er auch sämtliche Möbel entwarf und ihre Ausführung überwachte, wobei er eine Reihe alterprober, aber halbvergessener Techniken in erneuter Form und ohne jegliche Stilkopie zur Anwendung brachte, lohnt sich ein Rundgang durch diese Wohnung sehr, für den Laien nicht weniger als für den Künstler und Fachmann.

Durch das Treppenhaus, das nur die Wohnung und nicht die Geschäftsräume bedient, betritt man den Vorplatz, der in schöner Aufteilung und reicher Profilierung mit gebeizter Eiche vertäfelt ist: ein



ARCH. P. BIRKENHOLZ ■ WOHNHAUS IN ZÜRICH: HAUSTÜR

Wandspiegel mit eingeschliffener Umrahmung erweckt gleich den Eindruck eines guten Museumstückes. Nach rechts öffnet sich die Garderobe in mattlackiertem Holz mit sparsam verteilten Schnitzmotiven; die Waschnische ist mit alten holländischen Kacheln ausgelegt. Der anschließende Abort erhält Licht und Luft über den kurzen Verbindungsgang zwischen Küche und Speisekammer hinweg.

Das beherrschende Motiv der Diele ist die Treppe mit ihrem in edler Kurve geführten, reich in Nußbaum geschnitzten Geländer, das auch als Brüstung um den Vorplatz des oberen Geschosses herumgeführt ist. Der warme Ton des Holzes hebt sich kräftig von den einfach geweißten Wänden ab; antike Möbel, riesige Schränke mit kühl und satt wirkenden Zinnkrügen, alte Gobelins und Bilder neuer Schweizer Schule sind hier vorteilhaft und ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen untergebracht. Die Entlüftung, die mit einer Pulsionsheizung im Zusammenhang steht, geschieht durch ein durchbrochenes Friesornament unter dem Oberlicht.

Klassisch ruhig wie ein Raum von Schinkel wirkt daneben das streng nach beiden Achsen durchgebildete Musikzimmer. Der störende Erker in der Ecke wurde durch eine Tapentür abgetrennt, der andere hier überschüssige Raum

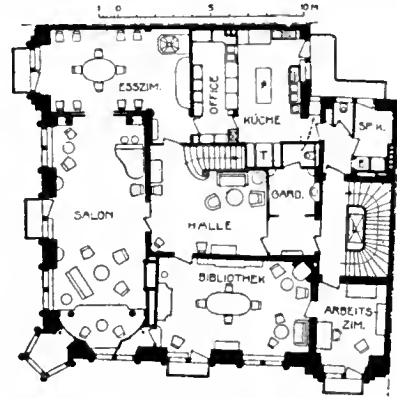
als Estrade erhöht und als flache Nische ausgestaltet; die beiden Schmalseiten erhielten durch je ein Paar jonische Säulen ihre besondere Eindrücklichkeit. Die gliedernden Teile sind in Weißlack mit Gold gehalten; die Wände in hellblauem Seidendamast. Die Rückenpolster und Matrazzoni der Stühle sind auf Canevas gestickt, mattrosa mit apart gestimmten Blumenstücken, die von Stuhl zu Stuhl wechseln. Ein besonderes Schmuckstück ist der Boden, wie denn auch Birkenholz wie kaum ein Architekt die bestimmende Bedeutung desselben für die Raumästhetik erkannt hat; er ist in Mahagoni mit Rankenfriesen am Rand und in einem runden Mittelstück gearbeitet, die in Rosenholz, Amaranth und Palisander ziervoll eingelegt sind.

Einfach und behaglich warm wirkt daneben das Speisezimmer mit seinem alten Winterthurer Ofen in weißblauer Fayence. Die ruhigen Möbel und die Vertäfelung sind aus Nußbaum, die Wandbespannung und die Möbelstoffe sind weinrot.

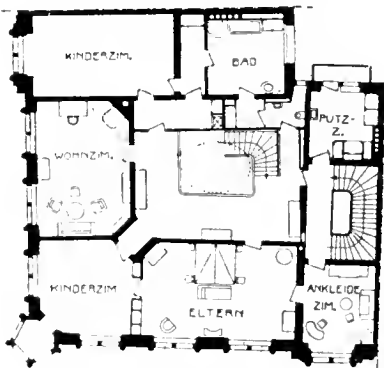
Um so reicher und eigenartiger erscheint die Bibliothek mit ihren massiven, schön geschweiften und reich geschnitzten Möbeln aus dunklem matten Nußbaum und ihrem Marmorkamin in der Plauderecke. Die vollkommene Befreiung von den historischen Stilen aber zugleich der



II. STOCK VOR DEM UMBAU



II. STOCK NACH DEM UMBAU



III. STOCK



DACHSTOCK



WOHNHAUS IN ZÜRICH: OBERE DIELE MIT TREPPENBRUSTUNG

ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH



ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: DIELE MIT
BLICK GEGEN DAS MUSIKZIMMER ▣



ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: DIELE MIT
BLICK GEGEN DIE GARDEROBE □



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: OBERE TÜRFÜLLUNG AUF DER DIELE
NACH MODELL VON BILDHAUER FR. LOMMEL-MÜNCHEN



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: TREPPENGELÄNDER NACH
MODELLEN VON BILDHAUER FR. LOMMEL-MÜNCHEN



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: LESETISCH AUS DER BIBLIOTHEK

gelungene Versuch, ihnen etwas Ebenbürtiges und WesensgemäÙes an die Seite zu stellen, ist hier wohl am weitesten gediehen. Jedes einzelne Stück mußte zuerst in Ton modelliert werden, damit der Holzbildhauer die Formgedanken des Architekten ganz erfassen konnte. Lebhaft wirken die Gobelinbezüge mit ihren freien großen Pflanzenmotiven neben dem grünen Kochelleinen der Wände. Wiederum ein eigenartiger Bodenbelag aus rötlich gebeiztem NuÙbaum mit kräftigen schwarzen Quadraten. — Das Arbeitszimmer in der Ecke blieb aus dem früheren baulichen Zustand unverändert; es öffnet sich auf dem Flur, um dem Hausherrn den ungehinderten Verkehr mit seinen im untern GeschoÙ gelegenen Geschäftsräumlichkeiten zu ermöglichen.

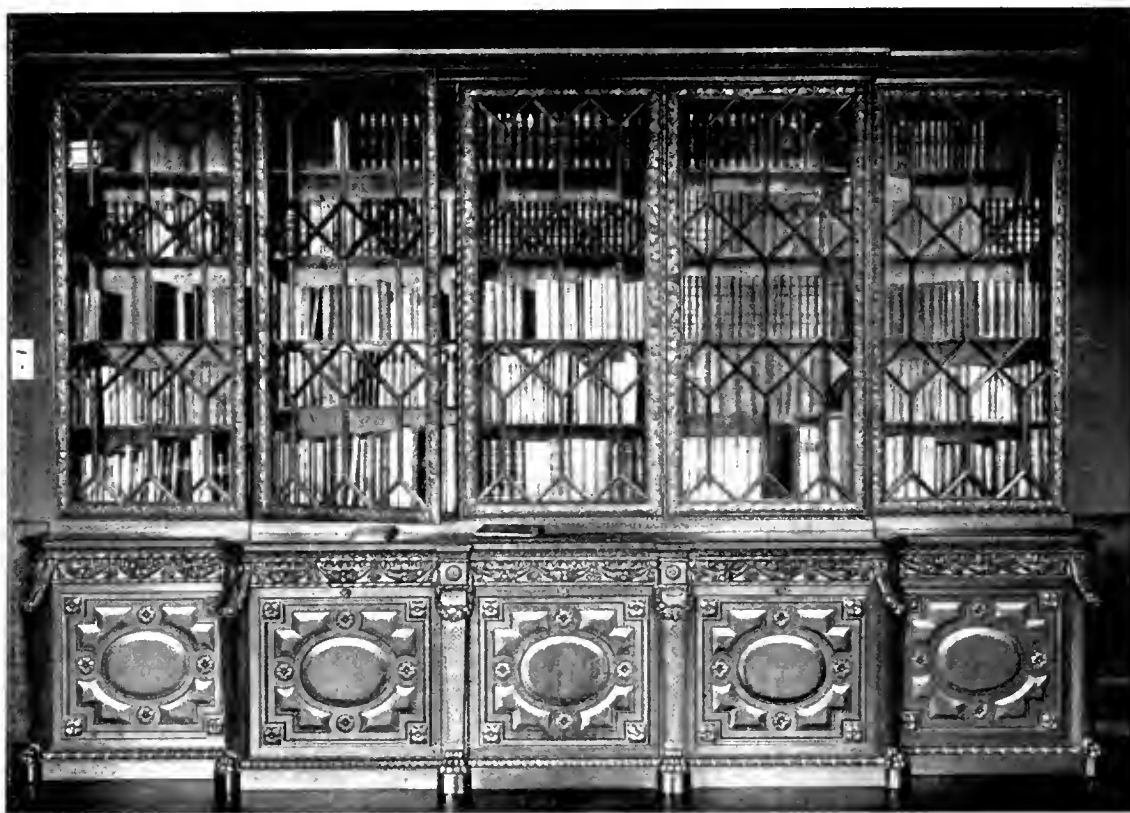
Die Räume des oberen Wohngeschosses sind weniger ihrer architektonischen Verhältnisse als ihrer feinen farbigen Stimmung und der Ausgestaltung ihrer Möbel wegen von Belang. Das Zimmer der Frau hat Wandbespannungen von brauner Seide und hellblaue Bezüge der Stühle erhalten; einzelne der dunkeln reich geschnitzten Mahagonimöbel sind hier von besonders sorgfältiger und gewählter Durchbildung.

Im DachgeschoÙ wurde ein besonderer Teil

für die Bedienung und ein weiterer für die Gäste abgetrennt eingerichtet. Als ein recht anheimelnder Raum sei hier noch der Vorplatz der zuletzt genannten Abteilung erwähnt; das dunkle Holzwerk der Türen, die alten Möbel und die angedunkelten Familienbilder stehen stark und dauerhaft vor den weißen Wänden, die durch ein vierteiliges Fenster mit farbiger Verglasung ein angenehm gedämpftes Licht erhalten.

Diese durch drei Geschosse mit guter innerer Verbindung sich entwickelnde Wohnung mitten im Geschäftsviertel der Stadt, das sich dazu noch über die ganze untere Hälfte des Hauses erstreckt, hebt sie so hoch über den brausenden Alltag hinweg, daß man ihn ganz darüber vergißt. Man fühlt sich in einem stattlichen Landhause, in dem es einem so wohl ist, daß man gar nicht darauf verfällt, nach dem Garten zu fragen. Und noch weniger denkt man an die Fassaden des Hauses, die einer Zeit angehören, von deren Wesen wir uns getrennt haben; man fühlt sich unter der räumlichen Harmonie, die der Architekt mit solcher Vollendung zusammengestimmt hat, so gesättigt und ausgeruht, daß man sich um nichts mehr zu kümmern braucht, was draußen gelegen ist.

Albert Baur



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: BÜCHERSCHRANK AUS DER BIBLIOTHEK

„EXPRESSIONISMUS“ UND ARCHITEKTUR

Von Baudirektor Fritz Schumacher-Hamburg

(Schluß)

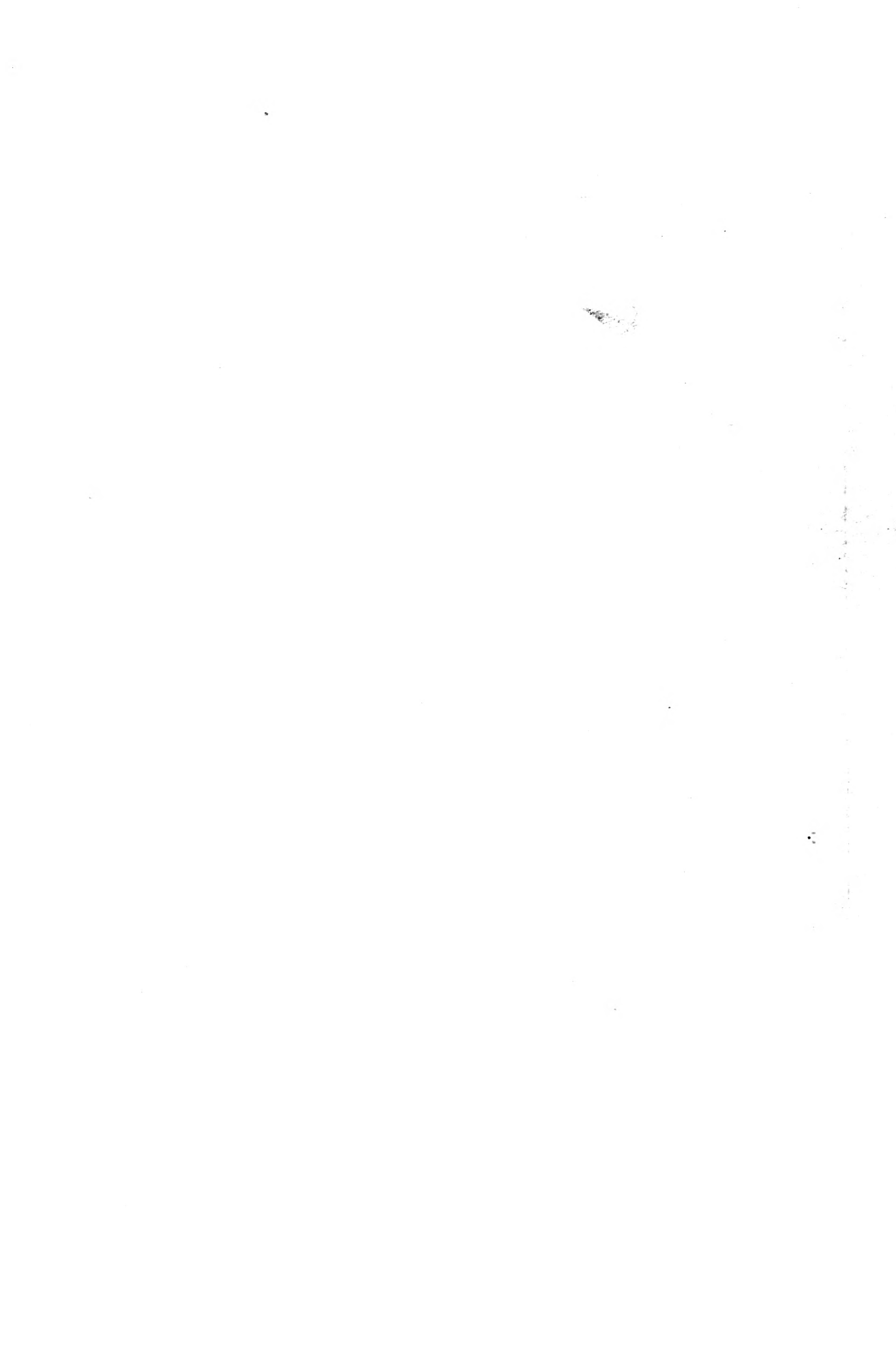
Und wenn wir nun schließlich nach diesem langen Umweg grundsätzlicher Feststellungen zu der Frage zurückkehren, von der wir ausgingen, so wird vielleicht, trotz des Umweges, das Ziel plötzlich sehr nahe zu liegen scheinen. Wir fragen uns, ob das, was in den darstellenden Künsten, vor allem in der Malerei, so ungestüm vom Sinnlichen zum Geistigen drängt und dort auf dem begrifflich viel besser und leichter umgeackerten Boden der freien Künste sich willig in die Schlagworte vom „Impressionismus“ und „Expressionismus“ bannen läßt, eine Sondererscheinung ist, gleichsam eine jener kleinen, schnell abebbenden Nebenwellen, die jede Entwicklungslinie umspielen, — oder ob wir hier das Symptom eines großen, neu anhebenden Wellenzuges vor uns haben, der die ganze Kunst durchzieht, mithin auch in der Architektur sichtbar sein müßte. Um das wirklich überschauen zu können, mußten wir uns zunächst von den äußerlichen Kriterien frei-

machen, an denen man leicht hängen bleibt, wenn man nicht das Begriffliche aus den Erscheinungen loslöst und so die verschiedenen Größen, die man miteinander in Beziehung setzen will, gleichsam auf den gleichen Nenner bringt. Jetzt erst kann man mit ihnen operieren. Die Art und Weise, wie sich die gleichen Kräfte in der einen und in der anderen Kunst äußern, ist so verschieden, daß man im ersten Augenblick, wenn man nur die Ergebnisse betrachtet, ihre Verwandtschaft gar nicht erkennt und das Vergleichbare vielleicht in irreführenden Nebensachen sucht. In Wahrheit können wir es lediglich in jenen Grundkräften suchen, die sich nur als allgemeine Begriffe fassen lassen. Wenn uns der innere Zusammenhang solcher Begriffe klar geworden ist, dann ergibt sich daraus sogleich, daß das, was uns in der Baukunst als ein Zug zum Struktiven, als ein Ringen mit dem Problem des Skelettbaues, als ein Streben nach der Macht des Ausdrucks im



ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH

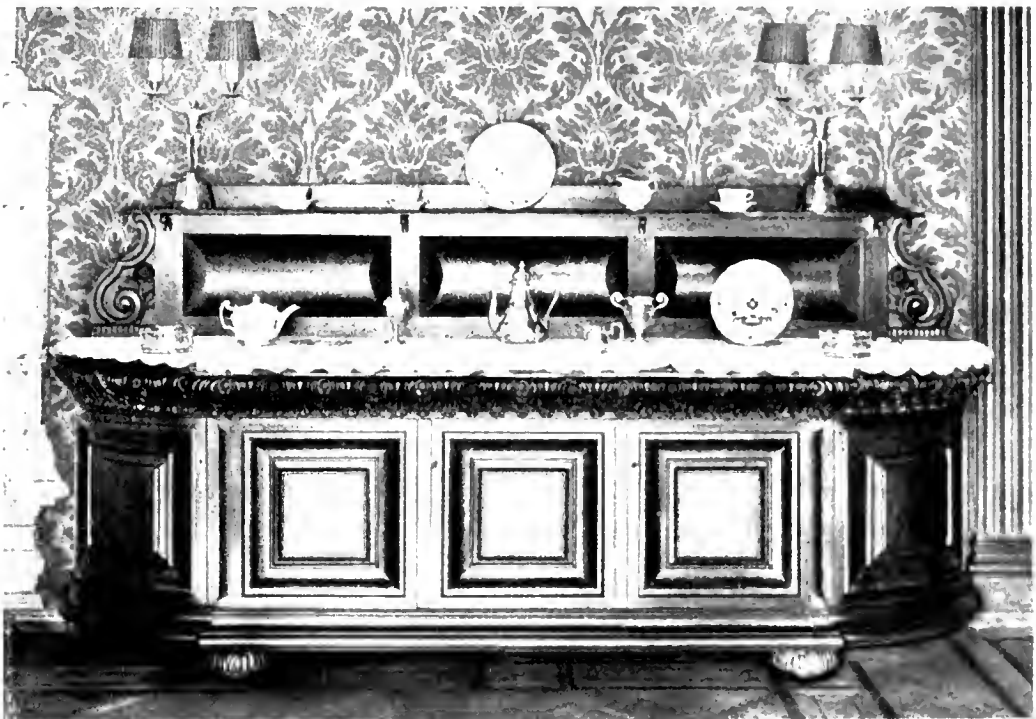
BIBLIOTHEK





ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: SITZECKE IN DER BIBLIOTHEK



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: ANRICHTUNG



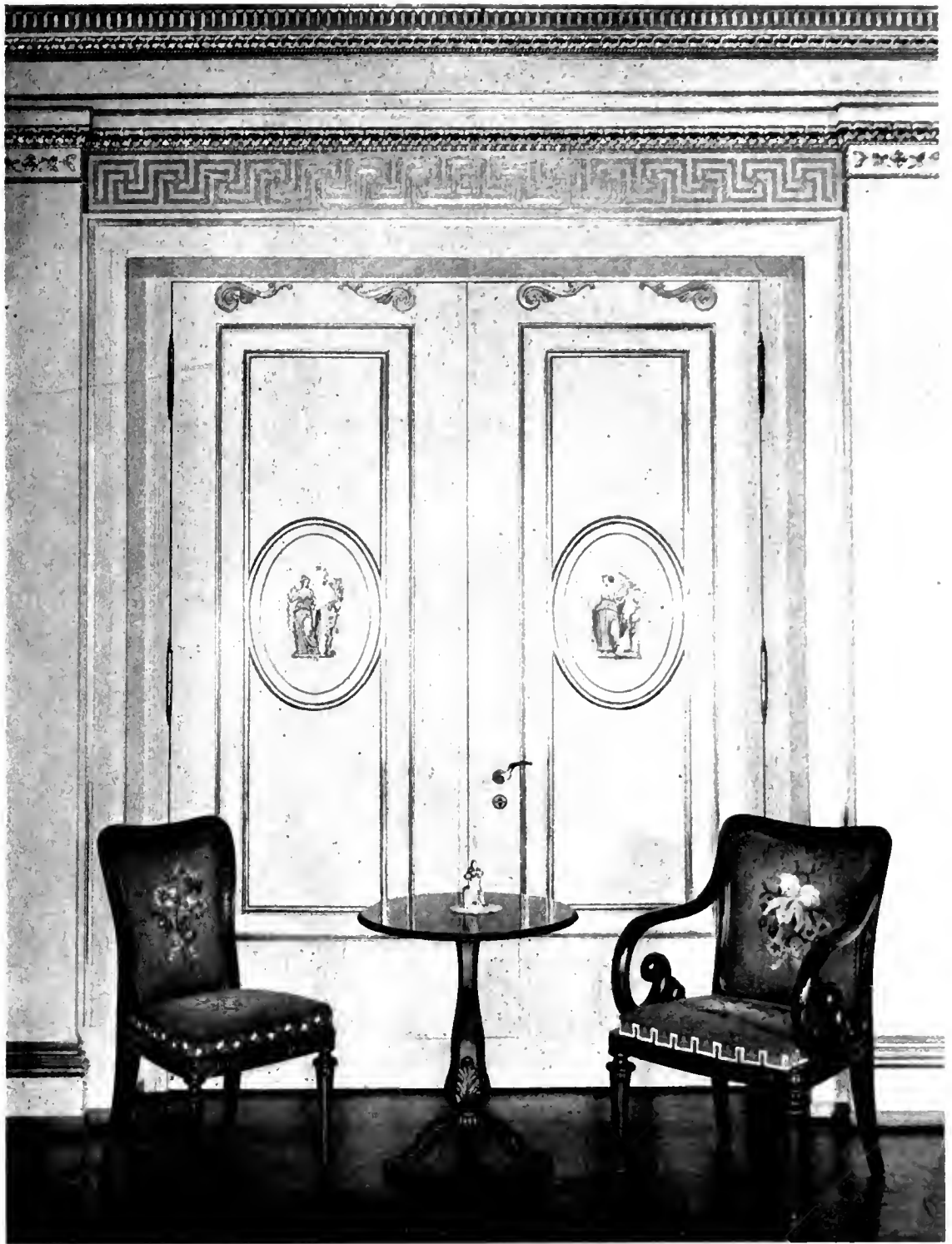
ARCH. P. BIR-
KENHOLZ-
ZÜRICH
WOHNHAUS
IN ZÜRICH

TISCH I. MU-
SIKZIMMER
NACH MO-
DELL VON
BILDHAUER
F. LOMMEL-
MÜNCHEN



ARCH. P. BIR-
KENHOLZ-
ZÜRICH
WOHNHAUS
IN ZÜRICH

HEIZVER-
KLEIDUNG IM
MUSIK-
ZIMMER
MODELL UND
AUSFÜHRUNG
V. BILDHAUER
FR. LOMMEL-
MÜNCHEN



ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: TOR ZUR DIELE



ARCH. P. BIRKENHOLZ @ WOHNHAUS IN ZÜRICH: ZIMMER DER FRAU. SCHREIBTISCH



ARCH. P. BIRKENHOLZ @ WOHNHAUS IN ZÜRICH: ZIMMER D. FRAU. KOMMODE



ARCH. P. BIRKENHOLZ □ WOHNHAUS IN ZÜRICH: ZIMMER D. FRAU. BÜCHERGESTELL.



ARCH. P. BIRKENHOLZ □ WOHNHAUS IN ZÜRICH: ZIMMER D. FRAU. TISCH



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH ■ WOHNHAUS IN ZÜRICH: BLICK VOM MUSIKZIMMER INS ESZIMMER

Gegensatz zur dekorativen Schönheit entgegentritt oder das, was die vom historischen Empfinden ausgehenden Enthusiasten wollen, wenn sie das Gotische preisen und das Antikische zurückdrängen, alles nur die gleichen Äußerungen, betrachtet aus verschiedenen Gesichtspunkten, sind. Aber nicht nur das, wir sehen zugleich, daß es die gleichen Äußerungen sind, wie diejenigen, in denen das Bestreben hervortritt, das wir in der Malerei unserer Tage verfolgen konnten, das Bestreben, das Geistige zum Inhalt des künstlerischen Ausdrucks zu machen, statt des sinnlich Wahrnehmbaren, das künstlerische Rüstzeug aus dem Abstrakten zu holen, statt aus dem Organischen und für die Wirkung der Schöpfung nach Charakter zu streben, statt nach Form.

Die Richtung, in der wir uns zwischen diesen Antithesen bewegen, ist in der heutigen Malerei und der heutigen Architektur ganz die gleiche, nur kann die Architektur, weil gebunden an Zweck und dadurch weit gebundener an Überlieferung, solch eine Tendenz nicht mit der hemmungslosen Schärfe zum Ausdruck bringen,

wie die leichtbewegliche losgelöste Kunst. Und das hat zur Folge, daß wir zwar die Tendenz einer neu auftretenden Bewegung in ihr sehr viel weniger leicht erkennen, wie in der freien Kunst, die Tragweite des Einflusses einer solchen Tendenz aber viel richtiger einzuschätzen vermögen. Die polaren Strömungen, die sich in der freien Kunst bis zur äußersten Verzerrung auseinanderzutreiben lieben, bleiben im architektonischen Werke weit mehr in jenem letzten Endes unauflöselichen inneren Zusammenhang, der daraus hervorgeht, daß sie ja schließlich im Wesen des dualistisch konstruierten menschlichen Schöpfers auch zu einer Einheit verschmelzen.

In Wahrheit ist eben auch jede Kunstäußerung wie ihr Schöpfer zugleich geistig und sinnlich, schöpft sie aus dem Abstrakten und dem Organischen, enthält sie Charakter und Form, Macht und Schönheit, — es kommt nur darauf an, von welchen dieser beiden Pole der Schaffende ausging, um zum anderen zu kommen. Geht er vom Sinnlich-Organischen aus, so kann er mehr oder minder weit zum Geistig-



ARCH. P. BIRKENHOLZ-ZÜRICH

WOHNHAUS IN ZÜRICH: KORRIDOR IM DACHSTOCK

Abstrakten vordringen, geht er vom Geistig-Abstrakten aus, so kann er mehr oder minder weit zum Sinnlich-Organischen vordringen; von der einen Seite muß er stets die Hand nach der anderen ausstrecken. So gibt es für jede Kunstäußerung gleichsam einen Schnittpunkt, wo die beiden polaren Begriffe sich in der Praxis berühren, und es ist bei jedem einzelnen Kunstwerk die Frage, wieweit seine Kraftlinie über diesen Schnittpunkt nach der anderen Seite herübergeht. Das Endziel ist Gleichgewicht, Leben scheint uns aber um so mehr in einem Werke zu sein, je weiter wir vom Gleichgewicht

entfernt sind: in diesem Zustand ist die Spannung am größten und damit der vitale Antrieb natürlich am stärksten. Und so kommt es, daß wir die Kunstepoche am stärksten finden, wo dieser innere Gegensatz seine Kräfte am ausgesprochensten spielen läßt.

In Wahrheit ist das, was wir als Umsturz in der Kunst empfinden, nur eine Richtungsänderung in der Pendelbewegung, die unablässig zwischen dem Geistig-Abstrakten und dem Sinnlich-Organischen sich hin- und herbewegt. Für die Beurteilung der Architektur ist dabei von Bedeutung, daß bei ihr der Pendelausschlag

geringer sein kann, als bei den freien Künsten, weil hier die beiden Kräfte sich am unlöslichsten mischen, ja, er darf nur geringer sein, weil die Architektur die besonnenste unter den Künsten bleiben muß, da sie in ihren Werken nicht nur sich selber, sondern auch einem Stück Natur verantwortlich ist.

Aber ob weit oder weniger weit, die Richtung, nach welcher der Pendel schwingt, ist in der ganzen Kunst die gleiche, welche Mittel auch immer der einzelnen ihrer Provinzen zu ihrem Ausdruck gegeben sind, und es ist ein seltsames, aber wichtiges Grundgesetz der Kunst, daß nur der sich voll in seinem Schaffen auszuleben vermag, der im Rhythmus dieser Bewegung mitschwingt. Wohl kann er das Tempo der Bewegung beschleunigend vorwärtstreiben, wenn er selbst überragende Kraft besitzt, nie aber kann er sie hemmen mittels dieser eigenen Kraft; versucht er es im törichten Wahn, so wird er nur selber zurückbleiben und allmählich ersticken, weil der Strom belebender Luft mechanisch weiter gerissen wird im Sinne der Bewegung des Pendels der Zeit.

Soll solche Erkenntnis vielleicht ein Rezept sein für ein Jugendelixier des schaffenden Künstlers? Es wäre wohl überflüssig, diesen törichten Gedanken überhaupt anklingen zu lassen, wenn wir nicht in der Praxis des Lebens

allerorten Menschen sehen könnten, die so handeln, als ob sie das glaubten. Nein, wenn man aus dieser Erkenntnis überhaupt eine praktische Schlußfolgerung ziehen will, dann wendet sie sich nicht an den Künstler, sondern an den betrachtenden Kunstfreund. Der schaffende Künstler kann die Schwungkraft, die von Natur aus in ihm steckt, nicht durch kluge Erwägungen verstärken, sie ist ein Gottesgeschenk, das er wohl klug oder unklug verwalten, aber nicht künstlich züchten kann. Der Betrachtende aber, dessen Kunst darin besteht, sich einzustellen auf Richtung und Tempo der Bewegungserscheinungen, denen er sein Interesse leiht, kann durch die Erkenntnis der Zusammenhänge, die wir versucht haben anzudeuten, in der Fähigkeit gefördert werden, diese Einstellung richtig vorzunehmen.

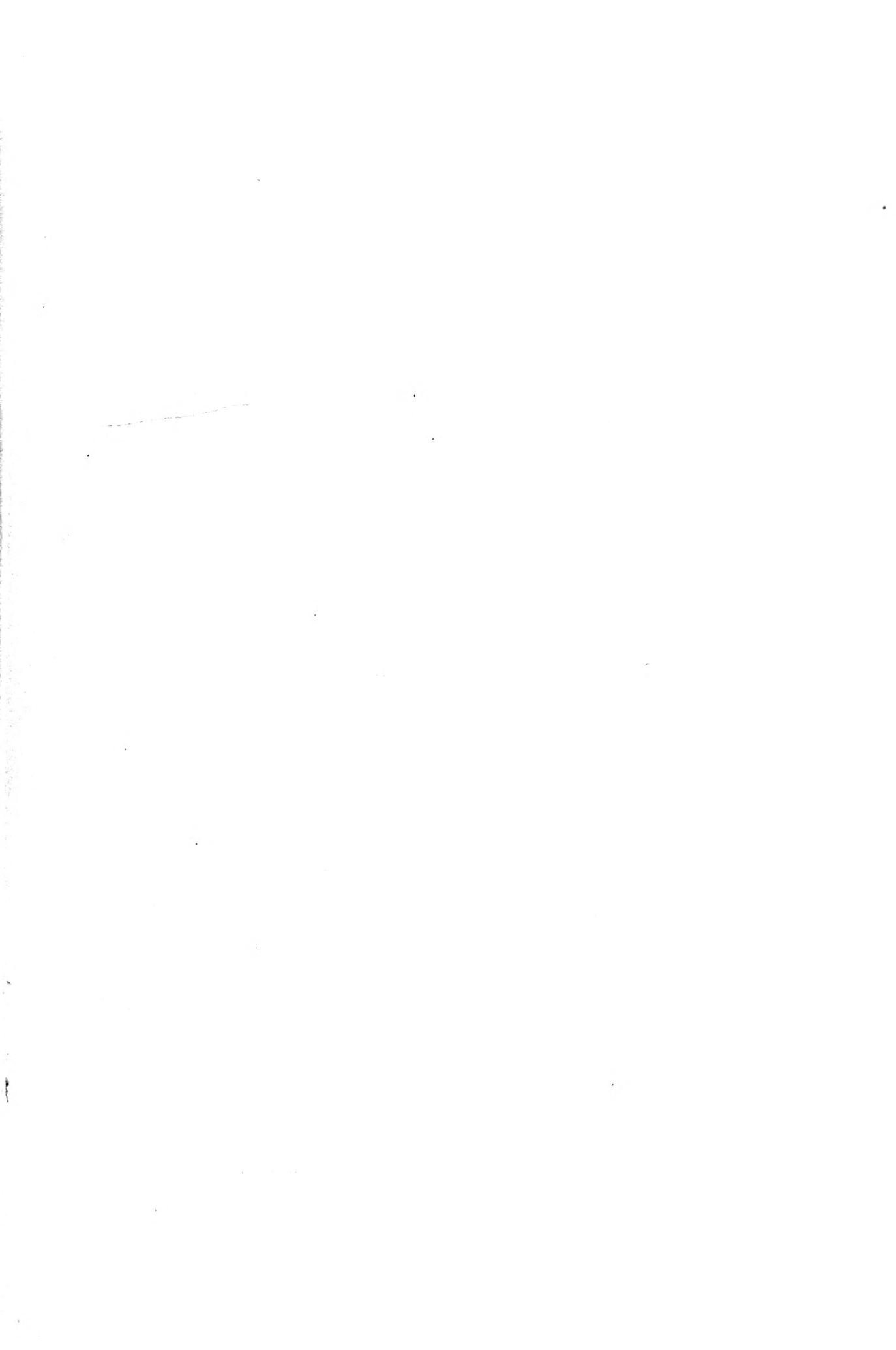
Vor allem aber ist es ein Gewinn für den Genuß am zeitgenössischen Werden, zu sehen, wie es nicht willkürliche Regungen sind, die uns hin- und herwerfen, sondern wie die Welle einer großen einheitlichen Bewegung alle künstlerischen Erscheinungen durchdringt.

Vielleicht finden die verschiedenen Künste den Weg leichter zueinander, wenn sie den Gleichtakt dieses Pulsschlages fühlen, der durch das Leben einer Zeitepoche geht.

Fritz Schumacher



ARCH. P. BIRKENHOLZ □ WOHNHAUS IN ZÜRICH: OBERLICHT IN DER GARDEROBE NACH MODELL VON BILDHAUER F. LOMMEL-MÜNCHEN





EDUARD WASOW-MÜNCHEN

FRAULEIN HERDMENGER



E. WASOW

KNABE

DIE KUNST DES PHOTOGRAPHIERENS

Das Photographieren wäre dennoch eine Kunst? Man hat uns so überreichlich vom Gegenteil überzeugt — gerade dann, wenn man mit Betonung von künstlerischer Photographie sprach. Ich denke nicht einmal an jene baren Verderber des Handwerks, die mit dem Stift auf der Platte herumfahren und dem Pöbel der guten Stube etwas wie Crayon, Radierung — einen albernen und widerwärtigen Schimmer von Graphik vormachen; sondern mehr noch an gewisse, mit der Hand nicht realisierende Halbkünstler, die in den guten Beruf des Photographen das Präziöse eingeführt haben. Man kann auch sagen: das Kunstgewerbliche; versteht man darunter den Inbegriff aller jener schiefen, zudem stets unerfüllten Ambitionen, die es dunkelhaft verschmähen, eine Sache nur einfach sachlich zu tun, und die fehlende Bescheidung auf Sachlichkeit durch irgendeine Allüre, durch irgendeine ästhetische Phraseologie ersetzen. Etwa so, wie gewisse Himmelsgehenden meinen, die Toilette der Dame durch Kunstgewerbe veredeln zu müssen wobei sie dem Wort den Aplomb des tiefen sittlichen Ernstes zu geben pflegen. Zuletzt kommt irgendeine hochdekorative Medusa mit Batik heraus, deren Einfältigkeit, deren Mangel an Instinkt jeder Frau mit Nerven für die Toilette und das Weibliche Rätsel und Grauen bedeutet.

Die Kategorie scheint, Gott sei Dank, in der Mode wie in der Photographie auszusterben. Verschwindet sie aus der Photographie, dann ist der Münchner Photograph Eduard Wasow einer von denen, die sich ein Verdienst an der Ausrottung des Peinlichen — sagen wir ruhig: des sublimierten Kitsches — zuschreiben dürfen. In seiner Arbeit erreichte die Photographie wieder jene Sachlichkeit, von der aus allein sie zu einer Kunstübung aufwachsen kann.

Die Historie selbst könnte lehrreich sein. Photographien unserer Eltern und Großeltern, etwa aus den siebziger Jahren, entzücken uns aus guter Ursache. Noch war das Handwerk zu spröde, um mehr als eben das Sachliche zu erlauben. Man brachte einen Kopf, eine Büste, eine Figur in eine irgendwie repräsentative Haltung: der primitivste Instinkt fand schon etwas Richtiges. Und mochte dann im Hintergrund auch das gemalte Heidelberger Schloß auf einer Kulisse stehen; die Photographie war gut und bleibt gut, denn sie war nur eben eine saubere Arbeit — hinter der freilich noch das verschwiegen Menschliche einer besseren Zeit fühlbar war. Beim Photographen wie beim Photographierten. Dies freilich ist ja nicht unwesentlich, daß unsere Großeltern bessere Gesichter hatten als wir — und aus diesem Verhältnis verschiebt sich viel Peinliches moderner



E. WASOW-MÜNCHEN

BAUERNMÄDCHEN

Photographie aus der Verantwortung des Photographen auf die des Modells. Wie sahen sie doch aus, die alten Leute! Wie saßen sie menschlicher — wie standen sie menschlicher!

Wollte Wasow die Photographie wieder auf den Horizont heben, unten den sie just durch den Kunstkrampf neueren Photographierens gesunken war, so kam es zunächst einfach auf diese beiden Aufgaben an: am Menschen das Menschliche zu sehen, oder, wenn das Wort Menschlichkeit für unsere ganz unmenschliche Zeit gewagt ist, das Wesenhafte, das Spezifische; sodann das Wesenhafte des Modells in einer sachlichen photographischen Arbeit festzuhalten — ohne Chichi.

Dies scheint wenig. Aber es ist, wie alles Einfache, Selbstverständliche und Grundlegende, in unserer von Literatur, Aberwitz, Faxen ver-

schütteten Zeit ziemlich viel. Jedenfalls ist es primär notwendig.

Da wir Heutigen alles auf differenzierte Weise zu betreiben pflegen und kein Gebiet existiert, das nicht von differenzierenden Einflüssen erreicht wäre, ist auch das Erfassen der Erscheinung durch das erkennende Auge des geübten Photographen keine ganz unmittelbare Handlung mehr. Für einen Photographen wie Wasow liegt die Aufgabe so: abzuwarten bis, und zu studieren, wie der zu Photographierende das Spezifische seines Wesens (wenn es das gibt: unbewußt) darstellt. Also: mit dem zu Photographierenden zusammen zu sein, ihn kennen zu lernen, die Stabreime seiner Gesten abzufangen, den Rhythmus der Erscheinung herauszubringen. Früher waren die Dinge einfacher: die Menschen waren vielleicht durch stärkere, jedenfalls durch schönere Konventionalitäten auch in der Erscheinung zusammengehalten. Heute macht jeder zufällig sich selbst geltend, ohne daß wir deshalb individuell sympathischer oder auch bloß merkwürdiger wären.

Ist aus der bewegten Erscheinung ein arithmetisches Mittel abgezogen, oder ein sehr bezeichnender (und auch fixierbarer) Grenzzustand an ihr beobachtet, dann erst beginnen die Gesetze zu wirken, die jenseits des zu Photographierenden im Wesen des Lichtbildes liegen.

Auch die Photographie ist eine Fläche, so gut wie die Malleinwand. Auch die Photographie ist Bild. Auch für sie besteht also die Aufgabe: eine Fläche mit guter Regelmäßigkeit zu füllen. Auch für den Photographen gibt es eine Norm des formal Guten. Er muß die Erscheinung, die ihr Spezifisches selbst dargestellt hat, ins Viereck oder Oval bringen. Er muß seine Mittel und — heikelster Punkt, doch unvermeidlicher — bis zu einem gewissen Grad auch das Modell ordnen. Ja wahrlich — heikelster Punkt! Denn hier beginnt die kunstgewerbliche

Gefahr des sogenannten Stilisierens der Erscheinung. An dieser Klippe geht die Photographie leicht zugrunde. Alles liegt hier im Takt des Photographen und seines Gastes: sie müssen wenn es möglich ist, auf einander sich einspielen. Wer Wasow an der Arbeit beobachtet hat, sah, daß dies so ist.

Photographie ist Lichtbild. Es genügt nicht, „Rembrandtpapier“ zu besitzen. Man muß Gefühl für Form haben; Empfindung für das Verhältnis zwischen Licht, Valeur und Form. Der gute Photograph muß diese Empfindung in den Nerven haben, nicht im Rezept. Er muß verstehen, wieso Vermeer schön ist ohne den insipiden Ehrgeiz zu haben, es ihm gleich zu tun. Photographieren ist dennoch mehr als technisch: eine Art von Freiheit — von Kunst.

Endlich verwirklicht sich das, was man auch beim Photographen füglich Konzeption nennen kann, im Technischen. Die optische und handwerkliche Arbeit vom Einstellen des Objektivs bis zu all den komplizierten chemischen Prozessen muß sauber und muß spezifisch Photographie sein. Exakt zu sein bleibt Nerv der Photographie. Exakt sein bedeutet aber nicht: lediglich mechanisch sein und hart werden.

Wiederum löst sich der technische Prozeß in eine Reihe von liberalen Möglichkeiten auf, die vom geschmacklichen Instinkt des Photographen etwas verlangen. Dies vor allem verlangen: daß er die Grenze der Photographie nie überschreite, aber das differenzierte optische, chemische, technische Repertoire mit einer Freiheit spielen lasse, die immerhin eine Nachbarin der Künste ist. Das Technische der modernen Photographie ist so verfeinert und vielfältig, daß es aus dem Bezirk des mechanisch Notwendigen schon wieder in den der Willkür übergeht. Man kann mit der Photographie heute „viel machen“. Sache des guten Photo-



E. WASOW-MÜNCHEN

KIND MIT PUPPE

graphen ist es, mit ihr nicht weniger zu machen als alles — den Inhalt dieses Begriffs, des „alles“, aber nach einem scharfen Begriff zu messen, der jederzeit zu unterscheiden weiß, was Photographie sachlich letzten Endes sein, wie weit sie gehen kann. Es gibt im Technischen der Photographie, wie vor der Palette, heute die Qual der Wahl — eine Fülle der Möglichkeiten. Es gibt Freiheit. Wo aber Freiheit ist, da beginnt schon Kunst.

Photographieren ist eine Kunst. Sie ist nicht bloß Ablauf eines technischen Prozesses, sondern eine Berufsarbeit, die im einzelnen frei zu entscheiden vermögen muß. Auch sie also liegt im Instinkt — auch sie im Talent.

W. H.



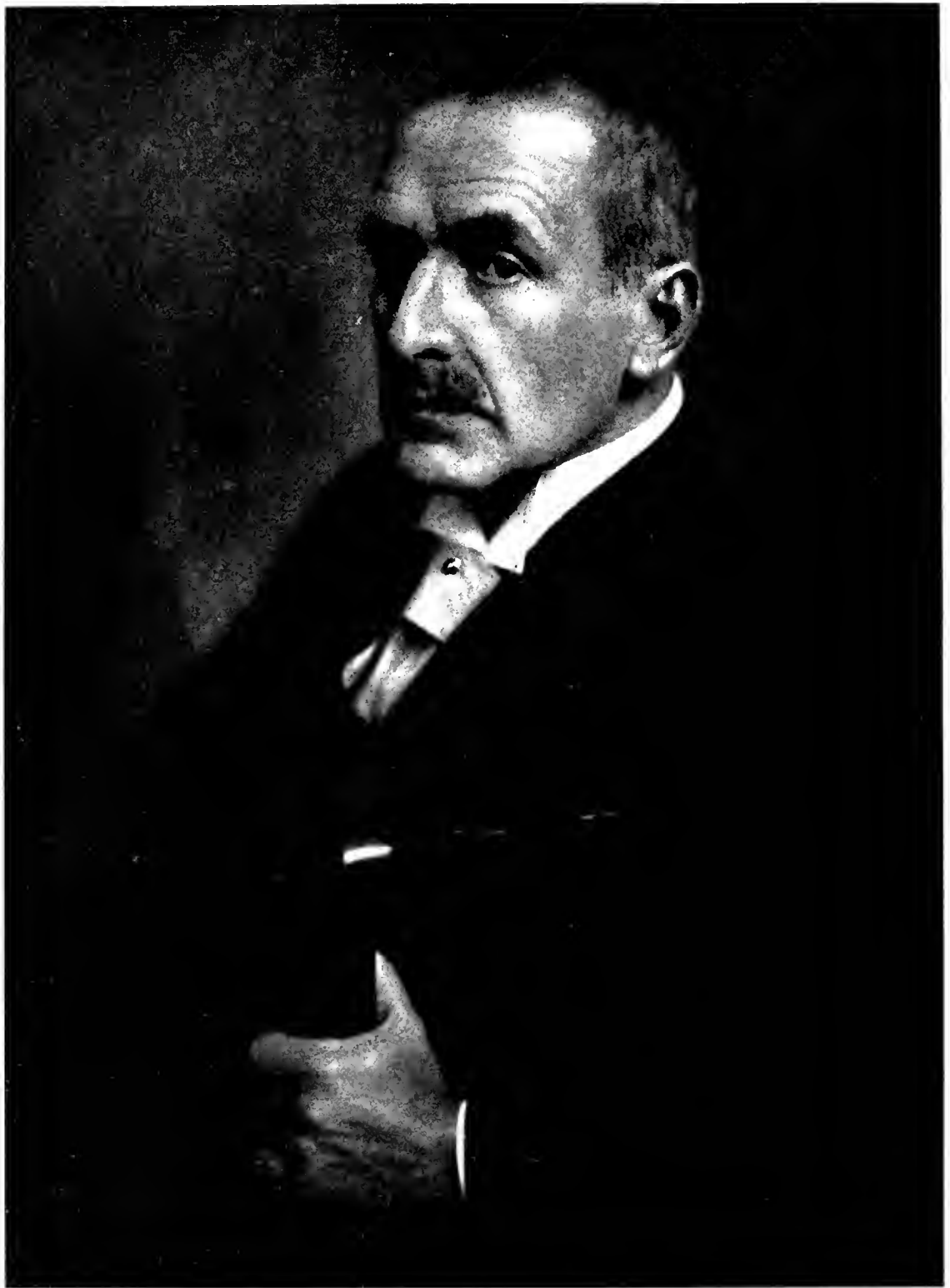
E. WASOW-MÜNCHEN

PROF. DR. PREETORIUS



E. WASOW-MÜNCHEN

OTTO FALKENBERG



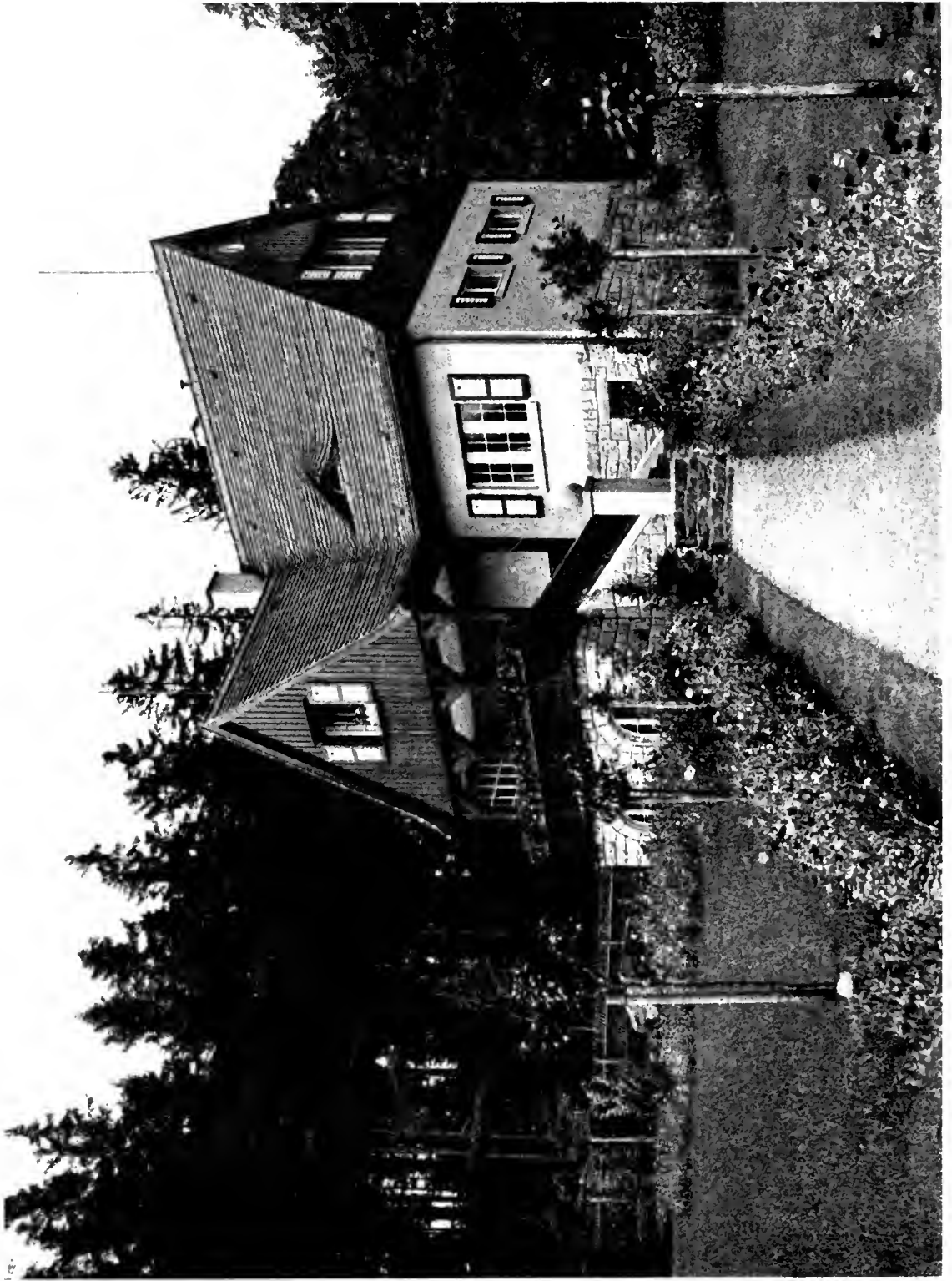
E. WASOW-MÜNCHEN

FRANK WEDEKIND



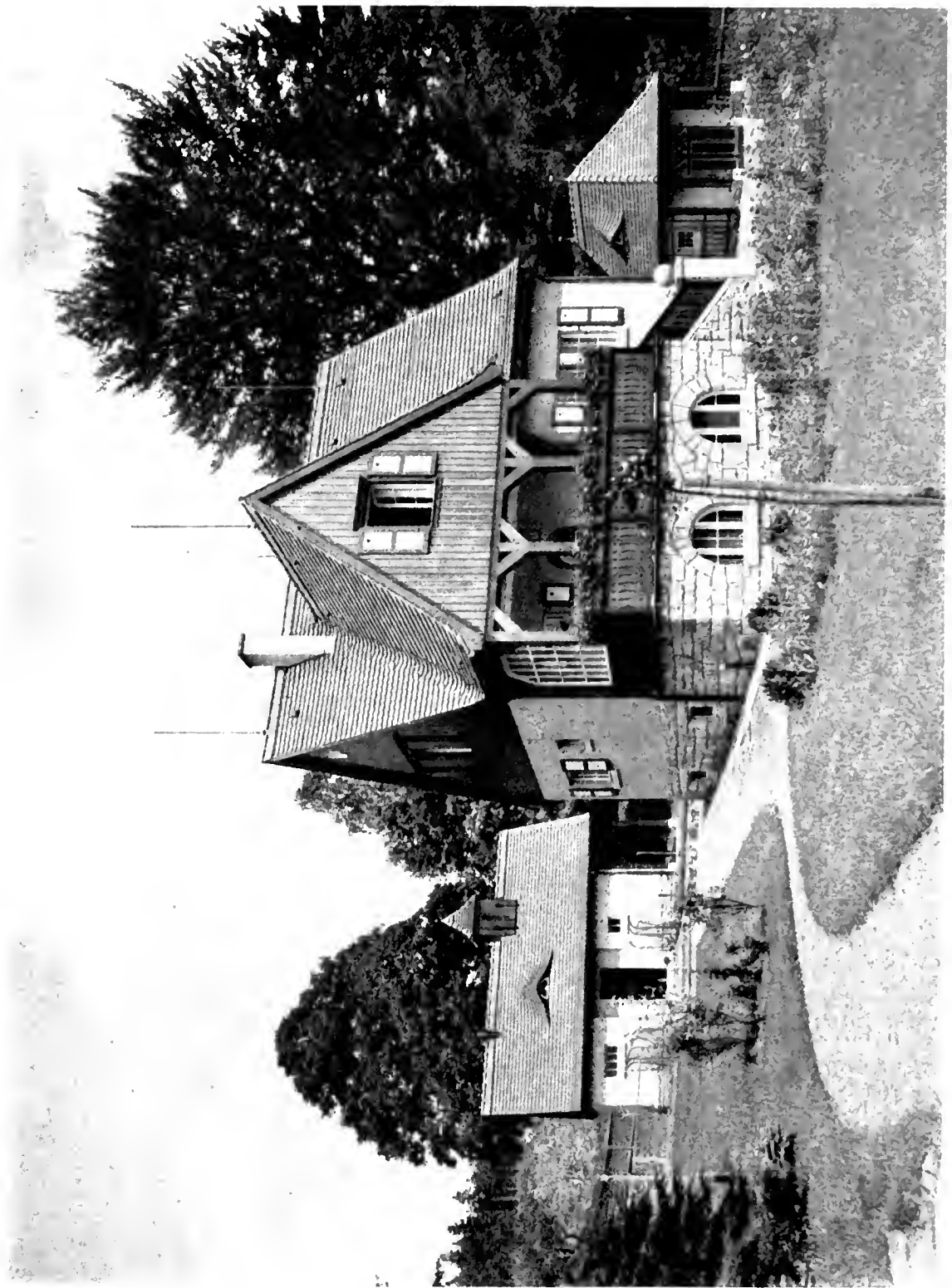
E. WASOW-MÜNCHEN

SCHAUSPIELER KAISER-TITZ



ARCH. J. POHL-BREMEN

SOMMERHAUS IN ZWIESEL (SACHS. SCHWEIZ)
BLICK AUF DEN EINGANG MIT TERRASSE



SOMMERHAUS IN ZWIESEL (SACHS. SCHWEIZ), ANSICHT
DES HAUSES MIT DEM GEFÜGELHAUSCHEN (LINKS) ▢

ARCH. J. POHL-BREMEN



ARCH. J. POHL-BREMEN

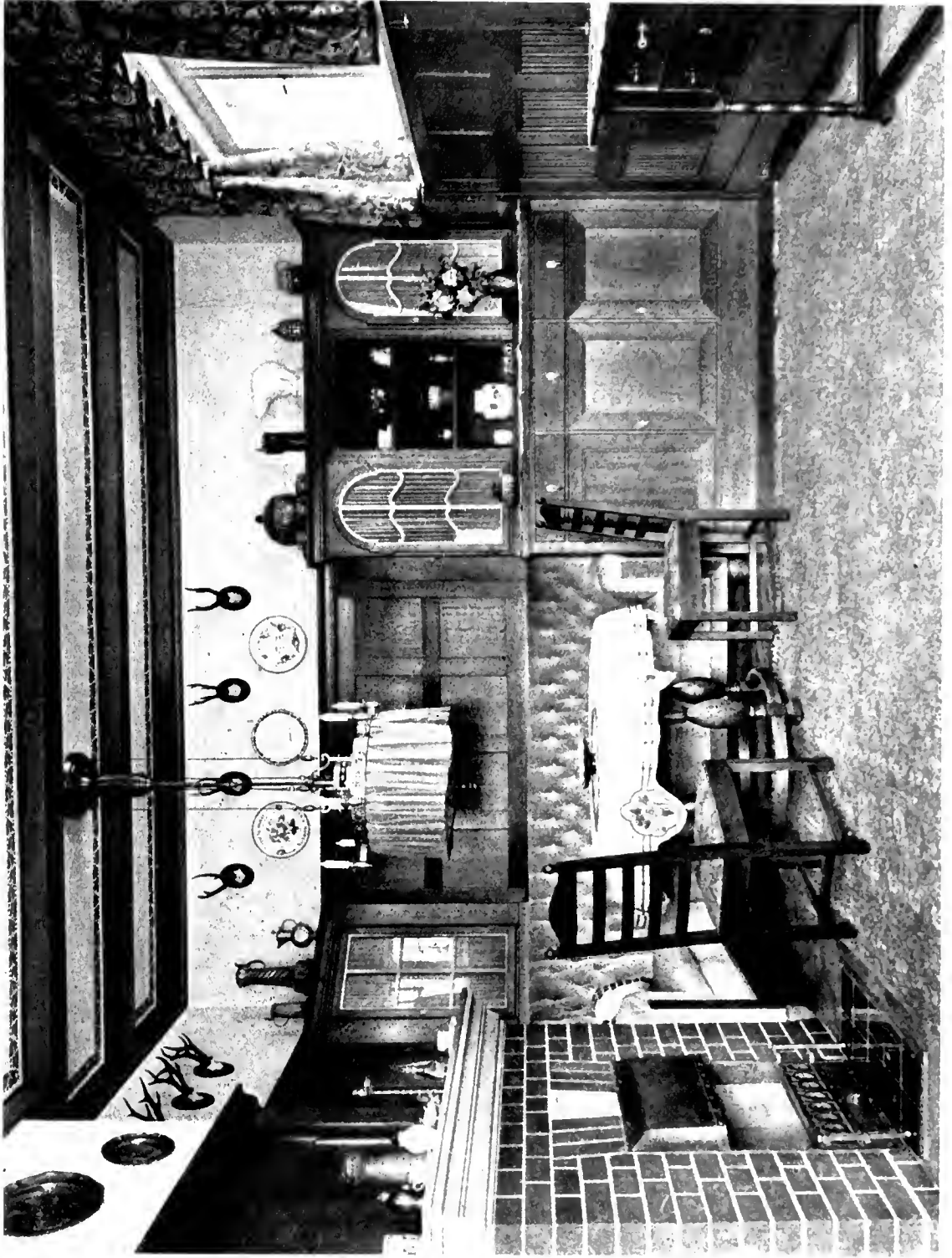
SOMMERHAUS IN ZWIESEL (SACHS. SCHWEIZ). GESAMTANLAGE

EIN SOMMERHAUS IN DER SÄCHSISCHEN SCHWEIZ

Auf einem Bergabhang nächst Zwiesel bei Gottleuba in der Sächsischen Schweiz liegt das schicke, bei aller Anspruchslosigkeit un-
gemein geschmackvolle Sommerhaus, das der Bremenser Architekt Johannes Pohl kurz vor Kriegsbeginn für einen Dresdener Industriellen erbaute. Die Fassade ist nach Südwesten hin gelagert; von der Terrasse aus schweift der Blick über das Flußtal nach dem gegenüberliegenden Höhenzug. Ein schmucker Garten breitet sich um den lebenswerten Besitz, zu dem außer dem Wohnhaus kleine Nebengebäude für die Garage und Kleinviehstallung gehören. In ihrem Äußeren architektonisch und farbig gegliedert und bewegt, setzen sich die Gebäude vor dem reich schattierten Grün der stattlichen Nadel- und Laubbäume kräftig ab. Die farbige Wirkung des Hauptgebäudes wird im wesentlichen von dem Material bestimmt. Im Unter- und Erdgeschoß ist Sandstein, wie er an Ort

und Stelle bricht, verwandt, im ersten Geschoß ist Terranova-Verputz angewendet, das Dächgeschoß ist, wie die Terrassenbrüstung, mit Pitch-Pine verschalt, das naturlackiert ist; das Dach wurde mit dunklen Biberschwänzen eingedeckt. Freundlich und hell ist der Anstrich der Läden an den Fenstern, die zu ergiebigen Lichtquellen ausgestaltet wurden.

Freundlich anspruchslose Räume birgt das Innere; nirgends ist Prunk und Luxus, überall ein hohes Maß von Behaglichkeit und jener erwünschte Zug ins Dekorative, der aufhellt und freudig stimmt, dabei aber jeden Über-Individualismus ausschaltet und sich auf angenehme Neutralität einzustellen weiß. Das gilt besonders auch für die Möbel, die in der Wohndiele glücklich mit der Wandtäfelung zusammengebaut sind, in ihren Formen zweckschön, ganz auf die ästhetischen Möglichkeiten des Materials berechnet.



SOMMERHAUS IN ZWIESEL (SACHS., SCHWEIZ, WORNDEULE)

ARCH. J. POHL, BREMEN

NEUE BÜCHER

Schottmüller, Frida. Bronzestatuetten und Geräte. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-sammler, Bd. 12.) Mit 123 Abbildungen im Text. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co.

Auch dieses Bändchen der bekannten Sammlung erfüllt seinen Zweck, eine ernste knappe historische Einführung in das große, umfangreiche Gebiet der Bronzeplastik zu geben, auf das beste, zumal man wohl annehmen darf, daß durch den Krieg und seine Begleiterscheinungen der Metallbeschlagnahme das Interesse für die zweite Gruppe, das Bronzegerät, erheblich gesteigert worden ist. Das Hauptgewicht ist auf die geschichtliche Darstellung gelegt, die von den altorientalischen Bronzen die Entwicklung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts heraufführt; die Gestaltung der einzelnen Typen im Verlaufe der Jahrhunderte, ihre Formwandlung ist besonders betont. Doch sind einzelne Denkmälergattungen, an deren Erwerbung der Sammler doch wahrscheinlich nie denken kann, wie die zahlreichen Taufbrunnen Norddeutschlands, die Grabmäler und Grabplatten, Chorpulte u. m. a. weder in Text noch Abbildung zum Zuge gekommen. Bürgt der Name der Verfasserin schon für eine in dem enggezogenen Rahmen hinreichend gründliche historische Darstellung des Stoffes, die in der Charakterisierung des der Bronze in den einzelnen großen Stilepochen Eigentümlichen, durch Vergleiche und Hinweise sogar äußerst interessant gestaltet ist, so ergeben sich doch vom Standpunkte des Sammlers, für den das Bändchen ja in erster Linie bestimmt ist, einige Einwendungen. Die erste und hauptsächlichste Frage, über die sich der Anfänger zu orientieren wünscht, sind die Preise, die im Durchschnitt gezahlt werden. Hier wären auf wenig Seiten einige Preise der letzten Zeit für verschiedene Arten von Statuetten und Geräten verschiedenen künstlerischen Wertes anzugeben, am besten mit Abbildungen; denn aus der bloßen Preisangabe vermag man sich kein richtiges Bild zu ge-

stalten. Auch wäre der feste, unveräußerliche Besitz großer Museen nicht fast ausschließlich zur sonst übrigens gut gewählten und reproduzierten Illustrierung des Textes heranzuziehen, sondern auch manches Stück Mittelware aufzunehmen, da sich durch solche Gegenüberstellung von Qualitäts- und Mittelware der pädagogische Zweck der Sammlung, ein Verständnis für die erstere zu erziehen, am leichtesten erreichen läßt.

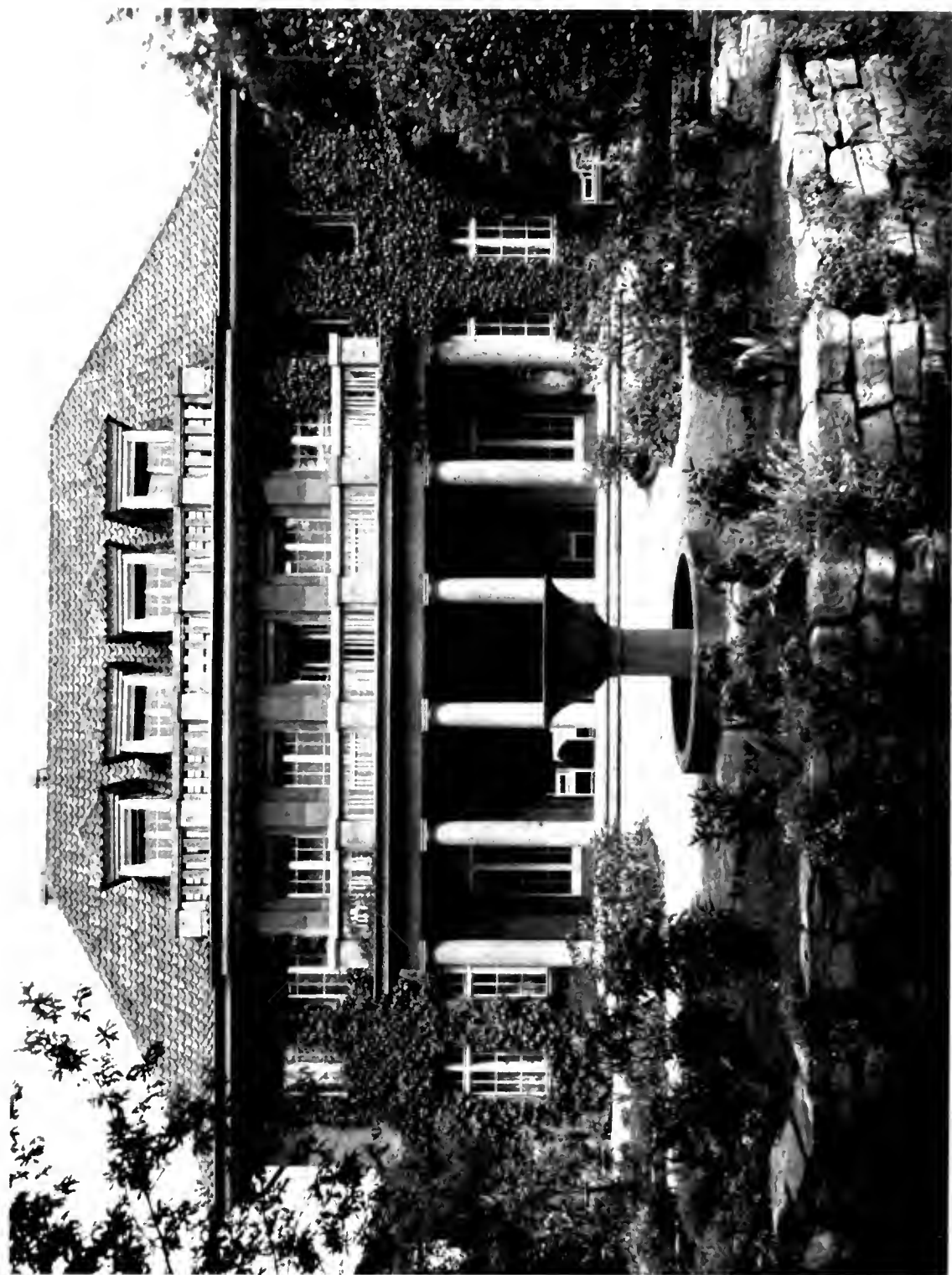
Dr. W. B.

Die Reichshauptstadt Berlin im Weltkriege. 30 Steinzeichnungen von Hans Anker. Berlin, Amsler & Ruthardt.

So vollständig deckt sich ja der Inhalt dieser Mappe mit dem Titel nicht. Es sind Ansichten der bedeutenderen Gebäude und Plätze Berlins mit einer figürlichen Staffage, die hin und wieder das Straßenleben des Krieges erkennen läßt. Aber solche Konstatierung tut dem Werte der schönen Publikation keinen Abbruch. In den weit aus meisten der Blätter ist die Wahl des Ausschnittes eine sehr geschickte zu nennen und nur selten begegnet eine Arbeit, die einen gewissermaßen leeren Eindruck hervorbringt. Überaus reizvoll ist die Einbeziehung der atmosphärischen Stimmung in die Architektur auf manchen Blättern, wie dem „Brandenburger Tor“, auf denen sich denn auch die Handschrift zu ganz freien und leichten Linien entfaltet, so daß diese Blätter in ihrer wirkungsvollen Beleuchtung sich dem Besten, was auf dem Gebiete der Vedutenkunst geschaffen wurde, an die Seite stellen können. Besonders eigenartig und fein empfunden wirkt auch die leichte farbige Tönung der in den Hauptpartien meist in Schwarzweiß gehaltenen Arbeiten an vereinzelten Stellen, z. B. bei der Wiedergabe des Himmels. Es ist eine graziöse, elegante Kunst in diesem Mappenwerk, die alle Möglichkeiten, die in den oft nicht allzu erfreulichen — vom rein architektonischen Standpunkte gesprochen — Motiven liegen, künstlerisch auszumünzen versteht.



J. VIERTHALER □ PUTTE MIT KRANZ (BRONZE)



ARCH. P. THIMISTER BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS PHILIPP IN DAHLEM GARTENANSICHT



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS PHILIPP IN DAHLEM: TERRASSE
MIT EINBLICK IN DIE LAUBE

HAUS PHILIPP UND HAUS GERSTEL IN DAHLEM VON ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

I. HAUS PHILIPP

Das Grundstück liegt an der Ecke von zwei Straßen, gegen die Straße etwas erhöht. Die Stellung des Hauses auf dem Grundstück war durch die Sonnenlage gegeben, so, daß die Hauptwohnräume nach Süden liegen und die größte Ausdehnung des Gartens vor sich haben, die Nebenräume wie Garderobe, Küche, Treppenhaus, Anrichte nach Norden orientiert sind. Dabei liegt das Haus von der verkehrsreichen Hauptstraße entfernt ruhig im Garten. Der Eingang liegt an der Nebenstraße.

Vor der Diele in der Mitte der Südfront liegt eine überdeckte Terrasse, deren Decke von fünf Säulen getragen wird und oben einen Balkon bildet. Vor der ganzen Breite des Hauses, eine Stufe gegen die gedeckte Terrasse vertieft, ist eine große, nach vorn im Halbrund abschlie-

Bende Gartenterrasse angeordnet, um fünf Stufen gegen das übrige Gartenniveau erhöht und von einer Bruchsteinmauer abgeschlossen. In der Mitte des Halbrundes ist ein Brunnen. Diese Terrasse ist in einem am Haus anschließenden Teil durch je eine Laube an der Straße und am seitlichen Nachbargrundstück gegen Sicht der Straßenpassanten bzw. des Nachbarn geschützt. Diese Lauben haben außerdem architektonischen Wert durch ihre Schattenwirkung. Im engen Anschluß an das Haus sind Blumenparterre angeordnet; auf der Gartenterrasse blühende Stauden, vor der Laube an der Eingangsfront und vor dem runden Erker des Wohnzimmers Rosen.

Nach hinten an der Grundstücksecke befindet sich ein Stallgebäude für Reitpferde und darüber eine Kutscher- bzw. Hauswartwohnung.

Die Fassaden sind hellgelb geputzt, das Dach

zu dem Gelb in holländischen Pfannen grau gestimmt, die Rolladen grün, Holzteile weißgrau.

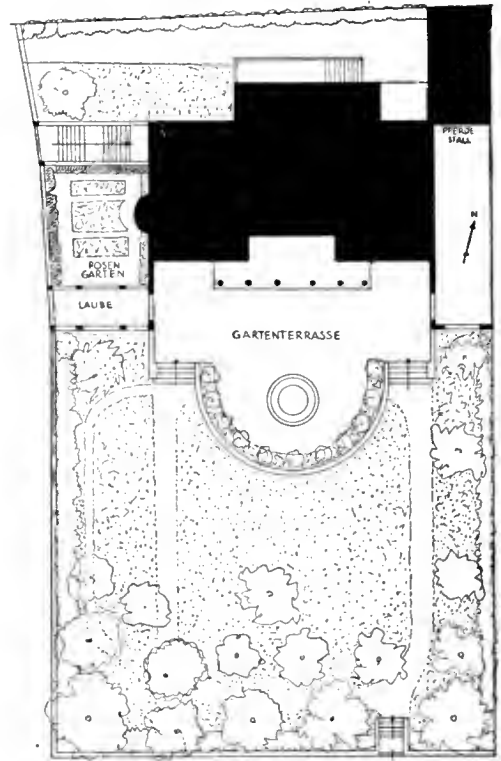
Die Baukosten betragen 1912 für das fertige Haus ohne Grundstück 70 000 Mk.

II. HAUS GERSTEL

Das Haus ist beiderseits eingebaut und bildet die Mitte einer Gruppe von drei Häusern. Der Grundriß hat eine Breite von 10,5 m, eine Tiefe von 11,0 m. Bei der Grundrißgestaltung ist größter Wert auf Raumaussnutzung und auf gute und bequeme Maße, auch der kleinsten Nebenräume gelegt. Für die Gestaltung der Straßenseite waren maßgebend zum Teil die baupolizeilichen Vorschriften, nach denen die Höhe des Hauses und die Dachneigung mit den angrenzenden gleich sein mußte. Es lagen somit Höhe und Breite der Fassadenfläche fest. In diese verhältnismäßig breite Fläche konnten nach dem Grundriß nur drei Fensterachsen eingeschnitten werden, wenn sich die Grundrißanlage im Äußeren logisch und ungekünstelt zeigen sollte. Diese Bedingungen waren bei großer Fläche und wenig Fensteröffnung sehr erschwerend. Sie sind architektonisch bewältigt durch starke Reliefgebung aller Einzelheiten, Umrahmungen der Öffnungen, die dem Putzcharakter entsprechen und durch das ungewöhnlich stark entwickelte Balkonmotiv. Der Putz der Fassade ist sehr grobkörnig in einem grauen, etwas durch Neutraltinte vertieften Farbton.

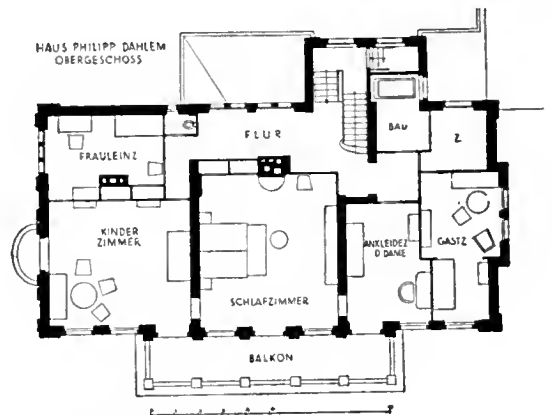
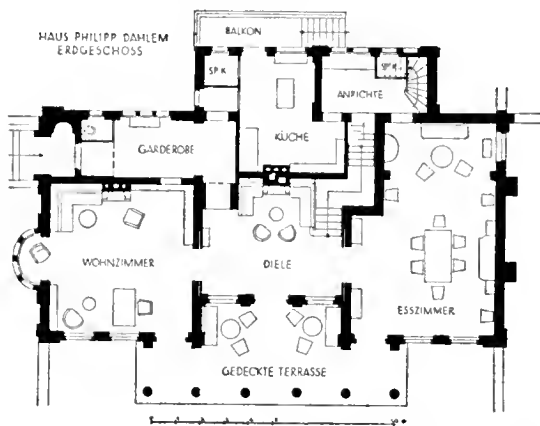
Die Einfriedigung des Vorgartens entspricht mit ihrer Dreiteilung genau dem in der Fassade herrschenden Rhythmus. Die Gartenseite spiegelt ebenfalls die Elemente des Grundrisses genau wieder und lehnt sich mit der vorgebauten gedeckten Terrasse vor dem Eßzimmer an einen Vorbau des Nachbarhauses an.

Der Höhenunterschied zwischen dem Fußboden des Hauptgeschosses und dem Garten

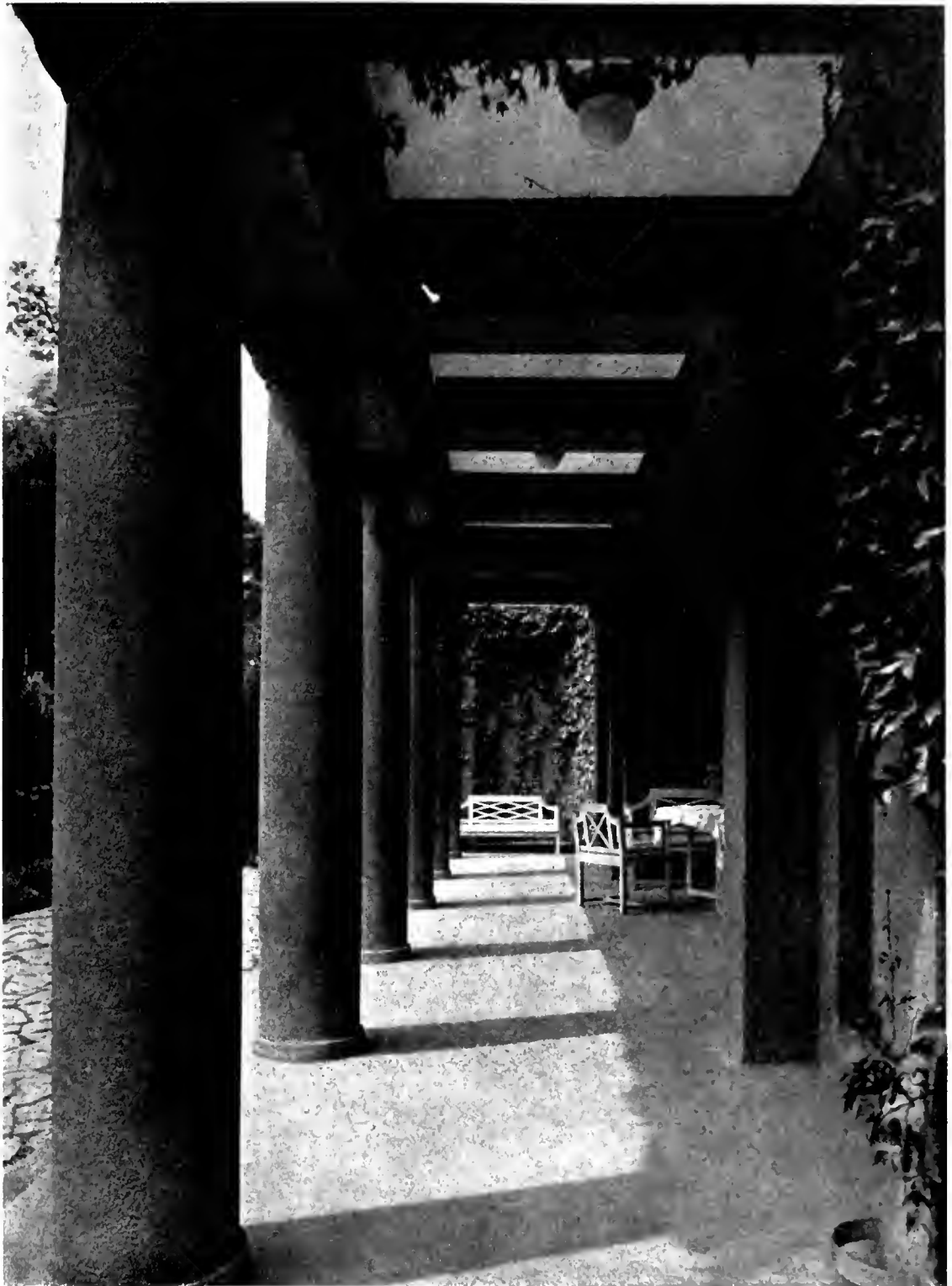


ist durch verschiedene Terrassen, die reich mit blühenden Stauden bewachsen sind, überwunden, so daß ein allmählicher Übergang der Architektur des Hauses in die Linienführung des kleinen Hausgartens gegeben ist.

Die Abbildungen zeigen einige Innenräume des Hauses, in welchen die strenge und ruhige vornehme Linienführung wiederkehrt. Die Garderobe macht mit ihrer weißen, leicht schwarzrot gestreiften Tapete, dem weiß und schwarz abgesetzten Treppengeländer und dem roten Treppenläufer einen heiteren sonnigen Eindruck. Von diesem heiter gestimmten Raum gelangt

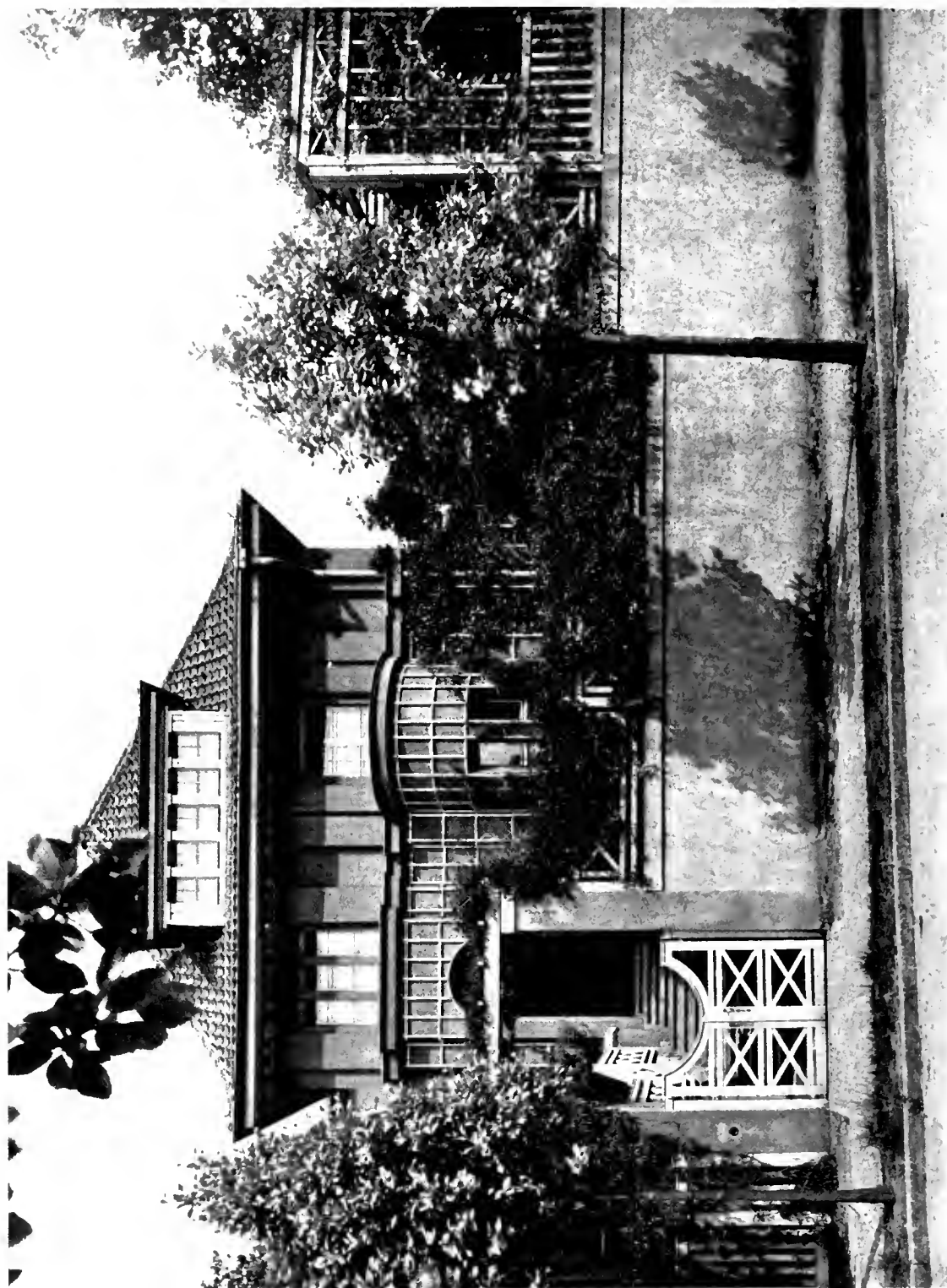


LAGEPLAN UND GRUNDRISSSE VON HAUS PHILIPP



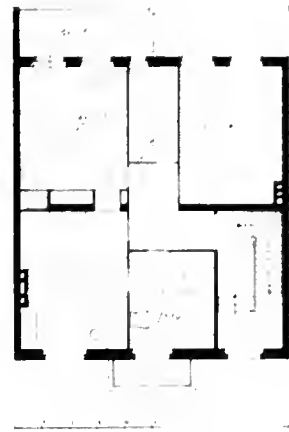
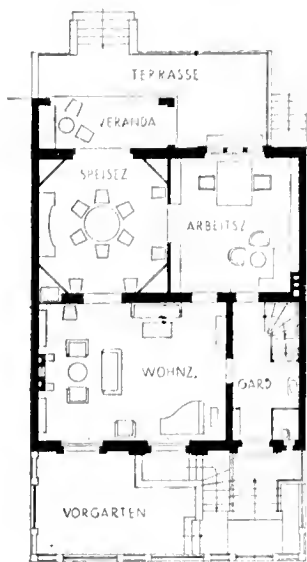
ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS PHILLIPP IN DAHLEM:
ÜBERDECKTE TERRASSE



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS PHILIPP IN DAHLEM; EINGANGSEITE AN DER SPECHTSTRASSE



LAGEPLAN UND GRUNDRISS
VON HAUS GERSTEL

man in das Empfangszimmer, das mit seinen Wandfeldern einen reservierten, vornehmen Ton anschlägt. In den Farben ist es kühl, vorherrschend in dem Fußbodenbelag und Wandton blau, das auf die roten Mahagonimöbel gestimmt ist. Als Mittelton geht in den Rahmen der Felder Grau und in den Möbelbezügen Grünsilberbrokat durch. Die Kühle und Reserviertheit des Empfangsraumes bestimmte die Formgebung der Möbel in diesem Zimmer.

Im anschließenden Eßzimmer sind die Formen freier bewegt, die Farben heiter. Es steht hier stark gelbes Zitronenholz zur wassergrünen Wand. Als Mittelton ist wieder Grau gewählt. Zum Gelb der Möbel stehen hellblaue Bezüge der

Polsterstühle und hellblaue Vorhänge. Das Zimmer hat verhältnismäßig kleine Abmessungen, bei denen für freistehende

Möbel wenig Raum vorhanden ist. Aus diesem Grunde war es gegeben, die Ecken des Zimmers abzuschragen und in die Schräge eingebaute Schränke für Geschirr usw. unterzubringen. In einer Eckschräge liegt der Speiseaufzug. Um den runden Eßzimmertisch schließt sich ein achteckiger Grundriß des Zimmers in schönem Einklang.

Die Möbel sind aus hellem rotbraunen, stark schwarz gemaserten Rio-Polisander-Holz; der Bezugstoff ist rostrot und indigoblau auf hellgelbem Grund. Der Wandton ist unigrün.

Die Möbel wurden von der Firma Levins Ww. & Co., Berlin, ausgeführt.



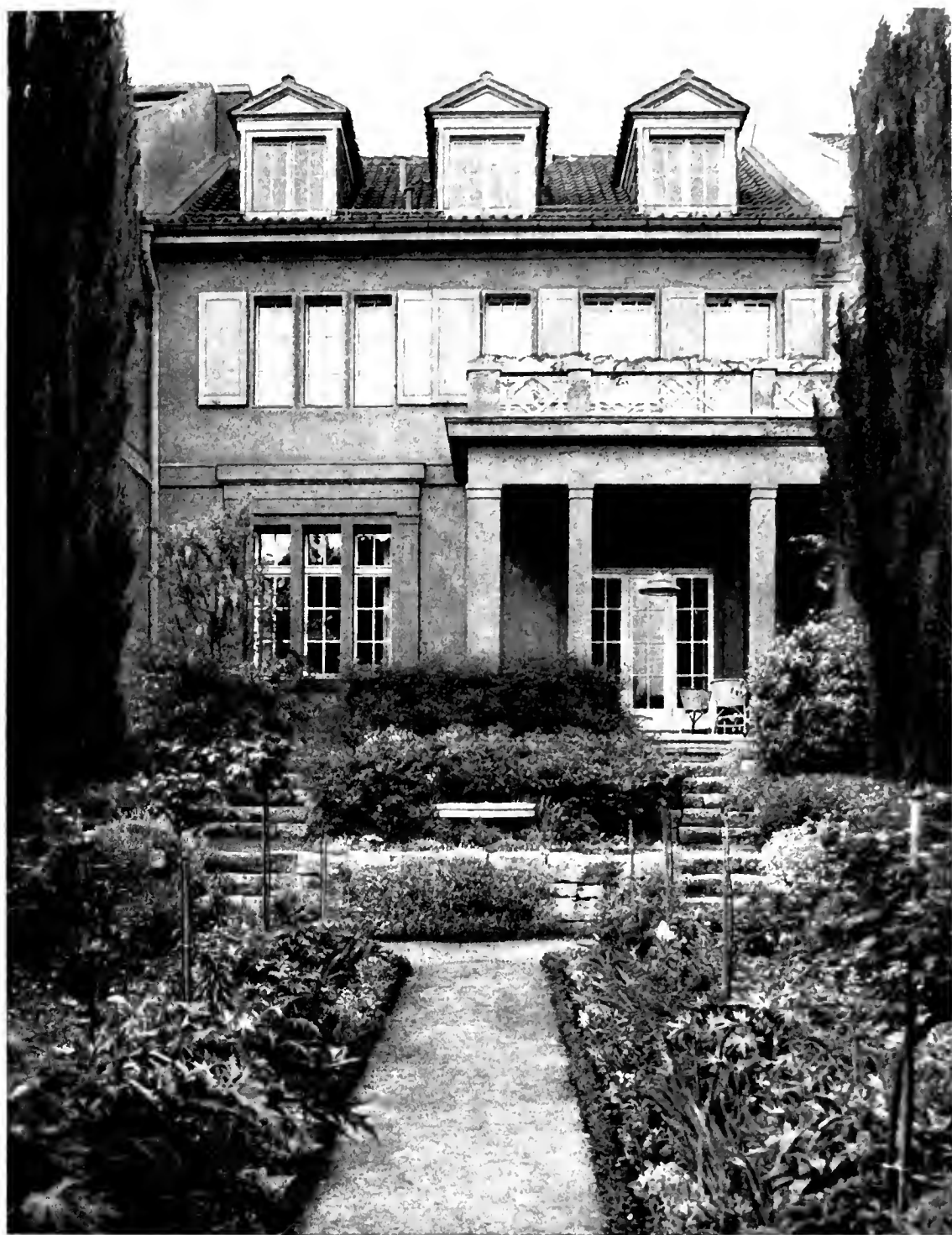
ARCH. P. THIMISTER

HAUS GERSTEL: GARDE-
ROBE MIT TREPPE



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS GERSTEL IN DAHLEM: STRASZENSEITE



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS GERSTEL IN DAHLEM: GARTENSEITE



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

HAUS GERSTEL IN DAHLEM: ESZZIMMER



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

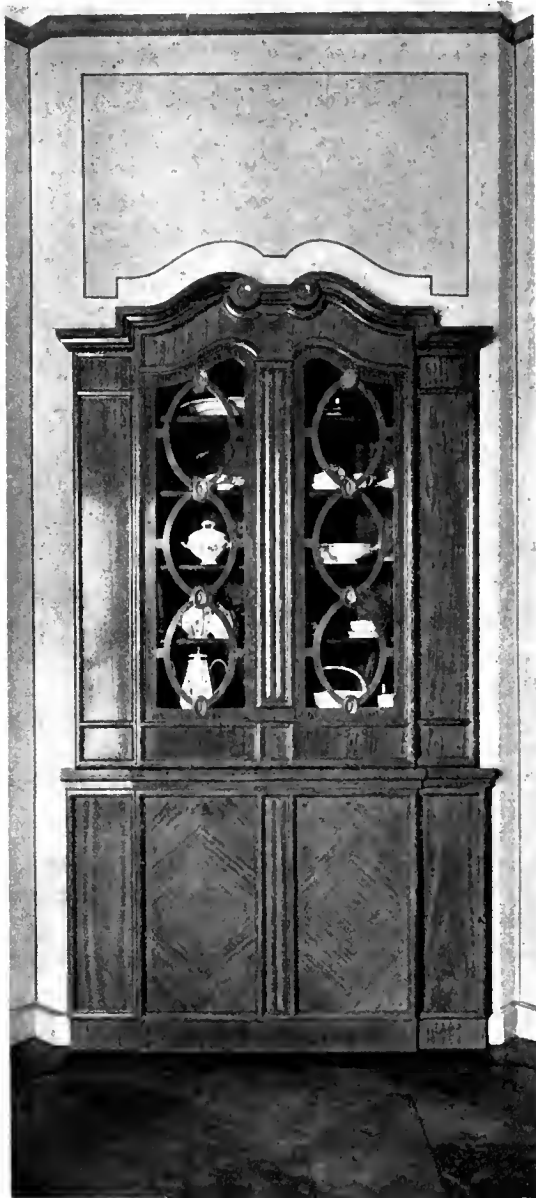
HAUS GERSTEL IN DAHLEM: ESZIMMER

DIE KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG DER ERSATZBAUSTOFFE

Die Eigenart eines jeden Baustoffes erfordert seine besondere künstlerische Behandlung. Diese Erkenntnis, bei jeder echten Baukunst selbstverständliche Voraussetzung, schien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verloren gegangen. Der Schein überwucherte das Sein, äußerlicher Glanz den inneren Wert. Putz sollte

Werkstein, Marmorimitation bei mangelnden Mitteln edles Material vortäuschen. Daraus entstand jenes Bauen, das nicht in werktüchtiger Arbeit dem Wesen des Stoffes zum Ausdruck verhelfen wollte, sondern seine Natur geradezu vergewaltigte. Statt aus Material und Zweck die künstlerische Gestalt zu entwickeln, klebte man der Konstruktion rein äußerliche Formen an, die mit ihnen nichts zu tun hatten, lediglich ein unorganisches Schmücken darstellten. Das zeigte sich bereits, als die ersten Eisenkonstruktionen ein neues Bauen forderten. Noch heute kann man häufig gußeiserne Säulen sehen, die Kapitäle, Basen, Kanneluren aus den antiken Ordnungen, ranken- und blätterschmückte Unterzüge und Träger aufweisen. Schlimmer waren fast noch jene Versuche des Jugendstils, dem geschmiedeten Eisen willkürliche, oft sinnlose Formgebilde aufzupropfen, die dem Material vielfach geradezu widersprachen. Von den auf unmittelbare Täuschung ausgehenden Versuchen, gute Schmiedetechnik, z. B. Durchsteckarbeit durch Übereinanderlegen von Stäben zu markieren, ganz zu schweigen. Erst seit den letzten 20 Jahren kann man von wirklicher Eisenarchitektur sprechen; es sei nur an die neueren Brückenkonstruktionen, die Bauten der Berliner und Hamburger Hoch- und Untergrundbahn, Bahnhöfe und sonstige Hallen erinnert. Aber auch hier ist noch mancherlei, vor allem die organische Verbindung von steinerne Unterbau und eisernen Bogen ungelöst oder wenigstens noch nicht befriedigend gelöst.

Die Fragen der künstlerischen Gestaltung eines neuen Baustoffes traten wiederum in schärfster Weise auf, als der Beton und seine armierte Form, der Eisenbeton, im Hochbau, zumal bei Industrieanlagen, eine immer größere Verbreitung fand. War der Guß- und der Stampfbeton bei Gewölbe- und Bogenkonstruktionen, in Fundament und Mauerwerk auch schon in alten Zeiten z. B. bei römischen Gewölbebauten bekannt, so war seine spezifische Erscheinung — eben die einer homogenen Masse — doch künstlerisch nie ausgewertet worden; wird auch in neuester Zeit der konstruktive Aufbau doch vielfach noch ängstlich hinter irgendwelchen Verkleidungen verborgen. Allerdings aus den Bedingungen der Konstruktion, dem Wirken der statischen Kräfte in Pfeilern und Bogen, Unterzügen und Rippen hat man in den letzten Jahren selbständige Ge-



ARCH. P. THIMISTER ■ HAUS GERSTEL: EINGEBAUTER ECKSCHRANK AUS DEM ESZIMMER



HAUS GERSTEL IN DAHLEM: EMPFANGSZIMMER

ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE



ARCH. P. THIMISTER

AUS EINEM WOHNZIMMER

staltungen entwickelt, die unter Vermeidung jedes unsachlichen und dem Wesen des Materials zuwiderlaufenden Scheines bereits hervorragende architektonische Leistungen gezeitigt haben: Silos und Gasbehälter, Speicher und Fabriken, Bahnhofshallen, Wassertürme usw. Aber auch hier wird häufig genug der eigentliche Baukern mit Werksteinen verblendet oder doch mittels des Vorsatzbetons steinmässig, dann meist in Werksteinformen, behandelt; statt die besondere Eigenart dieses Stampf- und Gußmaterials als in Schalungen entstandene fugenlose Masse zu zeigen, die in dieser Technik liegenden selbständigen Formungsmöglichkeiten zu suchen.

Die harte Notwendigkeit der Gegenwart hat auch in den Zweigen des Bauens, die bisher immer noch die alten Baustoffe und -weisen, die Ziegel, verwenden konnten, zu einem Umdenken geführt. Der Mangel an Kohle, der zurzeit ein Brennen von Backsteinen fast unmöglich macht, zwingt, zu anderen Materialien seine Zuflucht zu nehmen, gerade in dem Teil des Bauwesens, der infolge der vierjährigen Baupause jetzt am dringendsten benötigt wird, im Wohnhausbau. Zahlreiche Ersatzbaustoffe

und -systeme sind ersonnen und werden sich voraussichtlich trotz manchen Widerstandes durchsetzen. Ihnen liegt vielfach der Gedanke zugrunde, großkörperliche Bauelemente zum Zwecke schnellerer Erstellung der Wohnungen für die kleinen Formate, Zement und Beton statt des gebrannten Tones zu verwenden. Auch hier drängt sich wieder die Frage auf, ob bei Erfüllung selbst aller sozialen und technischen Bedingungen — der statischen wie hygienischen, wärmewirtschaftlichen wie feuerpolizeilichen — das künstlerische Moment genügend gewürdigt ist. Die ästhetischen Forderungen, die bei diesen Bauweisen an ihre Gestaltung zu stellen sind, werden naturgemäß von der Art des Aufbaues in den neuen Materialien abhängen, zunächst davon, ob es sich um aus einzelnen Elementen zusammengesetzte Wandteile handelt, oder ob die ganze Mauer aus einer Masse gestampft ein einheitliches, nicht zerlegbares Ganzes darstellt. In beiden Fällen wird die Ausbildung der Wandflächen unabhängig von Bauweise und Baustoff, wenn sie mit der nicht nur gegen klimatische Einflüsse schützenden Putzsicht überzogen ist. Die architektonische Gestaltung ist dann natürlich ziemlich



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

WOHNZIMMERECKE



ARCH. P. THIMISTER, BERLIN-LICHTERFELDE

AUS EINEM WOHNZIMMER

unbeeinflusst von Größe und Maß des darunter befindlichen konstruktiven Gerippes, und den die Gefache füllenden Platten oder Blöcken oder sonstigen der Schichtung der Mauern dienenden Bauelementen. Wenn nicht das Gerippe als solches so hervortritt, daß auch im Putz sich notwendig senkrechte oder wage-rechte Teilungen — Lisenen, Pilaster, Gesimse, Bänder — ergeben. Von Belang wird die Frage, wenn, was schon aus den dringend gebotenen Ersparnisgründen gefordert werden muß, die Baustoffe auch ohne Verputz die an die Außenwand des Hauses zu stellenden Bedingungen erfüllen und alsdann unverhüllt dem Auge einen befriedigenden Anblick bieten sollen. Die Forderung, die an Material und Bauweise in künstlerischer Beziehung zu stellen ist, bezieht sich auf Struktur und Farbe des Stoffes, auf Größe und Form der Elemente, auf Linienführung und Verhältnis der eigentlichen Konstruktionsteile zum Füllwerk. Wenn auch die architektonische Gestalt eines Bauwerks in erster Reihe nicht durch sie, sondern durch Umriß und kubische Form, durch Verteilung der Massen und das Verhältnis von Wandfläche zu Wandöffnungen, von Dach zu Mauer, vor allem durch den Gesamtausdruck, das Gesicht des Baues als raumumschließendes Gebilde gelöst wird, so sind diese mehr äußerlichen Charakteristiken künstlerisch doch von nicht geringer Bedeutung.

Die Anwendung der Ersatzbaustoffe wird sich in der gegenwärtigen

Zeit der Wohnungsnot vor allem auf den Wohnhaus-, insonderheit den Kleinhausbau beschränken, also Bauten von verhältnismäßig geringem kubischen Inhalt und kleinen Wandflächen. Auf diese Ausmaße muß bei der Bemessung der Größenverhältnisse der Platten, Blöcke und Steine Rücksicht genommen werden, da bei zu großen Formaten ein falscher Maßstab in das Mauerwerk hineingebracht wird, der der Kleinhauswand leicht ein zu monumentales Aussehen verleiht. Da aber gerade die Großkörperlichkeit der Bauelemente aus Arbeits- und danach Geldersparnisrücksichten ein wesentliches Vorteil der neuen Spar- und Schnellbauweisen ist, wird ein Ausgleich zwischen technischem Vorzug und künstlerischem Nachteil nicht leicht herbeizuführen sein.

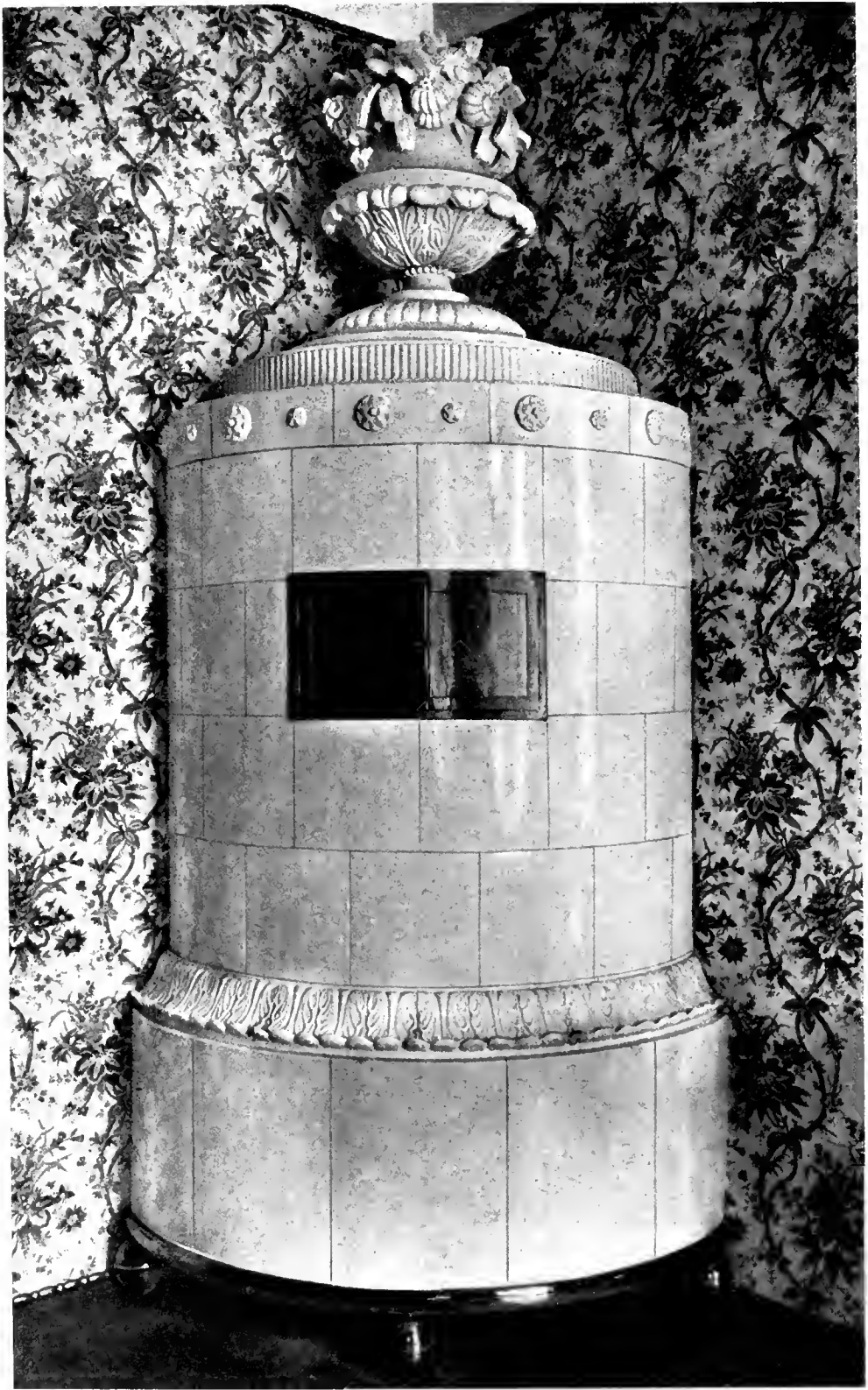
Hier wird genauestes Abwägen der Größenverhältnisse von Wandflächen und -öffnungen zu den Platten-größen unter Beibehaltung der bauwirtschaftlich günstigen Eigenschaften zu Ausmaßen führen können, wie sie etwa die Bachersche Bauweise der Firma Czarnikow besitzt, falls nicht Methoden ersonnen werden, die mittels neuer Werkzeuge und anderer Arbeitsweisen die technischen Vorteile der großförmigen Blöcke und Platten durch gleichzeitige Vermauerung einer größeren Zahl Steine von Ziegelgröße, am besten wohl im Klosterformat, mit der günstigen maßstäblichen Wirkung kleinerer Steine und zahlreicher Fugen verbinden. Auch die Form der Bauelemente wird für den



ARCH. P. THIMISTER

HAUS GERSTEL: VITRINE
IM EMPFANGSZIMMER

(Schluß s. S. 125)



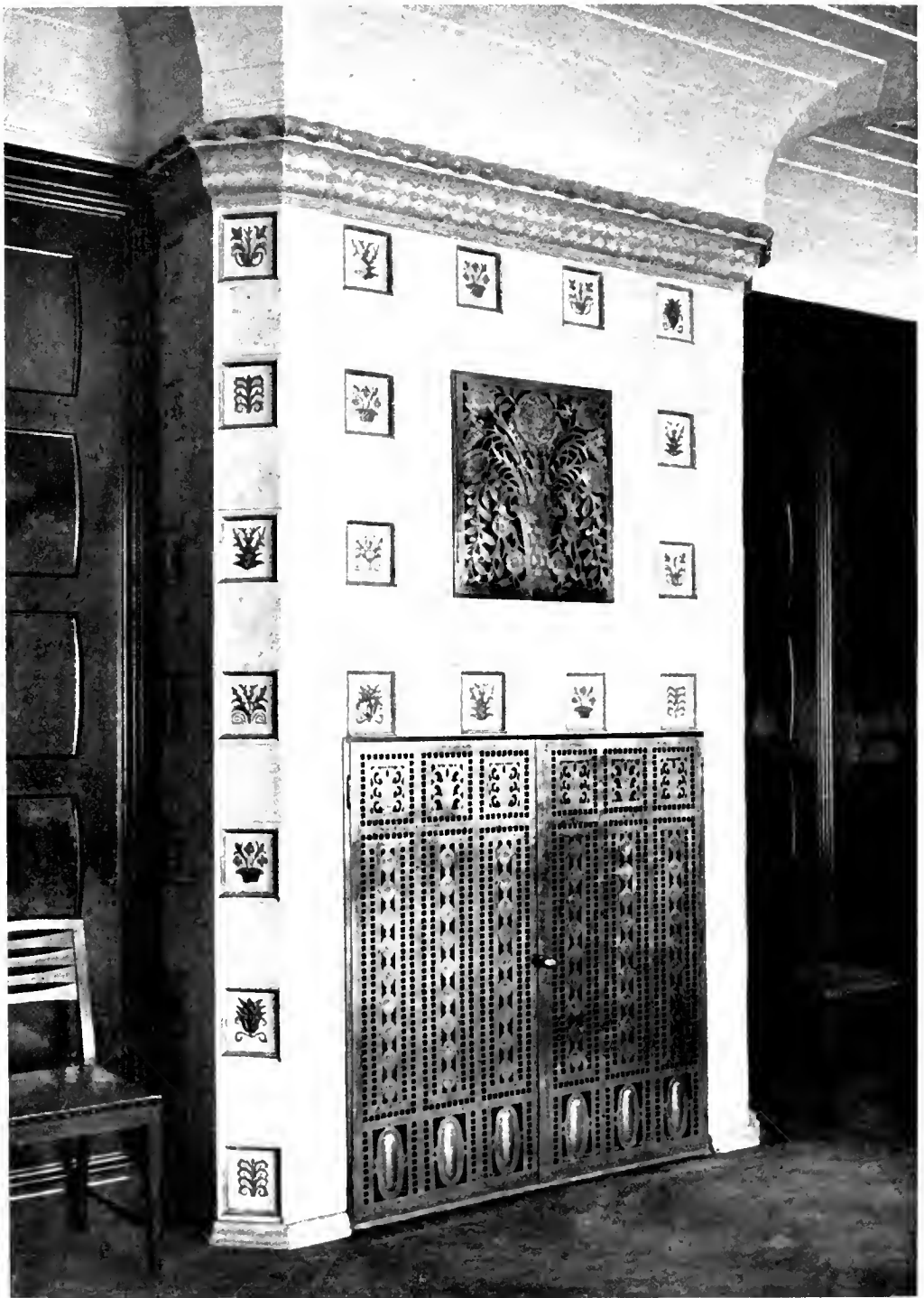
ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

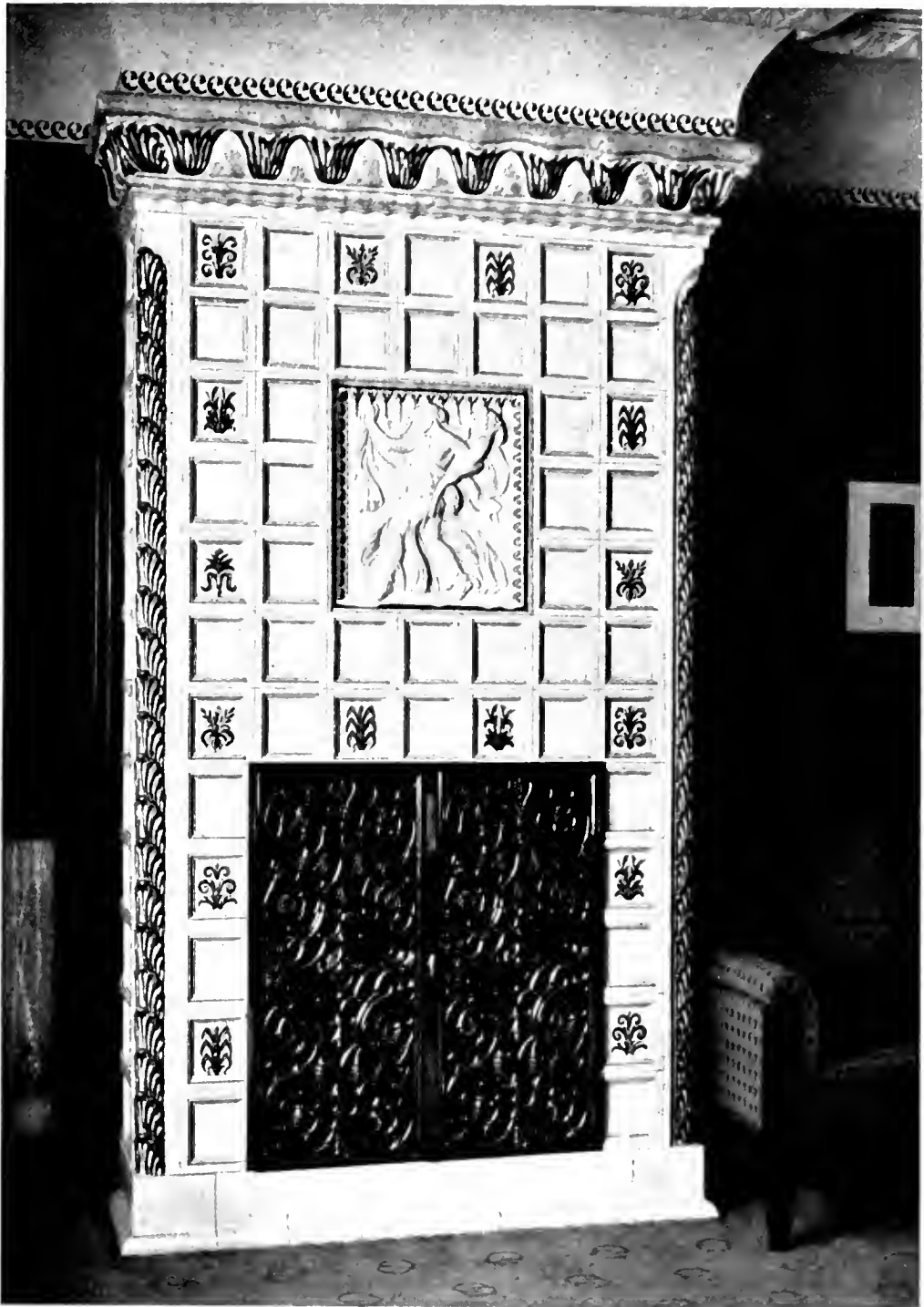
OFEN



ARCH. RICHARD BERNDL-MÜNCHEN

OFEN







GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

GARTENHAUS IM HAUSGARTEN M. IN BREMEN

GÄRTEN VON FR. GILDEMEISTER, BREMEN

Wie ein Gefühl der Erlösung wirkt es, zu sehen, wie die deutsche Künstlerschaft — trotz all der inneren und äußeren Wirren — immer wieder Zeit zum Aufatmen findet und den Augenblick für gekommen erachtet, der Mitwelt zu zeigen, daß es gilt, das höchste Werk der Menschen, das „Kunstwerk“ wieder in seine wichtige Stellung einzusetzen.

Auch der Gartenarchitekt Fr. Gildemeister zeigt, wie unsere Abbildungen dartun, daß er selbstsicher und zielbewußt seine Arbeit dort wieder aufnimmt, wo er sie während des Weltkrieges liegen lassen mußte. — Gildemeister entstammt einer alten Bremer Patrizierfamilie, und seine Kunst trägt das Gepräge dieser Traditionen. Freilich besitzt Bremen aus der Zeit seiner Hochblüte keine öffentliche vorbildliche großzügige Gartenkunst, da es in jenen Tagen eine engumgrenzte, zusammengedrückte Festung war, die viele und heftige Kriege erlebte. Als es nach Schleifung der Befestigungen sich weiter ausdehnte, entstanden die geschmackvoll angelegten Wallanlagen, in denen sich wie auch in dem später vor den Toren der Stadt angelegten Bürgerpark und den Privatgärten jener Zeit das englische

Gartenprinzip geltend machte, das auf Naturalismus, verbunden mit einer gewissen betonten Romantik beruht und den individualistischen Bestrebungen Rechnung trägt.

Gildemeister aber strebt in erster Linie nach dem Typus, dem Stil, ohne dabei jedoch in eine mechanische Auffassung des Typus zu geraten. Geometrisches Empfinden und phantasievolles Gestalten sucht er harmonisch zu vereinen; und wenn ich vorhin sagte, daß seine Kunst das Gepräge altbremischer Traditionen hat, so sollte damit zum Ausdruck gebracht werden, daß ihr alles parvenühaft Emporgetriebene fernliegt, und daß ihr eine saturierte alte Kultur zugrunde liegt. Ein wohlhätiges, geradegewachsenes, mitunter etwas steif-würdevolles Bürgerbewußtsein mit distinguiert aristokratischem Einschlag kommt in seinen „bremischen Gärten“ (und auch dem „Kasseler“) zum Ausdruck. Nicht Unermeßlichkeit des Raumes wird pathetisch vorgetäuscht, keine romantische Empfindelheit gepflegt, sondern eine ruhige Sachlichkeit, eine gemessene, architektonische Abgeschlossenheit angestrebt. Diese Gärten sind in möglichst engem Anschluß an die Architektur der betreffenden Wohnhäuser



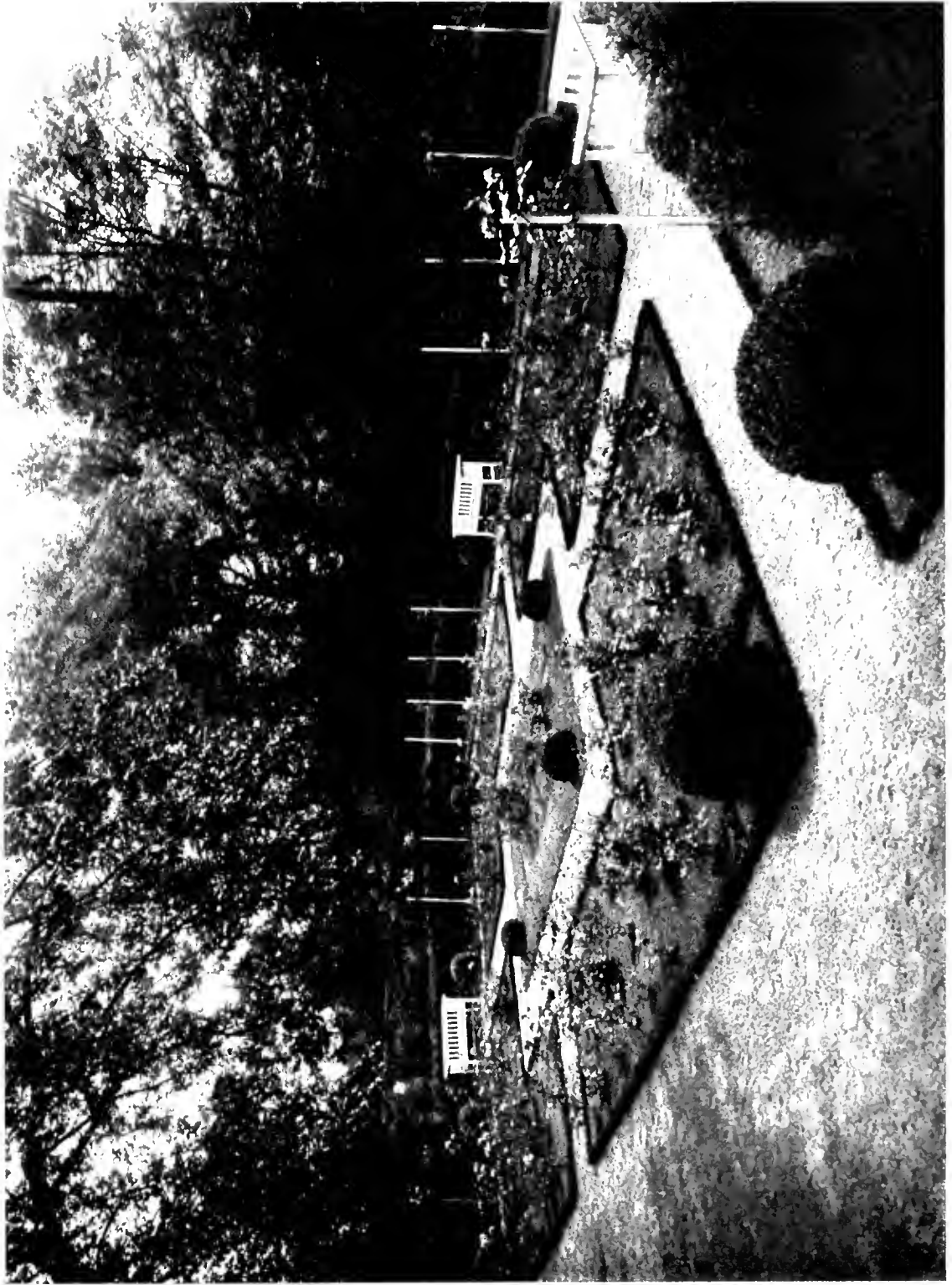
GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

AUS DEM HAUSGARTEN M. IN BREMEN



EINGANG ZU EINEM LANDHAUS BEI BREMEN

GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN



ROSENGARTEN IN EINEM LANDGARTEN BEI BREMEN

GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN



GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

VORGARTEN M. IN BREMEN

entstanden und bilden so gewissermaßen einen weiteren Ausklang des architektonischen Gesamtorganismus, einen gegliederten Raum, wo man — gleich fern vom häuslichen Betrieb und von dem Verkehr der Straße — eine Erholungsstätte reizvollster Art findet. Weiträumige Plätze, wo Raumverhältnisse solche gestatten, wechseln mit schattigen Gängen und Wegen. Im allgemeinen verfolgt Gildemeister das Prinzip, in der Nähe der Architektur des Hauses eine strengere Gesetzmäßigkeit der Anlage walten zu lassen, die allmählich weicher ausklingt. Aber diese Gesetzmäßigkeit hat nichts Akademisches oder gewaltsam Konstruiertes und wenn man auch überall den Rhythmus eines strengen logischen Aufbaues fühlt, so tragen die Gärten doch den Anforderungen des modernen Lebens mit seinem Bedürfnis nach individueller Gestaltung durchaus Rechnung. Wo es die Zweckmäßigkeit nur irgend gestattet, und sobald die Gesetzmäßigkeit der Gesamtanlage gesichert ist, tritt das rein schmückende Prinzip durchaus in seine

Rechte: ein köstlicher Blumenflor streut vieltausendfaches Leben aus und verbannt jeden puritanischen Ernst, wie der „Rosengarten in einem Landgarten“ bei Bremen veranschaulicht. Dem sicheren Verständnis für die Form steht bei Gildemeister ein lebhafter Sinn für Farbigeit zur Seite. Ein physiognomielloes Vieelerlei liegt ihm aber dabei fern. Indessen sucht er den Jahreszeiten, dem Frühling, Sommer, Herbst und Winter mit ihrem wechselvollen Farbenspiel ihre besonderen Reize abzugewinnen und sie in Einklang zu bringen mit seinem künstlerischen Gestalten und Schaffen, um auf diese Weise aus dem Garten stets nach Möglichkeit einen das Auge ästhetisch befriedigenden Anblick zu machen. Mit geschmackvollen Gartenhäusern, berankten Pergolas und hübschen bequemen Gartenmöbeln wird die gemessene Einfachheit oft abwechslungsreich belebt. Jedenfalls darf man sagen, daß der Grundzug der Gildemeisterschen Arbeiten: Klarheit, Würde, Sachlichkeit und Gediegenheit ist.

A. A. Goetze



GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

AUS DEM GARTEN DES LANDGUTES
SCH. IN ST. MAGNUS BEI BREMEN

(Schluß des Aufsatzes von S. 115)

künstlerischen Ausdruck der Wand von Bedeutung. Liegende Rechtecke gebender ganzen Mauer etwas Behäbiges, Lagerhaftes, an den Boden Geschmiegtes, was zumal unter einem großen schützenden Dach das Haus mehr als Stätte ruhigen Geborgenseins erscheinen läßt als die stärkere Betonung der Senkrechten. Daher will auch die vertikale Tendenz der Betonfachwerkgerippe gar nicht recht zum Wesen solchen wohnlichen Heimes passen, wenn bei den aufschießenden Pfeilersystemen besonders beim Hervortreten aus der Wand das Flächige der Mauer zurücktritt und die Senkrechte betont wird, zumal bei geringerer Längenentwicklung der Front der Rhythmus der Vertikalen schon nach drei- bis viermaligem Wechsel von Pfeiler und Gefachen erschöpft ist. Es müßte sich denn das Gerippe in die Gesamtmauer einordnen und höchstens durch farbige Behandlung herausgehoben sein; Fachwerkwirkung, die allerdings dann auch deutlich zutage treten sollte. Dabei ist die Erinnerung oder gar Verwechslung mit Holzfachwerk aus den anders gearteten statischen Forderungen heraus durch eindeutige Ausbildung in Form und Farbe zu vermeiden.

Für die Haltung des Baues ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung die Struktur und

Farbgebung des Materials. Bei beiden wird übertriebene Gleichmäßigkeit und Glätte das Gefühl des Eintönigen, Langweiligen, Charakterlosen aufkommen lassen. Diese Gefahr ist besonders stark bei rein maschinell hergestellten Materialien. So ist der Handstrichziegel in seinen kleinen Unebenheiten und den Zufallstönungen viel lebensvoller als der korrekte, auf Millimeter genaue, in den Färbungen nicht schwankende Maschinenziegel. Das zeigt sich noch mehr an der faden Erscheinung so vieler Verblendbauten, deren in Farbe und Form vollständig gleichmäßige Baueinheiten dem Gebäude selbst bei größtem Reichtum ein totes Aussehen verleihen. Bei den Ersatzbaustoffen ist, wenigstens soweit es sich um maschinemäßig in Fabriken hergestellte Massenerzeugnisse handelt, solche, die also nicht erst auf der Baustelle gestampft werden, diese Gefahr besonders groß. Ihre Fabrikation in Holz- oder Metallformen bedingt große Gleichmäßigkeit; umso mehr muß dann aber der Baustoff selbst so zusammengesetzt sein, daß seine Struktur nicht die Ebenheit und Gleichförmigkeit hat, zu der die Maschinenarbeit leicht führt. Kräftige Oberflächenwirkung wird bei Betonmischungen, die andere Stoffe z. B. Schlacken und Koksaschen enthalten, leichter erzielbar.



GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

AUS DEM VORGARTEN TH. IN CASSEL

eigentlich von selbst gegeben sein. Kiesbeton, der sich aus wärmetechnischen und hygienischen Gründen für den Wohnhausbau auch sonst nicht empfiehlt, wird meist eine gewisse Glätte besitzen, die vielleicht durch Aufrauung der Brettverschalung oder Anwendung ungehobelter Bretter zu vermeiden ist. Auf jeden Fall sollte die besonders charakteristische Technik des Guß- und Stampfbetons, eben die Herstellung in aus einzelnen Brettern zusammengesetzten Schalungen, auch für die künstlerische Behandlung des Materials richtunggebend sein. Beim Betonrohbau heben sich z. B. die Fugen zwischen den Brettern deutlich ab, sie könnten in bewußter Fortentwicklung genau so zum architektonischen Motiv werden wie die Fugen beim Ziegelroh- oder Werksteinbau. Ein weiteres wichtiges Moment liegt in der Überwindung der Farbeintönigkeit der Betonwände. Auch hier muß jede absichtliche Gleichmäßigkeit vermieden, darauf eher Bedacht genom-

men werden, die natürlichen Zufälligkeiten der Mischungen z. B. beim Schlackenbeton, herauszuholen, durch farbige Beimengen noch zu verstärken. Farbe und Struktur durch nachträgliche Steinmetzbehandlung des Betons erzielen zu wollen, muß, zumal beim Kleinhaus, als verfehlt bezeichnet werden. Da die Wände aus Sparsamkeitsgründen so dünn wie möglich sein sollen, würde jedes Behauen der Mauermaße ihre Standfestigkeit schwächen. Einen Vorsatzbeton aber verbietet das Gebot größter Sparsamkeit.

Was vom Schlackenbeton gilt, ist auch auf den rheinischen Schwemmstein und seinen Ersatz, den Kunstbims- oder Hochofenschwemmstein, anwendbar, deren körnige Struktur zusammen mit den Fugen und dem großen Steinformate eine sehr wirksame Wandgestaltung ermöglicht. Dem Guß- und Stampfbeton in der Richtung der künstlerischen Ausbildung nahe steht der Lehmstampfbau, der für länd-



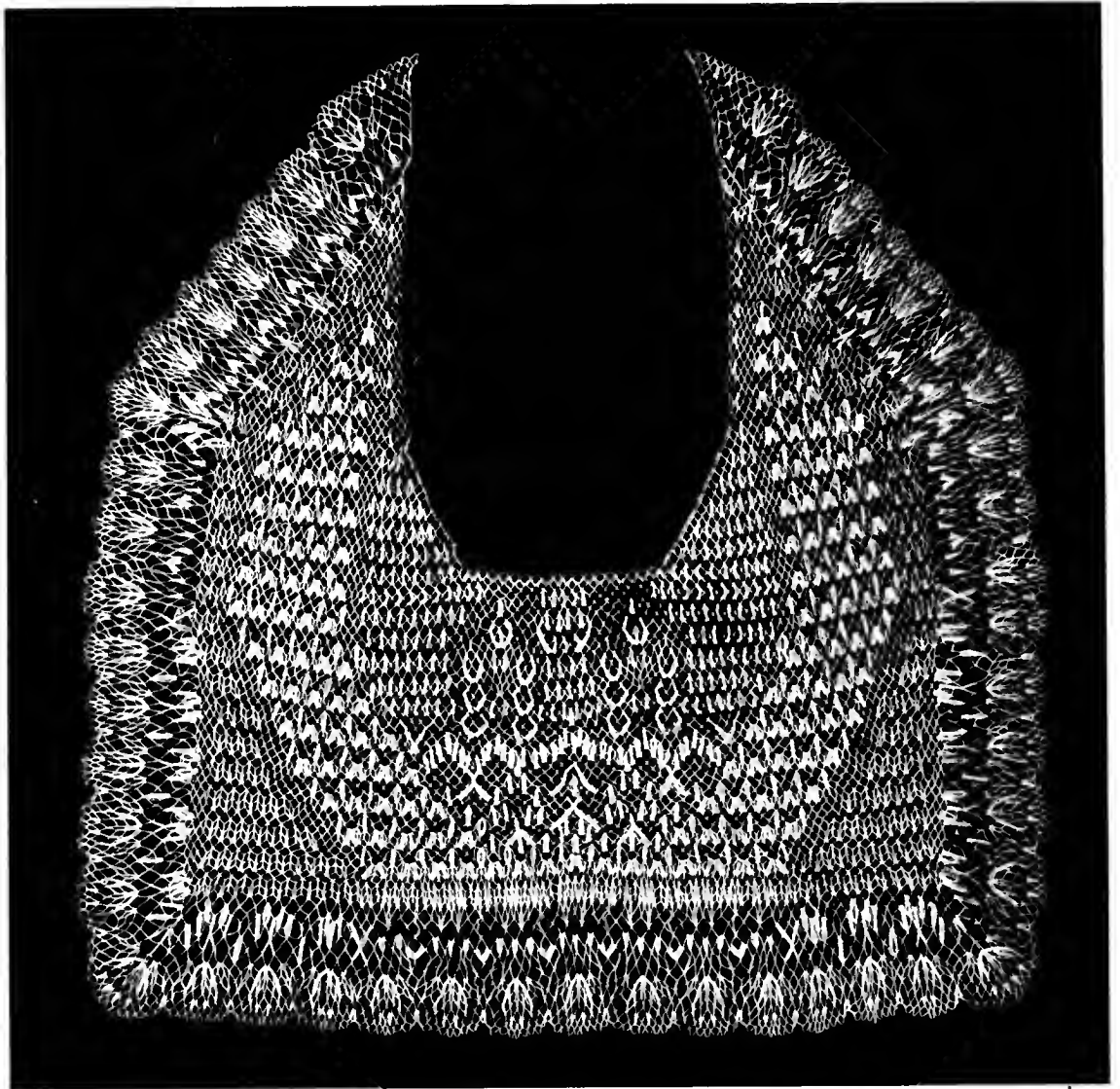
GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

AUS DEM HAUSGARTEN TH. IN CASSEL



GARTENARCH. FR. GILDEMEISTER-BREMEN

AUS DEM HAUSGARTEN G IN BREMEN



ANNA KESSLER-PLAUE I. V.

SPITZENKRAGEN (FREIE NETZSPITZE)

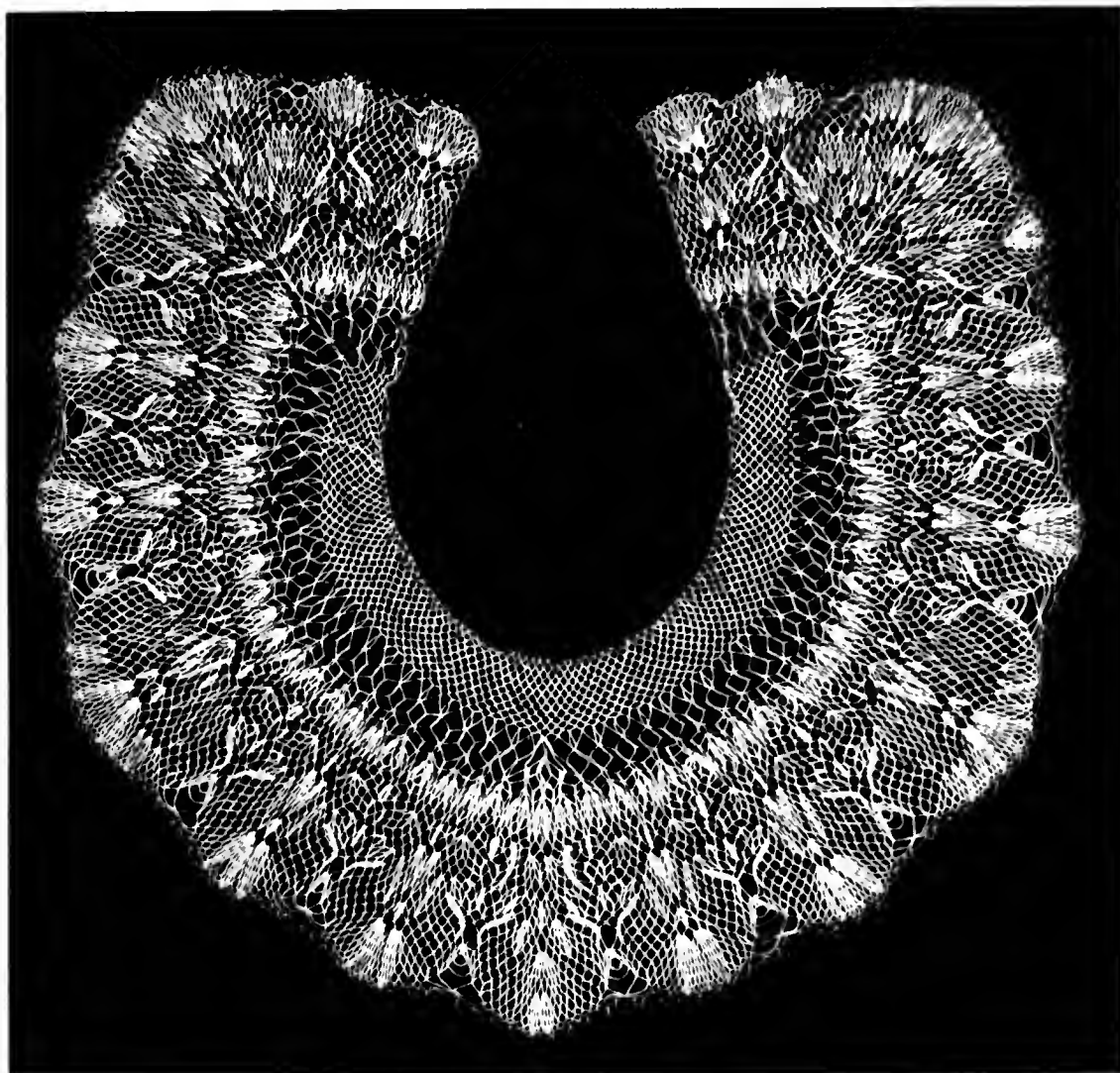
Zum Musterschutz angemeldet

liche Bauten zur Abwendung der Materialnot neuerdings wieder sehr empfohlen wird. Das Verfahren, den nicht zu fetten, möglichst wenig feuchten Lehm zwischen Schalungen zu stampfen, ist das gleiche wie beim Stampfbeton. Die Vorbedingungen für die künstlerische Behandlung wären also die gleichen, wenn nicht die Unmöglichkeit, die Lehmwand unverputzt zu lassen, eine wetterbeständige Schale aus Kalkmörtel verlangte. Da Putz auf Lehm schlecht haftet, wird er nach verschiedenen Systemen auf Drahtnetzen aufgetragen. Die architektonische Ausbildung ist dann ganz unabhängig von der Bauweise selbst, da es sich eben um einen gewöhnlichen Putzbau handelt. Anders,

wenn, wie Baurat Siebold vorschlägt^{*)}, der Putz mittels besonderer Ersatzlehren gleich miteingestampft wird, also ebenfalls die Eigentümlichkeiten des Stampfbaues annimmt.

Von den sonstigen Ersatzbaustoffen und -weisen, deren architektonische Behandlung Beachtung verdient, sind noch die Holzbauten zu erwähnen. Sie sind allerdings meist als Fachwerkbauten mit eingeschobenen Füllungen, Stülpschalungen, senkrechten Brettwänden mit durch Leisten verdeckten Fugen usw. nicht wesentlich verschieden von den alten Fach-

^{*)} Siebold, „Viventi satis“, II. Teil, S. 43. Verlag der Anstalt Bethel b. Bielefeld 1918.



ANNA KESSLER-PLAUE I. V.

SPITZENKRAGEN (FREIE NETZSPITZE)

Zum Musterschutz angemeldet

werk- und Holzbauten. Es müssen nur unter allen Umständen die besonderen Eigenarten der Technik auch in der architektonischen Ausbildung zur Geltung kommen. Das gilt auch von jenen Systemen, die wie z. B. die Ibus-Sperrholzbauten Holzplatten unmittelbar als Außenwandbekleidungen verwenden und bei denen dann zur Deckung der Fugen Leisten aufgenagelt werden. Auch hier wird eben das Wesen der Technik in der künstlerischen Gestaltung Ausdruck gewinnen müssen.

Ob die Ersatzbauweisen und -Baustoffe die altbewährten, vor allem Ziegel und Werkstein, wirklich ersetzen werden, oder ob sie nur als Notbehelf für die gegenwärtige Zeit des Kohlen- und Wohnungsmangels gelten dürfen, wird die

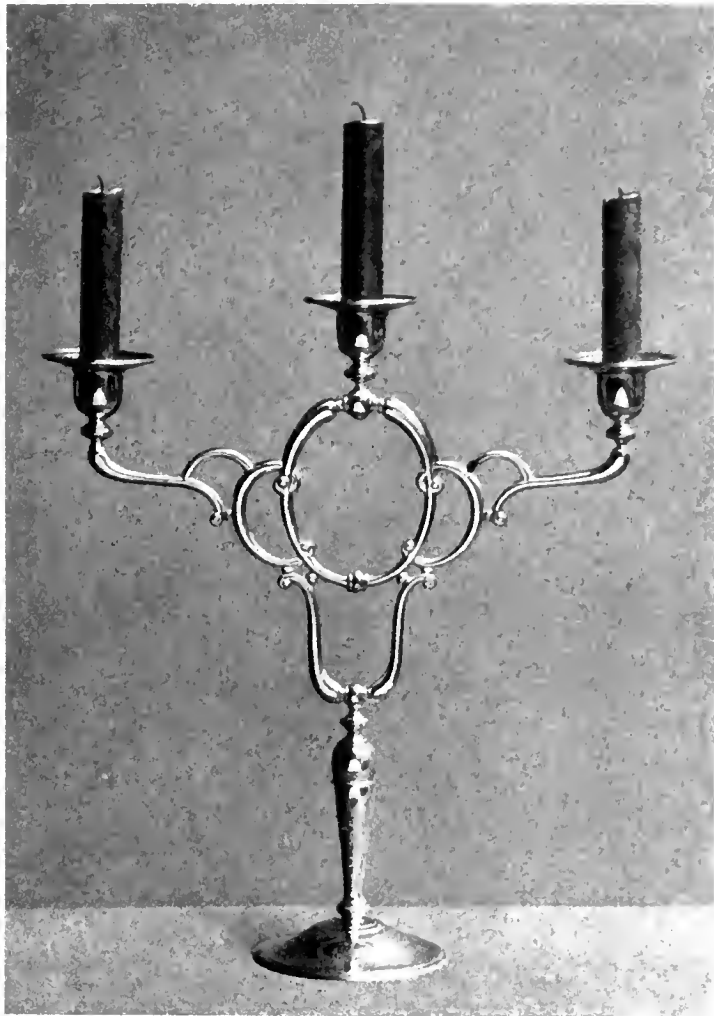
Zukunft zeigen. Solange sie Verwendung finden, muß jedenfalls verlangt werden, daß sie ihrem Wesen nach künstlerisch ausgebildet, daß die Bauten aus ihnen den ihnen charakteristischen Techniken entsprechend architektonisch gestaltet werden. Vielleicht werden die einen oder die anderen über ihr augenblickliches Ersatzdasein hinaus zu vollwertigen Baustoffen werden und sich dauernd halten. Dann wird man umso mehr von ihren Erfindern, Herstellern und Anwendern fordern müssen, daß sie außer rein technischen und wirtschaftlichen Bedingungen auch die künstlerischen erfüllen, um auf die Weiterentwicklung unserer Baukunst Einfluß zu gewinnen.

Dr.-Ing. Alfred Wiener



GEORG MENDELSSOHN-HELLERAU

MESSINGTELLER



E. PFEIFER-MÜNCHEN

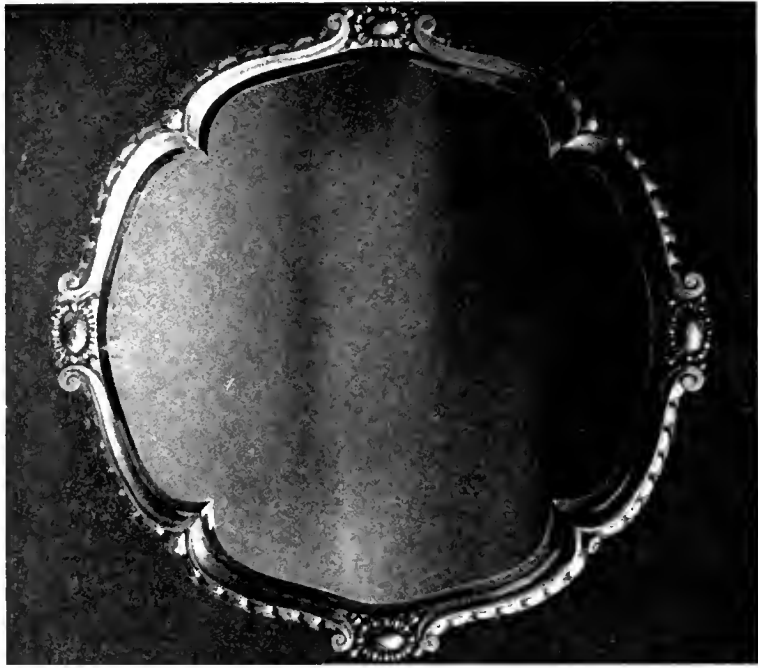
LEUCHTER



ELSE WENZ-VIETOR-MÜNCHEN

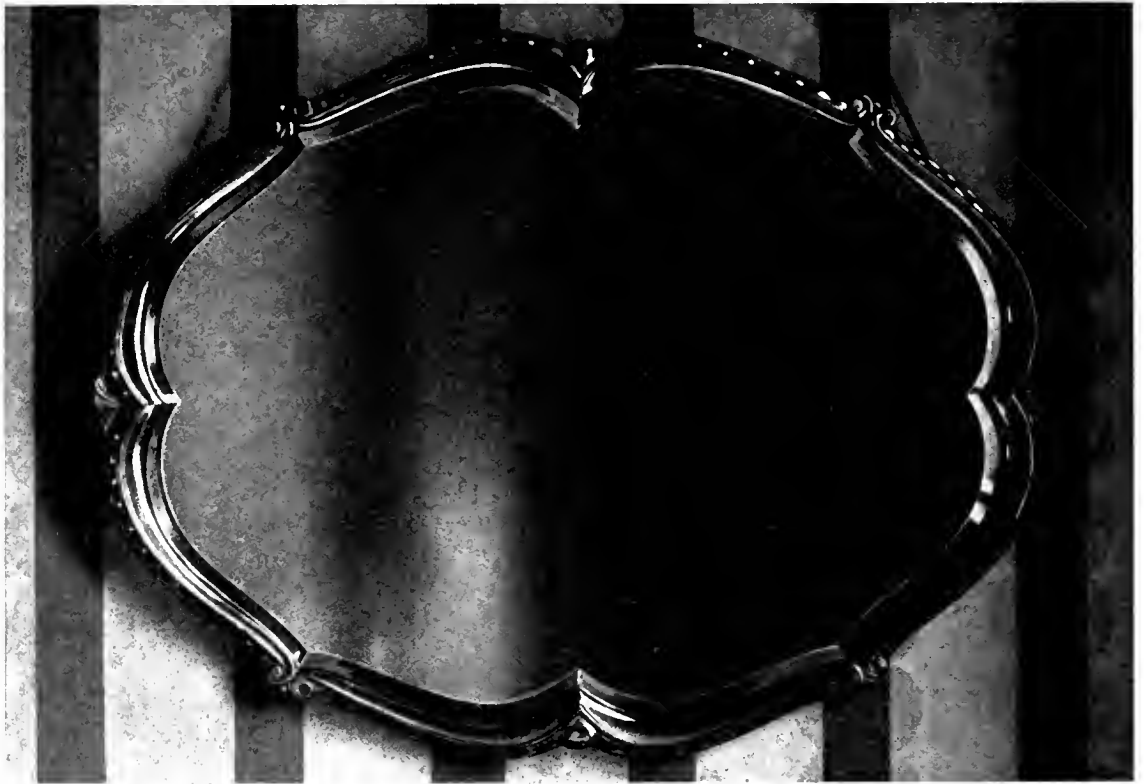
BOWLE UND FRUCHTSCHALEN IN SILBER

Ausführung: Adolf v. Mayrhofer-München



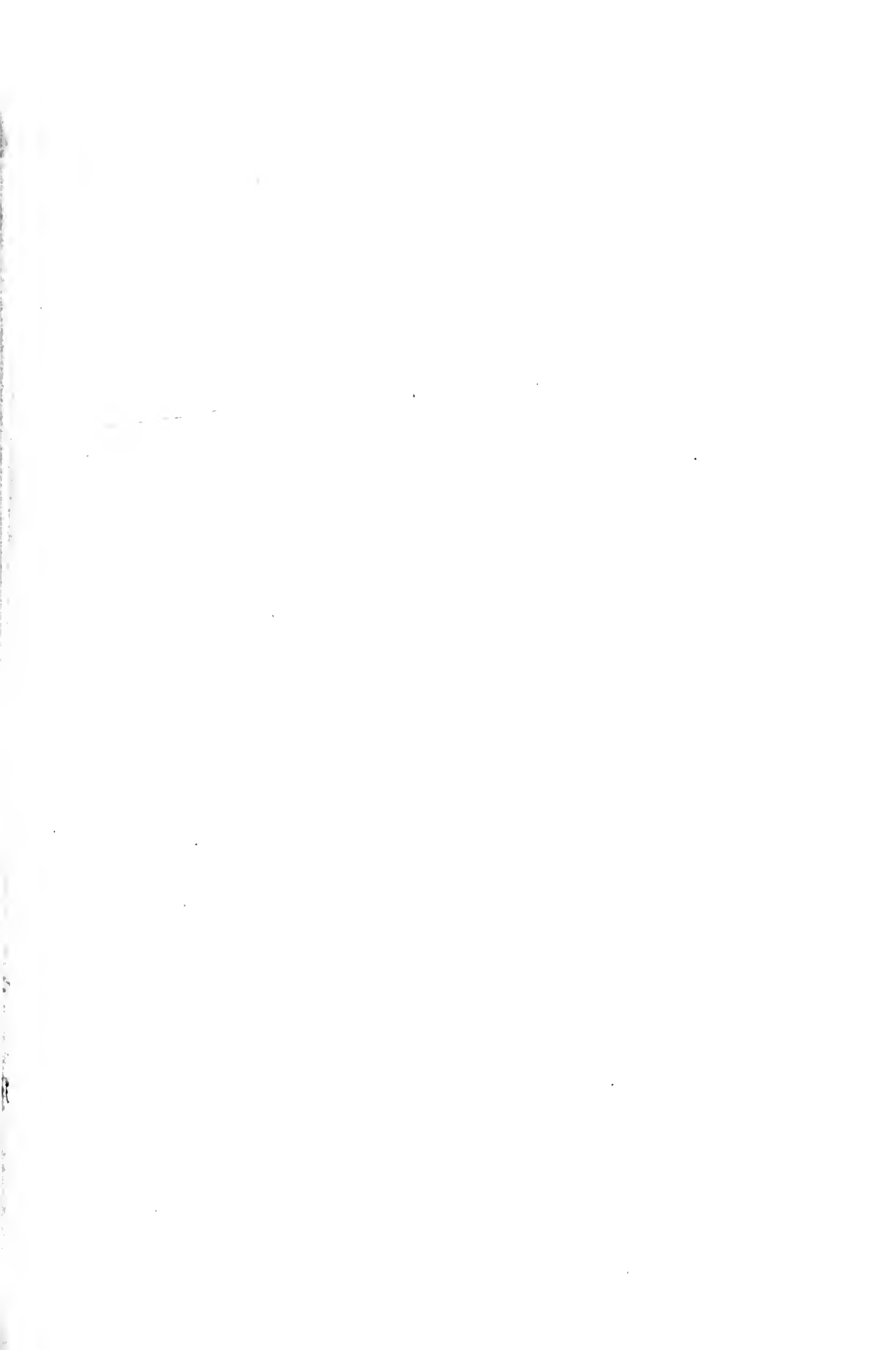
ELSE WENZ-VIETOR

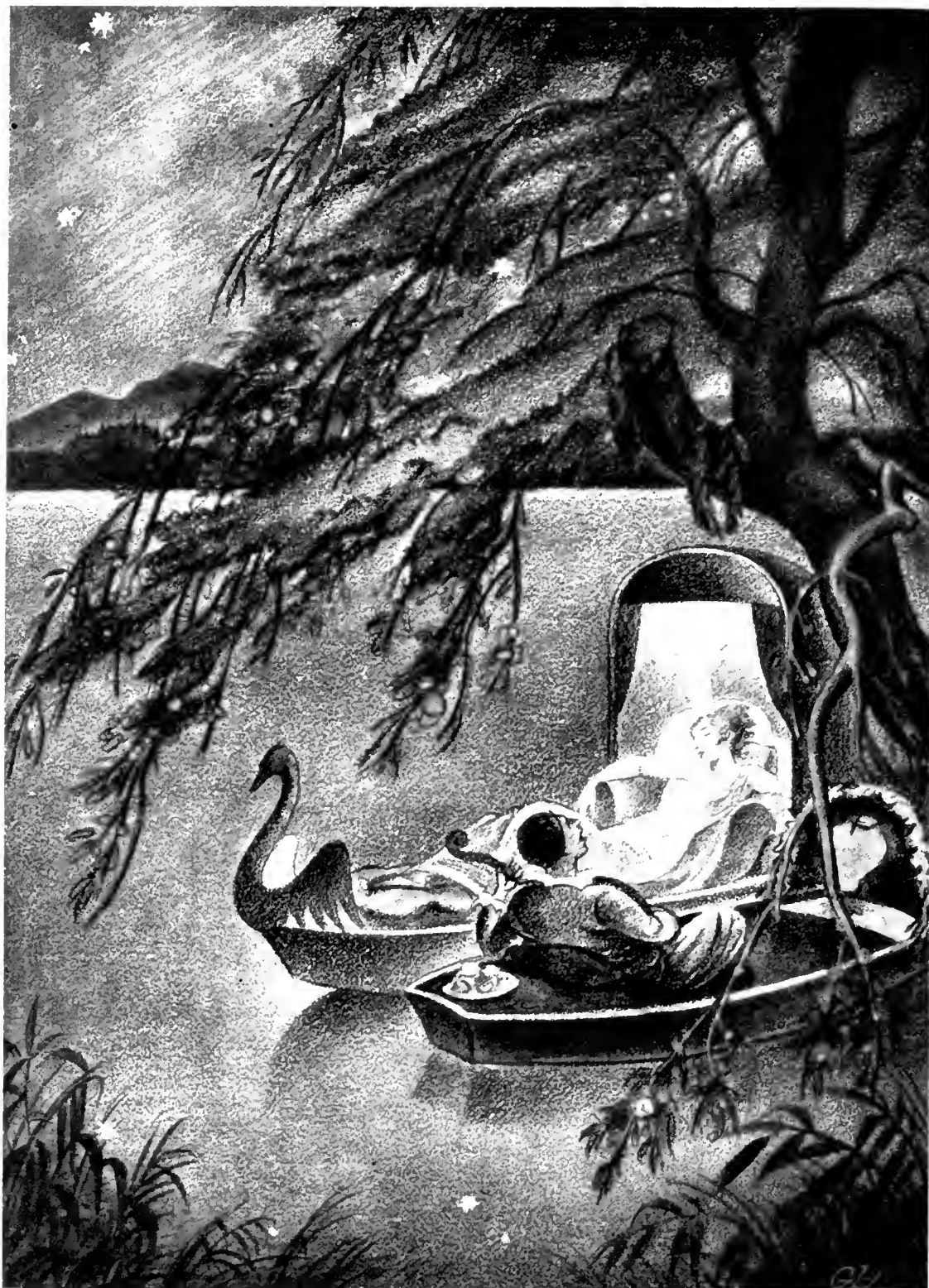
WANDSPIEGEL



ELSE WENZ-VIETOR-MÜNCHEN

WANDSPIEGEL





F. P. GLASS-MÜNCHEN

TRAUMEREI

DEKORATIVE FARBIGE ZEICHNUNGEN VON F. P. GLASS

Unter den Künstlern der jüngsten, modernsten Richtungen und bei ihren literarischen Wegebahnern ist das dekorative Element in der Malerei streng verpönt. Die scharf akzentuierte, große Linie, die tief und laut hingebreitete Farbe, soll dem Gegenstande Monumentalität und Bedeutung verleihen, mit diesen Gestaltungsmitteln allein soll sich die Bildidee aussprechen, während der Gegenstand selbst, alles Persönliche daran zurückdrängt, beschränkt und unterdrückt wird. Aber nicht immer war es so. Als der Impressionismus zu den letzten, ihm erfüllbaren Konsequenzen gelangt war, als sich bei ihm deutliche Symptome der Zersetzung und Auflösung offenbarten, erhoffte ein nicht geringer und auch nicht der schlechteste Teil der Künstler und Kenner von einem rein dekorativen Stile eine Gesundung, wengleich hier ausgesprochen werden muß, daß die Ästhetik zu einer scharfen Formulierung der Anforderungen an dekorative und monumentale Malerei, resp. zu einer klaren Begriffsbestimmung der beiden Kategorien, die das Wesentliche und Trennende der beiden Gattungen scharf heraushebt, noch nicht gekommen ist, daß die Begriffsbildungen immer etwas Schwankendes und Verschwommenes in sich bergen. Vielleicht aber kommt wieder die Zeit, wo rein dekorative Werte mehr geschätzt werden, ja vielleicht ist sie schon nahe. Denn bestand bis vor kurzem immer noch die Hoffnung, daß Staat und größere Kommunen den jungen, nach Monumentalität ringenden, nach Aufträgen für Malereien großen Stiles heischenden Künstlern die nötigen Wände und namentlich auch das übrige Erforderliche zur Verfügung stellen könnten, so wird jetzt, nach dem unglücklichen Kriegsende, wohl auf lange Zeit hinaus solche Erwartung zu Grabe getragen werden müssen. Und hier wird als logische Folgerung auf den formauflösenden illusionistischen Impressionismus recht wohl die dekorative Malerei, die auch mehr konstruktiven Bestrebungen zuneigt, eine Rolle spielen können.

Nur ungern und widerwillig ertragen eine Belastung mit dem schweren Gepäck solcher theoretischer Erörterungen die heiteren bunten Zeichnungen von Fr. P. Glaß, die schon in der Secessionsausstellung des letzten Jahres so manchen Beschauer entzückten. Sie verlangen wenig nach prinzipiellen Auseinandersetzungen über Ziele und Aufgaben dekorativer Kunst, als graziöse Schöpfungen, als lustige Kinder einer leichten, spielerischen Phantasie, in der ein kleiner

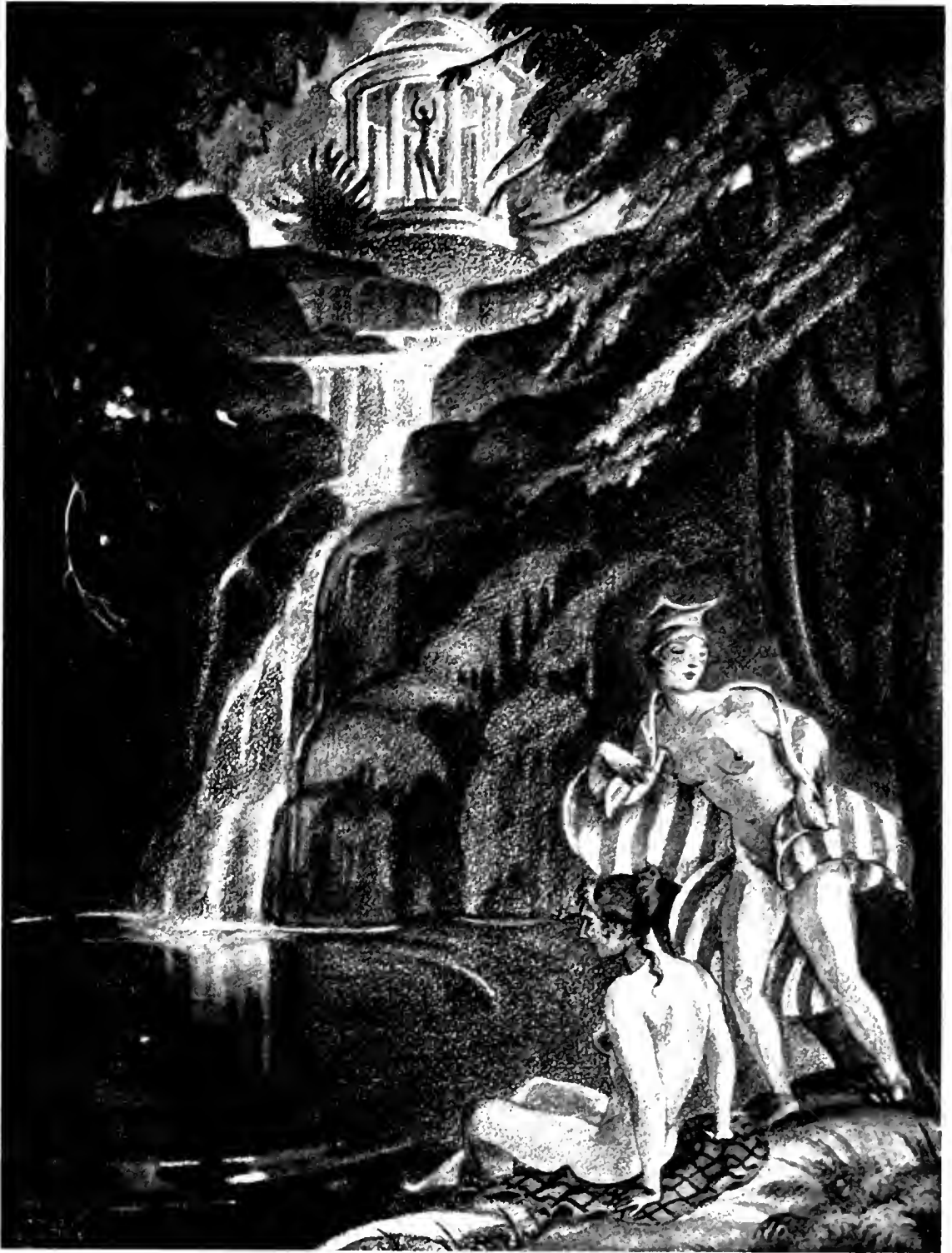
Hang zur träumerischen Romantik mit weltmännischer Eleganz sich paart, wollen sie betrachtet und genossen sein. Die Stimmung des Rokoko liegt über den Blättern, die doch von jener so duftigen Epoche die kräftigere bestimmtere Farbe scheidet. In den reichen, vegetativen Ranken, die in der „Träumerei“ das Bild umspannen und durchziehen, es gleichsam einrahmen und ihm Halt und Stütze verleihen, lebt ein Element vom besten Geiste des Japonismus, durch das Medium des 18. Jahrhunderts geschaut; und auch die leise vergeistigte Erotik, die zaghaft ihr Wesen treibt, hat den Geist des galanten Jahrhunderts, fügt sich gut der stillen, beschaulichen Stimmung der Blätter, die so gar nichts erzählen, auch nicht posieren wollen. Auch das Fernhalten von jeder symbolischen oder allegorischen Absicht, wozu doch ein Thema wie das „Weiberschloß“ so manchen Künstler verlockt hätte, sei ihnen hoch angerechnet. Es ist viel Kultiviertheit in dieser weichen, gedämpften Malweise, in dieser gobelinhaften Farbigkeit; und als Entwürfe für vornehme Wandteppiche, für den Schmuck eines Salettl oder einer Gloriette, wie sie E. von Seidl liebte, kann man sich diese flächig dekorativ gehaltenen Arbeiten in ihrer feinen Stilisiertheit recht wohl vorstellen. Denn ohne eine äußerliche, thematische Einheit zu besitzen, liegt doch in den Blättern eine höhere, kompositionelle Einheit des Bildeindrucks beschlossen, die im vornehmlichen Sinne des Wortes dekorativ genannt werden muß, eine innere Harmonie, die sie geeignet macht, einen idealen Flächenschmuck darzustellen, der aufs glücklichste einer erwünschten, lichterem Stimmung Rechnung trägt.

Man hat Glaß den Vorwurf gemacht, daß seine Kunst eine solche von zweiter Hand sei, ihn von Lendicke abgeleitet. Es brauchte nun nicht Studien aus des Künstlers ersten Anfängen, die lange vor Lendickes Zeichnungen entstanden; es braucht nicht dieses juristisch formulierten Nachweises. Für jeden, der tiefer sieht, ist der stilistische Zusammenhang dieser entzückend graziösen Blätter mit dem übrigen Schaffen des bekannten Plakatkünstlers gegeben; dem Geiste, aus dem heraus Glaß seine Plakate schafft, ordnen sich diese farbigen Zeichnungen völlig ein. Die Elemente aber, aus denen heraus des Künstlers Stil sich entwickeln läßt, darzulegen, ist nicht Aufgabe dieser Zeilen, sondern müßte einer umfangreicheren Würdigung vorbehalten bleiben. W. B.



F. P. GLASS-MÜNCHEN

AUGUST (FARBIGE ZEICHNUNG)





F. P. GLASS-MÜNCHEN

WEIBERSCHLOSZ (FARBIGE ZEICHNUNG)



MAX HEIDRICH □ DAMEN-ARBEITSZIMMER. MAHAGONI POLIERT, GESCHNITZTE UMRAHMUNGEN:
MAKASSAREBENHOLZ
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

ZU DEN ARBEITEN HEIDRICH'S AUS DEN WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER, PADERBORN

In das Bild des deutschen Kunstgewerbes ist im Laufe der Jahre eine erfreuliche Mannigfaltigkeit gekommen. Angesichts der Arbeiten Heidrichs, deren Abbildungen einen Teil dieses Heftes füllen, lohnt es wohl, einen Augenblick umzuschauen, um zu sehen, wie diese einfachen und äußerlich schlichten Dinge zu den reicher geschmückten sich verhalten, die die andere Seite unseres Kunstgewerbes bilden und die scheinbar so wenig zusammengehen wollen. Dem Historiker sei ein Rückblick gestattet unter dem Gesichtspunkte des Feldgeschreies von heute, nämlich: mehr Handwerk, weniger Kunstgewerbe.

Erinnern wir uns der Anfänge der neuen Bewegung, in der ein linearer Zeichenstil unter dem Einfluß von Englands neuem Kunstgewerbe und von Japans stilisiertem Naturalismus die Möbel bildete und schmückte, mit deren Ausführung die Tischler nur mühselig zu Rande kamen, weil der Künstler das Handwerkliche nicht kannte und vom Holz unmögliche Linien verlangte. Erinnern wir uns der Biedermeier-Mode, die von diesem letzten Ausklang organisch entwickelter Stile nur das Äußere über-

nahm, ohne die stille eindringliche Lehre zu begreifen, die die alten Originale in sich trugen: „Wir sind gediegene Handwerker-Arbeit in feinen Abmessungen und brauchen keinen Schmuck. Hier waltet die unbewußte Selbstverständlichkeit der Formen, wie sie sich aus der festen Tradition alter Werkstattgewohnheit ergibt, die ihr Material nach seinen Möglichkeiten und seinen Schönheiten kennt.“ Wenn damals Leute von Geschmack solche Originale kauften, so waren diese Qualitäten der mehr oder minder deutlich erkannte Grund. Man mußte sich auf die tischlerische Konstruktion erst wieder besinnen, und die Künstler, die sich damit befaßten, entdeckten sie gleichsam neu. Und damit trat die Konstruktion des Möbels in den Vordergrund mit jenem Radikalismus, der solchen Neuentdeckungen eigen ist. Das eigentlich Dienende wurde Selbstzweck. Es war die Zeit der theoretischen Formulierungen, eine Erscheinung, die sich immer einzustellen pflegt, wenn der Boden wankt und Neues zuströmt. Wir haben noch den Klang jener starren Forderungen vom Material usw. in den Ohren. Die Idee der Typisierung kam auf; man glaubte



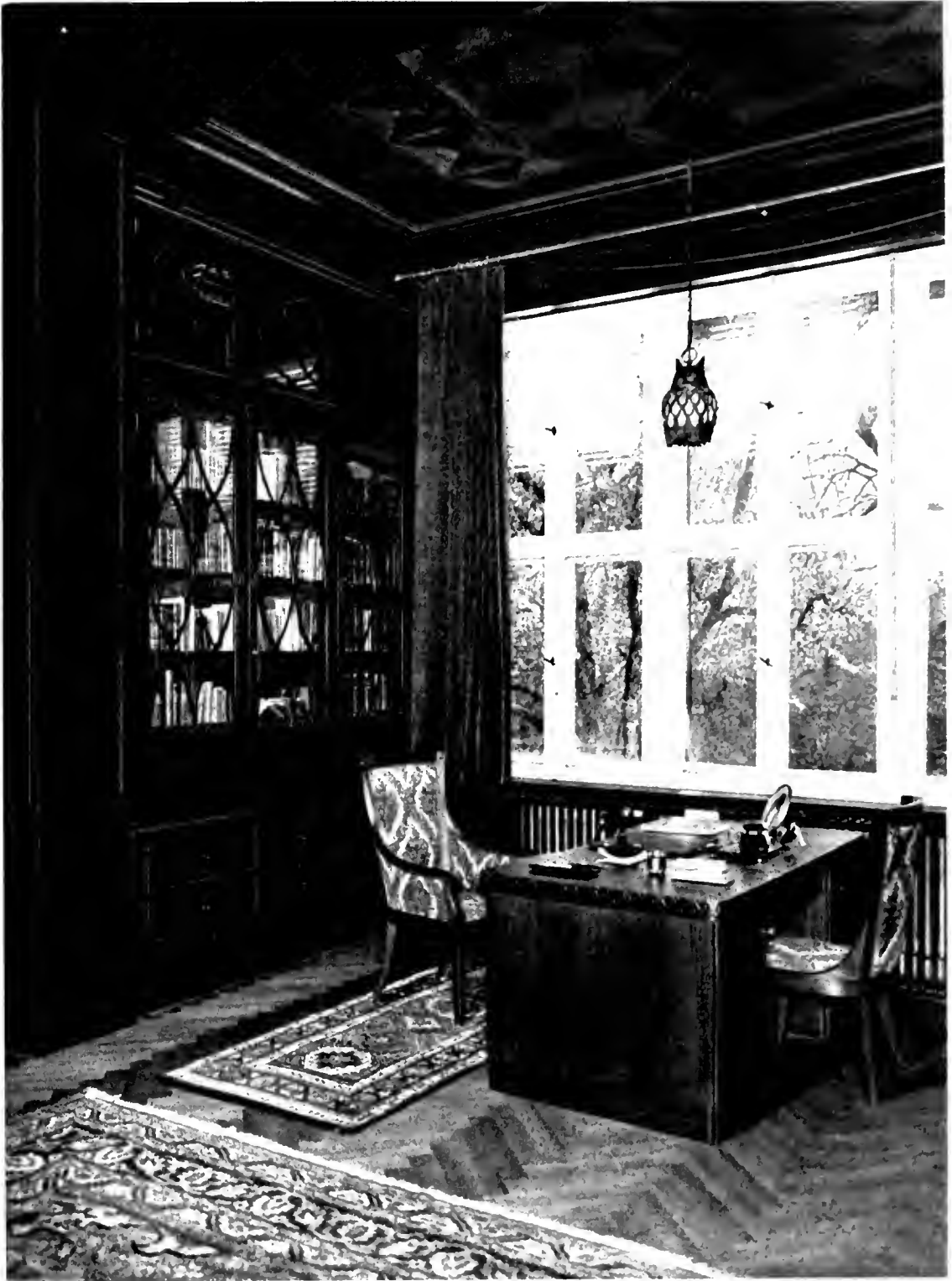
MAX HEIDRICH

WOHNZIMMER. DEUTSCH-NUSZBAUM

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

an einen „deutschen Stil“, der sogar die Welt erobern könnte. Das war ein historischer Irrtum, wie wir ihn im Kriege mit der deutschen Mode erlebten. Wir können uns aus den großen Zusammenhängen nicht lösen! War unsere neue Bewegung gesund, so mußte sie sich weiter entwickeln, ohne daß ausgesprochene Homunkulus-Versuche aufhalten konnten. Als die Linearperspektive entdeckt war, gab es Künstler, deren Bilder nur die Freude an der neu-gewonnenen Fähigkeit, perspektivische Schwierigkeiten zu meistern, ausdrückten. Als die Luftperspektive neu entdeckt war, wurde es nicht anders, und als man den Impressionismus als Prinzip gefaßt hatte, vergaß man, daß ein echtes Kunstwerk erst da anfängt, wo die Impressionisten den letzten Strich gemacht hatten. Und so ist es mit den ungebrochenen Farben und den künstlerischen Theoremen überhaupt. Eine Weile machen sie den Anspruch, für sich als Ziel und Zweck gültig zu sein, bis sie gemacht Hilfswissenschaft werden und verarbeitet erst richtig dem Fortschreiten der Kunst (um das ominöse „Entwicklung“ zu vermeiden) dienen. Der alleinseligmachenden Konstruktion im Möbel unter Ausschluß der Tradition ging es nicht anders: auch sie wurde, als sie wieder selbstverständliches Können vieler wurde,

Hilfswissenschaft, genau wie das, was an den erwähnten Theorien brauchbar war. Und als das Ziel trat immer klarer heraus: Keine geschmückten oder puristisch einfachen Möbel, sondern praktisch brauchbare und gutgearbeitete zu machen. Und damit schieden sich allmählich zwei Wege: der eine folgte dem mehr und mehr erwachenden Bedürfnis nach reicherer Form und kostbarer Arbeit, der andere hielt sich mehr an die gewonnene Erkenntnis sachlicherer Formen. Um neuen Schmuck für moderne Möbel zu gewinnen, sah sich das Kunstgewerbe, nachdem sich aus dem Naturalismus keine Schmuckformen von bleibendem Wert ergeben hatten, nach Halt um und fand damit wieder Anschluß an die scheinbar ein für allemal beseitigte Tradition. Und hier drohte einen Augenblick Gefahr, als man (wenigstens in Berlin) zu den Resten des preußischen Klassizismus griff. Diese Kunst aber war ein steriles Ende ohne Phantasie, und das neu erwachende Bedürfnis, nach den Peinlichkeiten des Naturalismus die Phantasie zu ihrem Recht kommen zu lassen (in der Literatur gab es die gleiche Bewegung), führte von selbst zum 18. Jahrhundert. Daß diese Zeit wieder Einfluß gewinnen konnte, lag nicht zum wenigsten daran, daß man den Mut hatte, sich das Recht zuzu-



Ausführung: Werkstätten
Bernard Stadler, Paderborn

MAX HEIDRICH ◻ FENSTERPLATZ
IN EINEM HERRENZIMMER ◻



MAX HEIDRICH

EMPFANGSZIMMER. KAUKASISCH NUSZBAUMHOLZ

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

gestehen, unabhängig von naturalistischen Formen reine Kunstformen zu schaffen. Kein Wunder, daß die Zeit, in der die gleichen Übergangsformen sich aussprachen, nur in umgekehrter Reihenfolge gemischt (in die ganz phantastischen Rokokoformen drangen die naturalistischen Elemente ein) wieder in Stoffmustern, Tapeten, in Schnitzereien und dekorativer Plastik wie in den sich wieder langsam krümmenden Möbelformen Einfluß nahm. Typisch ist, wie das Fournier und seine Möglichkeiten wieder gewürdigt und genutzt wird. Daneben aber gewann England von neuem Einfluß; nicht das England der rasch überwundenen Experimente, sondern das der alten soliden bürgerlichen Stiltradition, in der 18. Jahrhundert und auch Volkskunst-Motive noch lebendig sind, die einmal auch die unseren waren. Dieser Einfluß zeigt sich nicht nur offen gefördert im Hausbau, in der Vorliebe für Kamine u. a.,

sondern auch in der lockereren Anordnung der Möbel im Raum, die mehr leicht bewegliche Stücke neben sehr massiven erfordert. Und dann erfüllt die englische Einrichtung mit wunderbarer Sicherheit eine auch bei uns wachsende Aufgabe: nämlich Möbel verschiedener Zeiten und Charaktere geschmackvollst zu einem anziehenden Ganzen zu vereinigen. Die unduldsamen Einrichtungen unserer Architekten vor wenigen Jahren, die ihrem Besitzer kaum das Aufhängen eines neuen Bildes gestatten mochten (das geht für Repräsentationsräume, aber nicht für Wohnräume, die nicht Ausstellung sein sollen), wurden damit nicht fertig. Und noch ein anderes lehrten die englischen Möbel: die Schränke und Kommoden, die Tische und Sitzmöbel sind bei aller Einfachheit rein handwerklich und im Material einwandfrei und im besten Sinne stilvoll; und die reicheren Stücke sind bei allem Aufwand so ganz aus bürger-



MAX HEIDRICH

HERRENZIMMER. MOOREICHE

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

licher Tradition herausgewachsen, daß wir es uns gefallen lassen wollen, wenn jetzt in den Schulen die englischen Möbel- und Innenraumwerke zu den gefragtesten gehören; wenn auch damit die Fabrikanten gelegentlich zu Stilpimpelchen kommen („Wünschen Sie stilrein Chippendale oder Sheraton?“). Der englische Einfluß hat dem deutschen Kunstgewerbe sozusagen wieder Anschluß an die große Welt gegeben und war als bürgerliche Kunst dazu imstande, im Gegensatz zu Frankreichs abgestorbenen Kopien hochfürstlicher Stile; er wird noch eine Weile weiter wirken. Und damit ist man auf dem Wege, wieder zu der Selbstverständlichkeit des Handwerklichen zu kommen, und das Odium

des Begriffes „Kunstgewerbe“ beginnt zu schwinden. Man kann es als eine Art Prüfstein betrachten für den Grad dieser sozusagen altmeisterlichen Sicherheit neuer Möbel, wie sie sich mit schönen alten Stücken im Raume vertragen, und ebenso wie sich schließlich moderne mit reicheren modernen Stücken vereinigen lassen. Und damit finden die beiden Linien unseres Kunstgewerbes wieder die nötige Berührung!

Die ganze Entwicklung, die wir überblickt haben, geht vor sich unter dem Gesichtspunkte zunehmenden handwerklichen Verständnisses. Maler oder Zeichner können jetzt nicht mehr wie zu Anfang ohne Übergang Möbelzeichner



MAX HEIDRICH

WANDSCHRÄNKE IN EINEM SPEISEZIMMER



MAX HEIDRICH ▣ BUFETTWAND IN EINEM SPEISEZIMMER. MAHAGONI. SCHNITZEREIEN: EBENHOLZ
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



MAX HEIDRICH

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

NISCHENBUFFETT. EICHEN

oder Innenarchitekten werden; und in den Schulen kann keiner in eine derartige Klasse mehr hineinkommen, ohne das Handwerk zu beherrschen, mindestens gut zu kennen. Wenn man einmal gehofft hatte, daß ein ausgesprochener „deutscher Stil“ im Auslande gekauft würde, so ist es jetzt erst recht damit aus. Große Teile des ausländischen Marktes kaufen französische „Stilmöbel“, andere halten sich an englische Formen. Soll daneben etwas aufkommen, so können es u. E. nur Möbel sein, die in schönem und gut behandeltem Material eben die handwerklich selbstverständlichen Formen zeigen, unter Ausnutzung aller sich aus hohem Können ergebenden Schönheiten wie die Verwendung der Fourniere und damit eine gewisse allgemeine Gültigkeit haben und sich zwanglos mit anderen Dingen vertragen. Luxusmöbel in diesem Sinne werden wir vielleicht ausführen können. Für uns werden wir uns im allgemeinen mit bescheidenerem Material behelfen müssen. Aber gerade bei diesen einfachen Sachen sind die skizzierten Vorbedingungen un-

umgänglich, wenn anders wir nicht in blanke Ärmlichkeit verfallen sollen. Nur so kann „unedles“ Material veredelt und zu Wirkungen gebracht werden, die an guter Arbeit und gutem Geschmack nichts zu wünschen übrig lassen.

Mit diesen kurzen Betrachtungen ist zu den Arbeiten Heidrichs aus den Werkstätten Bernard Stadler in Paderborn ein Standpunkt zur Betrachtung gewonnen, der wenig zu sagen übrig läßt. Die Tendenz dieser Werkstätten hat sich verhältnismäßig wenig zu ändern brauchen. Denn jene handwerklichen Grundlagen haben sie von Anfang an gehabt. Denn Heidrich selbst kam nicht als Zeichner zum Kunstgewerbe, sondern als Tischler, bei dem Entwerfen vom Ausführen nicht zu trennen ist. Und er ist immer am glücklichsten in seinen Arbeiten, wenn er recht nahe an dieser alten Grundlage bleibt.

Die Bilder bringen Arbeiten verschiedener Art. Zuerst kommen Möbel und Räume jener aufwendigeren Art, von denen wir Ausführungsmöglichkeiten erhofften. Auch bei diesen ist



MAX HEIDRICH

HERRENZIMMER. EICHE



MAX HEIDRICH

WOHNZIMMER. MAHAGONI

Ausführung: Werkstätten Bernard Staedler, Paderborn



MAX HEIDRICH

WOHNZIMMER. MAHAGONI

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



M. HEIDRICH

ECKSCHRANK

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



M. HEIDRICH

SCHREIBSCHRANK



MAX HEIDRICH

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

ESZIMMER. EICHE



MAX HEIDRICH

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

BUCHERSCHRANK
EICHE



MAX HEIDRICH

MUSIKZIMMER. RIO-PALISANDER. POLIERT
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



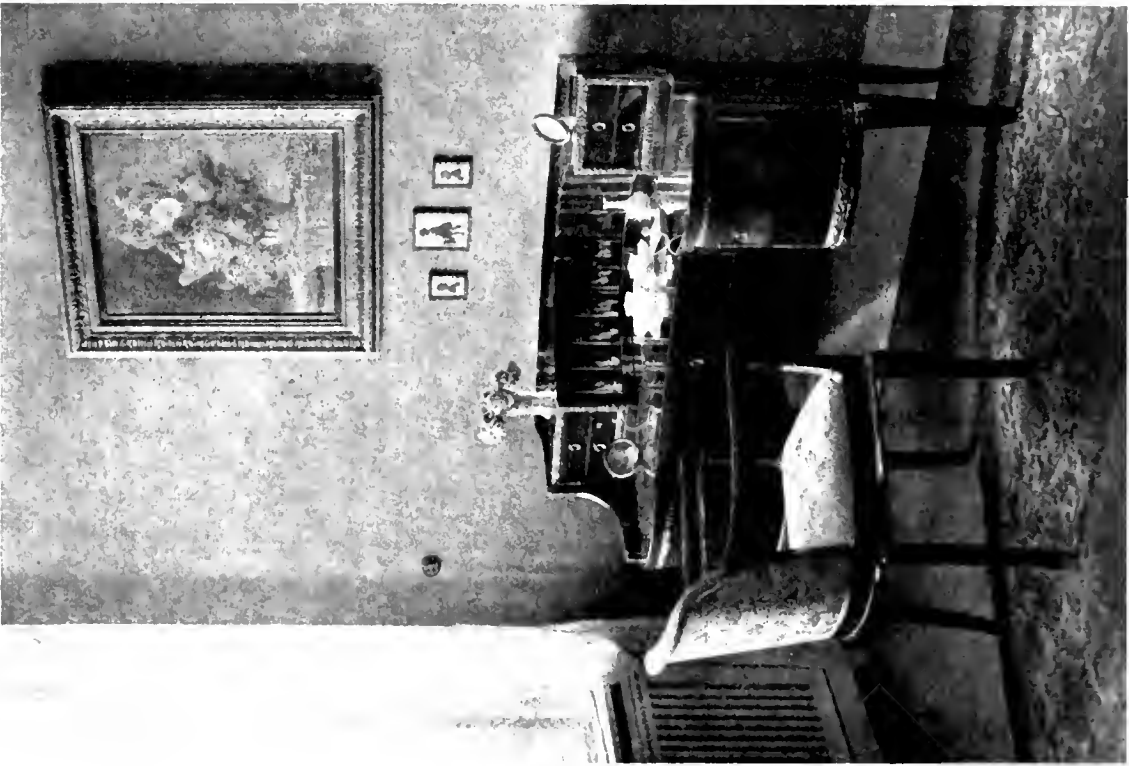
M. HEIDRICH

BUCHER- U. GEWEHRSHRANK.
KAUKAS. NUSZBAUM



MAX HEIDRICH

KLEIDER- U. WÄSCHESHRANK. TANNE. GEATZT
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



MAX HEIDRICH

DAMENSCHREIBTISCH

MAHAGONI POLIERT

Ausführung: Werkstätten

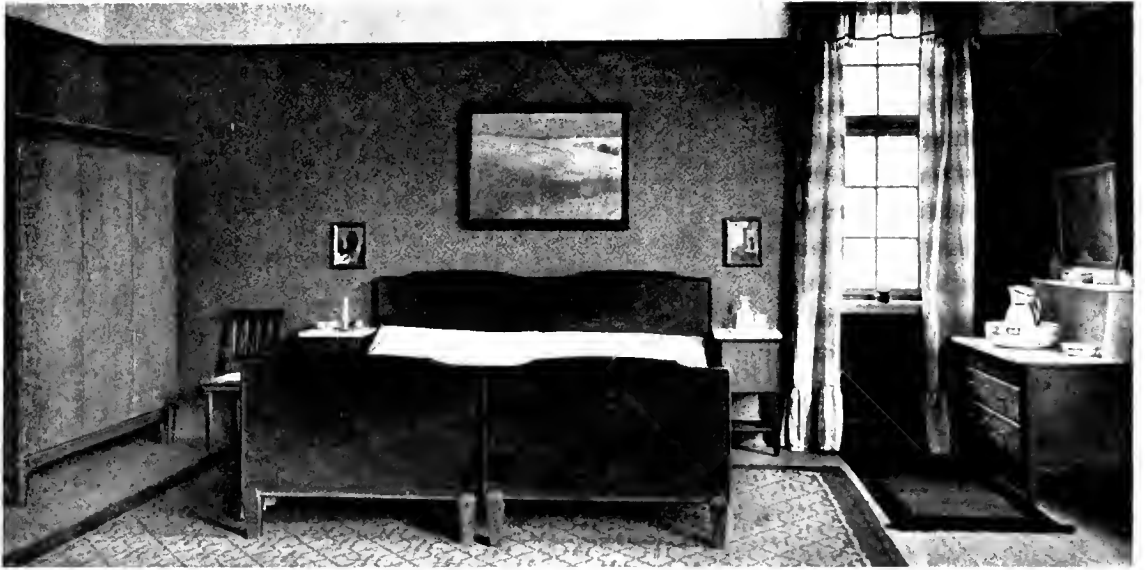
Bernard Stadler Paderborn



MAN HEIDRICH

DAMENZIMMER

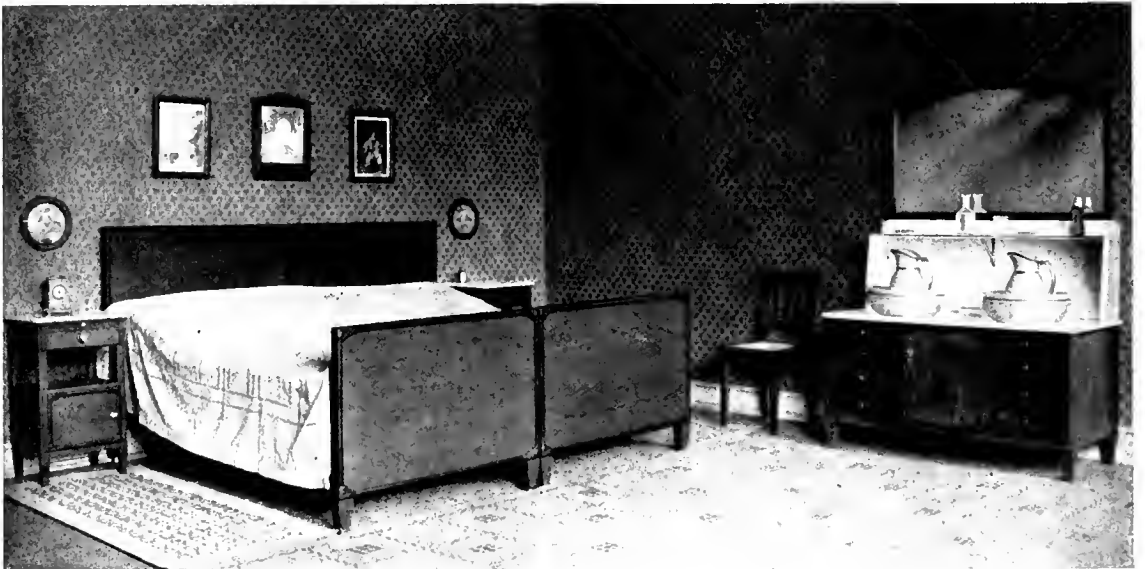
MASER POLIERT



der eigentliche Schmuck nur vorsichtiges Betonen. Der Hauptreiz liegt im schönen, gut ausgenützten Material. Schön polierte und gebogene Flächen, das Zusammenwirken verschiedener Hölzer, in Farbe und Oberflächenbehandlung einander hebend (blankes Mahagoni mit mattgeschliffenem Makassar-Ebenholz z. B.), das sind die Mittel. Ist Schnitzerei angewandt, so ist sie milde abgeschliffen und weich. So bei dem Eßzimmer (S. 142), Mahagoni mit Schwarz und schwarzen Lederstühlen. Die schöne Wirkung kommt besonders bei der Türwand des Eßzimmers zur Geltung. Oder im Herrenzimmer (S. 139), das in schwarzgrauer Mooreiche vornehm

und ernst wirkt, durch sandfarbene Plüschvorhänge und einen blauroten, graulich schimmernden Kamin gehoben. Die Möbel auf S. 145 unten sind in ihrem kaukasischen Nußbaummaserholz besonders schön und anheimelnd. Mit Stücken wie diesem schönen Eckschrank oder dem Schreibsekretär würden alte Sachen von Qualität ohne weiteres zusammengehen; das beste Lob, das man aussprechen kann.

Im folgenden erscheint der einfachere Hausrat, der ja eine Notwendigkeit geworden ist. Schon 1910 hat Heidrich einfache aber gediegene Wohnungen entworfen, die noch mit Ehren bestehen können, damals als auch in Berlin die



MAX HEIDRICH

SCHLAFZIMMER. OBEN: EICHE; UNTEN: TANNE, GEATZT
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



Gewerkschaften versuchten, die Arbeiter zum Verlassen des falschen Scheines und zum Kaufe anspruchslosen aber gediegenen Hausrates zu überreden (Arbeitermöbel für Neuß). Zu den abgebildeten Wohnräumen ist nur wenig zu sagen. Sie sind dafür gedacht, nicht in einzelnen Stücken, sondern in großer Auflage hergestellt zu werden. Die Formen sind zurückhaltend und ruhig, und man wird ihrer bei längerem Besitz nicht überdrüssig werden. Die Schlafzimmer auf S. 150/51 (Eiche) sprechen für sich selbst. Die Bücherschränke, S. 146 und 148 oben (Eiche und kaukasisch Nußbaum), sind besonders gute Beispiele für die genannten handwerklichen Qua-

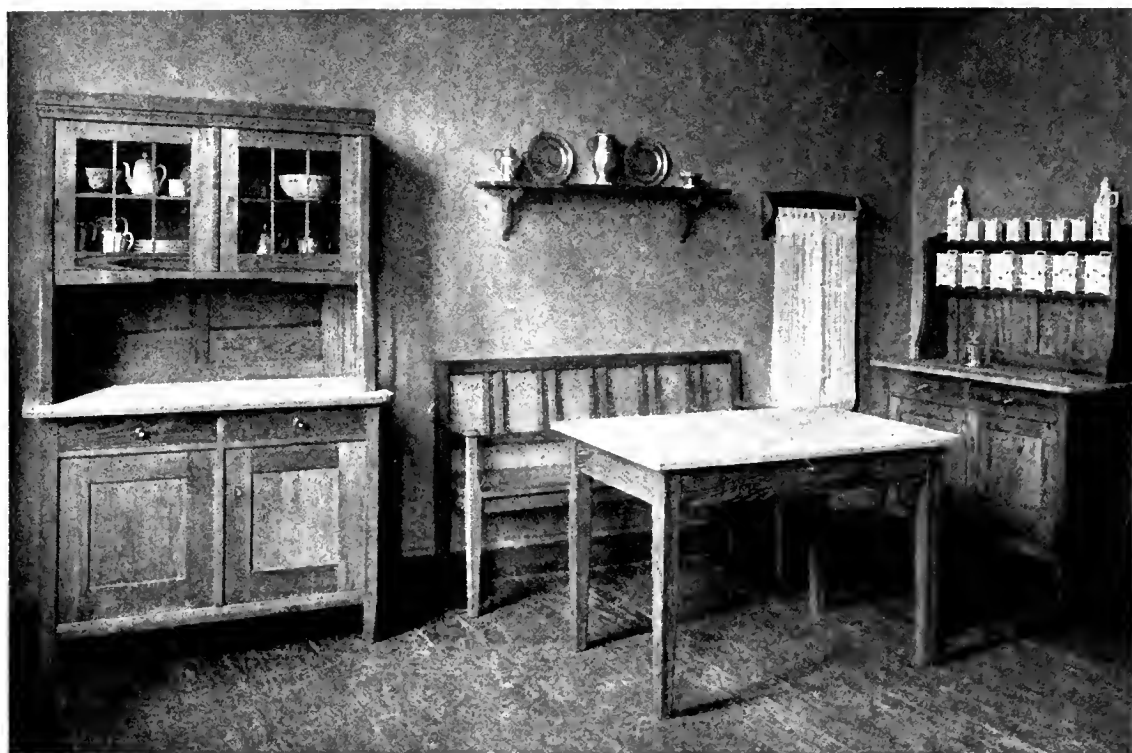
litäten. Die beiden Küchen, S. 152, die zu dem jetzt von Berufenen und Unberufenen hergestellten Hausrat einfacher Art in Vergleich gezogen werden mögen, lassen hoffen, daß die Stadlerschen Werkstätten sich wieder mehr der praktischen Lösung der Frage der Massenherstellung einfachster Möbel in einwandfreier und bürgerliche Kreise ansprechender Form (die Erfahrungen in Berlin haben gezeigt, daß diese Käufer solcher Sachen sind, Arbeiter kaum oder nur ungern sich dazu verstehen) widmen werden. Gerade das Herkommen dieser Werkstätten und ihre ganze Grundlage macht sie besonders dafür geeignet!

Dr. Wolfgang Sörrensen



MAX HEIDRICH

SCHLAFZIMMER. OBEN: EICHE; UNTEN: KAUKASISCHE ESCH
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



MAX HEIDRICH

KUCHE. TANNE LASIERT



MAX HEIDRICH

Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

KUCHE. WEISZ LACKIERT



RAUCH- ODER TEETISCHPLATTE AUS MESSING. GEHÄMMERT, MIT GEATZTEM GRUND
 Entwurf und Ausführung: Neues Münchner Kunstgewerbe, G. m. b. H., München

MÜNCHNER METALLKUNST

In den Jahren 1903 und 1904 fanden zwei kleinere Ausstellungen von lokaler Bedeutung in Dinant und Middelburg statt, auf denen in einer stattlichen Reihe von Exemplaren Erzeugnisse einer einst hochberühmten Industrie dieser Städte, nämlich getriebene Messingarbeiten, aus früheren Jahrhunderten vorgeführt wurden. Waren es auch meist Geräte für den kirchlichen Gebrauch, so befand sich doch auch eine große Anzahl von Gegenständen profanen Herkommens unter ihnen. Und nur mit geteilten Gefühlen, mit starkem Neid konnte man diese Zeugen einer früheren hochstehenden Kultur, diese in Schmuckform und Technik gleich gediegenen Arbeiten betrachten. Denn Gleichwertiges konnte man damals noch wenig dem alten Hausrat in gleichem Metall entgegensetzen, und das Betrüblichste war, daß eine wilde Überschwemmung mit angeblich kunstgewerblicher Ware,

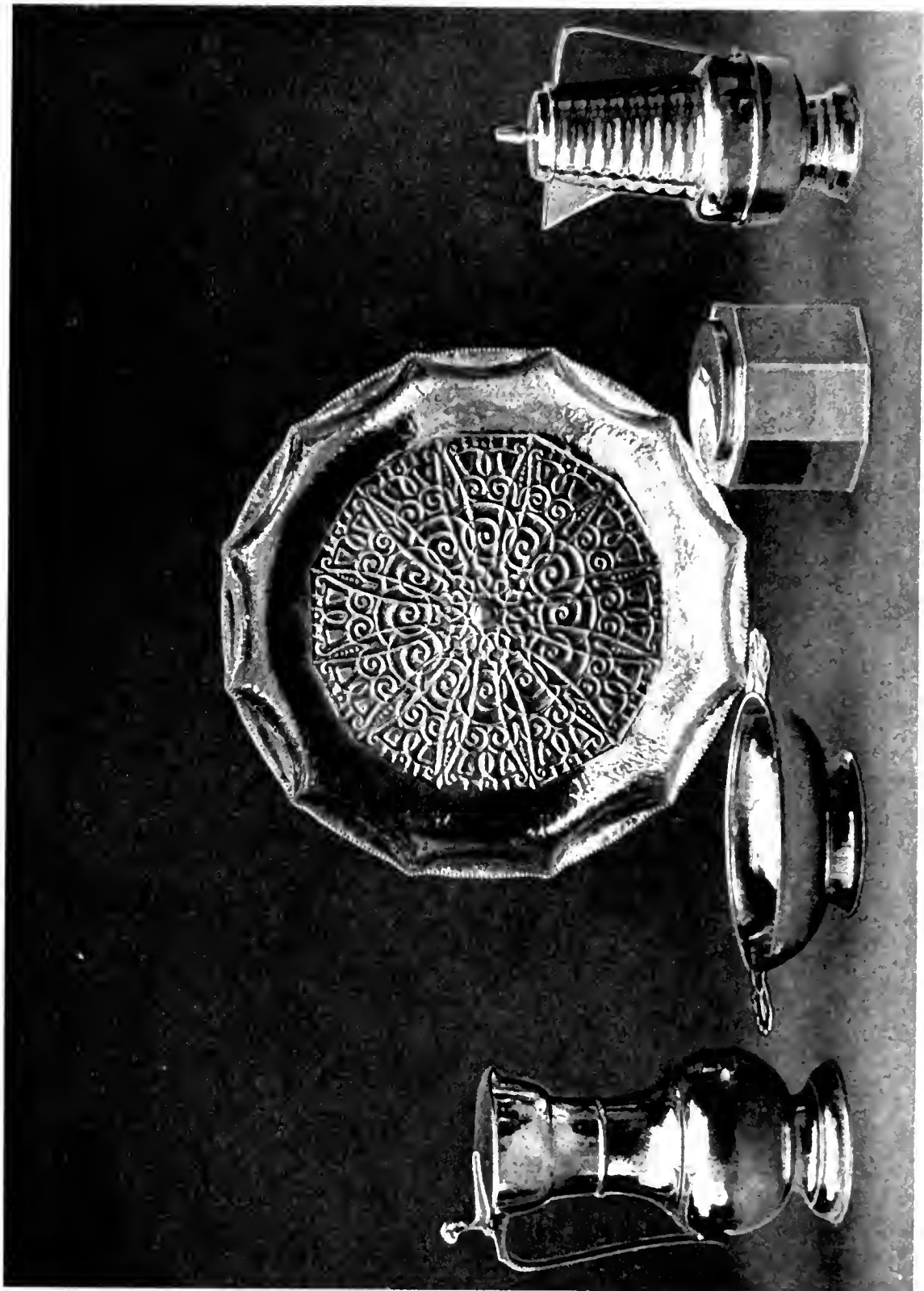
in Wirklichkeit mit Kitsch schlimmster Sorte eingesetzt hatte, der alle Sünden gegen den guten Geschmack und die Regeln eines soliden Handwerks auf einmal begangen hatte. Gestanzte und gepreßte Schleuderware mit mißverstandenen Jugendornamenten war damals in jedem Bazar zu finden, geschmackvergiftend und abtötend.

Heute ist ja nun vieles besser geworden, wenn auch diese messingenen Scheußlichkeiten immer noch nicht ganz ausgerottet sind. In die Reihe derer, die mit dem Guten das Schlechte bekämpfen, hat sich nun auch die Firma „Neues Münchner Kunstgewerbe“, G. m. b. H., mit einer stattlichen Anzahl von neuen Arbeiten gestellt, die wohl allen Anforderungen, die man an Form, Schmuck und Technik zu stellen berechtigt ist, entsprechen, und durch die aparte Schönheit ihrer Erscheinung auch den verwöhn-



Entwurf und Ausführung: Neues Münchner
Kunstgewerbe, G. m. b. H., München □

BOWLE ODER WEINKÜHLER. (MESSING MIT
GLASEINSATZ. GEHAMMERT UND ZISELIERT)



Entwurf und Ausführung: Neues Munchner
Kunstgewerbe, G. m. b. H., Munchen

KRUGE UND KONFEKTKORB: MESSING GEHAMMERT, TABLETT AMESSING GEHAMMERT MIT
REICHEM GETRIEBENEM ORNAMENT, ACHTSEITIGE KEKSDOSE MIT GEATZTEM ORNAMENT



OVALE AUFSATZSCHALE. MESSING GEHÄMMERT MIT ZWEI GETRIEBENEN MEDAILLONS



OVALE AUFSATZSCHALE. MESSING GEHÄMMERT MIT WEICHER TREIBARBEIT

Entwurf und Ausführung: Neues Münchner Kunstgewerbe, G. m. b. H., München



Ausführung: Neues Münchner Kunstgewerbe, G. m. b. H., München

AUFSATZSCHALEN IN MESSING MIT GLASEINSATZEN



TABLETTE. MESSING GEHÄMMERT MIT ZISELIERTEN BZW. GETRIEB. GRIFFEN
Entwurf und Ausführung: Neues Münchner Kunstgewerbe, G. m. b. H., München

ten Kenner befriedigen. Vor allem fällt an den Stücken die ungemein saubere, gediegene, an beste alte handwerkliche Traditionen anknüpfende Herstellungsweise auf. Jede Art der Ausführung, ob es sich nun um Hämmern, Treiben, Ziselieren oder Ätzen handelt, geschieht mit der Hand, maschinelle Beihilfe ist ausgeschlossen. Schon bei der Wahl der Bearbeitungsweise wurde darauf Rücksicht genommen, nur die der besonderen Materialschönheit des Messings gerecht werdende Behandlungsarten in Anwendung zu bringen, ein Gesichtspunkt, der gerade in der Metallkunst häufig außer acht gelassen wird. Über die ästhetischen Vorzüge der Handarbeit gegenüber dem maschinellen Prägen und Pressen ist schon so viel gesagt worden, daß

es hier nur des energischen Hinweises auf dieses Prinzip der Firma bedarf. Eine Handpolitur nimmt dem fertigen Stück den unangenehmen, harten Glanz, der sonst dem Messing manche Liebhaber abspenstig macht. Um die Erzeugnisse der Firma nicht nur als Prunkstücke für die Kredenz erscheinen zu lassen, sondern sie auch praktischer Verwendung dienstbar machen zu können, sind zur Verhütung der Oxydierung des Messings manche Formen innen matt vernickelt, andere mit Einsätzen aus tiefdunkelblauem Glase versehen, das, mit einem schmalen Rande das Gefäß überragend, sehr aparte Wirkungen zu dem hellen Metall ergibt. Die Formen der Geräte sind in wohlthuenden, schönen Linien geführt; doch ist nicht krampfhaft nach neuen,



TOILETTE-GARNITUR. MESSING M. REICH. ORNAMENT. — SPIEGEL U. HAARBURSTE M. EBENHOLZGRIFF
Entwurf und Ausführung: Neues Münchner Kunstgewerbe. G. m. b. H., München

noch nicht dagewesenen Kunstformen gesucht worden, ein Streben, das oft zu bizarren, unkonstruktiven Spielereien führt, sondern die Zweckbestimmung ist sorgfältig im Auge behalten worden und demgemäß die äußere Erscheinung gestaltet. Auch auf ein altes Modell, eine schöne Kanneschweizerischen Ursprunges (Abb. Seite 155 links) ist zurückgegriffen, die die geeignetste Form für die beabsichtigte Funktion bot. Angenehm berührt bei den Gegenständen die angemessene Verwendung des Ornaments, die weder mit überladener Verschwendung der Schmuckformen prunkt, noch durch allzu sparsame Anbringung von Dekor den Eindruck der Leere und Phantasielosigkeit erweckt. Und durch die Verwendung des Ornaments an richtiger Stelle wird ein wohltuendes Gleichgewicht, eine innere Harmonie und richtige Proportion zwischen Gegenstand und Schmuck erzielt. Der Dekor selbst ist in seinen Motiven äußerst mannigfaltig gestaltet; bald überzieht ein reiches Gewirr von Ranken und Schlingwerk ähnlich dem mancher vorderasiatischer Stücke, den Bau, oder ein leichtes geometrisches Muster umgibt in klarer Logik, frei getrieben, ein Meisterstück

technischer Leistungsfähigkeit, eine große Schale (Abb. S. 157 rechts). Auch schwach stilisierte Vorwürfe aus dem Tierreiche, — manche lassen an Pallissys kostbare Keramiken denken — sind da, wo es zweckentsprechend erschien, verwendet. So entstanden aus der weisen und überlegten Berücksichtigung des Materials, dem eine gewisse Behaglichkeit zu eigen ist, und seiner Bearbeitung, sowie der besonderen Zwecke, Stücke von vorbildlicher Güte, geeignet, eine der ersten an kunstgewerbliche Arbeiten zu stellende Forderungen, Freude am Besitze zu wecken, zu erfüllen, und fähig, auf dem Weltmarkte konkurrenzfähig zu werden.

Die Arbeiten des noch jungen Unternehmens, das in seinem künstlerischen Leiter Wörle einen in langjähriger Praxis in der Metallkunst groß gewordenen Fachmann an seiner Spitze hat, haben auf der letzten Leipziger Messe berechtigtes Aufsehen erregt und ihm zu begrüßende Aufträge aus dem neutralen und selbst feindlichen Auslande eingebracht. Noch sind es erst Anfänge, aber glückverheißende, die die Firma zu wertvollen Arbeiten aparten Reizes geführt hat.

W. Burger



OVALE KEKSDOSE UND DOSE IN MOHNFORM (MESSING ZISELIERT)
Entwurf und Ausführung: Neues Münchner Kunstgewerbe, G. m. b. H., München





ARCH. A. BIEBRICHER-KREFELD

Aus: Muthesius u. Maab, Landhaus und Garten. Neue Folge. Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

GARTENHAUS VON BECKERATH IN KREFELD



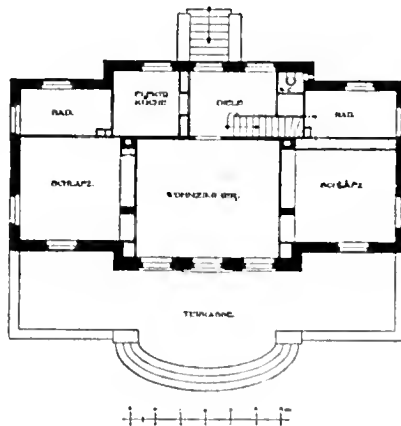
ARCH. A. BIEBRICHER-KREFELD □ GARTENHAUS V. BECKERATH IN KREFELD (GRUNDR. S. UNTEN)*

GOTIK, KLASSIZISMUS UND MODERNES LEBENSGEFÜHL

Eine der auch in Laienkreise gedrunge-
nen und vielleicht aufschlußreichsten Tatsachen
neuzzeitlicher Kunsttheorie und kunstgeschicht-
licher Auffassung ist die seit wenigen Jahren
bemerkbare Wandlung unseres ästhetischen
Bewußtseins gegenüber der Gotik, wie den
Stilen der nordisch-mittel-
alterlichen Welt überhaupt. Während Haupts (Haupt,
Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Ger-
manen. Leipzig 1909) Verhältnis zur Gotik ebenso wie
jenes Seeßelbergs (Seeßelberg, Helm und Mitra. Ber-
lin, Wasmuth) noch fast im
Sinne der romantisch-neo-
gotischen Auffassung eines

Schäfer und Stiehl, eines Hase und Ungewitter
nicht frei von antiquarischen Interessen und
national-völkischen Gesichtspunkten ist, haben
vor allem Worringer in seinen „Formproblemen
der Gotik“ und Scheffler in „Geist der Gotik“
den Weg zu einer fruchtbaren, lebendigen

Wechselbeziehung zwischen
dem ästhetischen Bewußt-
sein der Gegenwart und
jener vergangenen Formen-
welt beschritten, jener Welt,
der das 19. Jahrhundert in
seiner überwältigenden Mehr-
heit so vollkommen verständ-
nislos gegenüberstand, daß
selbst ein so freier philoso-
phischer Geist wie Schopen-
hauer die Gotik als den „ne-
gativen Pol der Architektur“
bezeichnen konnte (Welt als
Wille und Vorstellung, Bd. II,
Buch 3, Kap. 35); die Auf-



*) Die Abbildungen Seite 161—176
dieses Heftes sind dem Werke entnom-
men: Muthesius u. Maaß, Landhaus
und Garten. Neue Folge. Geb. M. 30.—.
München, F. Bruckmann A.-G.

fassungen und Ausprüche der bedeutenden Vertreter damaliger Ästhetik, namentlich unter den auch praktisch tätigen Architekturtheoretikern wie Semper z. B. sind allzu bekannt, als daß darauf einzugehen nottäte. Ihr Schaffen wie ihre ästhetischen Lehren und Theorien wurden fast restlos beherrscht von dem Ideal klassischer Kühle und klassizistischen Formgefühls. Die namhaftesten Vertreter der Baukunst schufen damals in jenen Formen, die ihnen als die klassischen erschienen, sei es, daß sie wie beispielsweise

Schinkel, Klenze, Weinbrenner vornehmlich auf hellenische Gestaltungsprinzipien, oder daß sie wie Semper und Gärtner, wie Raschdorf und Wallot hauptsächlich auf die Renaissance zurückgriffen.

Dieser geschlossenen Phalanx führender Meister gegenüber bieten die Hannoveraner unter Hase sowie die Schäfersche Schule gleichsam Enklaven, denen, wie schon angedeutet, die mittelalterlich-gotische Kunst vor allem auch als „germanische“ am Herzen lag.



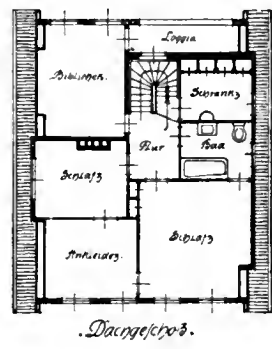
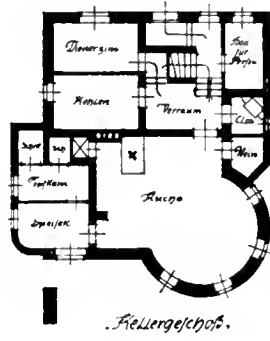
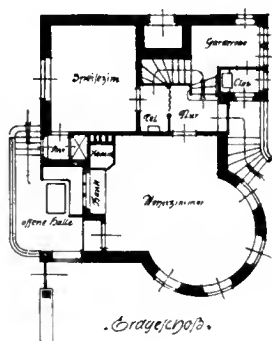
ARCH. E. BLUNCK-STEGLITZ

SOMMERHAUS IN TRAVEMÜNDE

Dem tiefer schürfenden Blick einer genetischen Geschichtsauffassung vermag diese Feststellung bloßer Tatsachen nicht zu genügen, und die Frage nach dem Warum, nach dem Grunde dieses Tatbestandes erhebt sich und heischt Antwort. Die Fragestellung gewinnt an Bedeutung, wenn wir uns dessen bewußt werden, daß diese Strömungen und die Vorherrschaft klassizistischen Formgefühls keineswegs auf die Baukunst und nicht einmal auf den geschlossenen Zirkel der bildenden Kunst beschränkt blieben,

daß vielmehr alle Äußerungen künstlerischer Kultur jenes Jahrhunderts allerorten innerhalb Deutschlands dieselbe Empfindungswelt zur Schau tragen.

Man war eine Zeitlang gewillt, das gesamte Schaffen des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst zu einer Niedergangszeit zu stempeln und ihr als solche die Zensur „ungenügend“ ins Zeugnis einzutragen. Das war damals, als man einen neuen Weg aus der Zeit der „Jugend“-Experimente suchte, als immer lauter und mah-



ARCH. RUNGE & LENSCHOW-LUBECK

SOMMERHAUS JARKE IN GNEVERS DORF BEI TRAVEMÜNDE: GRUNDRISS



Aus: Muthesius und Maaß, Landhaus und Garten
Neue Folge. Verlag F. Bruckmann A.-G., München

ARCH. RUNGE & LENSCHOW-LUBECK □
SOMMERHAUS JARKE IN GNEVERSDORF
(Grundr. s. nebenstehend)

nender der Ruf „Zurück zur guten Tradition“ erscholl, als Schultze-Naumburg die ersten gehaltvollen Bände seiner „Kulturarbeiten“ schrieb, als Paul Mebes vorbildliche Anlagen und Beispiele aus der Zeit „um 1800“ herausgab. Diese Auffassung ist verständlich als ein natürlicher Rückschlag auf die Zeit jener schaffenden Persönlichkeiten, die von Tradition nichts mehr wissen wollten. Wir aber, Kinder einer neuen Zeit, müssen beide Gesichtspunkte ablehnen, den ersten, weil er dem Standpunkt genetischer Geschichtsauffassung, die sich neuerdings allerorten Bahn bricht und seit Tietzes¹⁾ und Frankls²⁾ umfassenden Darstellungen auch in die Kunstgeschichte Eingang gefunden hat, keineswegs entspricht, weil sie die stetige Entwicklung während des 19. Jahrhunderts leugnet und meint, diese sei um 1800 abgebrochen und von einem willkürlichen Konglomerat stilistisch-historischer Rekapitulationen abgelöst worden.

Dieselbe Auffassung, wenn auch im entgegengesetzten Sinne, führt zur Ablehnung des andern Schlachtrufes: „Fort mit der Tradition“, und zwar muß sie notwendig dazu führen, weil unter dem Gesichtspunkt stetiger Entwicklung jener Ruf fatal an die mephistophelischen Worte erinnert: „Bohrt sich selbst einen Esel und weiß nicht wie.“ Denn auch jene Stürmer und Dränger, die aller stetigen Entwicklung bewußt sich entgegenstemmen und aus dem Borne ihrer Persönlichkeit allein schaffen zu können vermeinen, übersehen dabei, daß sie selbst unter den ehren, ewigen Gesetzen alles Seins und Werdens stehen, daß all ihr revolutionäres Gebaren dem historisch-geschulten Blick nichts als eine Entwicklungsreihe ist, die sich bei genügendem

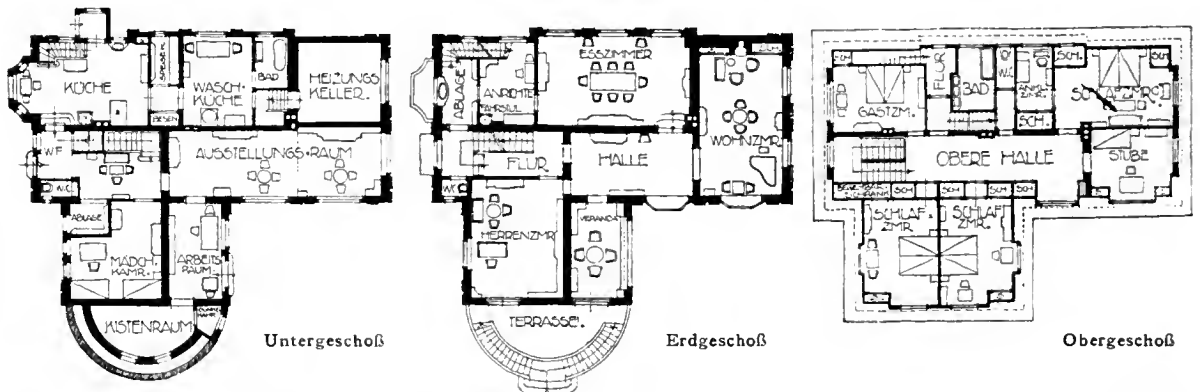
zeitlichen Abstand restlos der Stetigkeit des Geschehens einfügt.

Freilich, so lange man die Kunst als ein völlig abgesondertes Gebiet auffaßt, als ein Gebiet, aus dem weder Weg noch Steg in den Zusammenhang aller Dinge führt, solange man hier nur den Tummelplatz formaler Ideen und Probleme sieht ohne Bezug auf das gesamte Kulturleben der Zeit, solange wird sich schwerlich eine Brücke zum Verständnis der hier wirksamen Faktoren bieten. In der Tat scheint die uns hier beschäftigende Frage nur lösbar, wenn wir uns der Worte Sempers über den innigen Zusammenhang der Architektur mit allgemeinen Kulturzuständen erinnern und sie dahin ergänzen, daß wir die engen Beziehungen aller Kunst mit der Kultur ins Auge fassen. Ist dieser Standpunkt aber, der uns den Blick um vieles erweitert, einmal gewonnen, so beleuchtet die Tatsache, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Kontinuität des deutschen Geisteslebens überhaupt jäh unterbrochen erscheint, blitzartig die Situation. Die Unterbrechung des stetigen Entwicklungsflusses der Baukunst wie aller Kunst ist nun nicht mehr ein Sonderproblem der formalen Kultur, ein beispielloses Phänomen ohne lebendige Wechselwirkung mit den übrigen Lebensäußerungen der Nation. Damals wie heute gärte es überall; Revolutionen und Putsche flammten allerorten auf. Das Volk der Denker und Dichter wurde politisch. Aber während der eine Teil der Nation die Idee des Kaisertums als die natürliche Krönung und Vollendung des aufzubauenden neuen Reiches in sich aufnahm und diese Idee mit allen Kräften zu fördern suchte, stand auf der anderen Seite jene große, vorwiegend intellektuelle Schicht, die aus den Zeiten klassischer Philosophie und Dichtung her das Ideal des Weltbürgertums in sich trug.

Es kann meine Aufgabe nicht sein, hier einen Abriß der politischen Geschichte Deutschlands

¹⁾ Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, Seemann.

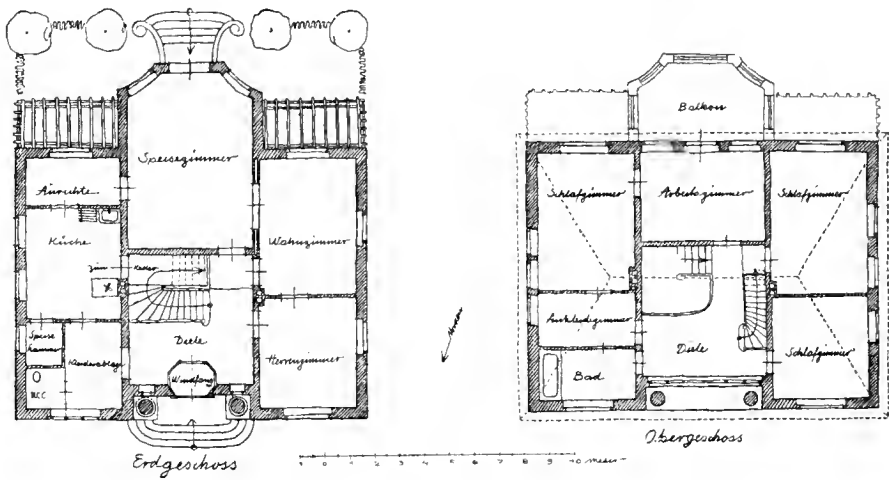
²⁾ Frankl, Entwicklungsphasen der neuen Architektur. Leipzig, Teubner.



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE ■ HAUS GAFFRON IN SCHLACHTENSEE B. BERLIN: GRUNDRISS



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE HAUS GAFFRON IN SCHLACTENSEE BEI BERLIN
(Grundr. s. nebenstehend)



ARCH. HANS ROSS-NEUMÜNSTER ■ HAUS ERBT IN NEUMÜNSTER: STRAZENSEITE U. GRUNDRISSSE



ARCH. HANS ROSS-NEUMUNSTER

HAUS ERBT IN NEUMUNSTER: GARTENSEITE

in jenen Tagen zu entwerfen; genug, daß durch den Hinweis auf diese beiden sich zunächst ausschließenden Gedankenkreise die Wurzeln aufgedeckt scheinen, auf die der Klassizismus einerseits, die national-verwurzelte Neubelebung gotischer Formenwelt andererseits zurückreichen. Die Verwirklichung des deutschen Einheitsstaates schien noch in weiter Ferne zu liegen — in empfindsamer Reizbarkeit versenkte man sich in romantisch-altdeutsche Träumereien und suchte die deutsche Einheit zunächst im Gebiete der Kunst zu verwirklichen. Hierzu erschien die Gotik noch geeigneter als der romanische Stil, hauptsächlich aus dem Grunde, weil die Gotik die Formenwelt der großen Zeit des alten Deutschen Reiches, die Herrlichkeit des römischen Kaisertums deutscher Nation

widerspiegelte. Aus dieser engen Verquickung von romantischem Empfinden der Form und des völkischen Inhalts ergab sich folgerichtig, daß in den Kreisen der Romantiker vor allem das Verlangen nach Kaiser und Reich immer drängender ward, immer stürmischer sich offenbarte.

Anders aber malte sich das Bild der Welt in jenen Köpfen, die Goethes Epigramm aus den Tagen der französischen Revolution nachzuempfinden und mitzuerleben vermochten:

„Franzium dränget in diesen verworrenen
Tagen, wie ehemals

Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück.“

Das Ideal ruhiger Bildung, geistiger Abgeklärtheit ward hier lebendig, und die auf diesem Boden stehenden Persönlichkeiten greifen aus



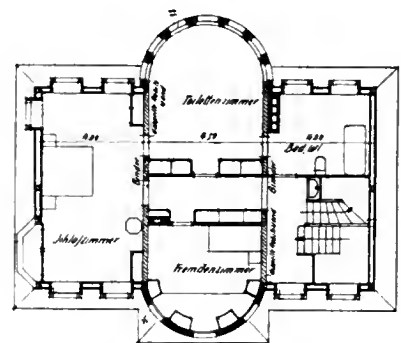
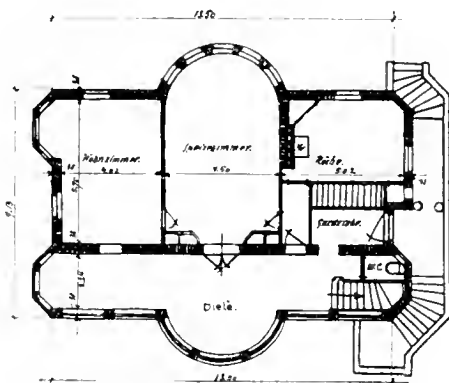
ARCH. ERNST PRINZ-KIEL

HAUS VIERTH IN PLÖN

der Unruhe der Zeit zurück auf die Formen, in denen klassische Kühle zum Ausdruck kam, zu den Gestaltungen harmonischer Auflösung aller Dissonanzen. Hellas vor allem erschien — ob mit Recht oder Unrecht bleibe dahingestellt — als die vollendet harmonische Kultursphäre, als eine von Harmonie zwischen Körper und Geist, zwischen Gott und Welt erfüllte Epoche der Menschheitsgeschichte.

Jene Tage waren wie die heutigen und alle großen Wendepunkte der Geschichte Anfang und Ende zugleich. Der große, nicht zu verkennende Unterschied aber zwischen damals und jetzt liegt darin, daß jene Zeit das Ideal

der Ausdruckskultur in vergangenen Tagen suchte, den Paradiestraum, den Traum von dem goldenen Zeitalter noch träumte. Wir Heutigen aber stehen grundsätzlich auf anderem Boden; allzusehr hat sich der Gedanke stetiger Entwicklung Bahn gebrochen, ein Gedanke, der seine psychologische Erklärung ganz unabhängig von dem naturwissenschaftlichen Entwicklungsbegriff Darwin-Häckelscher Prägung in dem durch die Soziologie erhärteten empirischen Gesetz von der historischen Struktur des menschlichen Bewußtseins gefunden hat. Wir wissen heute, daß auf geistigem, psychischem Gebiete ebenso ein Trägheitsgesetz herrscht wie die Beharrungs-



ARCH. ALB. RIEDER-BERLIN □ LANDHAUS TUCHMANN IN WANNSEE: ERD- U. OBERGESCHOSZ



ARCH. ALBERT RIEDER-BERLIN

Aus: Muthesius-Maaf's Landhaus und Garten Neue Folge Verlag F. Bruckmann A. G. München

LANDHAUS TUCHMANN IN WANSEE (Grundr. s. nebenstehend)



ARCH. HEINZ LASSEN-BERLIN

GÄSTEHAUS AUF RITTERGUT JANIKOW



ARCH. E. BLUNCK-STEGLITZ

ZWEI SOMMERHAUSER FÜR EINE FAMILIE IN TRAVEMÜNDE



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF

LANDHAUS BIESALSKI IN ZEHLENDORF: GARTENANSICHT



ARCH. PAUL MEBES-ZEHLENDORF

LANDHAUS BIESALSKI IN ZEHLENDORF: STRASZENANSICHT



ARCH. PAUL POSER-BERLIN

LANDHAUS BERGER-FROHNAU BEI BERLIN

gesetze im Bereich der Physik. Das macht uns die Langsamkeit der Entwicklung aller kulturellen Äußerungen begreiflich und läßt uns in dieser Hinsicht einen Maßstab von Jahrhunderten anlegen. Andererseits aber wissen wir auch, daß das Gesetz der Entwicklung ein unausweichliches ist — wobei wenigstens kurz darauf hinzuweisen ist, daß Entwicklung und Fortschritt nicht Synonyma sind. Deshalb kann für uns irgendein Ideal in der Vergangenheit nicht mehr ruhen. Nunquam retrorsum ist unser Wahlspruch, vorwärts gerichtet der Blick! Und wenn daher heute das ästhetische Bewußtsein sich wieder gotischen Formen zuwendet, so nicht in dem Sinne einer Wiederaufnahme und Neubelebung

vergängerer Gestaltungsfülle. Die psychische Disposition für diese Wandlung des ästhetischen Bewußtseins ist vielmehr darin gegeben, daß uns wie dem mittelalterlichen Menschen die harmonische Lösung zwischen Körper und Seele, Gott und Welt fehlt.

Der große Pan ist tot, und wir erleiden die Welt wieder wie der verzweifeldringende Faust sie erleidet. So wenig aber Goethes gewaltiger Faust der Doktor Faustus des mittelalterlichen Puppenspiels ist, so wenig identisch ist unser Lebensgefühl mit dem des gotischen Menschen, dem die Hoffnung auf die Auflösung dieser Dissonanz, auf die vollendete Harmonie im Jenseits Religion und Glaube war. Uns Heutigen



ARCH. OTTO BARTNING-BERLIN

LANDHAUS FRIEDLANDER IN DAILEM BEI BERLIN
Aus: Muthesius-Maß, Landhaus und Garten. Neue Folge. Verlag F. Bruckmann A.-G., München



ARCH. PHILIPP NITZE-DAHLEM

HAUS RASSOW IN FALKENBERG IN DER MARK

ist dieser inbrünstige Glaube fremd, ebenso fremd, wie das transzendente Empfinden und die scholastische Philosophie der gotischen Welt. Als die vorwiegende Tendenz des modernen Lebensgefühls kann man bei einigem Optimismus und Einstellung des Bildes *sub specie aeternitatis* die Überwindung des Mammonismus, die Entthronung der materiellen Güter bezeichnen. Während vor dem Kriege die letzten Ausläufer des naturwissenschaftlichen Jahrhunderts mit ihrer maßlos übertriebenen Ehrfurcht und Objektivität gegenüber den Dingen einen bleiernen Frieden über die Erde legten, erwacht heute allerorten die Kraft des Geistes, die Idee des Menschen als Mittelpunkt aller Dinge. Aber seltsam; so groß dieser Gedanke als Zentralbegriff unserer Zeit erscheint, so sehr damit

die Einstellung unserer Kultur auf ein positives Ziel endlich wieder in den Bereich der Möglichkeit gerückt ist, der Fluch der Dissonanz offenbart sich, wenn wir gegenüber dieser Tendenz des Geistes zur Überwindung des Mammonismus an den aus eben diesem Mammonismus und Kapitalismus als gegensätzliche Bewegung geborenen Sozialismus denken. Denn der Sozialismus, wie wir ihn heute kennen, sucht den Kapitalismus nicht durch den Geist zu überwinden, sondern lediglich durch eine Umgruppierung der materiellen Güter und Machtmittel: so auch ward die November-Revolution des deutschen Menschen im Laufe der Wochen herabgezerrt zur bloßen Lohnbewegung, zur Rauferei um den besten Platz an der Futterkrippe. *Primum vivere, deinde*



ARCH. J. THEEDE-KIEL

HAUS THEOPHILE IN KITZEBERG BEI KIEL



ARCH. ERICH ELINGIUS-HAMBURG

SOMMERHAUS MUTZENBECHER IN NIENDORF

philosophari — gewiß; unseren unentwegten Revolutionären aber ist der Nachsatz offenbar herzlich gleichgültig, wobei ich die wahrhaft idealistisch denkenden Führer auch der Radikalsten unter den Radikalen auszunehmen bereit bin und nur von der revolutionären Bewegung als Massenerscheinung spreche. Hier ist die Stelle, wo sich meines Erachtens die große Schicksalsfrage sowohl für die deutsche Kultur als auch für die gesamte Menschheit erhebt: gelingt es uns, die organische Verschmelzung der geistigen Revolutionierung mit dem Sozialismus, diesem Widerpart des Kapitalismus, zu vollziehen oder nicht?

Wir sind am Scheidewege; wollen wir in einer Umgruppierung der stofflichen Güter der Welt der Weisheit letzten Schluß erblicken, oder wollen wir mit tiefster Inbrunst an den Sieg des Geistes über den Stoff glauben, an den Sieg des großen, erhabenen Gedankens von der Stellung des Menschen als Mittelpunkt von Leben und Welt und die demgegenüber nachgeordnete Bedeutung aller Sachkultur, jeglichen Kultus der Dinge.

Heute stehen wir noch mitten zwischen diesen beiden Ideenwelten, und wir leiden jeder für sich und alle mitsammen unter dieser Dissonanz unseres öffentlichen Lebens, diesem Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen. Und weil uns somit das Leben Erleiden bedeutet, hat sich unser ästhetisches Bewußtsein den Formen der Unruhe und des Leids zugewandt, als welche Scheffler die gotische Kunst treffend charakterisiert. Kunst aber ist das in sichtbare Form gegossene Lebensgefühl einer Kulturgemeinschaft. Und darum umfaßt unser Gefühl als wesensverwandt die Bildungen gotischer Meister. Darum aber auch schweift unsere nach Vollendung und Harmonie ewig dürstende Seele immer wieder zu den Formen klassischer Ruhe zurück, und als genießende Betrachter umfassen wir beides, Gotik wie Klassizismus, mit verstehender Liebe. Schaffen aber müssen wir ein Neues aus uns heraus, als eine Objektivierung unseres eigenen Lebensgefühls, das sich weder mit gotischer Transzendenz noch mit klassischer Ruhe restlos deckt.

Leo Adler



ARCH. HANS UND OSKAR GERSON-HAMBURG

HAUS D. IN GROSZ-FLOTTBECK



WERKSTATTE EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN

BILDERBÜCHER, BÄNDER, FÄCHER,
GESCHNITZTE HOLZFIGUREN

NEUE WIENER TEXTILKUNST

Von den unmittelbaren, greifbaren Folgen des Krieges soll nicht mehr die Rede sein. Davon hat man schon gerade genug zu hören bekommen. Aber daneben machen sich in unserem Kunsthandwerk einige weniger offenliegende, krankhafte Erscheinungen bemerkbar, auf die nicht genug frühzeitig und energisch hingewiesen werden kann. Um es gleich und geradeaus zu sagen: der Zusammenhang mit dem Volkstümlichen hat sich gelockert, das Qualitätsgefühl hat abgenommen und unter den Techniken werden jene leichteren Arten in gefährlichem Maße bevorzugt, die schnelle Ergebnisse und äußere Erfolge versprechen.

Das alles gilt nun im besonderen Grade für die Textilkunst.

Was der Zusammenhang mit dem Volkstümlichen ganz allgemein für das Kunsthandwerk, was er namentlich für das provinziell und national so reich gegliederte österreichische bedeutet, braucht hier nicht neuerdings wiederholt zu werden. Immer hat er sich hier als eine erfrischende, lebensspendende Kraft, als eine

bodenständige Verwurzelung, als eine Befestigung handwerklicher Arbeit und Gesinnungen und als ein fast unerschöpfliches Behältnis von Anregungen bewiesen, die trotz ihrer historischen Herkunft den Fortschritt des Werkes keineswegs verhinderten und die es bloß mit jenen angemessenen, natürlichen Schranken umgaben, innerhalb deren es mehr vertiefend als ausschweifend vorzugehen gehalten wurde. Aus diesem Zusammenhang erwachsen seinerzeit die schönen Anfänge unserer modernen Textilkunst: die Sorgfalt, Liebe und Mannigfaltigkeit der Arbeitsweisen, die energische, eigenwillige und ausdruckshafte Linie, die helle und saftige Farbenfülle, die ornamentale Musterung u. v. a. Heute ist hier die handwerkliche Gradheit vielfach abgeschliffen, das Ursprüngliche verallgemeinert, das Volkstümliche großstädtisch verdünnt und verfeinert. Der Krieg hat Land und Stadt auseinander gebracht.

Das Qualitätsgefühl hat abgenommen. In engster Verbindung damit steht die Abkehr von allerhand langwierigen und schwierigen Tech-



EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN

GEWEBTER SCHAL, OBSTKORB

niken, deren Ergebnisse nicht so schlagend und einleuchtend wirken wie jene leichten und gefälligen, denen die Menge nachläuft und die eben deshalb bedrohlich überhand genommen haben. Eine gewisse Verarmung der Arbeitsweisen, die Vernachlässigung gerade ihrer feinsten und anspruchvollsten Zweige und damit eine Monotonisierung der früher allseits geübten Hand



EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN

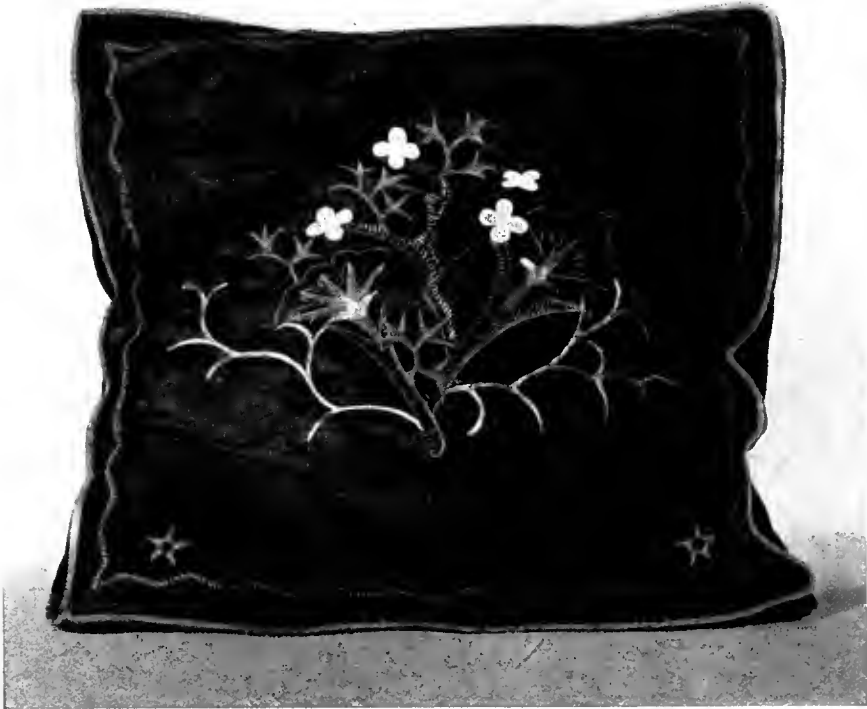
GEFLOCHTENER SCHAL, BAND UND KERAMISCHER OBSTKORB

sind unverkennbar geworden. Ein lockerer Geschmack und eine beinahe leichtsinnige Handfertigkeit, diese üblen Begleiter des echteren, selbstbeschiedenen Handwerks, haben die Mehrheit für sich und treiben mit ihren billigen Erfolgen die wenigen Standhaften zusehends in die Enge. Das Netzen und Knüpfen, das Tamburieren und Kurbelsticken, das Handgewebe



EMMY ZWEYBRUCK-WIEN

GESTICKTES KINDERKLEID. HAUSKLEID



EMMY ZWEYBRUCK-WIEN

KISSEN IN SPANISCHER SEIDE GESTICKT



EMMY ZWEYBRUCK-WIEN

KISSEN IN SPANISCHER SEIDE GESTICKT

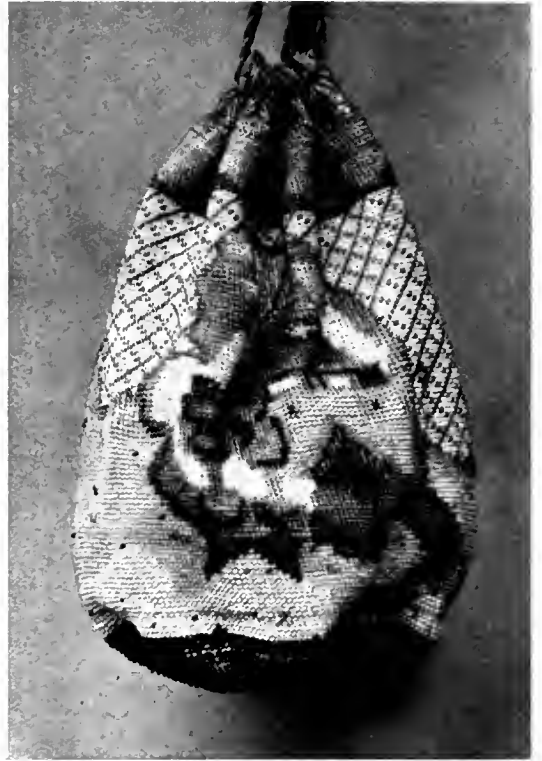


EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN

KLAVIERDECKE IN SPANISCHER SEIDE GESTICKT



WIENER WERKSTATTE-WIEN



PERLENBEUTEL. ENTWURF: MARIA LIKARZ

und Spitzenklöppeln, die gröbere, aber auch kräftigere Arbeit in farbiger Wolle, das alles hat an Anhängern und Übung erschreckend verloren. Dagegen erhebt sich die tolle Geschäftigkeit im Batikdrucke fast zu einer epidemischen Gefahr. Man kann sie heute zeitgemäß die Grippeder Textilkunst nennen. Von dem schwunghaften Massenbetrieb der maschinell bedruckten Modestoffe mittelbar gefördert, zieht sie immer weitere Kreise, der ortsständige Hang zu

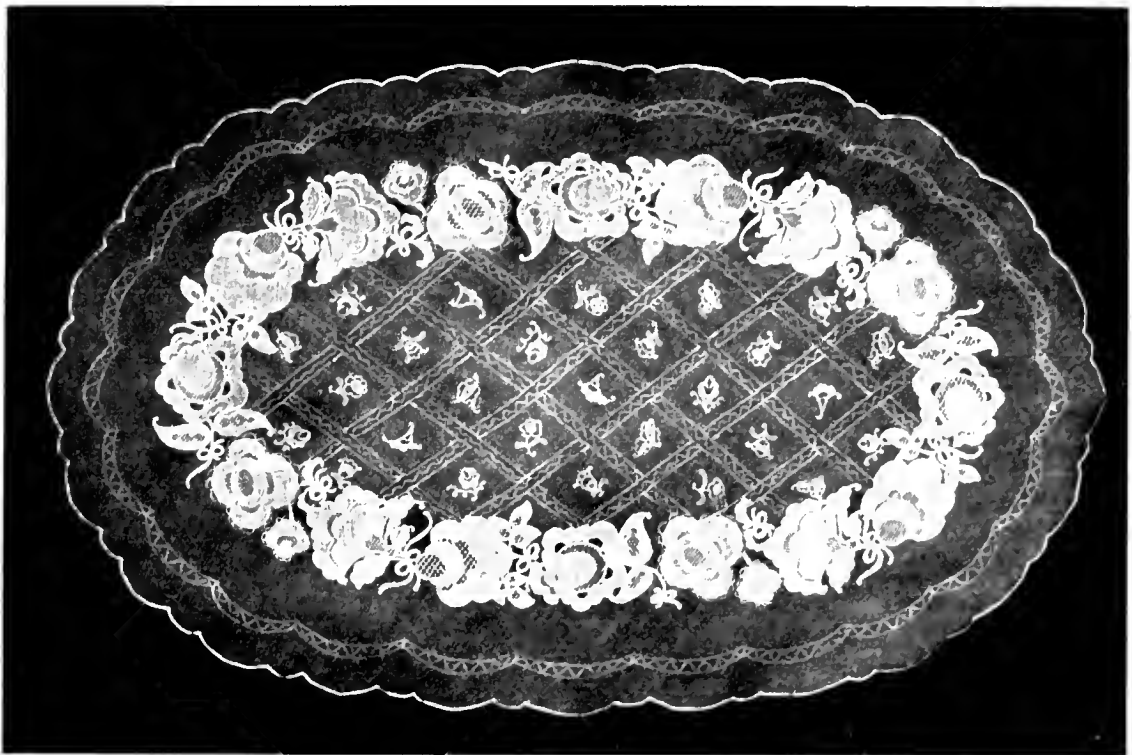
schmückenden Spielen führt ihr namentlich die Jugend und die Frauen in hellen Scharen zu und vereinsamt immer mehr die paar treu gebliebenen, widerstandsfähigen und charaktervollen Handwerker.

Zu diesen Treuen und Standhaften zählt nun Frau Emmy Zweybrück. Man kann ihr in diesen schlechten Zeiten, die wohl wieder einmal vorübergehen werden, kaum etwas Besseres, Rühmlicheres nachsagen, als daß von ihr, bei ihr nicht gebatikt wird. In



EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN

TASCHENTUCHBEHALTER IN SPANISCHER SEIDE GESTICKT



WERKSTÄTTE EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN ▣ GESTICKTE TULLDECKE. ENTWURF: MARIANNE SCHRUTEK

ihrer Schule, in ihren Werkstätten und von ihr selber wird nebenher Papier und Pergament, Holz, Metall und Keramik bemalt, gesägt, geschnitzt, getrieben und geformt. Aber die Hauptsache bleibt, daß sie ihren Textilbetrieb rein und mannigfältig erhalten hat. Hier wird noch gewebt und namentlich viel — auf Leinwand, Tüll und Seide — gestickt. Die Hand bleibt in unmittelbarer Fühlung mit



WIENER WERKSTÄTTE-WIEN

▣ TULLDECKE
ENTWURF: FRITZI LÖW

dem bearbeiteten Grundstoff und in unmittelbarer, erfrischender Übung am Werke.

Seit hier das letztemal von ihr die Rede war, hat sie, die Emsige und Unverdrossene, viel Neues, aber nicht auch geradezu Neuartiges hervorgebracht. Auch ihr arbeitsfreudiges und temperamentvolles Naturell hat dieser Stadt, aus der sie kommt, wo sie — am stärksten beeinflußt von Koloman Moser —



EMMY ZWEYBRÜCK-WIEN

KERAMISCHE ASCHENSCHALEN

erzogen wurde und nun seit Jahren schon — auch schulmäßig — wirkt, allmählich den Tribut zahlen müssen. In früheren Zeiten war ihre Arbeit gekennzeichnet von einer slawisch anmutenden Schlagkraft und Fülle der Farben, von einer breiten, die ganzen Flächen aufbrauchenden Musterrung und von einer damit zusammengehenden, besonderen Neigung für die grobkraftige Wollstickerei. Jetzt hat sie sich mehr auf die Seide zurückgezogen. Jetzt bevorzugt ihre Zeichnung feinere Glieder, dünnere, bewegliche Gelenke. Jetzt werden gern große Teile der Fläche frei gelassen

und die ornamentale, noch immer blumige Füllung — weich stilisiert, aber nicht geometrisch — auf die Mitte beschränkt oder mit sparsamen Bildungen über die weißen Decken und bunten Beutel hingestreut.

Frau Emmy Zweybrück hat sich merklich verfeinert, ist großstädtisch kultivierter geworden, aber darum doch ein schöner und herzhafter Charakter geblieben, an dem man seine Freude haben darf.

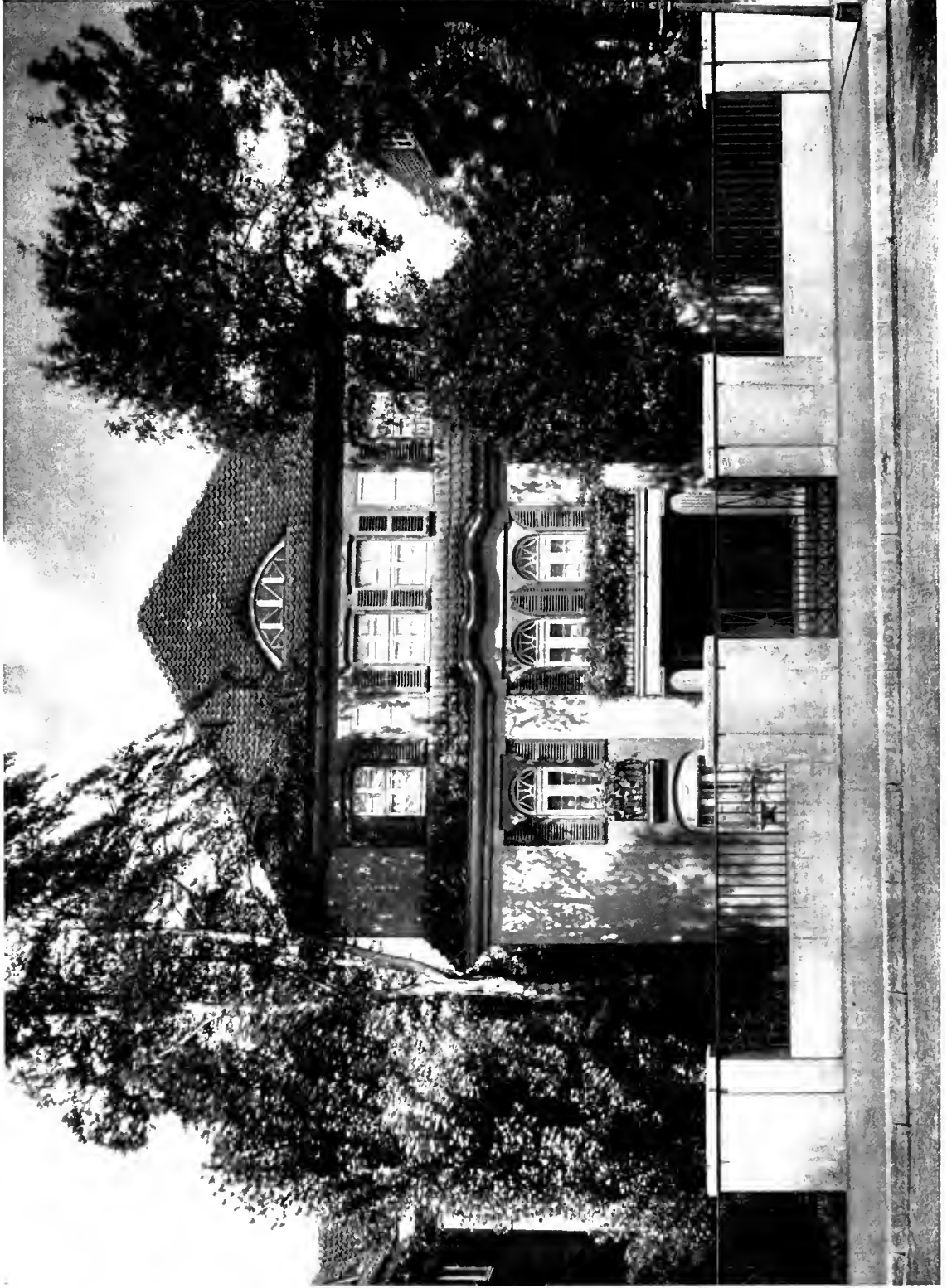
Von den Textilien der Wiener Werkstätte soll hier nächstens im Zusammenhange mit anderen Arbeiten gleicher Herkunft die Rede sein. Max Eisler



WIENER WERKSTÄTTE-
WIEN

BEMALTES GLAS
ENTWURF: FRITZILÖW





ARCH. KARL HUBERT ROSS-HANNOVER

LANDHAUS BEI HANNOVER, WALDERSEESTRASZE



ARCH. KARL HUBERT ROSS LANDHAUS, HANNOVER, WALDERSEESTR. 20.
 □ VORDERANSICHT MIT VORHOF □

EIN LANDHAUS IN HANNOVER

Erbauer: KARL HUBERT ROSS, HANNOVER

Die Neuordnung unserer künstlerischen Wertungen hat nach der Malerei auch die Architektur ergriffen. Eine neue Anschauung erhebt sich gegenüber den früheren Begriffen von Zweck und Sachlichkeit, weist auf die Kathedrale, auf Indien und fordert auch für das Bauen den Selbstzweck, die Architektur als reines Kunstwerk, wie wir es in der Malerei und in der Musik antreffen. Schon bei der Erläuterung der abstrakten Malerei wies man mit Recht auf die abstrakten Formen der Architektur. Auch diese Formen äußerten verständlich und ergreifend Religion, Einsicht in die Relativität des Seins,

in die gegenseitige Bedingtheit alles Sichtbaren und menschliches Maß. Wie sehr die Architekturform Ausdruck gibt der Stellung des Menschen in philosophischer und religiöser Beziehung, ist leider lange Zeit vergessen gewesen, aber ohne weiteres klar, wenn man sich erinnert, wie die Gebilde und die großen Verhältnisse der Bauwerke (am geläufigsten sind uns noch die griechischen Tempel) bestimmt waren von der Größe des Menschen; und auch der Rhythmus der Bauwerke, ihre Gliederungen und Schwingungen, war stets bewußter Ausdruck der menschlichen Geistesverfassung. — Eingereiht in diesen höch-

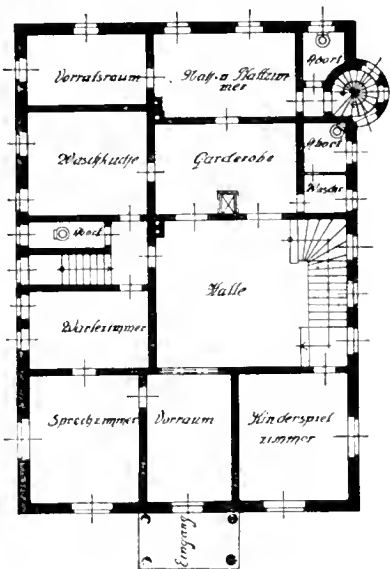


ARCH. KARL HUBERT ROSS

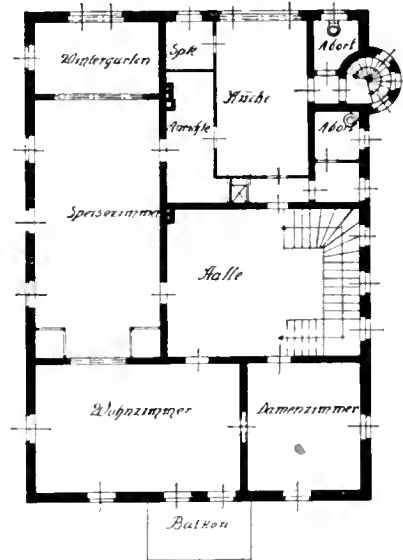
LANDHAUS. HANNOVER, WALDERSEESTR. 20: EINGANGSHALLE

sten Zweck der Kunst, der wohl nicht bestreitbar ist, erwuchs uns aus dieser neuen Anschauung eigentlich erst wieder die Vorstellung, daß die Baukunst früherer Zeit „zwecklose“ reine Formen ausgeführt hat, die nur den einen Sinn

hatten: Kunstwerke zu sein, und sich um die irdische Nutzbarkeit im täglichen Leben nicht kümmerten. Wer will bestreiten, daß mit dieser Erkenntnis die Architektur und der Baumeister begrifflich die Erhöhung gefunden haben, die



GRUNDRISZ
ERDGESCHOSZ



GRUNDRISZ
I. STOCKWERK



ARCH. KARL HUBERT ROSS

LANDHAUS, HANNOVER, WALDERSEESTR. 20: EINGANGSHALLE MIT BLICK IN DEN GARDEROBERAUM

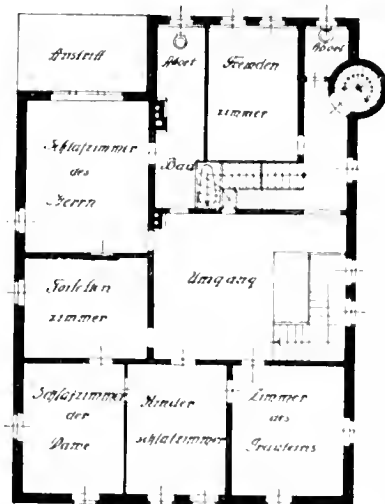
sie eine Zeitlang verloren hatten, durch Jahrhunderte aber besaßen?

Gegenüber solchen Ansprüchen an das Werk des Architekten senkte sich die Bedeutung der Bauten vergangener Jahrzehnte, ja, man kann sagen, von Jahrhunderten. Der Zweckbau scheidet aus als höchste Leistung des Architekten, er wird innerhalb solcher Wertung sichtbar als eine Angelegenheit des guten Handwerks. Jeder Architekt, der das Bauen als Kunst angesehen haben will, wird diese hohen Vorstellungen von Baumeister und Bauwerken begrüßen, auch wenn er darüber sich klar ist, daß daraus außerordentliche Forderungen an die Phantasie und Schöpferkraft des bedeutenden Architekten erwachsen. Es wird dem großen Architekten aber dadurch auch wieder eine Stellung gezeigt, und der Bau-

kunst eine Bedeutung gegeben, die ihr nur höchster Idealismus zuerkennen kann.

Dieser Idealismus, dieses jugendfrische Langen nach den Sternen scheint uns groß und voller Hoffnungen für die gegenwärtige Generation der

Architekten. Auch diese Größe und Hoffnung ist nur möglich und geboren durch die Demut, die die Architekten ihren heutigen Arbeiten gegenüber selbst an den Tag legen. Denn alle ihre bisherigen Arbeiten und guten Bauten, die irgendetwas als Kunstwerk betrachtet wurden, begeben sich mit dieser Erkenntnis des Anspruchs, solche zu sein, und wollen nur mehr gewertet sein als handwerkliche Leistungen und damit gewertet auf Zweck, Brauchbarkeit, Sorgfalt der Ausführung und Geschmack. Wir sind der Überzeugung, daß allen diesen Bauten damit auch wieder die klare Stellung



II. STOCKWERK

gegeben wird, die ihnen zukommt, und daß viele Irrtümer, die aus mangelnder Erkenntnis dieser Dinge entstanden sind, in Zukunft vermieden werden. Es zeigt sich aber auch nach diesem Gedankengang, daß diese Bauten der Architekten, die instinktiv oder bewußt auf diesem Boden des Handwerks und des Geschmacks geschaffen haben, auch gegenüber den neuen Anschauungen am besten dastehen.

So auch die Arbeiten des Architekten Roß, der als Erbauer von städtischen und ländlichen Wohnhäusern, besonders in der Stadt Hannover, viele Werke an die Straße gestellt hat, darunter auch das hier behandelte Landhaus. Auch wenn man es nicht sagt, erkennt man, daß dieses Haus in der Nähe einer Stadt stehen muß, im Gebiet der Villen, und es spricht für den klaren Verstand des Architekten, daß man sich nicht erst zurechtfinden muß in der Bedeutung dieses Hauses. Der Zweck des Bauwerkes, wohnliche Räume in einer dienlichen Behausung zu geben, ist so klar in der Fassade ausgedrückt, daß man schon aus ihrem Anblick glaubt, sich in den Räumen zurechtfinden zu können.

Das Untergeschoß hält sich wie ein guter Diener so zurück, daß man es kaum bemerkt. Nur der Eingang ist betont. Ja, man kann sogar diesen „guten Diener“ vollständig übersehen, und das Haus ist noch vollkommen in seinem eigentlichen Wert, wenn man das Untergeschoß, wie es im Vorbeikommen leicht geschehen kann, gänzlich übersieht und nur die Räume des Besitzers betrachtet: den Mittelstock und den Oberstock.

Das Mittelgeschoß ist so durch die Fenster gliedert, und diese Gliederungen sind durch den geschmackvollen Schmuck so betont, daß man erkennt: hier ist der Wohnraum, hier müssen Wohnzimmer, Speisezimmer, Empfangszimmer sich befinden, hier vollzieht sich der gesellschaftliche Verkehr des Hauses. Schon äußerlich sind die privaten Gemächer davon abgerückt durch die Horizontale, die als überdachtes Gesims über den Mittelstock gelegt ist und gleichzeitig dem Mittelstock etwas Trauliches und Wärmendes gibt, die Schlafräume aber entfernt in eine Welt für sich. Das alles ist so klar, so bestimmt hingesetzt in einer Sicherheit, wie wir sie nur noch bei dem guten Handwerker finden und bei dem Mann, der die gesellschaftlichen Formen als selbstverständlich beherrscht. Dieser allgemeine Eindruck wird bestätigt, wenn man in Einzelnes eingeht.

Die architektonische Gestaltung des Vorgartens nimmt voller Einsicht den schmalen vorhandenen Raum nicht als unzulängliches Mittel, Ländliches und Parkähnliches vor das Haus

zu tragen, wo es leicht kümmerlich und unordentlich wirkt, jenem Verfahren angenähert, das der Berliner so treffend ausdrückt, wenn er den Wirt zum Portier sagen läßt: „Johann, tragen Sie den Garten hinaus!“ Dieser Jammer ist vermieden, indem schon seine Möglichkeit entschlossen beiseite geschoben ist. An Stelle der Natur tritt in diesem Vorgarten städtische Architektur und schafft so dem Hause eine gesicherte Freiheit, in der sich Ordnung zur Schönheit erhebt, und der quellende Schmuck des Natürlichen, der zum Landhaus gehört, im spielenden Wasser des Brunnens, in stehengebliebenen Bäumen und seitlichen Rabatten, mit Blumen vor den Fenstern und auf dem Balkon nur schmückend, nicht als Eigenwert wie der Park oder der Bauerngarten, seine gemessene und sinnvolle Verwendung gefunden hat.

„Im Anfang war der Grundriß“, kann man auf die Architektur angewandt ein Grundlegendes variieren. Dieses Gerippe ist wohlbedacht und freundlich, wie gute Gerippe von Haus aus sind. Man muß nur mit ihnen zu verkehren wissen. Da diese Wissenschaft aber bei uns im allgemeinen nicht verbreitet ist, und wir uns gemeinhin davor fürchten und nur das Durchpulste und Schwellende schätzen, dem wir im Leben begegnen, so ist es vielleicht willkommener, das schöne Leben dieses Baues nicht aus dem Grundriß zu demonstrieren, sondern sich im Schein der Wirklichkeit zu ergehen.

Wir treten in den Vorraum, in dem der Pförtner oder die Dienstboten uns in Empfang nehmen, oder die Möglichkeit haben, mit Ungebetenen zu verhandeln. Erst dann empfängt uns eigentlich das Haus mit der Eingangshalle, großzügig, weit, geräumig, eine Tenne ins Bürgerliche, ins Städtische gewandelt, und dem Gesellschaftsanzug entsprechend. Hier kann dem Gaste freudig entgegengeeeilt, hier kann er auch gemessen hindurchgeführt werden. Auch ist dieser Raum gestaltet und sinnvoll in Beziehung gesetzt zu dem Schwarm der abziehenden Gäste. Möbel sind nicht untergebracht, denn hier begegnet man sich im Mantel, den Hut in der Hand. Die Garderobe wird erst abgelegt, wenn diese große Halle durchschritten ist, in einem Wandelraum, der durch zwei offene Durchgänge mit der Halle in Verbindung steht. So vermittelt diese Halle Maß und Größe dieses Hauses, Maß und Größe der Lebensart seiner Bewohner; und mit diesem ersten Eindruck, der immer bestimmend ist, schreitet man die Treppe in niedrigen Stufen bequem hinauf in das erste Stockwerk durch eine Kaminhalle in die wohnlichen Räume, die Kleid und Sinnbild sind einer geordneten Kultur. Alles ist bezogen auf eine



LANDHAUS, HANNOVER, WALDERSEESTR. 20: SPEISEZIMMER

ARCH. KARL HUBERT KOSS-HANNOVER



ARCH. KARL HUBERT ROSS

LANDHAUS, HANNOVER, WALDERSEESTR. 20: MUSIKZIMMER

bestimmte Art von Mensch, von „Dame“ und „Herrn“. Die Größe der Räume, das Ornament ihrer Aufteilung, die gute Haltung der Möbel, ja das ganze Raumgefühl, das durch diese Einzelheiten sinnlich wird, scheint geboren zu sein aus der körperlichen und geistigen Haltung dieser Menschen, und so gut und so bestimmt ist diese Beziehung hineingekommen, daß auch der fremde Mensch, der diesen Raum betritt, etwas davon annehmen muß, und sich bewegt in Gesten und Gedanken, wie es diese Räume bedingen: wohl-erzogen, sicher in einer bewußten Ordnung und Haltung des Daseins, Form und Kühle, doch nicht ohne Anmut. Das Handwerkliche ist nirgendwo in diesen Innenräumen zu der peinlichen Auto-nomie, zu dem Vorlauten getrieben, das in man-chen kunstgewerblichen Möbeln und mancher kunstgewerblichen Kleinigkeit „ästhetisch“ her-vortritt, sondern hier ist alles dienend und Kon-vention, bestimmt durch schöne Empfindung und guten Geschmack, durch Sorgfalt und dis-ziplinierte Maße und Relationen.

Wenn nicht alles täuscht, werden Landhäuser dieser Art in absehbarer Zeit nicht mehr er-

stehen. Dazu fehlt alle Voraussetzung, auf der dies Werk des Architekten Roß in Hannover beruht. Es fehlt die wichtigste Voraussetzung, die Gesinnung, der Glaube an die gesicherte Lebensmöglichkeit, aus der dieses Haus erwuchs. Die Zeit, das heißt wir selbst, sind andere ge-worden. Roher, derber, allgemeiner arm, allge-meiner proletarisch, allgemeiner bäurisch, das heißt in die Formsprache übersetzt: Volkskunst, Expressionismus, einfach, primitiv, Holz und Lehm und Farbe, grobe (expressionistische) Formsprache, wie in der Bauernmalerei und im Bauernmöbel in der Zeit nach dem Dreißig-jährigen Kriege. So anders sind wir schon eingestellt! Ein solches Landhaus, wie das hier behandelte, kann nicht mehr errichtet werden. Es fehlt das erforderliche Material, es fehlen die Handwerker, es fehlt das Geld, es fehlt die Ruhe, es fehlt die Kultur. Nach wenigen Jahren der Existenz ist dieses Land-haus schon historisch, es ist klassisch. Es gleicht in seiner Museumsreife der Ordnung und dem Menschen, die in Europa nach diesem Kriege verschwinden.

Hans Kaiser



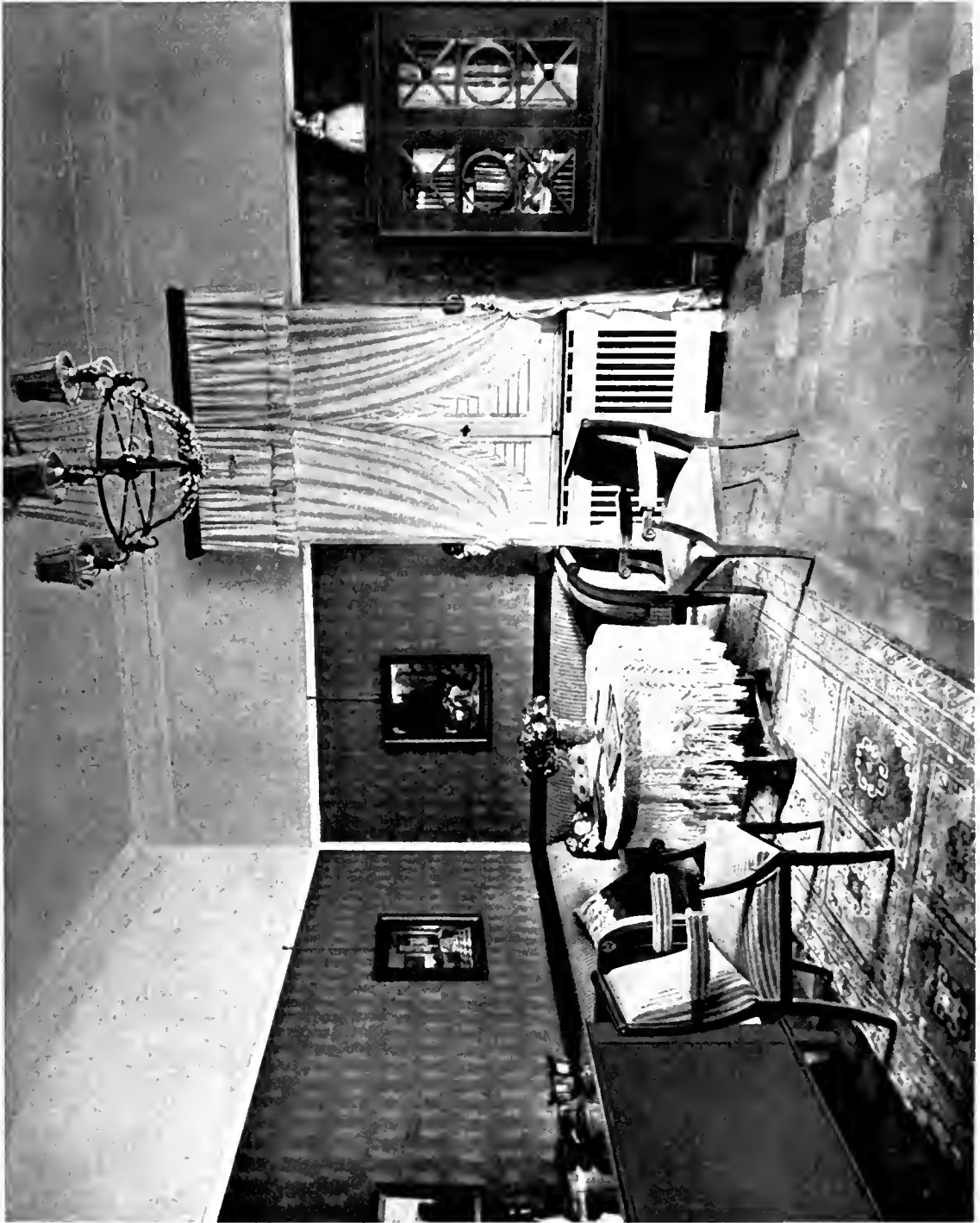
LANDHAUS, HANNOVER, WALDERSEESTR. 20: AUS DEM MUSIKZIMMER

ARCH. KARL HUBERT ROSS-HANNOVER



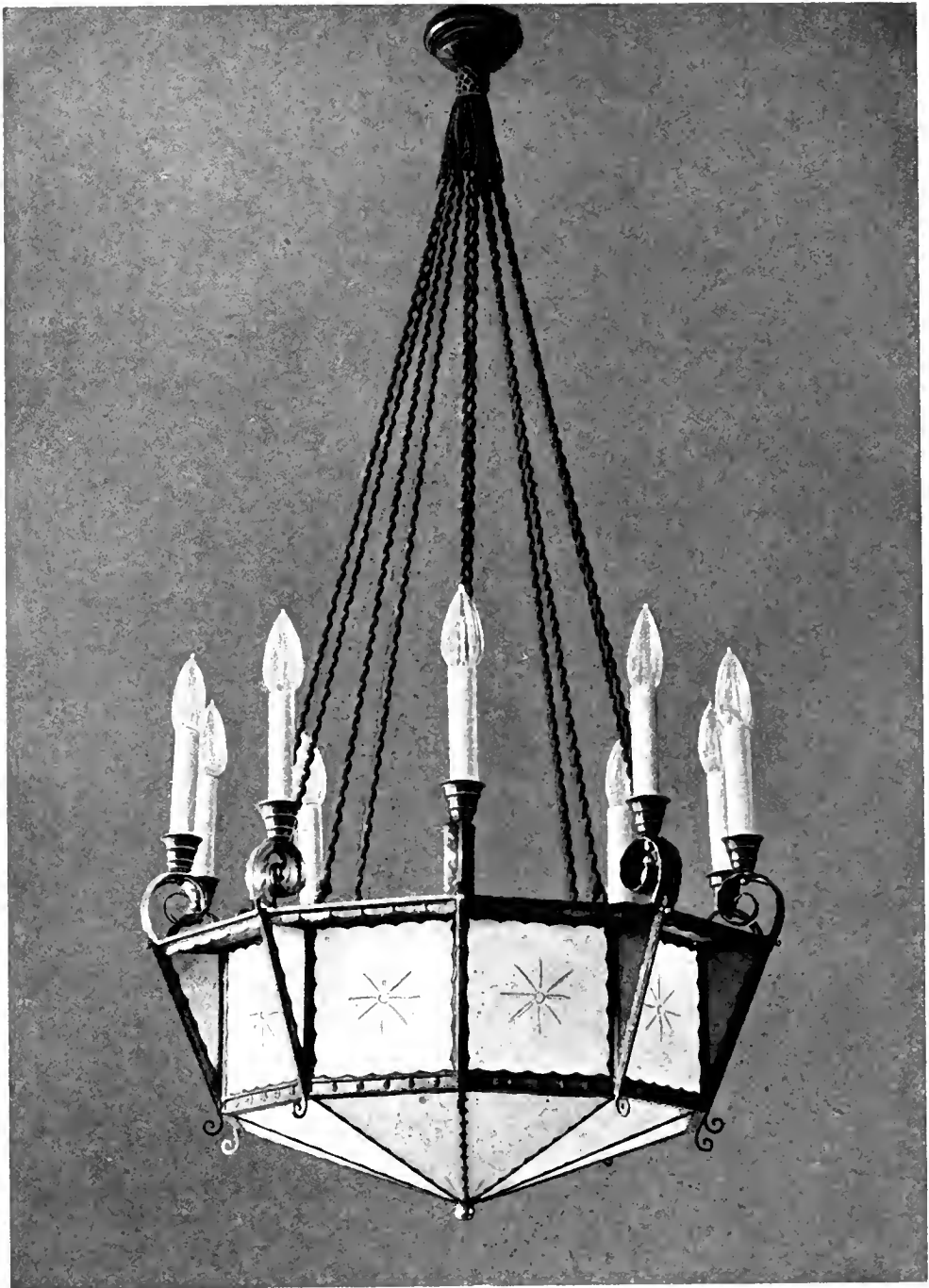
LANDHAUS, HANNOVER, WALDERSESTR. 20: DAMENZIMMER

ARCH. KARL HUBERT ROSS-HANNOVER



LANDHAUS. HANNOVER. WALDERSEESTR. 39: DAMENZIMMER

ARCH. KARL HUBERT ROSS-HANNOVER



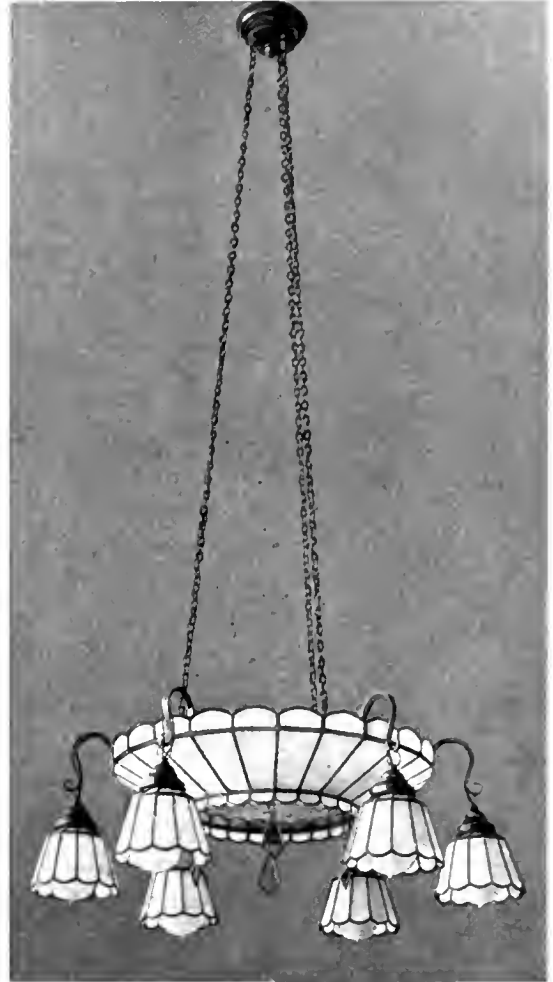
PUHL & WAGNER, GOTTFRIED HEI-
NERSDORFF, BERLIN-TREPTOW ■

Entwurf: Albert Fichert

BELEUCHTUNGSKRONE FÜR
SALON ODER DAMENZIMMER



PUHL & WAGNER, GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW
Entwurf: Paul Bischoff



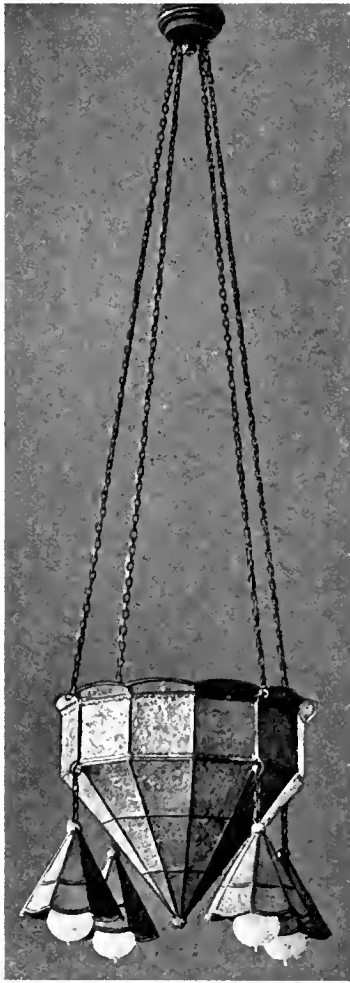
HÄNGELAMPEN

NEUE BELEUCHTUNGSKÖRPER

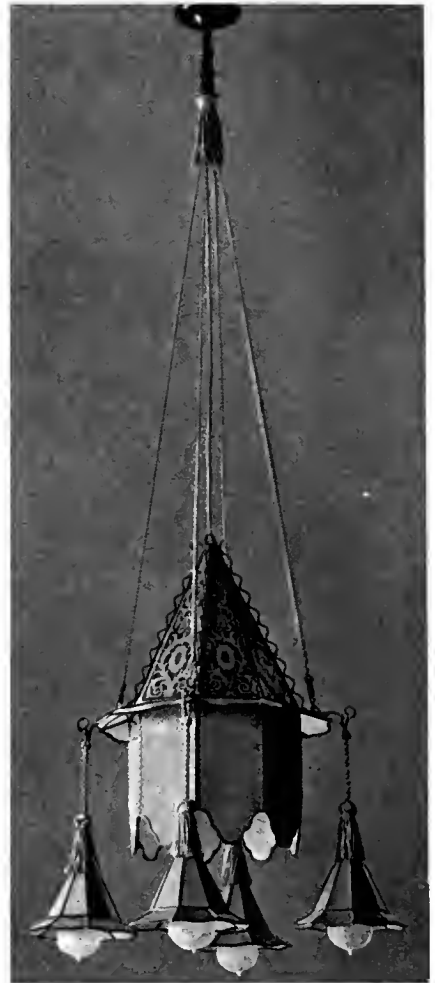
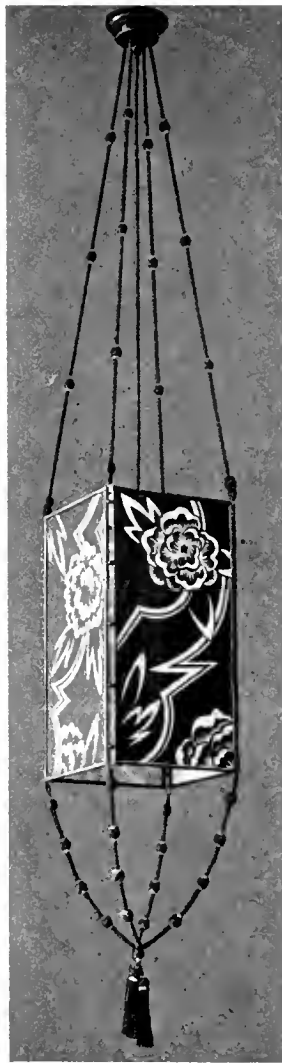
Die lange Kriegszeit und ihre Folgen haben gerade auf dem Gebiet des Kunstgewerbes recht verheerend gewirkt. Manche gute Werkstatt ist zugrunde gegangen und viel Schlechtes ist hoch gekommen. Eine besondere Stellung unter den kunstgewerblichen Betrieben haben schon immer die Werkstätten für Glasmalerei und besonders für Mosaik eingenommen. Sie waren stets auf die Aufträge jener nicht allzu zahlreichen Stifter angewiesen, die gelegentlich ihr Wohlwollen einem kirchlichen oder Profanbau zuwendeten. Das hat in den letzten Zeiten nun fast völlig aufgehört. Es wäre aber ein unersetzlicher Verlust für Deutschland, wenn die wenigen, wirklich guten Anstalten für Glasmalerei und musivische Kunst keine Lebensmöglichkeiten mehr fänden. Um so erfreulicher

ist es zu nennen, daß die auf künstlerischem Gebiet stets so fortschrittlichen Werkstätten von Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff in Berlin-Treptow ein neues Betätigungsfeld entdeckten, auf dem sie ohne Verleugnung ihrer guten Überlieferung wirken können, bis ihre ursprünglichen Kunstzweige wieder einmal zu voller Blüte gelangen.

Die Treptower Werkstätten stellen seit einiger Zeit Beleuchtungskörper her, zu denen ihnen ihre technisch so hervorragenden, bunten Glasarten das Hauptmaterial liefern, und es ist ihnen in verhältnismäßig kurzer Zeit gelungen, etwas Gutes und Einwandfreies in den verschiedensten Modellen herauszubringen. Insbesondere glückte es ihnen, die Schwierigkeiten zu überwinden, die die Aufgabe bot, aus der



PUHL & WAGNER, GOTTFR. HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW



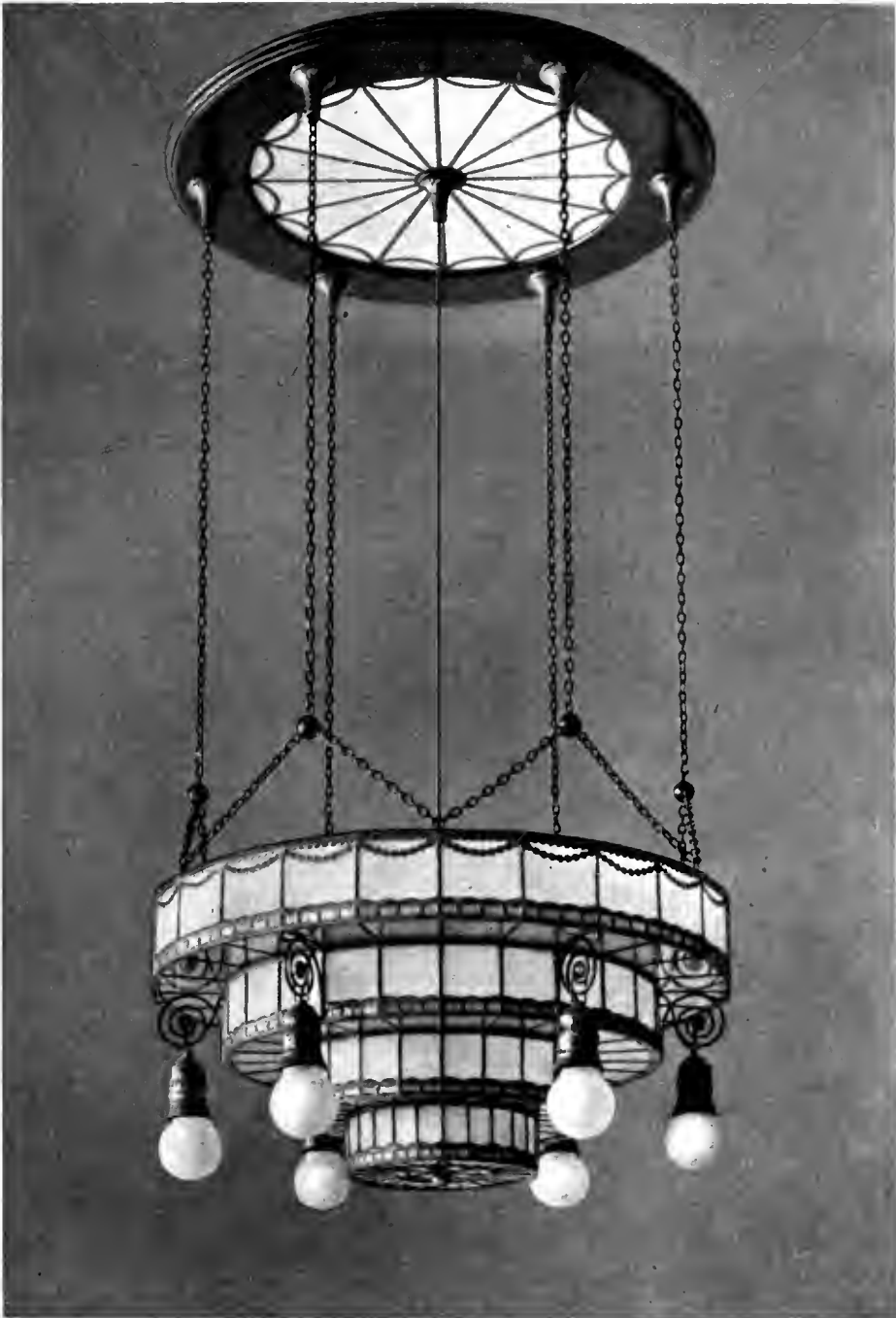
LAMPEN UND AMPEL
Entwurf: Karl R. Henker (links und rechts)
Julius Gipkens (Mitte)

— einem solchen Betriebe eigentümlichen — Bleiverglasung organisch wirkende Metallfassungen zu entwickeln. Es wurden natürlich auch bereits Versuche gemacht, diese durch eingehende Studien und Proben errungenen Vorzüge nachzuahmen. Es kamen aber nur minderwertige Erzeugnisse zutage, die weit hinter den Vorbildern zurückblieben.

Worauf bei den Beleuchtungskörpern — von denen eine größere Anzahl hier abgebildet ist — besonderes Gewicht gelegt wurde, das sind edle Linien und gute Proportionen. Ein Vorzug der Verwendung von Glas ist, daß der eigentliche Lichtwerfer — der sonst meist offen ist — völlig verdeckt werden kann, wie das besonders bei den schalenförmigen Konstruktionen der Fall ist (Abb. S. 204 Mitte). Statt des sonst üblichen Marmors sind hier Glasflächen in künstlerischer Weise zusammengestellt. Wo diese

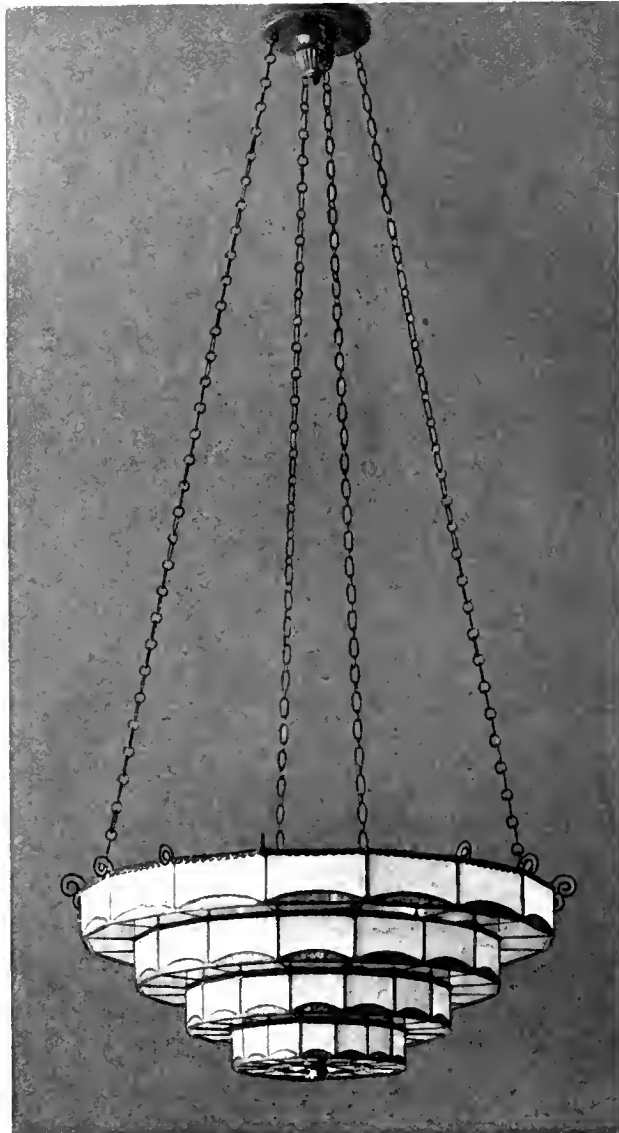
Schalen in Konkurrenz treten mit ähnlichen Beleuchtungskörpern aus Stoff, da spricht ihr Hauptvorzug, die große Reinheit, besonders deutlich. Die überfangenen Gläser gewähren eine gleichmäßige Lichtverteilung nach Außen, nach Oben — gegen die Decke — aber wirkt der starke Reflex der weißen Innenflächen. Unter Zuhilfenahme von Goldglas (einem Patent der Firma) können feine Dekorierungen erreicht werden, die bei auffallendem Licht metallgold, bei Beleuchtung aber gelblich transparent wirken. Den Körpern haftet also auch bei Tageslicht nichts Lebloses und Starres an. Trotzdem wirken sie massig und stabil, was die Abbildungen leider nicht völlig wiedergeben können. Auch Unterglasmalereien kommen vorteilhaft zur Anwendung.

Von den größeren Lampen ist die auf S. 201 abgebildete eine ausgesprochene Speisezimmer-



PUHL & WAGNER, GOTTFRIED HEI-
NERSDORFF, BERLIN-TREPTOW ■

LAMPE FÜR EIN SPEISEZIMMER
■ Entwurf: Fr. Bruhn ■



PUHL & WAGNER, GOTTFR. HEI-
NERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

TERRASSENFÖRMI-
GE HÄNGELAMPE □

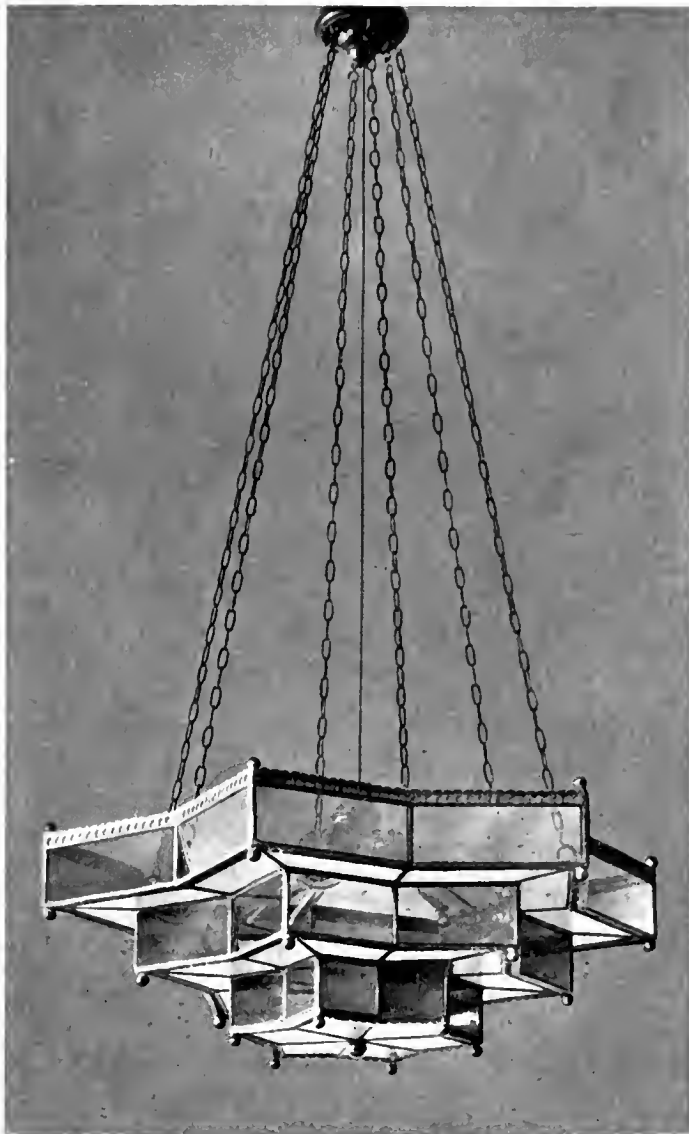
Entwurf: Fr. Bruhn

lampe von stark dekorativer Wirkung, gedacht für einen größeren Raum. Bei Ausschaltung der Außenlampen ergibt sich eine schöne, schalenartige, farbige Transparentbeleuchtung, wie sie bisher nur durch Stoff erzielt wurde. Doch scheint die Geschlossenheit der Farbwirkung hier beinahe stärker.

Die terrassenförmige Hängelampe (Abb. S. 202) würde sich etwa für eine Raumarchitektur von Schinkelscher Strenge und Einfachheit eignen. Die Unterschichten sind tiefultramarinblau. Die ultravioletten Strahlen ergeben einen starken Farbreiz.

Durch die Glasschleiferei innerhalb der Werkstätten ist es gelungen, aus den Überfanggläsern durch Ausschleifungen des Überfanges besondere Effekte zu erzielen (Abb. S. 198). Auch hier vermittelt die Abbildung des Mangels an Farbe wegen nur einen primitiveren Eindruck, als ihn die Wirklichkeit auslöst. Diese Lampe ist für Damenräume, Salons usw. gedacht. Bei Mitwirkung der Außenlichte wirkt sie ungemein festlich, ohne diese strahlt sie ein sehr weiches, angenehmes Licht aus.

Für ein Musikzimmer eignet sich wohl besonders der „Stern“ (Abb. S. 203), und zwar ist



PUHL & WAGNER, GOTTFR. HEI-
NERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

Entwurf: Fr. Bruhn

STERNFÖRMIGE
HANGELAMPE □

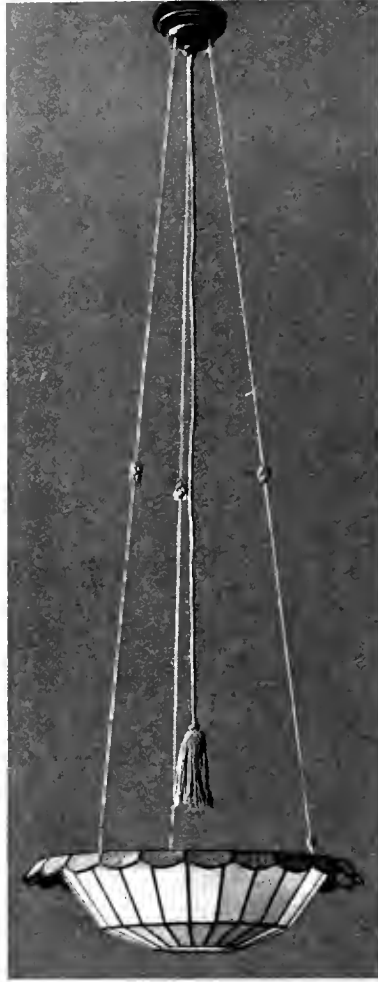
dabei an einen ganz modernen oder an einen Empire-Raum gedacht. Sein tiefblaues und gelbliches Licht verleiht ihm einen feierlichen Charakter. Er löst ein besonderes Farbenspiel aus, indem er — ohne Strahlen auszusenden — die Empfindung von starkem Blau hervorruft, dabei aber sonnig-gelb wirkt.

Sehr lustig mutet der Beleuchtungskörper Abbildung S. 199 links an, mit seinen drei übereinanderstehenden, goldenen Glasschirmen. Das schöne, schwarze Holzmaterial ist ganz einfach bearbeitet. Der Farbton ist auch hier gelblich.

Für Trepperräume besonders geeignet ist die

Lampe der Abbildung S. 200 links in ihrem strengen, dem romanischen Formenschatz entlehnten Charakter. Das Gold der Glasflächen sitzt auf einem grünen Untergrund und spendet so ein tiefes, grünes Licht im Gegensatz zu dem gelben, ganz weichen und leichten Lichtwirkungen des kapriziösen Beleuchtungskörpers (Abb. S. 200 rechts), der besonders für Damensalons hergestellt wird. Die feine Ornamentierung des Helmes und die zart-violetten Schnüre lassen ihn recht graziös erscheinen.

Von den Ampeln fällt am meisten die auf Seite 200 Mitte abgebildete ins Auge. Mit vier



PUHL & WAGNER, GOTTFR. HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW ☐ AMPELN FÜR DIELEN, VORRÄUME USW.
Entwurf: C. Schröder (links und rechts), P. Bischoff (Mitte)

großen, schachtelartig zusammengestellten Glasflächen, aus deren Überfang die Ornamentierung herausgeschliffen und geätzt ist, wird hier ein stark dekoratives Zierstück erzielt, das sich für Dielen, Vorräume usw. eignet. Mit den übrigen Ampeln aber ist der Beweis erbracht, daß mit denselben Mitteln — natürlich in einfacherer Weise — auch für Gebrauchsräume Gutes geschaffen werden kann. Gerade die traubenförmige Ampel (Abb. S. 204 rechts) zeigt in ihrer Anlehnung an klassische Formen, wie ein Typ zustande kommen kann, der sich in jede Architektur einfügt. Sie ist das Gegebene für Verkaufsräume, Konditoreien usw.

Das Problem der Stehlampen ist noch mitten in der Lösung begriffen. Einige gut geglückte Modelle wurden schon geschaffen, jetzt sind neue Typen in Vorbereitung für die Leipziger Frühjahrsmesse, Arbeiten, bei denen edle

Hölzer, Bronze und anderes Material zur Anwendung kommen.

Bei allen neuen Versuchen werden Lichtproben gemacht, auch bei auffallendem Licht, um der kunstgewerblichen Ausgestaltung aller Arbeiten zum Siege zu verhelfen. Die engen Beziehungen, die die Treptower Werkstätten stets mit der Künstlerschaft verbanden, tragen jetzt ihre Früchte.

So erfreulich es aber auch ist, daß die Anstalt Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, sich so tapfer durch die bösen Zeiten durchzuschlagen und sich so einen Stamm alter, geschulter Mitarbeiter zu erhalten weiß, zu hoffen bleibt in erster Linie doch, daß sich diese Werkstätten in besseren — hoffentlich recht nahen — Tagen wieder ganz ihrer Glasmalerei und musischen Kunst zuwenden können.

Walther Haas



F. STAEGGER-MÜNCHEN

ENTWURF FÜR EIN BUCHERZEICHEN

NEUERE GRAPHIK VON FERDINAND STAEGGER

Das Sprichwort, daß Totgesagte lange leben, muß doch wahr sein, wie es ja sicherlich keinerlei Spruchweisheit gibt, in der nicht jahrhundertalte Erfahrung Gestalt gewonnen hätte. So hat man denn auch beobachtet, was in dieser Sentenz knapp und klar ausgedrückt ist. Und wir müssen es bestätigen, und zwar auf Grund einer Erkenntnis, die uns in den letzten Jahren geworden ist. Überall konnte man es nämlich hören und gedruckt lesen, daß die alte Romantik in Literatur und Kunst tot sei und daß der Leichnam irgendwo unbeachtet vermodere. Es sei eine neue Zeit gekommen, die keinen Sinn und keine Muße mehr habe für solche Dinge, eine harte, ganz unromantische Zeit mit anderen Idealen und anderen Begriffen von Schönheit, Ausdruck, Stimmung und dergleichen mehr. Nun: diese Zeit ist allerdings da, wir leben mitten in ihr, und wohin wir sehen, drängen sich uns die neuen Ideale auf und verlangen, daß wir uns mit ihnen auseinandersetzen, mehr noch: daß wir uns zu ihnen bekennen. Viele unter uns tun das auch; einige, weil ihnen das Neueste immer das beste scheint, andere, weil sie sich tatsächlich dazu hingezogen fühlen. Und diese letzteren muß man respektieren, wenn man sie auch nicht immer ganz verstehen kann.

Aber wir sehen, daß die Herrschaft des Neuen durchaus nicht allgemein ist und sich eigentlich nur auf einen, wenn auch sehr großen Kreis Gleichgestimmter und -Gesinnter beschränkt. Außerhalb dieses Kreises jedoch gelten die alten Gesetze, mag auch die Form sich vielfach beträchtlich gewandelt haben, im wesentlichen noch unverändert. So sehen wir überall in der Kunst die Romantik — auch in der

modernsten Kunst ist mehr davon als manche ahnen — ihre Netze ausspannen und die Seelen in Massen einfangen. Und was ein großer Teil der angeblich lebenden Kunst von heute und morgen niemals erreichen wird, da sie den Weg zu den Herzen der kunsthungrigen Menschen nicht zu finden weiß, das gelingt der „toten“ Romantik sozusagen von selbst und ohne daß sie etwas anderes tut als da zu sein und so zu sein, wie sie nun einmal ist. Und wer möchte angesichts dieser tatsächlichen starken und tiefen Wirkung noch länger die letzten Endes doch willkürliche Etikettierung „alt“ und „neu“ aufrechterhalten? Oder, wenn doch: verdient dann nicht eigentlich jene Kunst die Bezeichnung neu, der auch die frischeste und unmittelbarste Wirkung beschieden ist? Denn die Neuheit muß nicht immer und ausschließlich in der Form liegen; sie kann auch allein oder hauptsächlich durch den Geist zum Ausdruck kommen, der in einer Arbeit Gestalt gewonnen hat. Und wenn dieser Geist Romantik heißt, so ist er ohnehin, wie wir gesehen haben, zu einem so langen Leben vorausbestimmt, daß man schon fast von Unsterblichkeit reden könnte.

Auch Ferdinand Staeger ist einer von jenen, in denen die Romantik die Unzerstörbarkeit ihrer Wirkungskraft immer wieder von neuem beweist, und immer wieder zum Erstaunen auch dessen, der sich von diesem Künstler nur des Ungewöhnlichen versieht. Ja, man möchte fast sagen, daß die Romantik selbst, in höchsteigener Person, sich in Staeger inkarniert habe, um an einem Beispiel außergewöhnlicher Art zu zeigen, was sie, allem Zeitenwandel zum Trotz, immer noch sei und vermöge. Es ist vielleicht ganz



LUDWIG  LIBRIS
DEITMER

F. STAEGER

BUCHERZEICHEN

gut, an dieser Fiktion festzuhalten; denn sie allein könnte eine halbwegs hinreichende (wenn auch nur eben wieder eine romantische) Erklärung für die zeichnerisch-technischen Wunder und für die bunte Fülle der Gesichte geben, die uns beim Durchkosten des graphischen Werkes Staegers schon immer aus einem Staunen ins andere geraten ließen. Und so ist es auch heute wieder, da wir vor einer Auswahl aus der Ernte der letzten Zeit stehen. Das Phänomen Staeger will nicht aufhören, uns zur Bewunderung zu zwingen. Und daß es dieses Ziel jedesmal vollkommen erreicht, obwohl es eigentlich immer die gleichen, nur wenig variierten Mittel anwendet, ist vielleicht der unwiderleglichste Beweis dafür, daß diese Kunst weit davon entfernt ist, nur tändelndes Spiel mit Linien und Formen zu sein.

Eine Phantasie wie die Staegers, die ungehemmt und reicher Beute gewiß durch alle Erd- und Himmelskreise schweifend zieht, muß ihren Herrn und Meister vor allem zum Illustrator geeignet machen. Und es ist in der Tat so, daß Staeger immer schon gerne auch Gelegenheiten zum Schmücken und Begleiten von Texten wahrnahm. Aber so recht auf diesen Weg ist er, nach überaus zahlreichen Schöpfungen der freischaffenden Phantasie, doch erst seit Jahr und Tag gekommen. Es haben sich Verleger gefunden, die ihn verständigerweise machen lassen, was ihn freut, in der richtigen Erkenntnis, daß solche

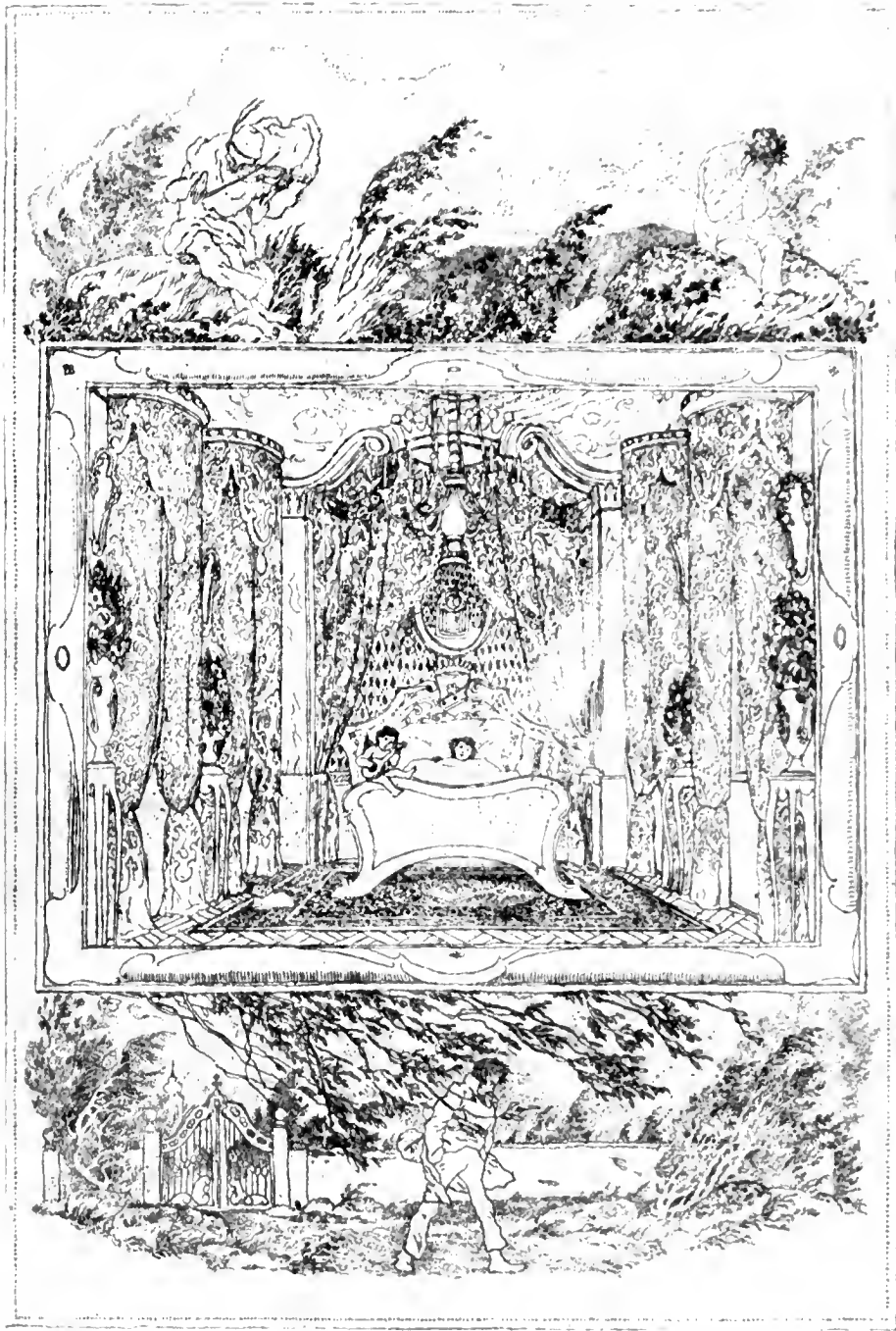
ohne Zwang und Beschränkung entstandene Arbeiten auch dem Publikum zur Freude geschaffen sind. Und, was mindestens ebenso wichtig ist: es sind auch die einzig geeigneten Anreger für die nun einmal im Romantischen wurzelnde Phantasie Staegers in Tätigkeit gesetzt worden: Eichendorff, Mörike und Stifter. Daß vom Dichter des „Hochwalds“ und der „Bunten Steine“ zu Staeger irgendwelche geheime Fäden laufen, muß jedem, der Stifter kennt — und wer wäre das nicht? — einleuchten. Damit ist natürlich noch nicht gesagt, daß die Staegerschen Illustrationen z. B. zur „Narrenburg“ sich dem Wesen dieser Erzählung (und ihres Erzählers) so anzupassen verstünden, daß eine absolute Einheit zwischen beiden geschaffen wurde. Vielleicht ist etwas derartiges überhaupt nie ganz möglich. Bei den Staegerschen Blättern hat man jedenfalls das Empfinden, daß sie zunächst einmal und sogar in besonders hohem Grade „staegerisch“ sind. Aber ein gewisses Etwas, das der Künstler (auch der Musiker) immer besser ausdrücken kann als der Schriftsteller und das den gemeinsamen Hintergrund für Staeger und Stifter bildet, ist ohne Zweifel da; und so bewirken die Radierungen Staegers, daß der Leser die Stimmungskraft der Stifterschen Erzählungskunst weit unmittelbarer und intensiver an sich erfährt als ohne die Illustrationen; es fließt eben von diesen manches in den Text über, so daß dieser, ohne selbstverständlich irgendwelche Änderungen zu erfahren, vielfach in einem neuen und interessanten Licht erscheint.

Man kann so ziemlich das gleiche auch von



Bücherzeichen
Entwurf
für einen Historiker

F. STAEGER ■ ENTWURF F. EIN BUCHERZEICHEN



FERD. STAEGER-MÜNCHEN □ VOLLBILD ZU EICHENDORFFS NOVELLE „AUS DEM
LEBEN EINES TAUGENICHTS“
Verlag Herm. A. Wiechmann, München



F. STAEGER-MÜNCHEN



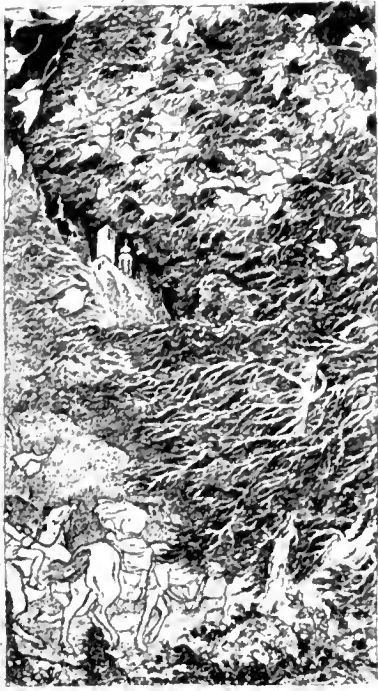
RADIERTE INNENTITEL

den je zwei Illustrationsfolgen zum „Leben eines Taugenichts“ und zu „Mozart auf der Reise nach Prag“ sagen. Und wenn wir schon klassifizieren wollen oder sollen, so gebührt der Preis vielleicht der Folge von Zeichnungen zu Mörikes Meisternovelle, die so vortrefflich in Kupferdruck wiedergegeben sind, daß sie wie Radierungen wirken, und das um so mehr, als der Zeichner und der Radierer Staeger sich kaum voneinander unterscheiden. (Eine zweite, ganz anders geartete Folge zur Buchausgabe der „Mozartreise“ ist radiert, und zwar, trotz einer Fülle winzigster Einzelheiten, in so kleinem Format, daß selbst die besten Augen sich mit einer Lupe bewaffnen müssen, wenn sie Einzelheiten erkennen wollen. Man kann das, gerade als Freund der Arbeiten Staegers, im Prinzip nicht gutheißen, auch wenn die Praxis manchmal dafür zu sprechen scheint.) Blätter dieser Art des näheren schildern oder gar erklären zu wollen, wäre ebenso überflüssig wie im Grunde unmöglich; denn das meiste spricht für den, der die Texte kennt, von selbst vernehmlich genug; und was an feinen Bezüglichkeiten, Anspielungen und Hinweisen aller Art in dem krausen Gewirr solcher Staegerscher Zeichnungen verborgen des Entdeckers harret, das könnte durch nüchterne Erklärungen nur an Reiz verlieren. Solche Kunst will durch beschauliches Sich-in-

sie-Versenken erfüllt und nicht beschrieben sein. Und sie setzt beinahe ebenso naive Betrachter voraus, wie gewisse Bilder des Mittelalters, auf denen gleichfalls, ohne jede Rücksicht auf die tatsächliche Möglichkeit, die verschiedensten zeitlich und räumlich getrennten Geschehnisse sich gleichzeitig und nebeneinander begeben.

Man darf, nach diesen trefflichen Proben, dem Illustrator Staeger eine erfolgreiche Zukunft voraussagen und wünschte nur, daß dieser unendlich fleißige, vielbeschäftigte Mann immer auch zu gelegentlich-graphischen Kleinigkeiten (Exlibris, Glückwünschen, Geburtsanzeigen usw.) Zeit finden möchte. Die hier gezeigten Proben dieser gefälligen, gedankenreichen Kleinkunst werden diesen Wunsch begreiflich machen. Es gibt nicht zu viele Künstler von ähnlichem Ideenüberfluß auch auf diesem Gebiete, und man sähe daher Staeger nicht gerne durch eine Beschäftigung davon abgedrängt, die in der Regel doch weit mehr als es den Anschein hat, eine dienende ist. Das ist selbstverständlich keine Schande, in diesem Falle sogar eine Ehre. Aber die absolute Freiheit des Schaffens muß auf die Dauer weit mehr locken. Und wir gönnten es daher Staeger, daß er es nie nötig hätte, sich diese Freiheit allzusehr beengen oder ganz rauben zu lassen.

Richard Braungart



F. STAEGER & VOLLBILDER ZU A. STIFTERS ERZÄHLUNG „DIE NARRENBURG“ (RADIERUNGEN)

LANDHAUS UND GARTEN*)

Zu den Abbildungen im Märzheft S. 161—176

Die furchtbare Wohnungsnot der Gegenwart fordert von uns das Schaffen von Wohnraum, die Ausnutzung jedes Winkelchens für menschliche Behausungen, die Erfassung auch des kleinsten Raumes zur Unterbringung Wohnungsloser. Die schwere Sorge, wie wir den Heimsuchenden Wohnungen zuführen können, vorhandene durch mehrfache Belegung, neue durch Bauen von Kleinhäusern und -wohnungen — auf sparsamste, einfachste, anspruchsloseste Weise — und dabei doch leider zu einem Preise gleich dem eines stattlichen Landhauses von Vorkriegszeiten — lenkt scheinbar unseren Blick und unsere Gedanken ab von jener schönen behaglichen Wohnkultur, die vor 1914 schon im langsamen Vorwärtsschreiten uns manche Blüte trefflichen Hausbaues gebracht hatte. Wie kann da selbst bescheidener Luxus noch erstehen, wo Bauen in allereinfachster Form das Zehnfache früherer Kosten erfordert. Und doch sollte man die Hoffnung auf bessere Zeiten — auch im Bau- und Wohnwesen — nicht aufgeben, und wenn die praktische Betätigung im Augenblick auch sehr erschwert ist, sich um so tiefer im Geist mit den Fragen schlichter, aber gehobener Wohnweise beschäftigen, die über die dringendsten Anforderungen notdürftigster Unterbringung des Menschen doch ein gewisses Behagen und Wohlbefinden atmet.

Daß auch dabei den veränderten Verhältnissen entsprechend Sparsamkeit und Einfachheit geboten ist, darf nicht außer acht gelassen werden; daß aber trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb — Schönes und Gediegenes geschaffen werden kann, zeigt die neueste große Veröffentlichung von Hermann Muthesius, die neue Folge seines weit bekannten Werkes „Landhaus und Garten“, das er gemeinsam mit dem Gartenarchitekten Harry Maaß herausgegeben hat. Auch er wird natürlich den Forderungen des wirtschaftlichen Tiefstandes im jetzigen Deutschland gerecht, und er weist in dem textlichen Teil des Werkes, der den Landhäusern und ihrer Inneneinrichtung gewidmet ist, darauf hin, wie man weitgehende Ersparnisse und Verbilligungen im Bau und Betrieb des Landhauses erzielen und trotzdem ein schönes, behagliches und gemütliches Eigenheim schaffen kann. Dazu bedarf es zunächst einer gewissen Beschränkung des Raumbedürfnisses in der Zahl der Wohnräume wie ihrer Größe und Höhe. Demgemäß muß im Hause jede Einzelheit noch mehr durchdacht und überlegt werden, und den Bedürfnissen entsprechende Grundrißgestaltung, Aufteilung und Anordnung der Zimmer ist erste Bedingung guten Bauens. Diese so notwendige Raumeinschränkung braucht keineswegs auf Kosten der guten Raumwirkung zu geschehen, im Gegenteil werden kleine Zimmer bei gut gewählten Verhältnissen behaglicher und schöner wirken, als zu große. Voraussetzung dafür aber ist, daß die Möbel sich diesen verkleinerten Raumabmessungen ebenfalls

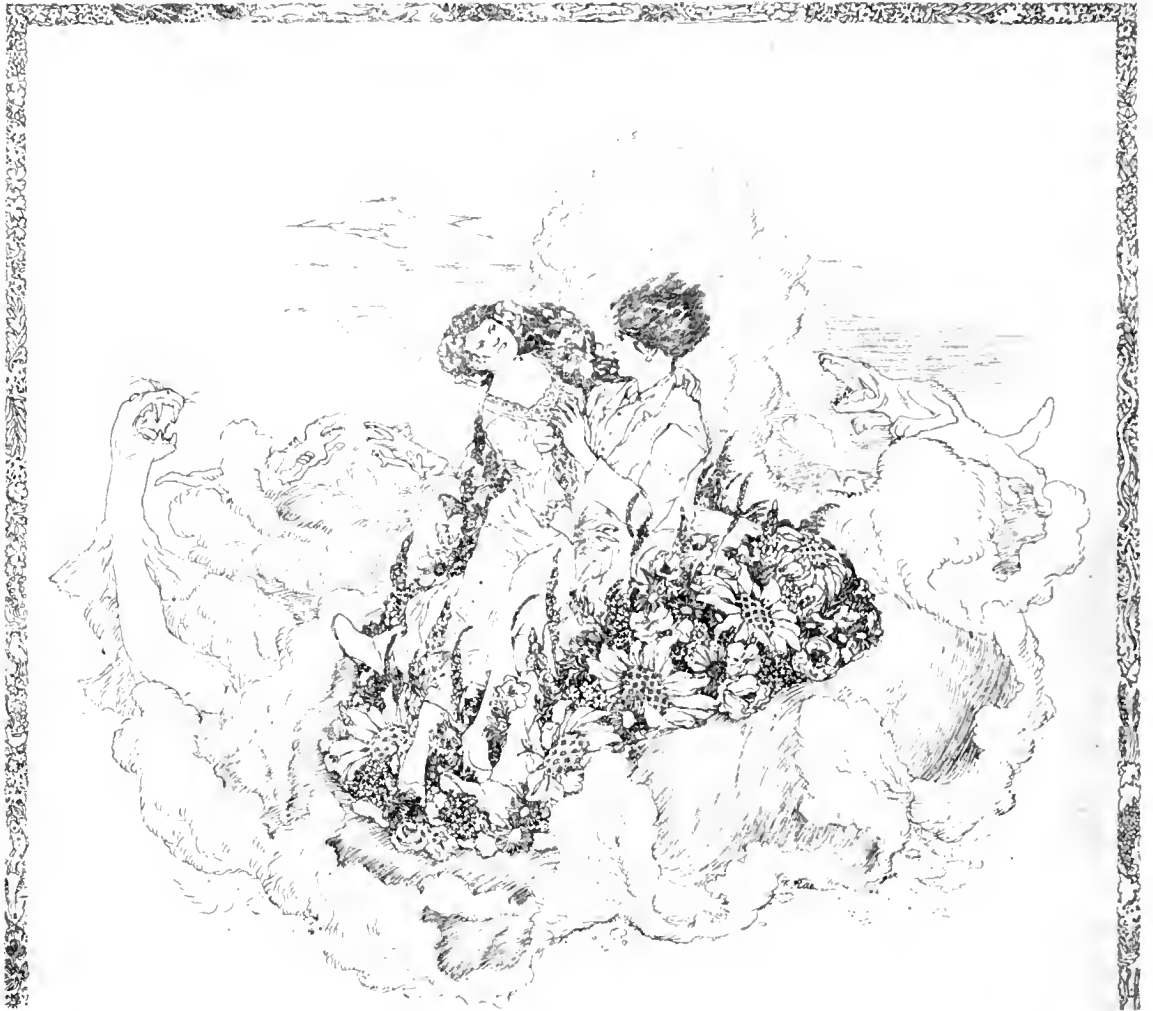
*) Muthesius u. Maaß, Landhaus und Garten. Beispiele kleinerer Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gartenanlagen. Neue Folge. Mit 270 Abbildungen. Gebd. M. 30.— München, F. Bruckmann A.-G.



F. STAEGGER-MÜNCHEN □ TITELBLATT ZU MORIKES NOVELLE „MOZART AUF DER REISE NACH PRAG“
Verlag Hermann A. Wichmann, München



FERD. STAEGGER-MÜNCHEN ▣ VOLLBILD ZU MÖRIKES NOVELLE „MOZART AUF DER REISE NACH PRAG“
Verlag Hermann A. Wiechmann, München



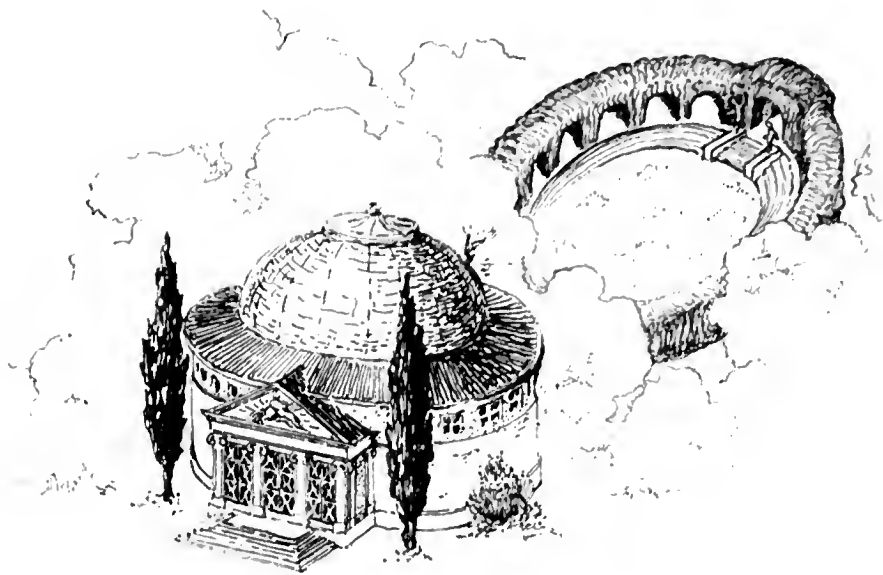
FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN © TITELZEICHNUNG ZU JUNGNICKELS ROMAN „INS BLAUE HINEIN“
Verlag Hermann A. Wichmann, München

in ihren Ausmaßen anpassen und das einfache Bürgerheim nicht durch zu großartig sich gebärdende Innenausstattung Schloßallüren annehmen will. Die im Text niedergelegten Grundsätze werden dann in vielen ausgezeichneten photographischen Ansichten, denen kurze Erläuterungen vorausgeschickt und Grundrisse und Lagepläne beigegeben sind, an einer großen Anzahl von Beispielen von Landhäusern aus allen Gauen Deutschlands gezeigt, die sich auch auf Einzelheiten der Bauten, sowie Innenraumausbildung und Möbel — diesen sind allein 50 Seiten gewidmet — erstrecken.

Der zweite Teil des Werkes von Harry Maaß, Lübeck, behandelt den Garten. Auch hier herrscht die Forderung größter Wirtschaftlichkeit und weitgehender Nutzung. Der Blumen- und feine Ziergarten ist heute unstatthafter Luxus; an seine Stelle muß der Obst-, Gemüse-, Wirtschaftsgarten treten. Selbstverständlich wird beim Bürgerheim, dessen Gartenflächen ja nicht wie die des Kleinhauses auf wenige hundert Quadratmeter beschränkt sein werden, auch noch für Rasenflächen, Blütensträucher, Blumenbeete Platz sein, aber der nur aufs Äußerliche, Repräsentative gestellte „Villengarten“ wird in Zu-

kunft nicht mehr gestattet werden können. Bei der Anlage des Hausgartens muß man selbstverständlich von der Beschaffenheit des Geländes ausgehen und danach die Planung vornehmen. Maaß zeigt an einem durchgeführten Beispiel, wie dabei vorgegangen werden muß und bespricht dann in praktischen Fällen alle Einzelheiten des Gartengestaltens, wie der Gartenpflege, wobei Haus- und Gartenwirtschaft auf der einen, Bewegungsfreiheit für die heranwachsende Jugend zur körperlichen Ertüchtigung auf der anderen Seite, maßgebende Gesichtspunkte sind. Diese Lehren werden dann ebenfalls an vielen gutgewählten Beispielen bekräftigt, die auch hier in vorzüglichen Lichtbildwiedergaben das Wort klarlegen. Gerade die ausgezeichneten Abbildungen des Werkes, denen noch mehrere farbige Tafeln beigegeben sind, wie seine sonstige sehr gute und geschmackvolle Ausstattung lassen den Wunsch gerechtfertigt erscheinen, daß auch die neue Folge von „Landhaus und Garten“ ebenso viele Freunde finden möge, wie die frühere Friedensaufgabe, und daß sich viele an den Leistungen unserer Landhaus- und Gartenarchitekten erfreuen werden.

Wiener



ARCH. H. SÖRGEL-MÜNCHEN

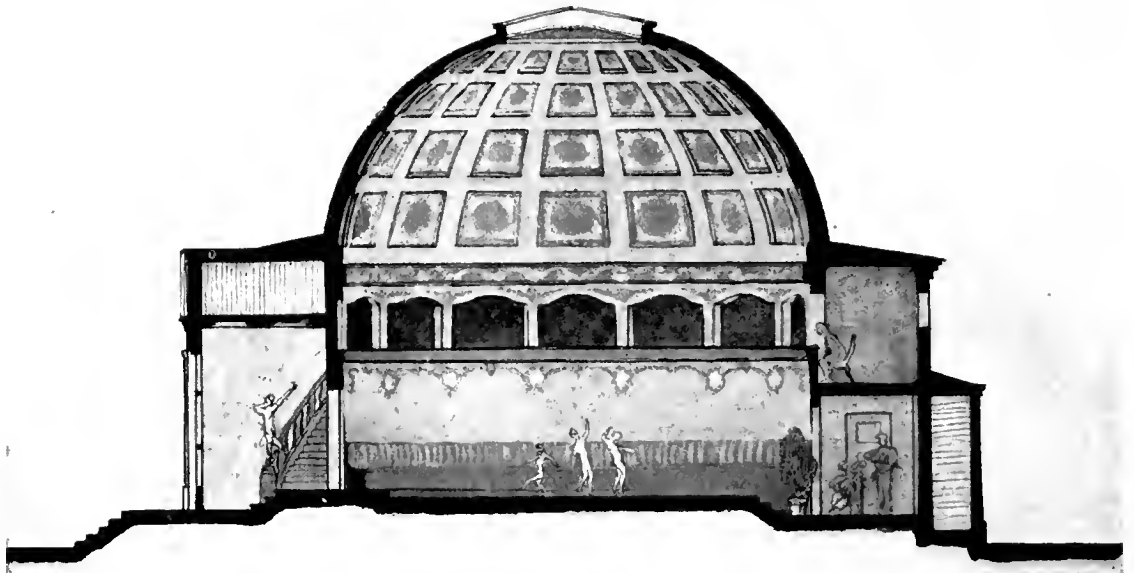
TANZÜBUNGSRAUM (AUS DER VOGELSCHAU)

VORSCHLAG ZU EINEM TANZÜBUNGS- UND VORFÜHRUNGSRAUM

Nach einer Epoche einseitiger Geisteskultur geht die Sehnsucht der Zeit nach Vervollkommnung der Körperbildung. Der nur geistig arbeitende Mensch erkennt immer deutlicher, daß er auf dem Wege zu einer idealen Totalbildung nicht über einen gewissen toten Punkt hinwegkommen kann, wenn ihm nicht auch sein Körper in bestimmten natürlichen Gesetzmäßigkeiten, wie z. B. Rhythmus und Harmonie, Folge leistet. Besonders der künstlerisch interessierte Mensch muß sich immer mehr von der Notwendigkeit geistig rhythmischer Durchdringung seines Körpers, formal harmonischer Beherrschung seines ganzen Wesens überzeugen. Von Mensendieck und Duncan ging die Körperbildung aus. Als besonders wichtig und befruchtend wurde die Meisterung der Glieder für das Musik-Studium und -Verständnis erkannt. Von da griff die Bewegung auf die Schauspiel- und Gesangsschulung über; auch Redner und alle in der Öffentlichkeit stehenden Personen werden erst frei und unbefangen, wenn sie eine gewisse Beherrschung ihres Körpers erreicht haben. Der Atem — der göttliche Odem — ist dabei das innere belebende Element des ganzen menschlichen Wesens und der Mechanik seiner Glieder. Und so kommen auch religiös

geistige Bestrebungen wie z. B. die Rudolf Steiners ganz natürlich und selbstverständlich zur Eurhythmie. Wir sind wieder — wenn auch in viel differenzierterer Form — auf dem besten Wege zur klassisch-griechischen Bildung, wie sie im γυμνάσιον gepflegt wurde. Deshalb sind auch die vielen künstlerischen Tanzdarbietungen, wenn zwar die meisten nicht über ein Durchschnittsmaß hervorragten, so begrüßenswert: sie stillen den Hunger nach schöner Bewegung und werden ein Ansporn zur Verbreitung der Körperkultur.

Wie der Tanz dem Zeitrhythmus nach mit der Musik verwandt ist, so ist er es dem Raumrhythmus nach mit der Architektur! Während aber die erstere Verwandtschaft von der heutigen Tanzkunst voll gewürdigt und zum Teil zu ihrem Vorteil ausgenutzt wurde, hat sie die fundamentalen Zusammenhänge mit der umgebenden Architektur und Raumkunst noch lange nicht erkannt und fast gar nicht berücksichtigt. Hier muß die Weiterentwicklung des Tanzes und der Körperbildung vor allem einsetzen, um einen tüchtigen Schritt vorwärts zu kommen. Aus dieser Erwägung heraus ist die Idee zu obenstehendem Vorschlag eines Übungs- und Aufführungsraumes entstanden, der



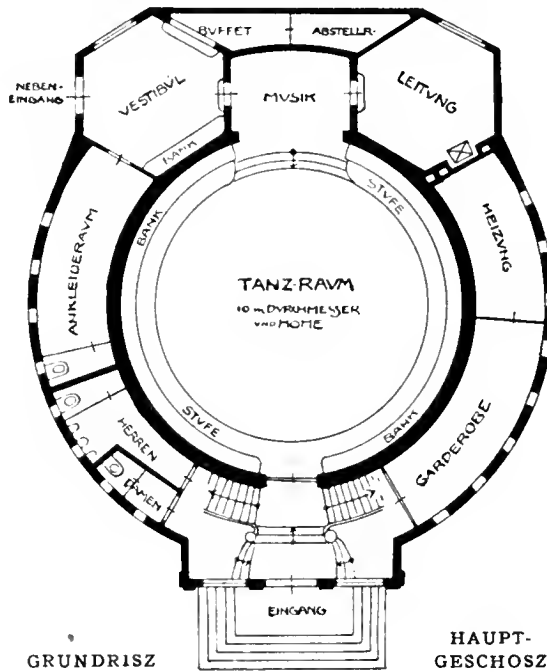
ARCH. H. SÖRCEL-MÜNCHEN

TANZÜBUNGSRAUM (QUERSCHNITT)

im Grunde nur eine Vereinfachung meines schon vor zwölf Jahren gemachten Entwurfes zu einer Duncan-Tanzschule darstellt.

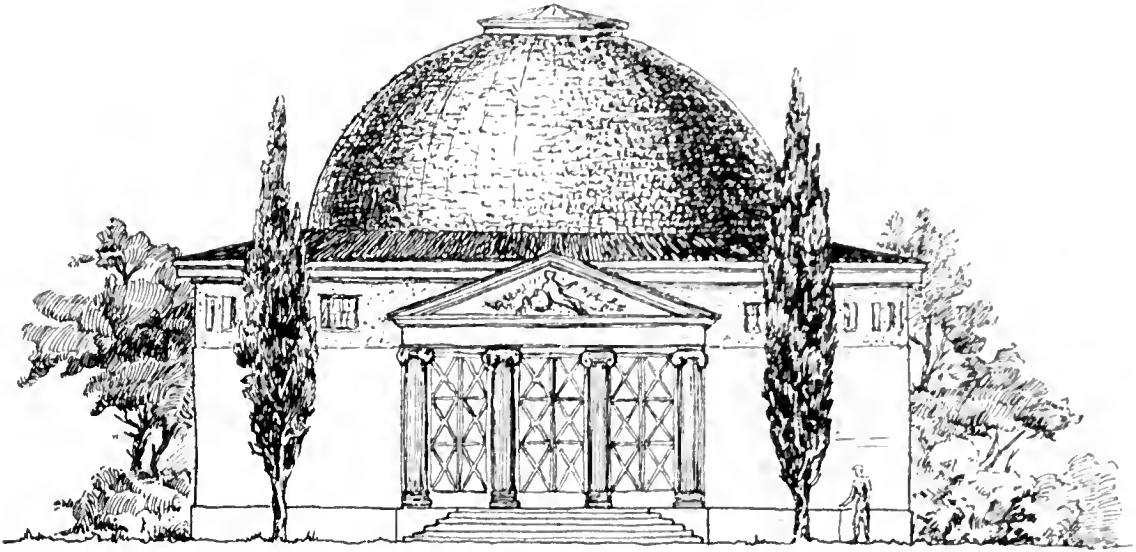
Zunächst ein paar Worte über die Bedeutung und Beeinflussung des umgebenden Raumes auf den Menschen überhaupt! Schon Goethe erkannte, daß die Architektur nicht nur für das Auge, „sondern auch für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers“ Anregungen gibt. Der feinere Beobachter wird leicht finden, daß in vielen räumlichen Situationen eine Triebkraft aus dem äußeren Milieu erzeugt wird, welche ganz bestimmte innere Bewegungsempfindungen wachruft. Und diese inneren Empfindungen veräußern sich hinwiederum zu wirklichen Bewegungen, so daß man in der gegenseitigen Reaktion zwischen Raumpotenz und Empfindungseindruck ein zirkuläres Wirkungsverhältnis anerkennen muß. Die in dem Raume liegende motorische Triebkraft ist ja durch die Bewegungsempfindungen

des Raumschöpfers in sie hineingelegt worden. Und dieses Gefühl wird immer wieder durch den erfahrungsmäßigen Bewußtseinsinhalt akut und angeregt, daß man sich in den Räumen herumbewegen muß, daß ja die Abmessungen gerade aus den nötigen Bewegungen in ihnen bestimmt werden und daraus entstehen*). Wie verschieden sind z. B. die Bewegungsanregungen in einem engen, langen Korridor, in einem Zirkus, in einer Klosterzelle, in einem Audienzsaal! Und nicht nur die allgemeinen Ruhe- und Bewegungszustände des Empfindenden werden durch die räumliche Wahrnehmung affiziert, auch feinere Lebensgefühle, wie Freude, Freiheit, Ehrfurcht, Lebenslust, Tatkraft, Konzentration, Takt, Rhythmus usw. stehen damit in engstem Zusammenhang. Kein Zweifel, daß gerade die Tanzkunst



des Empfindenden werden durch die räumliche Wahrnehmung affiziert, auch feinere Lebensgefühle, wie Freude, Freiheit, Ehrfurcht, Lebenslust, Tatkraft, Konzentration, Takt, Rhythmus usw. stehen damit in engstem Zusammenhang. Kein Zweifel, daß gerade die Tanzkunst

*) Näheres hierüber siehe: Sörgel „Theorie der Baukunst“, Bd. I, S. 103. — R. Lucae „Über die Macht des Raumes in der Baukunst“ (Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1869).



ARCH. H. SÖRGEL-MÜNCHEN

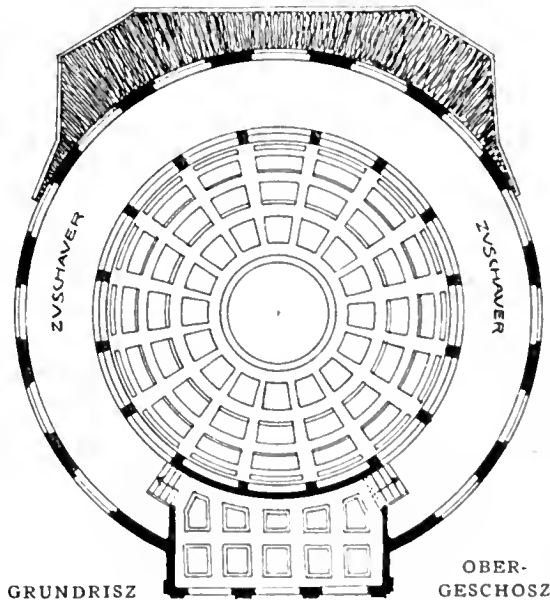
TANZÜBUNGSRAUM (AUSZENANSICHT)

das allergrößte Interesse an dem umgebenden Raum haben muß!

Welche Art Raum, welche Form der Architektur verlangt nun die Tanzkunst? Ist die Theaterbühne mit ihren Kulissen und Rampenlichtern, ein Maleratelier, irgendein Speise- oder Versammlungsraum mit seiner willkürlichen Beleuchtung und Abmessung der geeigneten Rahmen? Kann eine solche Umgebung den Tanz überhaupt inspirieren, oder hemmt sie ihn nicht vielmehr in seiner Entwicklung? Sind nicht solche Räume seinem innersten Wesen widersprechend und widersinnig? Um diese wichtigen, viel zu sehr unterschätzten Fragen zu beantworten, muß man auf den seelischen Entstehungskeim jeder wahrhaft künstlerischen Tanzregung zurückgehen, und hier kann wiederum Duncan, die ja die eigentliche Schöpferin des modernen Tanzes ist, einige Aufschlüsse geben. Sind auch ihre Ausdrucksmöglichkeiten heute längst übertriften, so bleibt doch ihre Auffassung noch vorbildlich. An ihrem Tanz ging alles von einer inneren Vorstel-

lung, gleichsam von einem seelischen Kern wie vom Mittelpunkt einer in sich harmonisch geschlossenen Welt aus^{*)}. Wer einmal im Pantheon in Rom die ganze Kraft des umgebenden Runds empfunden hat, der könnte sich hier Isadora Duncans Tanz — und die Tanzkunst überhaupt — entstanden denken. Allseitigkeit, Kontakt mit allen Richtungen, und Dimensionen, aber doch zugleich höchste Konzentration, Abgeschlossenheit nach außen und Eigenbedeutsamkeit in sich selbst kommen hier überzeugend stark zum Ausdruck. Es sind jene Gleichmäßigkeit, Freiheit

und Harmonie nach allen Seiten, welche in jedem pantheonartigen Kugelraum die eigene Körperempfindung zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der umgebenden Außenwelt unwillkürlich anregen. Die Raumkräfte spannen den Körper förmlich in den Mittelpunkt einer Welt



GRUNDRISZ

OBERGESCHOSZ

^{*)} Sie sagte zu ihren Kindern nicht: „Hebt den Kopf hoch und werft die Brust heraus“, sondern sagte bildlich: „Denkt daran, daß die Erde eine Kugel ist und ihr auf ihr immer aufwärts schreiten müßt.“ Ganz von selbst werden so Kopf und Brust frei.

und inspirieren seine Glieder zu etwas Universalem, zu etwas Totalem. Die Bewegungsimpulse strömen von allen Punkten der umhüllenden Raumschale aus und verpflichten zugleich umgekehrt, nach jeder Richtung hin schön zu wirken. Wie ungleich gesteigert ist eine solche Raumeinwirkung als Kulissen mit dem ganzen Chaos verwirrender Lichter und Löcher! Auf der Bühne wird der Tanz immer wieder zu zeichnerisch zweidimensionaler Silhouettenwirkung verleitet, er kann sich nicht von der Schaubühnenfläche emanzipieren und in den dreidimensionalen Raum steigern. Er lehnt sich immer wieder an Requisiten und nebensächliches Beiwerk an, statt sich zu verselbstständigen, ganz auf sich allein zu stellen und in den Mittelpunkt des Geschehens und der Zuschauer zu treten.

Deshalb scheint mir der nächste große Entwicklungsschritt des modernen Tanzes vom architektonischen Rah-

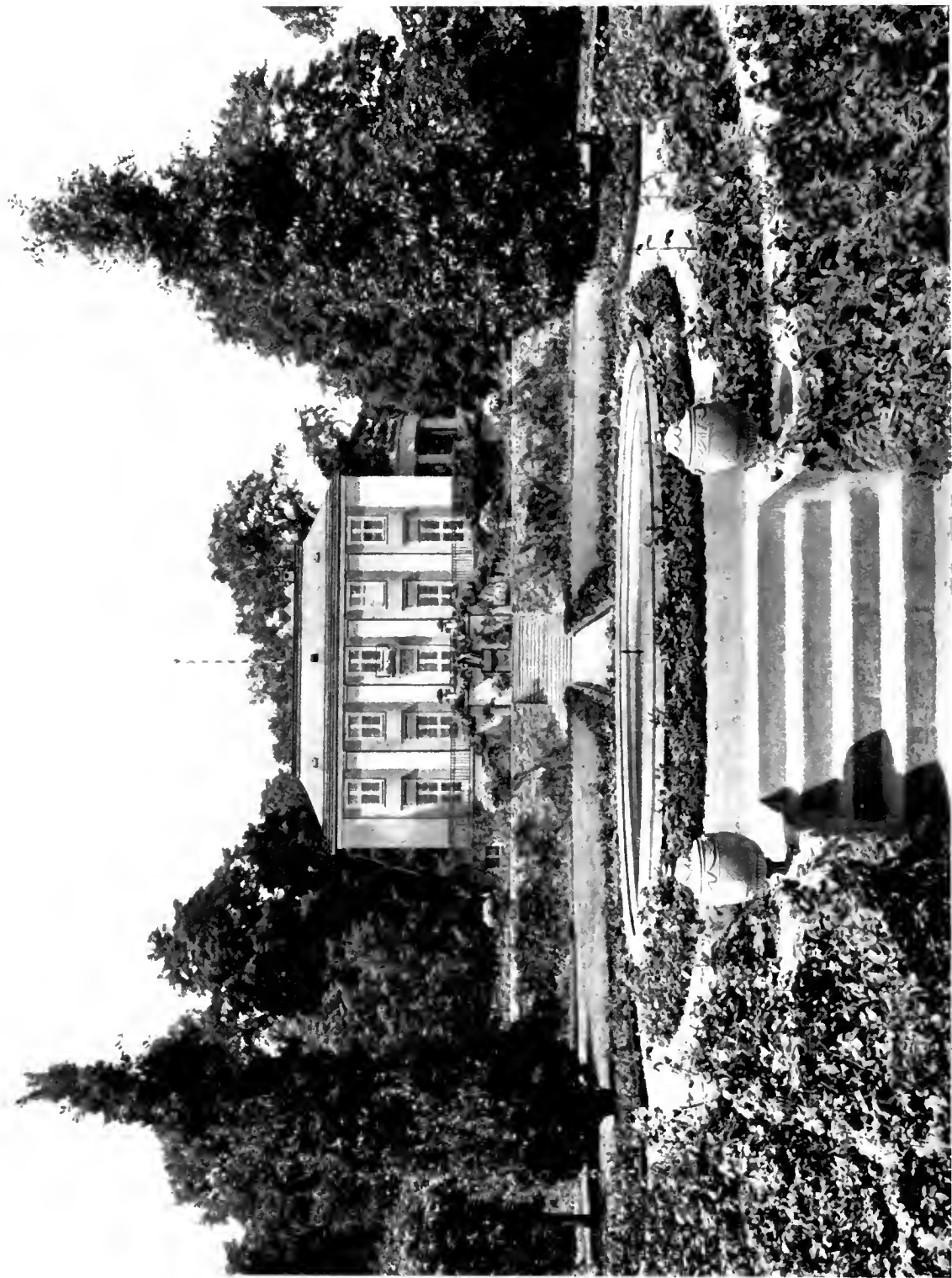


men abhängig zu sein, ja von ihm ausgehen zu müssen. Wie er sich zeitrythmisch durch die Musik befruchten ließ, muß ihn nun raumrythmisch die Architektur in ein neues Stadium heben. Die abgebildeten Skizzen sind ein kleiner Versuch zu einem Übungsraum, der am Rande und in dem oberen Umgang seiner zehn Meter messenden Kugel zugleich für 200 Zuschauer Platz bieten würde. So ließe er sich auch zu Vorstellungen verwenden, was die Rentabilität des an sich billig herzustellenden Gebäudes sichern würde. Wer die Not der vielen auf ganz unzureichende Räume angewiesenen Tanzschulen kennt, muß das Bedürfnis anerkennen. Und wenn man z. B. im Englischen Garten in München für den Fußballsport ein Haus mit großem Platz zur Verfügung gestellt hat, so müßte sich für die ungleich wichtigere Tanzkunst auch ein Plätzchen finden lassen.

Herman Sörgel

JOH. VIERTHALER-
MÜNCHEN

SIEGERIN (BRONZE)



DAVID GILLY

Phot. Franz Kalirich, Berlin

SCHLOSS FREIENWALDE



DAVID GILLY

SCHLOSZ FREIENWALDE

SCHLOSZ FREIENWALDE AN DER ODER

Hand in Hand mit der Wiedergesundung des architektonischen Empfindens ist unserer Generation seit einem Jahrzehnt das Verständnis für die vor hundert Jahren abgerissenen Überlieferungen der deutschen Baukunst aufgegangen. Allenthalben bemühen sich Künstler, Kunstfreunde und Forscher um die Aufnahme, Bekanntmachung, die Erhaltung und Nutzbarmachung der völlig in Vergessenheit geratenen Schätze des heimischen Bauhandwerks um 1800. Gegenwärtig wird durch die Forderung unserer Zeit nach größter Sparsamkeit, nach den einfachsten Mitteln der anregende Wert der Schöpfungen dieser auf Schlichtheit, Sachlichkeit und Bürgerlichkeit gerichteten deutschen Baukunst noch erhöht. Unter den zahlreichen damals blühenden Bauschulen im Norden und Süden Deutschlands hat die Berliner bei weitem den ersten Platz eingenommen. Hier hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein geschlossener Stil entwickelt. Das geistig lebendige Element des Klassizismus trat in Berlin in reinster Gestalt zutage. Nicht nur Schinkel, auch die beiden fruchtbarsten Bau-

meister Süddeutschlands im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, nämlich Weinbrenner und Klenze, haben hier den ersten Keim zu ihrer Kunst empfangen. Das von dem Verfasser dieser Zeilen im Jahre 1914 herausgegebene Buch „Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts“ (Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft) hat die besten Schöpfungen dieser Künstlergruppe veröffentlicht, deren Hauptnamen Gontard, Langhans, David und Friedrich Gilly und Heinrich Gontz sind. Außerordentlich überraschend mußte es erscheinen, wie viel Vortreffliches, ja Meisterhaftes aus dieser lange verlästerten Epoche gerade in dem als kunstarm verschrienen Berlin und seiner Umgebung erhalten ist. Insbesondere die Fülle von entzückenden Innenräumen mit ihren alten Wandbespannungen und Möbelausstattungen setzte die Künstler und Kunsthandwerker in Verwunderung. Nicht nur die königlichen Schlösser in und um Berlin und Potsdam, selbst eine Reihe von bescheidenen Landsitzen bergen Zeugnisse geschmackvollster Innenraumkunst aus dieser Zeit. Ist doch gerade die Durch-



SCHLOSZ FREIENWALDE

TREPPENHAUS

bildung des Landhauses eine starke Seite der Berliner Bauschule um 1800 gewesen. Die Raumschöpfungen dieses Vorempire lassen mit aller Deutlichkeit erkennen, daß hier Deutschland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sowohl in der Zimmerdekoration wie in der Möbelkunst seine eigenen Wege gegangen ist. Es hat da einen durchaus selbständigen Formenausdruck gefunden, der sich von dem Louis seize in Frankreich, so stark dies eingewirkt hat, ebenso unterscheidet, wie von dem Adamsstil der Engländer, der nicht minder anregend gewesen ist.

Eines der köstlichsten Beispiele dieser Art ist das ehemals königliche Schloß in Freienwalde an der Oder. Unter Verwendung der Aufnahmen des oben genannten Buches soll der Innenausstattung dieses Landsitzes eine

kurze Würdigung zuteil werden. Vor etwa zehn Jahren ist die Besetzung von Herrn Dr. Walter Rathenau erworben worden, der Schloß und Park wieder hergerichtet hat, ohne indes die künstlerisch und geschichtlich wertvollen Teile in ihren Grundzügen zu verändern. Das Schloß liegt am Abhange des Schloßgartenberges inmitten eines großen Parkes, der von der Straße zwischen der Stadt und dem Bade Freienwalde sich bis auf den langgestreckten Bergrücken hinaufzieht. Eine Seite des Parkes grenzt an die alte Stadt Freienwalde, die sich im Halbbogen um diesen Berg herumlagert. Von der Höhe des Parkes genießt man den Blick einerseits auf eine Reihe bewaldeter Bergkuppen, auf der anderen über die weiten Oderwiesen fort; ostwärts verliert sich das Auge in den endlosen Ebenen des Oderbruches, die



SCHLOSZ FREIENWALDE

KAMINECKE IM SPEISESAAL



SPEISESAL

SCHLOSZ FREIENWALDE



SPEISESAAL

SCHLOSZ FREIENWALDE



SCHLOSZ FREIENWALDE

CHINESISCHER SALON



CHINESISCHER SALON MIT HANDEGMALTEN CHINESISCHEN TAPETEN. MOBEL. UM 1890

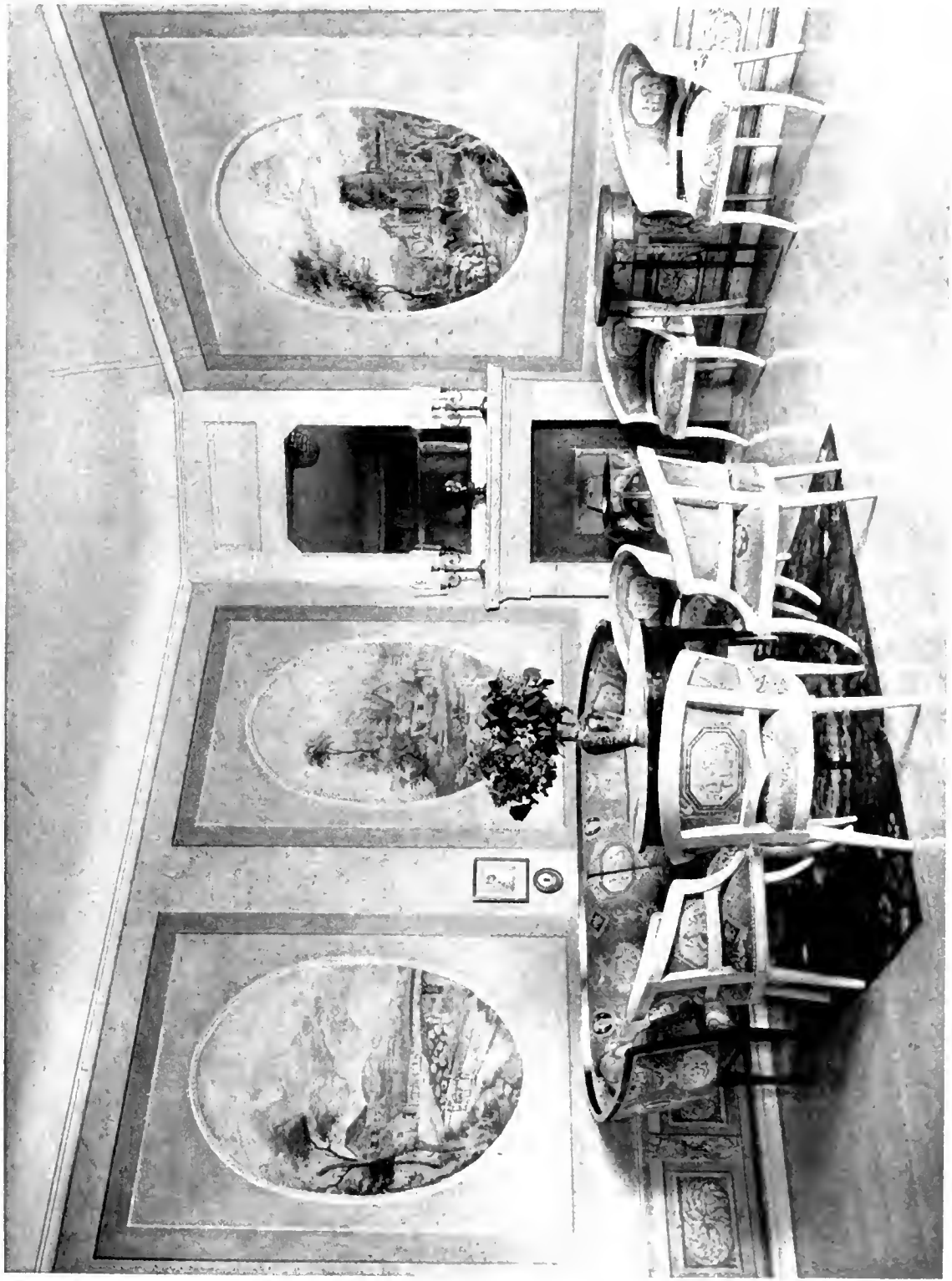
SCHLOSZ FREIENWALDE

durch die Meliorations- und Siedelungstätigkeit Friedrichs des Großen in blühende Fluren verwandelt worden sind.

Die Erbauerin des Schlosses ist die Königin Ulricke Friederike, die zweite Gemahlin Friedrich Wilhelms II. Sie ließ sich den Bau als Sommerpalais errichten, ein Jahr nach dem Tode ihres Gatten, 1793. Die Oberleitung des Baues hatte David Gilly, die Ausführung der Berliner Maurermeister Hilke, der schon vor dem auf Wunsch Friedrich Wilhelms III., des Sohnes der Königinwitwe, erfolgten Eingreifen Gillys, nach eigenen Plänen der Bau begonnen hatte. Wir haben es also mit einem Damensitz zu tun. Die im Gegensatz zu dem üblich enggestreckten Bau des Rokokolandschlusses gewählte kurze Rechtecksform des Grundrisses, die fünf Fensterachsen sowie das obere Halbgewölbe des zweistöckigen Aufbaues erinnern in den großen Zügen an zwei ebenfalls für Einzelpersonen eingerichtete Landsitze bei Paris, Klein Trianon für Ludwig XVI. (Gabriel) und Bagatelle für Marie Antoinette (Belanger). Das hellverputzte Äußere schließt sich in seiner schlichten Haltung, der klaren Pilastergliederung den sonstigen Bauten des Gillyschen Stils an. Es ist leider in den dreißiger Jahren, als die Prinzessin Radziwill das Schloß bewohnte, umgeändert worden; an dieser Stelle müssen wir uns versagen, darauf einzugehen. Herr Dr. Rathenau hat den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen sich bemüht, soweit dies bei dem gänzlichen Fehlen von Bauzeichnungen möglich war. Zutaten seiner Hand sind der Treppenaufgang vorne und der Säulenausbau an der Stadtseite. Die eigentliche Eingangsfront ist, wie stets im Landhaus des 18. Jahrhunderts, auf der Rückseite, d. h. auf der von der Straße ab nach dem Garten zugekehrten Fassade. Hier führen drei in der Mittelachse liegende Türen vom Garten direkt in das Innere, während der Bau sich vorne der abfallenden Böschung des Berges entsprechend auf ein hohes Sockelgeschoß stützt, das einen auf den drei freistehenden Seiten umlaufenden Balkon trägt. Vor diesem breitet sich ein Rasenparterre aus, das von Hecken und Blumenbeeten geteilt und umrahmt in mehreren Abstufungen sich den sanft abflachenden Berg hinabstreckt. Im übrigen ist der Garten wie alle gleichzeitigen der Mark in malerischem Stil angelegt. Akazien, Pappeln, Platanen, Kastanien und andere Laubbäume fassen einige Wiesenplätze ein und verlieren sich bergaufwärts in Eichen- und Kieferngehölze.

Der Grundriß verzichtet auf die strenge achsiale Gruppierung des 18. Jahrhunderts. Ein kurzes Vestibül führt von der linken Seitentüre der Rückseite in das Treppenhaus, von wo aus

ein Korridor ausgeht. Das ganze Untergeschoß ist den Gesellschaftsräumen gewidmet, das viel niedriger gestochene Obergeschoß den Schlaf- und Wohnzimmern, namentlich für Gefolge und Gäste. Das große Gewicht, das noch auf anmutige Erscheinung, eine gewisse festliche Repräsentation gelegt ist, deutet darauf hin, wie sehr in dieser Epoche selbst in dem behaglichen Sommersitz auf die höfischen Gewohnheiten des 18. Jahrhunderts gehalten wurde. Unter den Zimmern des Untergeschosses heben sich vier größere Räume heraus: der blaugestrichene Gesellschaftssaal mit einer korinthischen Säulensstellung, der Gartensaal mit gemalten Blumenstauden, der Speisesaal mit gemaltem Rosenpalisade und das chinesische Kabinett mit chinesischen Tapeten. Die Papiertapete bildet in allen Räumen die Wandbekleidung. Neben einfach licht getönten Tapeten, die durch Blumenborten umsäumt oder abgeteilt sind, werden in einigen Räumen auch ganz gemalte Tapeten verwendet. Einzelne gehören zu dem Reizvollsten, was die damals zur Blüte gelangte Berliner Tapetenmalerei geschaffen hat. Das höchste Entzücken aller modernen Künstler erwecken die gemalten Stauden und Blumenbäume in dem Gartensaal. Das lichte grüne Blatt- und Laubwerk, mit weißen Blüten durchsetzt, hebt sich von weißem Grunde ab. Von reinstem Stilgefühl zeugt es, daß die Gewächse unmittelbar aus dem Boden hervorsprossen; wie in den reizenden Landschaftszimmern im gleichzeitigen Schloß in Paretz entsteht so im Besucher das Gefühl, sich in einem luftigen Pflanzenhause zu befinden. Mit dem lichten Ton der Wände geht der weiße Anstrich und die Versilberung der Möbel zusammen. Der Speisesaal ist durch das über die Deckenvouten fortgeschlungene Palisade völlig in eine sommerliche Rosenlaube verwandelt. In einem Wohnzimmer des Obergeschosses sind Landschaften in ovalen Feldern angebracht. Die einfarbigen Tapetenränder, blau, gelb, himbeerfarben usw., sind von äußerster Frische. Im allgemeinen macht sich ein lebhafter ungebrochener Farbensinn geltend. Auch die leuchtendgelben, rosagetönten, hellgrauen Putzfarben der Außenflächen deutscher Gebäude des Klassizismus bekunden ja übrigens einen kräftigen Farbensinn und kommen in dieser Hinsicht den Bestrebungen unserer Zeit entgegen. Leider ist das ursprüngliche Farbenbild der Wohnzimmer in Freienwalde wie in allen übrigen verwandten Fällen durch das Verblässen der Textilien, der Möbelbelegungen und Fenstervorhänge usw. natürlich nicht mehr in vollständiger Reinheit erhalten. Die Möbelbezüge und Gardinen wie die Fußteppiche mußten wegen gänzlichen Verfalls durch den neuen Besitzer durchgängig ersetzt werden. Eine Vorstellung



ZIMMER MIT GEMALTEN LANDSCHAFTEN

SCHLOSZ FREIENWALDE



SCHLOSZ FREIENWALDE

ZIMMER IM OBERGESCHOSZ

von dem farbigen Zusammenklang der bunten Tapetentöne mit Fensterdrapierungen, Möbelbekleidungen, Fußteppichen mit Läufern im deutschen Wohnraum um 1800 können wir überhaupt nur noch aus den gleichzeitigen Aquarellaufnahmen solcher Zimmer gewinnen. Es sei hier beiläufig darauf hingewiesen, daß eine Sammlung der schönsten solcher Zimmerdarstellungen in farbiger Wiedergabe von dem Verfasser dieser Zeilen unter dem Titel „Vor hundert Jahren, Der deutsche Wohnraum der Biedermeierzeit“ im Laufe des Sommers beim Verlag für Kunstwissenschaft in Berlin herausgegeben wird. Wie die Wandbekleidungen in Papier, so zeigen auch die übrigen Elemente der Freienwalder Räume, daß mit den einfachsten Mitteln das Gepräge der Anmut und Vornehmheit erreicht werden kann. Es sei nur auf die schlichten weißlackierten Türen hingedeutet, die stets mit der größten Sicherheit den Verhältnissen der Wand angemessen sind, ferner auf die schlichten Stuckkamme, deren fast jedes Zimmer einen besitzt; sie sind vor die abgeschrägte Ecke gestellt; die Wand darüber ist durch ein glattes weißlackiertes, in einige

Felder gegliedertes Holzgetäfel mit Spiegel verkleidet; die kleinen vergoldeten Armleuchter zu seiten dieses Spiegels sind auch nur aus geschnitztem Holz. Von größter Knappheit sind die Stuckgesimse unterhalb der Deckenvoute. Gerade in der Abstimmung dieser wenigen Bauglieder auf die Verhältnisse der Räume beruht die letzte Feinheit ihrer Wirkung. Es bedarf kaum näherer Erklärung, daß die räumlichen Verhältnisse der Zimmer, die Beziehung zwischen Höhe, Tiefe und Breite vollkommen sind. In dieser selbstverständlichen Proportionierung liegt überhaupt der Kern dessen, was uns diese Architektur heute so wertvoll macht. Durch das Studium dieses lebendigen Räumlichen, wohlgemerkt, wird der Geist dieser Kunst fruchtbar, keineswegs aber durch Kopieren irgendwelcher Einzelheiten. Das gilt natürlich auch von der beweglichen Ausstattung, dem Mobiliar. Wie die Möbel zu lebensvollen Gruppen zusammen in dem Rahmen des Zimmers wirken: dies muß der denkende Künstler zum Gegenstand des Studiums machen, nicht aber die Einzelformen selbst nachzuahmen suchen. Die Möbel in Freien-



ZIMMER MIT GEMALTEN TAFELN

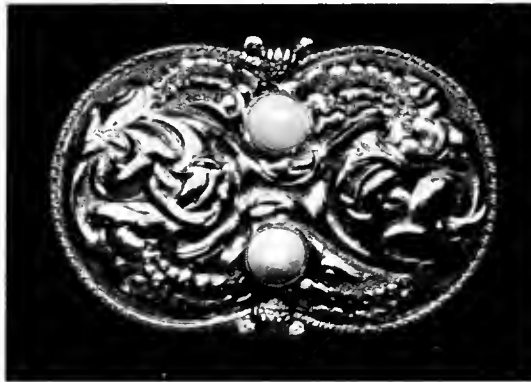
SCHLOSZ FREIENWALDE

walde zerfallen in zwei Gruppen; die eine, es sind die Sitzmöbel und Tische der Repräsentationsräume — bewegen sich in den Formen des Louis-seize-Stils, namentlich die weißlackierten Stühle, Sessel und Sofas mit kannelierten Beinen, mit Perlfriesen und Rosettenquadern an den Zargen. Die andere Gruppe, darunter auch die Spiegel im Speisezimmer in schlichter Mahagonifournierung, gehören ihrer einfachen strenglinigen Formgebung nach der bürgerlichen Richtung an, die von England ausgeht. In dieser Gattung liegen die Anfänge des deutschen bürgerlichen Möbelstils, der dann — ununterbrochen durch das Empire — in der Zeit nach den Freiheitskriegen zur schönsten Entfaltung gelangt. Ein historisch denkwürdiges feines Möbelstückchen ist das mit farbigem Strohmosaik ausgelegte ovale Nähtischchen der Königin Luise. Die Königin Luise, die Schwiegertochter der Königin-Witwe, weilte des öfteren in Freienwalde zum Besuch und zur Kur; ein an der Straße nach dem Bade gelegenes hübsches Wohnhaus, das wohl gleichzeitig mit den Badegebäuden in den neunziger Jahren von Triest erbaut wurde, wird als das Logierhaus der Königin Luise bezeichnet. Von hier aus schweiften die Gedanken nach dem in dem gleichen Jahre erbauten Paretz hinüber, das Friedrich Wilhelm III. und Luise sich als Sommersitz errichteten (im vorigen Jahre von dem Verfasser in einer Lichtdruckpublikation beim Verlag für Kunstwissenschaft herausgegeben): da ist es ungemein fesselnd zu beobachten, daß, während die alte Königin-Mutter sich in ihrem Sommersitz von der zierlichen höfischen Grazie des dix-huitième siècle nicht ganz trennen kann, das junge Königspaar schon vollständig dem Geist der neuen bürgerlichen Zeit gemäß seine Umgebung sich gestaltet. Von Einzelheiten in Freienwalde seien noch

die reizenden und immer wechselnden Glasampeln und Kronleuchter erwähnt — dieschönste Sammlung dieser Art besitzt das von Friedrich Wilhelm II. erbaute Marmorpalais — sowie endlich das einfach und schön gezeichnete weißlackierte Geländer der Treppe.

Eine Reihe von Kupferstichen, die kurz nach der Erbauung herauskamen, zeigen den Park noch mit mancherlei kleinen Lustgebäuden verziert. Erhalten ist davon nur der sogenannte Pavillon links vom Schloß, den sich die Königin im Jahre 1790, seit welchem Jahre sie bereits allsommerlich in Freienwalde weilte, erbaute und der im Inneren noch einige Kamine im Langhansschen Stil aufweist. Über das Leben der königlichen Schloßherrin ist nichts Bemerkenswertes zu erzählen. „Die königliche Frau“, sagt Fontane, „ausharrend in ihrer Liebe für die Stadt, der sie seit Jahren ihre besondere Gunst geschenkt hatte, fuhr mit regem Eifer fort, sich die Verschönerung Freienwaldes angelegen sein zu lassen und besonders die Landschaft durch Zugänglichmachung ihrer schönsten Punkte zu erschließen. Überall entstanden Partien und Promenaden, Eremitagen und Tempel. Abhänge wurden bepflanzt, dichte Waldpartien gelichtet und gerodet. Sie kaufte den Poetenberg, bepflanzte ihn mit Kastanien, mit Pappeln und Akazien und errichtete ein Haus in japanischem Geschmack, das den Namen ‚Otahaiti‘ erhielt.“ Sie starb im Jahre 1805. Alle die genannten Schöpfungen sind jetzt verschwunden; die Laubpflanzungen auf den Berg Rücken und -Hängen sind mit den alten Kieferwäldern zu Eins verwachsen. Nur der Pavillon steht noch und das Schloß, die Erinnerung an die kunstsinnige Frau wach zu halten, wie Fontane sagt: „Ein Bau für eine Königin-Witwe, die sich selber leben will, nicht für eine Königin, die andern leben muß.“

Hermann Schmitz



MARGA JESS

GOLDENE SCHLIESZE
MIT TÜRKISEN



MARGA JESS □ BROSCHE. GOLD M. FEUEROPALEN

GOLDSCHMIEDE-ARBEITEN VON MARGA JESS-LÜNEBURG

Schmuck sollte mehr als jeder andere, nicht dem unbedingten nötigen Gebrauch des täglichen Lebens dienende Gegenstand etwas Individuelles, Persönliches an sich haben; denn eine schöne Keramik, ein wertvolles Glas wird sich in jedem anständigen Zimmer, neige es nun mehr zu einem ornamental reich ausgestatteten Genre oder betone es die einfache Linie, durchsetzen. Schmuck kann aber oft gerade das Gegenteil von dem bewirken, was seine Aufgabe sein sollte. Oder wird etwa die breite Goldkette der Venezianerin der Renaissance eine heutige schlanke Modeschönheit besonders zieren? Und außer der Form gilt es auch noch die dominierende Farbe des Geschmiedes mit Geschick zu dem Teint der Trägerin abzustimmen. Daß heute der Solitär, die matte Perlenkette sich fast ausschließlicher Beliebtheit als Schmuckstücke erfreuen, hat sicher außer ihrer Kostbarkeit auch seinen Grund in ihrer ziemlichen Neutralität, die sie sich allen Verhältnissen des normalen menschlichen Körpers anpassen läßt und so die Trägerin der Qual der Wahl enthebt. Fast auf keinem Gebiete ist deshalb auch das Ringen des modernen Kunsthandwerks mit der Industrie so schwer wie gerade hier; denn das erstere will Einzelobjekte herstellen, künstlerische Handarbeit in vollendeter Qualität, einmal erdacht und nicht für die Massenverbreitung bestimmt, während das Kennzeichen der Industrie gerade die Mas-

senproduktion ist. In diesem Ringen um eines der künstlerischen Probleme unserer Zeit ist es nun aber charakteristisch, daß der Goldschmied in zahlreichen Fällen zum Silber als Schmuckmaterial greifen mußte, auch schon vor dem Kriege, nicht wegen der ja auch ganz bedeutenden schmückenden Eigenschaften dieses Metalls, sondern hauptsächlich, weil ihm die Unterstützung in seinen Bestrebungen nicht vom großen Reichtum, sondern mehr aus den Reihen eines geschmackvoll empfindenden Mittelstandes kam.

Die Eigenschaften, die die Arbeiten von Marga Jeß mit der Vergangenheit verknüpfen, sind die aller echt kunstgewerblichen Tätigkeit gemeinsamen. Bedeutungs- und geheimnisvolle Beziehung möchte man gerne da sehen, wo doch anscheinend nur ein Spiel des neckischen Zufalls vorliegt, wenn man hört, daß diese Arbeiten aus Lüneburg stammen, der Stadt, deren schönes Ratssilber noch heute jedem Besucher des Berliner Kunstgewerbemuseums ein eindrucksvolles Bild deutschen Kunstfleißes, handwerk-

licher Geschicklichkeit und Tüchtigkeit, aber auch deutscher bürgerlicher Wohlhabenheit vermittelt. An eine jener in ihrer schlichten Einfachheit so wertvollen Kästen der Renaissancezeit denkt man unwillkürlich bei einer Schmucktruhe aus der Werkstätte Marga Jeß. Kein übertriebenes Prunken, kein Wirken



MARGA JESS □ BROSCHE. GOLD UND PLATIN MIT TURMALIN UND BRILLANTEN



MARGA JESS-LÜNEBURG

ZUCKERSCHALE UND LÖFFEL IN SILBER

nur durch Materialprotzerei ist an diesem Stücke zu finden, sondern das Eichenholz ist nur durch sparsam angebrachte, künstlerisch vollendete Silberbeschläge in seinem vornehmen Eindruck gesteigert. An den von ihr entworfenen Gefäßen treten häufig die Buckelungen hervor, die an alten Stücken dann je nach der Verbindung mit dem Ornament für gotisch oder Renaissance von dem oberflächlich Denkenden erklärt werden; aber diese Buckelung ist kein dekoratives Element, wie schon ihr Vorkommen in fast allen Stilen zeigen sollte, sondern hat mehr eine statische

Bedeutung, das heißt, durch das Heraustreiben dieser Buckel erhielt der Gefäßkörper größere Widerstandsfähigkeit gegen Stoß und Druck und ferner auch bei gleichem Materialverbrauch ein größeres Volumen; überdies erhält das Gerät dadurch mannigfach spiegelnde Flächen. Dieses plastische Empfinden für das wechselvolle Spiel zwischen Licht und Schatten ist überhaupt allen Arbeiten der Künstlerin zu eigen, gibt sich auch an ihren Schmuckstücken als besonderes Charakteristikum zu erkennen; die häufig auftretende durchbrochene Arbeit namentlich bei



MARGA JESS-LUNEBURG

SCHALE IN SILBER



MARGA JESS-
LÜNEBURG
BROSCHEN. SIL-
BER U. GOLD MIT
CHALCEDON UND
HALBEN PERLEN
(LINKS); SILBER,
VERGOLDET MIT
TOPAS (RECHTS)



den Anhängern ist auf Rechnung dieses Empfindens zu setzen.

Die Schmuckstücke von Marga Jeß, hauptsächlich Broschen, Anhänger und Armbänder, verwenden in erster Linie das Silber, das durch seinen matten, verhaltenen Glanz und seine feine Oxydation in Verbindung mit den durch ihre Farben wirkenden Halbedelsteinen Stücke individuellen und aparten Formwillens ergibt. Ein lebhaft bewegtes Ornament herrscht vor, abbrechende und wiederaufgenommene Linien erzielen einen fluktuierenden, echt modernen Eindruck. Außer solchem Schmuck und einigen Gefäßen, die in einer lebendig geschwungenen Form ihre Hauptschönheit besitzen, wären noch ein paar Worte über einige Löffel zu verlieren, die die Künstlerin geschaffen hat, namentlich von einem, bei dem das organische Herauswachsen aus der Laffe, das Problem des allmählichen Anschwellens und das schließliche



MARGA JESS ■ SILBERNE BROSCHÉ
MIT AZURIT

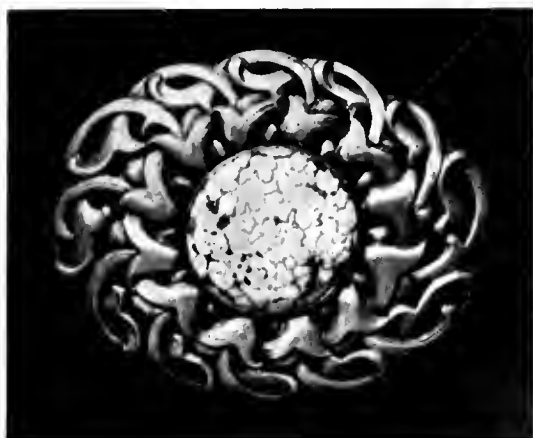


MARGA JESS-
LÜNEBURG ■

Zusammenfassen im Ende auf eine entzückende Weise gelöst sind. Alle Stücke besitzen außer dem Reiz der Form noch den Wert, den ihnen nur eine gediegene Handarbeit zu verleihen vermag.

Marga Jeß, die erste deutsche Frau, die sich der Prüfung als Goldschmiedemeister mit Erfolg unterzogen hat, ist aus den Münchner Lehr- und Versuchswerkstätten von Prof. W. von Debschitz hervorgegangen; der leider zu früh dahingeschiedene Joh. Carl Bauer hat den bedeutendsten Einfluß auf sie ausgeübt. In manchen anderen Werkstätten hat sie ihre technische Ausbildung noch vollendet. So hat man vor ihren Arbeiten nicht wie sonst so oft den Eindruck eines von fremden Händen lieb- und interesselos ausgeführten Entwurfes, sondern den eines einheitlichen Schaffens, eines idealen Zusammenflusses von anschauernder Künstlerphantasie und einer bieder und solid nachschaffenden Handwerksmäßigkeit. W. Burger

GOLDENE BROSCHÉ
MIT KARNEOL ■



M. JESS □ SILB. BROSCHE MIT TURKIS-MATRIZE



M. JESS □ SILBERNE SCHLIESZE MIT MALACHIT

DAS WIEDERERWACHEN DES GOBELIN-VERSTÄNDNISSES

Vor etwa 40 bis 50 Jahren wurde der Wert alter Gewebe recht mäßig veranschlagt und Gobelins hielt man für wertlosen Plunder. Vielfach benützte man diese als Fußbodenbelag und wo sie als Wanddekoration dienten, war es nicht immer in kunstvoller Umgebung.

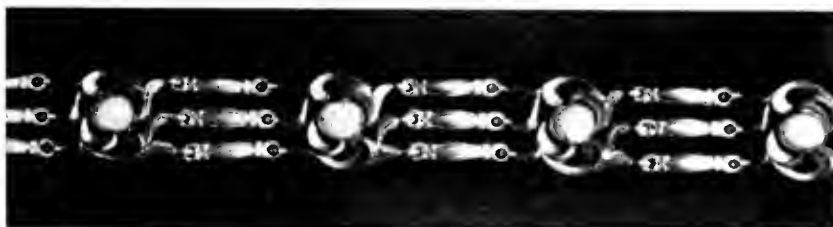
Als ich vor einigen Jahren, kurz vor dem Kriege, den greisen Kastellan eines Schlosses, das damals noch als Sommerresidenz benutzt wurde, auf den erbarmungswürdigen Zustand einiger dort befindlicher herrlicher, aber ganz übel zugerichteter, zweifelsohne echter Gobelins aus der Pariser Staats-Manufaktur aufmerksam machte, erwiderte er mir mit ungeheucheltem Bedauern: „O ich kann mich noch

ganz gut entsinnen, wie man mit eben diesen Teppichen vor etwa 40 Jahren Möbel, Bilder und sonstige Ausstattungsstücke, die in die Nachbarresidenz geschickt wurden, umwickelte.“

Erinnert so etwas heute nicht an Münchenhausen?

Dabei war jener Hof kein bedeutungsloses Duodez-Höfchen, sondern seit Jahrhunderten als besonders kunstliebend und kunstverständlich bekannt.

Konrad Astfalk, der mit seinen Schriften viel zum Wiedererwachen des Gobelin-Verständnisses beigetragen hat, weiß von der Behandlung der preußischen Hofkunstschätze eine noch drastischere Geschichte zu erzählen. Der



MARGA JESS

ARMBANDER. SILBER MIT TURKISEN

Hoftapezierer weiland Kaiser Wilhelms I. hat in den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts, die unschätzbaren Original-Denkmale der ersten Berliner Gobelin-Manufaktur aus der Zeit des Großen Kurfürsten, die meisterlichen Schöpfungen des Hugenotten und kurfürstlichen Hofwebers Pierre Mercier, diese aufs reichste mit Silber durchwirkten Gobelins mit Darstellungen der Taten des Großen Kurfürsten, zusammengebündelt mit ins Manöver geschleppt und daraus, nach Belieben und Gutdünken, Zeltdeckungen hergestellt! Dazu hat er dann noch, rücksichtslos dort, wo in diesen Zelten eine Eingangöffnung gebraucht wurde, ganze Stücke, die oft mehrere Meter im Geviert maßen und zum Teil besonders wichtige Figurenstücke der Darstellung enthielten, einfach herausgeschnitten und das Herausgeschnittene, ohne Umstände, als wertlos —weggeworfen! — Und das sind dieselben Teppiche, die sein Enkel dann in den neunziger Jahren, für einen ganz gewaltigen Betrag wieder ergänzen und ausbessern ließ, und die jetzt im Schloß zu Berlin eine seiner hervorragendsten Sehenswürdigkeiten bilden.

Heute ist es um das Gobelin-Verständnis besser bestellt. Die Aufklärung der Kunstzeitschriften und der allgemein gewordene Sammeleifer haben das ihre dazu beigetragen, daß der Gobelinwert seinen gebührenden Kurs erreicht hat, und noch im Steigen begriffen ist. Fast will es scheinen, daß jene



M. JESS □ ANHÄNGER. SILBER U. GOLD
MIT AMETHYSTEN U. HALBEN PERLEN



MARGA JESS □ GOLDENER ANHÄNGER MIT
TURMALINEN UND OPALEN

recht behalten sollen, die die Meinung vertreten, der Gobelin sei selbst in seinen teuersten Stücken heute immer noch die billigste aller Antiquitäten und der Handelswert dieses Erzeugnisses der Kunst und des Handwerks werde in einiger Zeit um das Doppelte und Dreifache steigen.

Betrachten wir einmal die Herstellungspreise der billigsten und der teuersten Gobelins, besser „Tapisserien“ genannt.

Der billigste Gobelin, die „Verdure“, und zwar die nicht staffierte „Baumtapete“, wurde bis kurz vor Beginn des Krieges mit etwa 4000 Mark gehandelt. Das macht bei einer Durchschnittsgröße von z. B. $3 \times 4 = 12$ Geviertmeter, einen Meterpreis von ungefähr 350 Mark aus, inbegriffen den künstlerischen Entwurf (den Karton) und das Material, die Wollen und Seiden.

Aber: unter 600 bis 800 Mark nach damaligem Geldwert, das Geviertmeter, gleich 7200 bis 9600 Mark war das Stück damals, und zwar lediglich als Wirkware gar nicht herzustellen, wobei dann also noch der Preis des Kartons mit wenigstens 1000 Mark und zwar bei mehrmaliger Wiederholung des Wandteppichs dazu kam. Es handelt sich also bei dieser Aufstellung lediglich um die damaligen Herstellungskosten. So kommt es also, daß der heutige Marktpreis für solche alte Verdure knapp ein Fünftel der Herstellungskosten ausmacht! Von einer Bewertung als Altertumsstück, wenn ich mich so ausdrücken darf, und

der durch die Zeit und das Verbleichen entstandenen Veredelung und Verschönerung des Wandteppichs ist also dabei keine Rede! Und doch handelt es sich hierbei um klassische Originale!

Ein zweites Beispiel! Der teuerste Gobelin: der aus der Staats-Manufaktur in Paris oder Beauvais stammende antike wirkliche Gobelin!

Den Karton, einen der beiden Hauptkostenpunkte für Berechnung des Herstellungspreises einer alten Tapiserie, müssen wir heute vorweg in Betracht ziehen, denn die berühmten Kartondeckelmeister der Blütezeit der Gobelinkunst erhielten für ihre Wirkerei-Entwürfe entsprechend große, z. T. ganz riesige Summen. Francois Boucher z. B., der fruchtbarste Gobelin-Kartondeckelmeister des Rokoko, forderte und erhielt, wenn wir wieder die damaligen Preise nach Begriffen vor dem Kriege umwerten, für einen Gobelin-Entwurf etwa die Summe von hunderttausend Franken. Wenn nun ein solcher Karton in der Pariser Staatsmanufaktur wirklich zwei oder auch drei Wiederholungen erlebte — noch häufigere Wiederholungen sind so seltene Ausnahmen geblieben, daß sie die Regel nur bestätigen — so hat jeder der darnach gewirkten Bildteppiche mit 50 000 oder, geringst gerechnet, mit 34 000 Franken Anteil an den Kartondeckelkosten.

Ich spreche ausdrücklich bei Gobelins, die am Hauptmarkt Paris gehandelt werden, von Franken. Bei Verdüren, als einer mehr internationalen Ware, von Mark.



MARGA JESS □ ANHÄNGER. VERGOLDETES SILBER MIT KARNEOL



MARGA JESS □ SILBERNER ANHÄNGER, TEILWEISE VERGOLDET. MIT AMETHYSTEN UND HALBEN PERLEN

Zur weiteren Verständlichmachung soll hier eine von Astfalk aufgestellte Berechnung wiedergegeben werden. Der heutige unnatürliche Tiefstand unserer Valuta bleibt dabei außer Betracht, denn die Preise beziehen sich auf die Zeiten kurz vor dem Kriege. Ein Geviertmeter Gobelingewirk nach einem Boucher-Karton betrug durchschnittlich etwa 5000 Fr., denn ein Geviertmeter war etwa die Jahresleistung eines Wirkkünstlers, wie er für eine solche Meisterleistung einzig in Frage kam, der in einem Arbeitstage je 32 bis 34 Geviert-Zentimeter fertigstellte, d. h. also in einem Jahre etwa 9600 10200 Geviert-Zentimeter = einem Geviertmeter, und der dafür rund 4000 Fr. Gehalt bar, zuzüglich freier Wohnung, späterer Pensionierung und weiteren Zuwendungen in Summa demnach etwa 5000 Fr. erhielt, so stellte sich damals ein Manufaktur-Gobelin von etwa $4 \times 5 = 20$ Geviertmeter (eine übliche Größe) $\times 5000$ Fr. Gehalt und Vergütungen für den Wirker auf rund 100 000 Fr. nur Wirkkosten. Zählt man noch etwa 5000 Fr. pro Gobelin für Generalunkosten und für Material: Seiden, Wollen und Färbereieinschließlich aller Verwaltungsspesen hinzu — was bei 30 Wirkern — 30 Geviertmetern nur 150 000 Fr. ausmacht im Jahr — und etwa 50 000 oder 34 000 Fr. für den Kartonanteil (sehr viele Stücke sind überhaupt nur einmal gewirkt worden, so daß bei solchen der volle Kartonpreis dazu kommt = 100 000 Fr.), dann steht der aus der

Summe der angeführten Posten errechenbare Herstellungspreis eines solchen Gobelins: 140000 oder 150000 oder gar 205000 Fr. in einem direkt scherzhaften Mißverhältnis zu seinem heutigen Marktwert als Altertumsstück von 80000 oder 100000 oder hochgerechnet 120000 Fr. Und zurzeit sind die Boucher-Gobelins die höchst bezahlten am Markt. Ich möchte allerdings hierbei darauf hingewiesen haben, daß ich besondere Liebhaberstücke in burgundischen oder gotischen Seltenheiten, für die wohl auch einmal 500000 oder 600000 Fr. gefordert und gezahlt worden sind und noch werden, nicht als „Tapisserien am Markt“ bezeichnen kann.

Auch bei diesen echten Gobelins ist also fast im gleichen Verhältnis wie bei den eingangs erwähnten billigsten Tapisserien, den antiken „Verdüren“, nur etwa die Hälfte ihres Herstellungswertes bezahlt. Ebenso fehlt hierbei auch jedes Äquivalent für seine Antiquität und sein durch die Zeit bedingtes Vielschönergewordensein!

Stellen wir dieser, mit einer genauen Kenntnis der in Frage stehenden Preise und Werte aufgemachten Aufrechnung einmal die Herstellungswerte einer antiken Bronze oder Münze, alter Silber- und Emailarbeiten, eines alten Porzellans oder einer Fayence, einer Perlmutter- oder Bernsteinarbeit, einer Marmor- oder Alabaster-Skulptur, einer Elfenbein- oder Wachs-Plastik, ja selbst alter Goldschmiedearbeiten oder kostbarster antiker Möbel gegenüber, und vergleichen dann damit die heutigen Marktwerte aller dieser Sammelgegenstände, so wird mir



MARGA JESS

LÖFFEL IN SILBER

der einsichtige Leser, der meinen Zahlen aufmerksames Interesse entgegengebracht hat, recht geben, wenn ich eingangs behauptet habe, und diese Behauptung hier noch einmal wiederhole: Zurzeit ist der alte Gobelin, selbst der allertuerste immer noch die allerbilligste, ja, eine geradezu lächerlich billige Antiquität am Markt!

Da nun aber naturgemäß alles Schöne und innerlich Wertvolle nach höchster, wenigstens aber nach entsprechender Anerkennung und Bewertung ringt, was doch wohl gleichbedeutend ist, und sich hierzu erfahrungsgemäß mit der Zeit immer auch durchgerungen hat, so glaube ich mit großer Berechtigung dem antiken Gobelin noch eine ganz gewaltige, weil nur ganz berechnete und verdiente Preissteigerung in absehbarer Zeit voraussagen zu dürfen. Zum Schlusse meiner Ausführungen möchte ich auf einen kleinen Widerspruch im Sammelersport hinweisen, der ebenfalls ein eklatantes, aber umgekehrtes Mißverhältnis zwischen Herstellungs- und Marktwert darstellt. Ist der antike Gobelin, wenn man nicht gerade

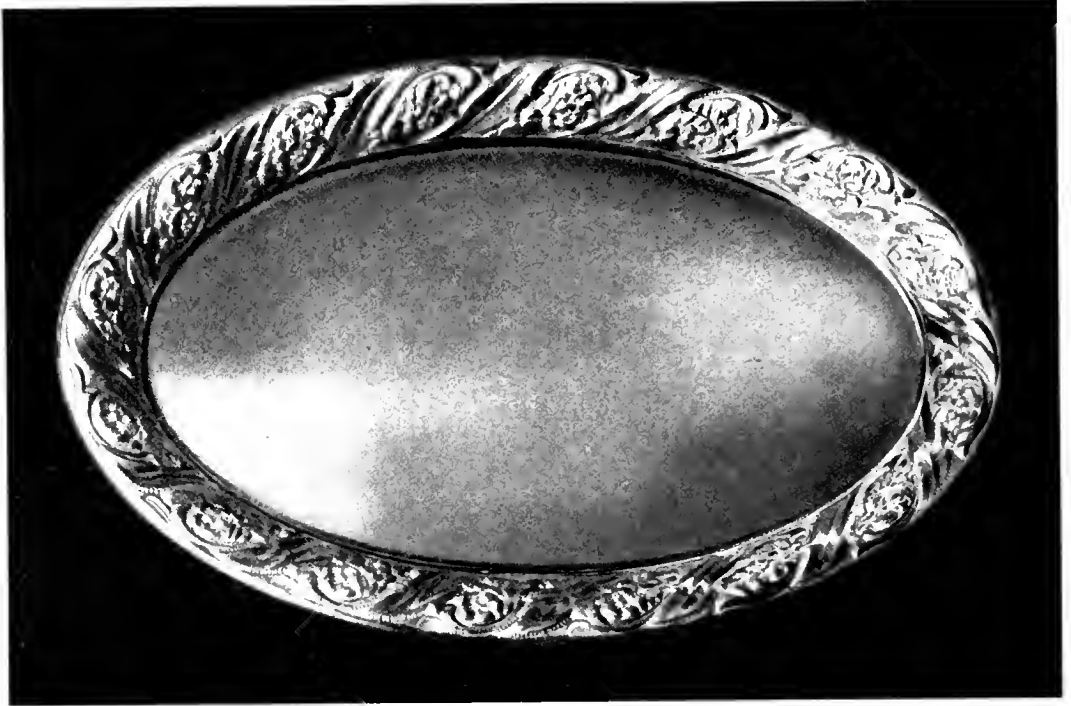
antike Paläste sammelt, die räumlich größte Antiquität, so ist die räumlich kleinste, wenn man nicht gerade antike Weizenkörner oder Ähnliches sammelt, die — Briefmarke.

Nun vergleiche man die Höchstpreise — viele Tausend Mark — für so ein — Papierschnitzel, dessen Herstellungs- und Materialwert doch gleich Null ist, mit den entsprechenden heutigen Marktpreisen für antike Gobelins, dann wird man mich ganz verstanden haben! Karl Micksch



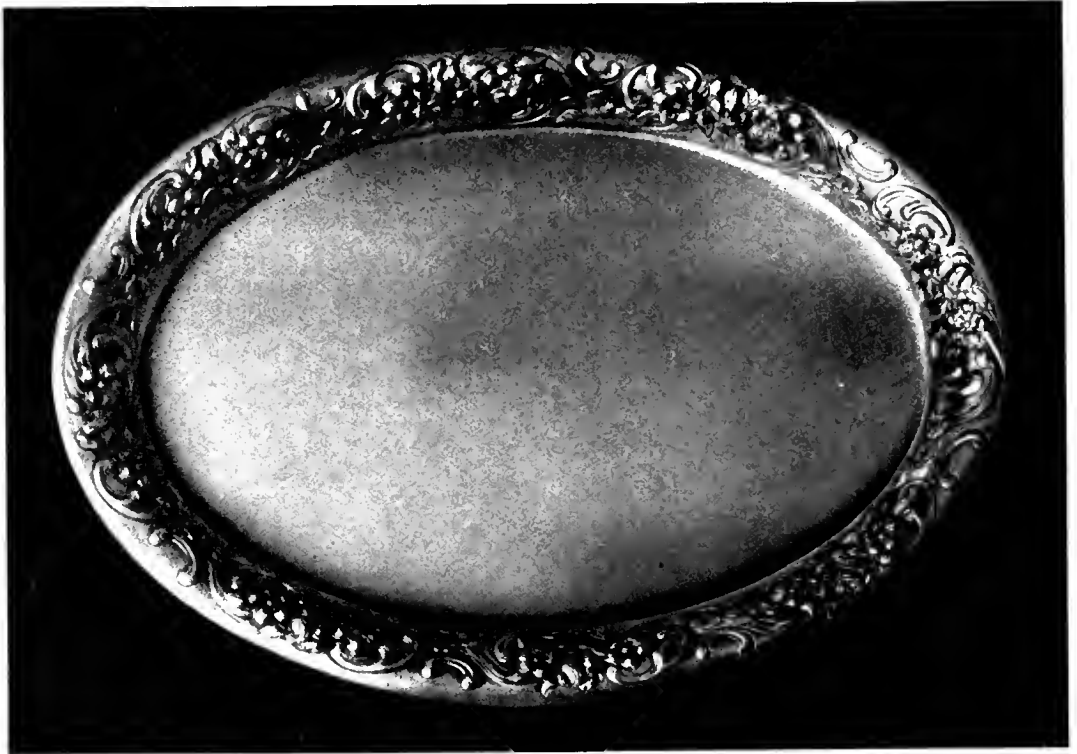
MARGA JESS-LUNEBURG

SILBERNE LÖFFEL



MARGA JESS-LÜNEBURG

TEEBRETT. SILBER



MARGA JESS-LÜNEBURG

TEEBRETT. SILBER



VORGARTENEINGANG W. IN HAMBURG ■ ENTWURF U. AUSFUHR.: JACOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

NEUE HAMBURGER GÄRTEN

Alter hanseatischer Überlieferung getreu, findet auch in dieser schweren Zeit die Pflege der schönen Gartenkunst in Hamburg feinsinniges Verständnis. Es ist natürlich, daß eine angestrengt arbeitende Bevölkerung zur Ausspannung der Kräfte heute mehr als früher den Schwerpunkt des Familien- und Gesellschaftsverkehrs in das eigene Heim verlegt und durch liebenswürdige edlere Ausgestaltung desselben den Rahmen zu einer verfeinerten häuslichen Kultur schafft.

Im Gegensatz zur früheren Oberflächlichkeit gewinnt heute mehr und mehr der Hausgarten an Bedeutung, und seine Gestaltung, ehemals ein verständnisloses Zusammentrotten von Architekt und Gärtner oder gar ein landschaftsgärtnerisches Machwerk, beginnt endlich mehr und mehr in die Hand berufener und befähigter Gartenarchitekten zu gelangen.

In Hamburg, wo seit alters her nicht nur der Gartenbau in hoher Blüte stand, sondern auch der Bürger mit Freude und feinem Sinn seinem Hausgarten jede denkbare Sorgfalt angedeihen ließ, gelangte auch die Gartenkunst zu

feinster Blüte. Die Eigenart des Küstenklimas, verhältnismäßig wenig Sonne und kurze Sommer, geben der hanseatischen Gartenkunst ein Gepräge, welches von demjenigen Binnen-Deutschlands zum Teil erheblich abweicht.

Sehr häufig war beim Entwurf der Gärten das Zusammenarbeiten von Kräften verschiedener Art als Architekt, Gartengestalter, Bildhauer usw. der Entstehung harmonischer Gesamtschöpfungen sehr abträglich. Die Zartheit der Materie bedingte eine besonders feinsinnige Abstimmung von Bauwerk, Kunstgewerbe und Pflanzenwuchs. Nur sehr eingehendes Vertrautsein mit der Eigenheit des überreichen Pflanzenmaterials, besonders in bezug auf die örtlich gegebenen Boden-, Licht- und Feuchtigkeitsverhältnisse, ist eine der unerläßlichsten Vorbedingungen zur Gestaltung. Dazu kommt, daß sich die Gartenarchitekturen und Möbel, welche bisher nur Architekten und Kunstgewerbler (von Fabriken ganz zu schweigen) lieferten, sowohl formal als farbig fast nie dem Garten einfügen wollten. Rohe steife, langweilige For-



KLEINE VORGARTENARCHITEKTUREN
IM VORGARTEN N. IN HAMBURG □

□ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG:
JACOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

men in unharmonischen Farben störten mehr als erträglich war. So schritt denn seit längerer Zeit auch Jacob Ochs dazu, alles was zum Garten gehört in eigenen Gartenkunstwerkstätten entwerfen und ausführen zu lassen. Die beigegebenen Bilder zeigen uns einige seiner Arbeiten und geben einen Begriff der feinabgestimmten traulichen Heimwirkung seiner Gärten. Die satten harmonischen Farben von Blumen, Stein- und Holzwerk kommen in unseren Abbildungen natürlich nicht zur Geltung, während die weichen schmiegsamen Formen der Möbel in ihrer Wirkung voll in Erscheinung treten. Alle diese Bilder entstammen nur kleinsten Hausgärtchen. Eins lassen die Bilder, da sie nur Teilansichten vorstellen, noch nicht erkennen. Die Gärten nehmen wieder Fühlung mit der klassischen Tradition. Nicht in dem Sinn, daß alte Formen im neuen Gewand wieder erscheinen, sondern wir müssen an der Stelle, wo die Gartenkunst früherer Zeiten ihren höchsten geistigen Gipfelpunkt erreichte, ansetzen und höher bauen. Nur so ist eine wirkliche, natürliche und gesunde Entwicklung möglich. Die individuelle Behandlung künstlerischer Fra-

gen, wie sie seit Jahrzehnten im Schwange war, mag manches Interessante und Gute gezeitigt haben. Dieses Arbeiten mußte aber in fruchtlose Kraftzersplitterung ausarten, und ist es auch, wenn der große leitende Gedanke fehlt und jeder sich allein für berufen hält, aus dem Nichts die Kunst völlig neu aufzubauen, oder in der Spanne eines kurzen Menschenlebens mehr oder Höheres zu schaffen als Jahrtausende zusammen vorher. Was bringt uns denn die neue Zeit für „neue“ Aufgaben? Siedlungen, Sportanlagen und sonstiges. Wir haben neue Pflanzen und Arbeitsmethoden, die zu neuen schönen Formen führen. Alles dies macht aber die Gesetze der Ordnung, Disziplin und Schönheit, die sich in der Bau- und Gartenkunst seit Jahrtausenden herangebildet haben, keineswegs überflüssig, ja es verpflichtet uns sogar zu ihrer strengsten Befolgung und ihrem Weiterausbau. Genau so, wie wohl die weisen Grundlehren des Christentums und Staatsrechts im Wandel der Zeiten verschieden ausgelegt sein mögen, stets aber mit fortschreitender Kultur eines Volkes immer mehr vertieft, verfeinert und gehorsamer befolgt wurden.

E. Rasch



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JACOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

BLICK IN DEN VORGARTEN N. IN HAMBURG



GARTENHOF N. IN HAMBURG ■ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JACOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

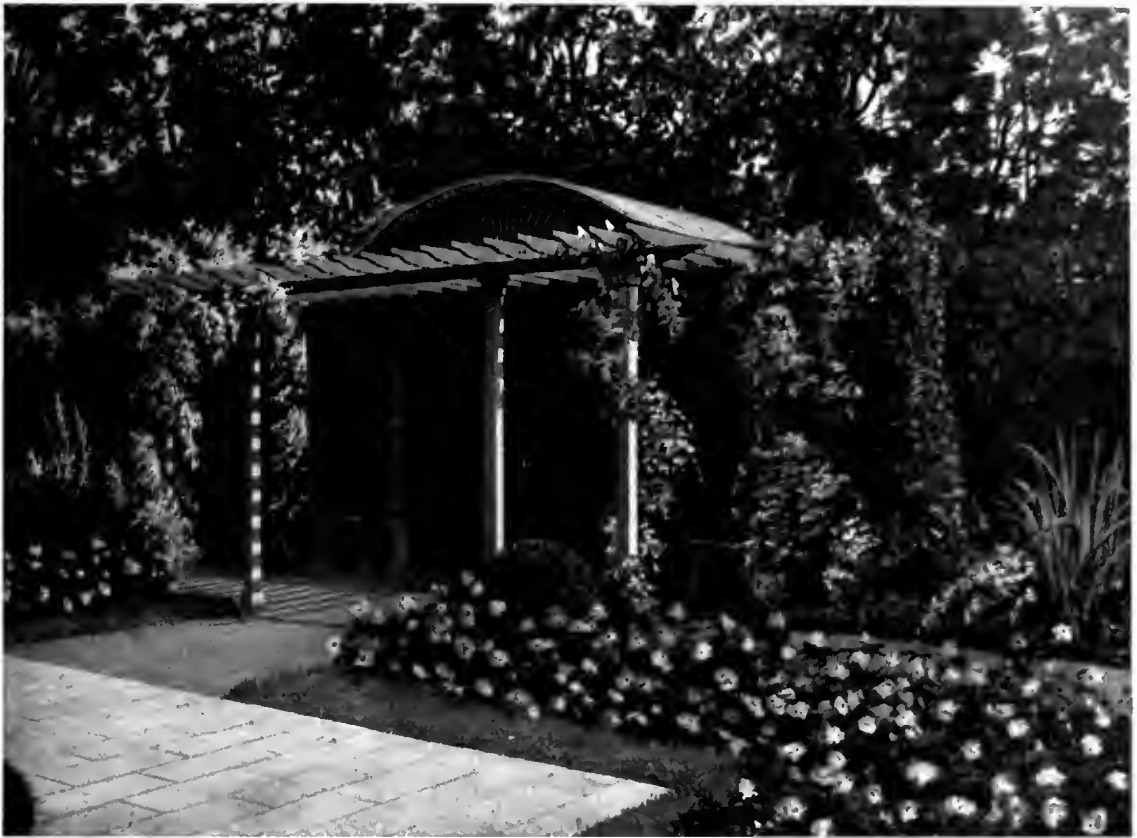
NEUE BÜCHER

Valdenaire, Arthur. Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten. M. 32.—. Karlsruhe. C. F. Müllersche Hofbuchhandlung.

Selten wird eine Stadt ein so einheitliches architektonisches Bild aufweisen wie Karlsruhe, dessen 200jähriges Bestehen 1915 zu feiern beabsichtigt war. Karlsruher Architektur ist gewissermaßen aus einem Wurf: Weinbrenner ist ihr Schöpfer, ist der Gestalter des Stadtbildes in seinen wesentlichen Zügen. Wenn man bedenkt, daß vor 100 Jahren innerhalb eines Vierteljahrhunderts das heute noch schätzenswerte Bild geschaffen wurde, und daß ein Mann es schuf, sowie daß seine Nachfolger in der Architektur (Hübsch, Berckmüller, Eisenlohr und Fischer) auf Weinbrenners Schultern standen, so weitet sich der Eindruck von Weinbrenners Können und Leistungen ins großartige, um so mehr, wenn das Gesamtwerk in eine Zeit größten wirtschaftlichen Niederdrucks (1800—1826) fällt. Mit Valdenaires Weinbrenner-Buch ist dem in den letzten Jahrzehnten stark unterschätzten Karlsruher Baumeister die gebührende Ehrenrettung zuteil geworden. Valdenaire scheidet, nachdem er den künstlerischen Entwicklungsgang Weinbrenners über die Schweiz, Wien, Berlin und Italien gezeichnet und festgestellt hat, daß sein Meister die Anregung zum Klassizismus in Berlin empfing und sie in Rom weiter ausbildete, das Wirken des Karlsruher Meisters in seine städtebautechnische und in seine ar-

chitektonische Tätigkeit. Die erstere hat sich im wesentlichen für Karlsruhe erschöpft, von kleineren Arbeiten für Gernsbach und Baden-Baden abgesehen. Die rein baukünstlerische Tätigkeit hat aber über Karlsruhe hinaus gewirkt, ist für das junge Großherzogtum Baden besonders fruchtbar und für Deutschland bis nach Düsseldorf, Hannover, Leipzig, ja sogar bis in die Krim ergiebig gewesen. Wenn man es auch als ein Glück bezeichnen kann, daß der Weinbrennersche ernste, einfache und im wesentlichen statische Stil der geldarmen Zeit entgegenkam und entsprach, so wird man doch keinen Augenblick zögern, der unerschöpflich neuen und geistreichen Bildung von Grundrissen, was bei der schiefwinkligen Anlage von Karlsruhe keine einfache Sache war, das Prädikat „klassisch“ zuzuerkennen. Kaum eine Stadt wird sich finden, in der die spitz- und stumpfwinkligen Eckbauten so vielseitige und durchaus meisterhafte Lösungen gefunden haben. Daß Weinbrenner ein für die damalige Zeit hervorragender Theaterbaumeister war, ist aus den mehrfachen Entwürfen und Ausführungen von Theatern in Karlsruhe, Baden-Baden, Leipzig und Düsseldorf zu ersehen. Auch als ein höchst eigenartiger und origineller Denkmalbildner wird Weinbrenner anzusprechen sein.

Bei den in den letzten Jahren auffallend hervortretenden Architekturleistungen moderner Baukünstler wird es gewinnreich sein, sie einmal im Lichte der Weinbrennerschen einheitlichen Leistung zu messen und sie überhaupt mit der Kunst



IM ROSENGARTEN H. IN HAMBURG ◻ ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: JACOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG

vergangener Zeiten in Verbindung zu bringen. Die Alten würden kaum schlecht wegkommen. Weinbrenner, der mit seinem Lebenswerk fast völlig erschöpfend zusammengefaßt ist, würde ebenso gewinnen, wie viele seiner Zeitgenossen und Nachfahren, deren Werke allerdings auch im ganzen durchforscht werden müßten.

Interessant und wertvoll wäre gewesen, auch etwas Eingehenderes über den Innenarchitekten Weinbrenner zu erfahren, wozu an Stoff es in noch erhaltenen Räumen und Plänen nicht fehlt.

Das Weinbrennerbuch ist vortrefflich ausgestattet mit Grund- und Aufrissen, Plänen und Entwürfen, so daß das Werk Weinbrenners ziemlich vollzählig übersehen und nachgeprüft werden kann. Zugleich ist es eine Fundgrube musterhafter Grundrißbildungen und wird nicht bloß dem Forscher, sondern auch dem praktischen Architekten ein willkommener Führer sein.

Bgr.

Fischer, Theodor. Sechs Vorträge über Stadtbaukunst. München, R. Oldenbourg. — Preis M. 5.—.

Der bekannte Münchener Architekt Theodor Fischer hat in diesem Büchlein sechs Vorträge, die ursprünglich für Volkshochschulkurse bestimmt waren, der breiteren Öffentlichkeit übergeben. Sie wollen nicht erschöpfend das schwierige Gebiet behandeln, sondern nur die wesentlichsten Fragen knapp skizzieren, und auf die wichtigsten Punkte künstlerischen Stadtbaues hinweisen. Drei Grund-

elemente stellt Fischer für den Städtebau in den Vordergrund: Die Verkehrsfrage, die Wohnfrage und die Anpassung an die Natur. Die Verkehrsfrage wurde vielfach zum Moloch, der alle übrigen kulturellen Erfordernisse vernichtete. Und doch wieder schafft sie bei richtiger Anwendung Straßenraum und Platzgestaltung, wichtigste Raumbildungen des Stadtbaues. Das zweite Grundelement ist die Wohnfrage, nicht im engen Sinn des Erstellens von Behausungen für Menschen, sondern in dem weiteren des Schaffens von Unterkunftsmöglichkeiten auch für alle übrigen Lebensbedingungen der Stadtbewohner, ihrer Betriebe, der Stätten des öffentlichen Lebens, der sozialen Gemeinschaft bis zum Kultbau. Sind Verkehrsweg, Straße und Platz, in erster Reihe Raumgebilde, so sind die Hausbauten vor allem Körper und Masse und in ihnen erst Räume. Die Zusammenschließung einer Mehrheit einzelner Bauten zum Baublock gibt den zweiten großen Gestaltungsfaktor des Stadtbaues. Ihre Orientierung im Gesamtplan der Stadt nach der Art ihrer Besonderheit, Wohnung, Geschäftshaus, Fabrik ist wichtigstes Erfordernis guter Stadtplanung. In ihr aber war zu allen Zeiten ein Mittelpunkt vorhanden, das, was an öffentlichen Bauten, an allen Gemeinsamem, dem täglichen Leben Entrückten über die Erfüllung niederer Bedürfnisse zu Höherem strebte: Palast, Rathaus, Volkshaus, Theater, Kirche. Im Altertum Tempel und Gymnasion, im Mittelalter die Kathedrale, in der Blütezeit des

Bürgertums Rat- und Zunfthäuser, in der landesfürstlichen Bauperiode Schloß und Hof. Sie nahmen im Stadtbild vergangener Zeiten die vornehmste Stelle ein, ihnen ordneten sich Straßen und Häuser, Gärten und Plätze unter. Wie das in gleicher Weise bei den „gegründeten“ Städten wie bei den „gewachsenen“ der Fall war, wird an dem Beispiel des hellenistischen Priene in Kleinasien gezeigt, das auch das dritte Grundelement des Stadtbaues, die Anpassung an die Natur, vortrefflich erläutert. Hier in den Stadtbildern des Altertums wie später vor allem im Mittelalter und auch noch im Barock finden wir, anders in jeder Epoche, aber immer wieder deutlich erkennbar, jene Einheit des Bauwillens in den Städten, die uns so sehr fehlt und die wieder zu erringen das Stre-

ben aller sein muß, die an einer Gesundung unserer Stadtbaukultur mitarbeiten wollen. w.

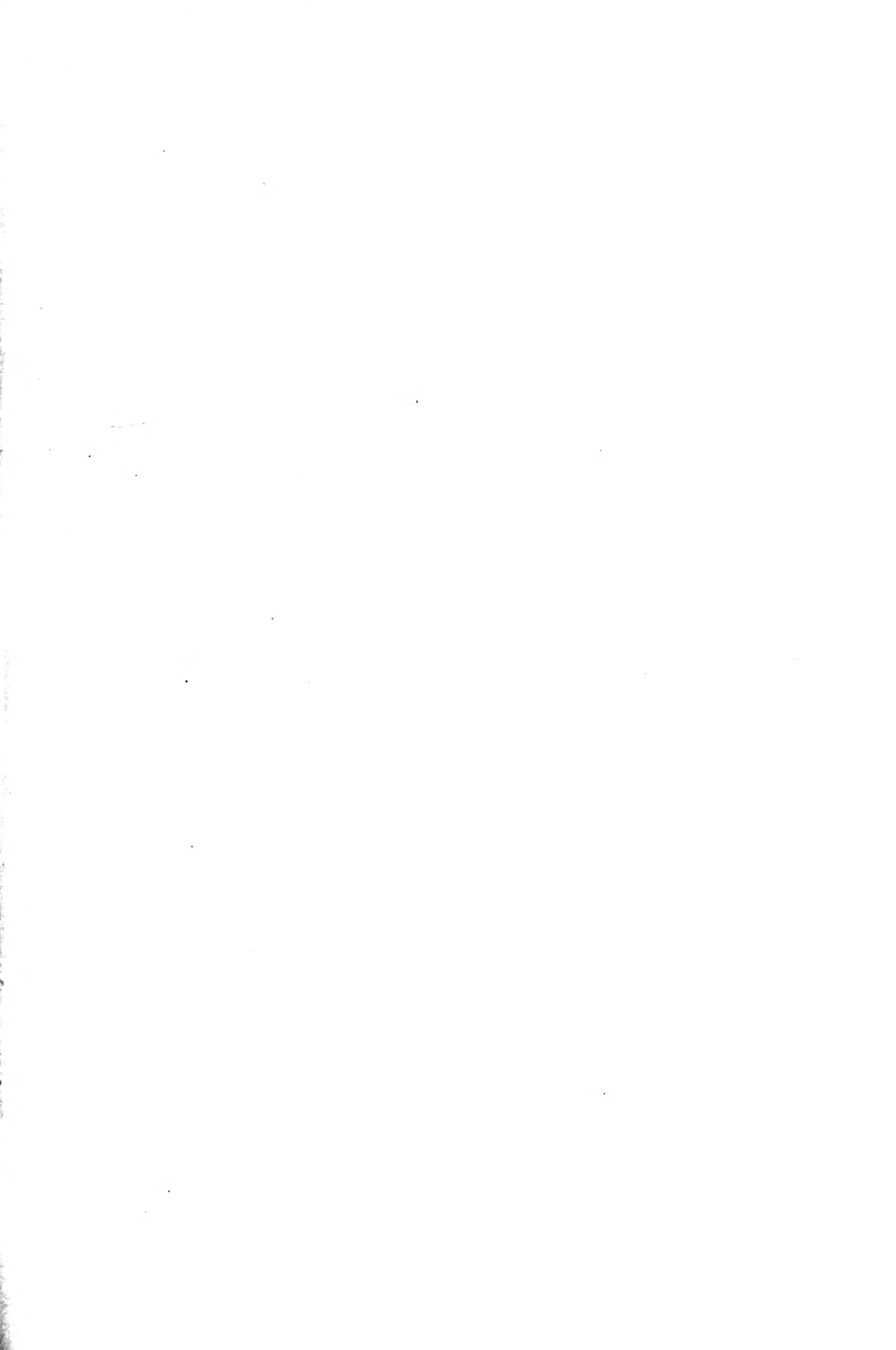
BERICHTIGUNG

In dem illustrierten Aufsatz über das Singerhaus in Basel (s. Novemberheft 1919) waren unter den Abbildungen, so wie es auch im Text des Aufsatzes geschehen ist, als Architekten Ernst Eckenstein und Emil Bercher zu nennen. Wir tragen also die leider unterlassene Nennung des Herrn Architekten Emil Bercher in Basel hiermit nach.

Die Redaktion



BLICK IN DEN GARTENHOF N. IN HAMBURG □ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JACOB OCHS, GARTENBAU, HAMBURG





SPEISEZIMMER

Ausführung: Joh. Halmshlager, Wien

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

Ausführung: P. Barbasch, Wien

SALON-SITZGARNITUR

NEUE ARBEITEN VON OTTO PRUTSCHER

Schlimmer als anderswo sind bei uns die Folgen des Krieges. Und nirgend sind sie so fühlbar, so gefahrvoll wie im Bereiche des Möbels. Denn wenn das übrige Kunsthandwerk noch einen Rückhalt in der persönlichen Widerstandskraft und Gesinnung seines Erzeugers findet, sind an dem weitverzweigten Betriebe des Möbels Handwerk, Gewerbe, Industrie und Handel, Künstler und Unternehmer, Persönlichkeit und Masse unlösbar beteiligt. Und je mehr Menschen, je mehr Berufsarten daran teilnehmen, desto leichteres Spiel haben die feindseligen Gewalten des Tages, die sich mit diesem seit alters her blühenden, künstlerisch und volkswirtschaftlich gleich wichtigen Felde österreichischer, namentlich Wiener Arbeit befassen und heute seinen Fortbestand geradezu in Frage stellen.

Denn seit vielen Monaten schon sind wir von einer flutenden Schar fremder Einkäufer, von Italienern und Schweizern, Franzosen und Holländern, Skandinaviern, Engländern und Amerikanern, lauter Leuten einer gesunden oder doch

noch nicht völlig ruinierten Valuta, heimgesucht, die bei uns — für ihr Geld, aber auf unsere Kosten — das tolle Fastnachtsspiel des „Großen Ausverkaufes“ veranstalten. Mit ein paar lumpigen Zetteln, die heute hoch im Kurse stehen, aber eine bedenkliche Fallsucht zeigen, kaufen sie alles, namentlich Möbel. Selbst bei den grotesken Preissteigerungen ist bei uns ein gediegenes, vom Künstler entworfenes und handgefertigtes Speisezimmer noch immer für 50000 Kronen zu haben. Das kaufen sie mit kaum 1000 Schweizer Franken. Über die Grenze gebracht, ist es mindestens das Zehnfache wert. Da lohnt es sich gleich ein Dutzend mitzunehmen. Und wir, die auf Brot und Bettel Gestellten, laufen ihnen nach. Wir verschleudern nicht nur unser Produkt, wir gefährden auch unsere Produktion. Und das ist weit schlimmer. Um mit der stürmenden Nachfrage Schritt zu halten, muß der Betrieb eifertig sein und möglichst viel hervorbringen. Eine üble Geschäftigkeit hat angehoben, auch die Starken und Erbitterten erliegen ihr allmählich, der Wert



ARCH. O. PRUTSCHER

BUCHERSCHRANK UND SEKRETÄR

Ausführung: Joh. Halmschlager, Wien

des Werkes, die Freude und das Selbstbewußtsein der Arbeit nehmen erschreckend ab. Wir treiben ein gefährliches Spiel. Ohnmächtig und würdelos ist unsere Gegenwart, ärger noch steht es — wenn wir nicht im letzten Augenblick innehalten — um unsere Zukunft. Denn die verschachtelte Ware läßt sich durch neue ersetzen, aber eine entwertete Arbeitsgesinnung ist — einmal verloren — nicht ohne weiteres wiederzugewinnen. Endlich müßten wir das erkennen: es geht nicht so sehr um das Produkt, sondern um den Geist der Produktion, um ihren und unsern Charakter.

Der Zusammenbruch hat aber auch dem Möbelbetrieb, soweit er dem örtlichen, inländischen Bedürfnis dient, eine fatale Alternative gestellt. Einheimische Käufer sind ja im Augenblicke nur die Emporkömmlinge, die aus naheliegenden Gründen vom Tischler dasselbe wünschen wie

von ihrem Schneider: nämlich ein Kostüm, kein Kleid, und dann die Unzahl herabgekommener Existenzen, die sich dem Proletarier zugesellt haben und irgendwie wohnen müssen. Also entweder Protzen- oder Notstandsmöbel. Auf die Arbeit bezogen, heißt das: entweder Aufpulverung zu einer repräsentativen Virtuosität oder typischer, maschineller Zuschnitt. Kunstgewerbe oder Kunstindustrie. Also in beiden Fällen Entwertung des Erzeugnisses wie des Erzeugers und Ausschaltung des Kunsthandwerks.

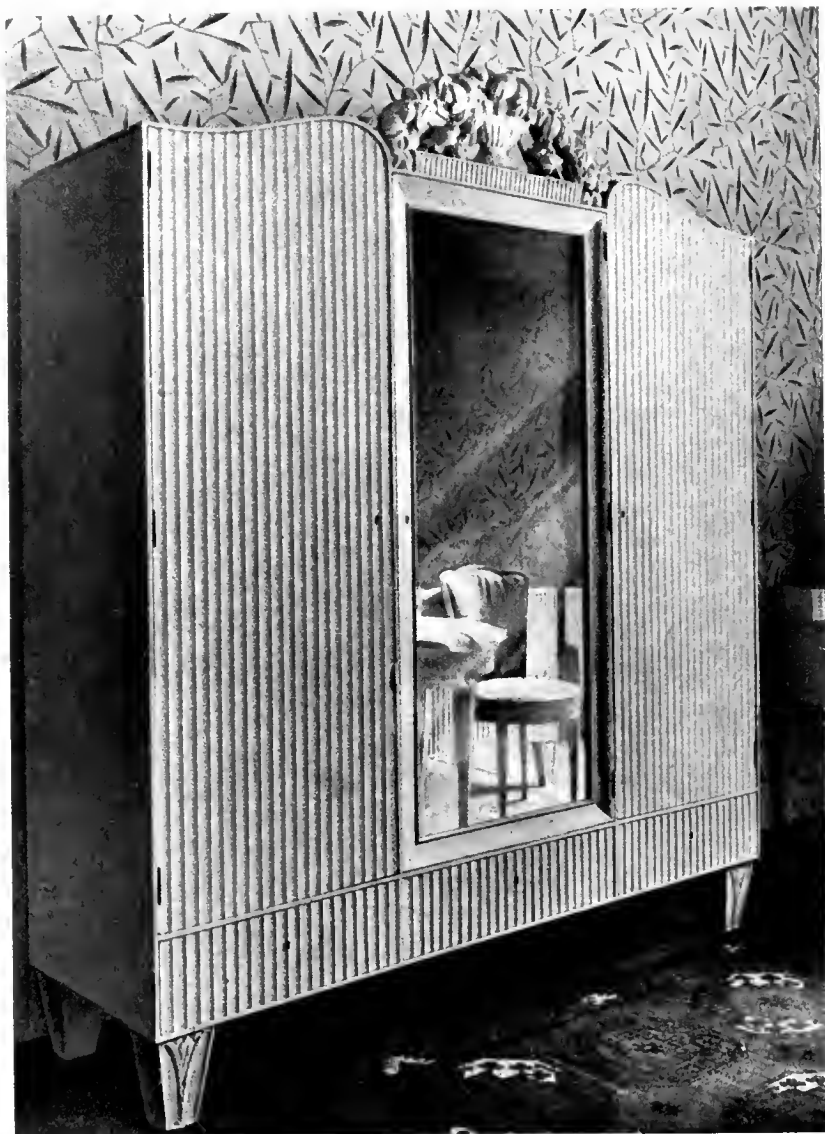
So weit wären wir im Laufe nur weniger Monate gekommen. Der Mittelstand und der Großbürger, beide die eigentlichen Träger unseres Kunsthandwerkes, sind ausgeschieden. Die Edelarbeit weiß nicht wohin. Gewissen und Natur verhindern sie, den neuen Mächten zu dienen. Denn so wenig ihr Gewissen erlaubt, den groben Geschmack der über Nacht Emporgeschwellten



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

Ausführung: Joh. Halmschlager, Wien

SALON-VITRINENSCHRANK



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

SCHLAFZIMMER-SCHRANK

Ausführung: Joh. Halmshlager, Wien

mitzumachen, so wenig taugt ihre Natur für das normierte Durchschnittswerk. Hätte sie nur den Mut zur Ironie, um mit allerhand versteckten Bosheiten den Pfau sein Rad schlagen zu lassen, oder aber die soziale Disziplin, um sich der ernsteren Forderung des Tages entschlossen unterzuordnen, sie würde — ohne Defekt am Charakter — über den Augenblick hinwegkommen können. Aber ihr fehlt sowohl der Sinn für die scharfe, gesellschaftliche Satire wie der andere für das allgemeine, notwendige Bedürfnis. Und das Heitere, Festliche, der freudig erhobene Lebensgeist, den sie teilte, woraus sie schöpfte, ist — wenigstens für eine gute Weile — aus dieser Welt geschwunden. Man mag das politisch bedauern, aber es ist

nun einmal so: unser Kunsthandwerk hat immer eine kultivierte Ausnahmschicht im Auge gehabt. Das war ihm zugleich Quelle und Ziel. Und vielleicht ist es eben deshalb reines Kunsthandwerk gewesen, von den Gefahren der Grenze lange behütet und in der Mitte seines Elementes verblieben.

Unter solchen ungünstigen Umständen ist schon jedes Anzeichen für eine Fortdauer gutbürgerlichen Geschmacks, der zwischen Tradition und Modernität die gediegene Mitte hält, freundlicher Begrüßung wert. Und für dieses selten gewordene Bedürfnis ist Otto Prutscher nach wie vor der am meisten geeignete Künstler. Das kann man schon einer rein sachlichen Be-



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

ANKLEIDETISCH

Ausführung: Joh. Halmschlager, Wien

schreibung der Einrichtungen entnehmen, die er in jüngster Zeit für eine Fünzimmerwohnung des Herrn Dr. Franz Kindler im VI. Wiener Stadtbezirk entworfen und durchgeführt hat.

In dem mit einer grünen Gobelintapete bespannten Speisezimmer sind die Kredenz und der Silberkasten, der Ausziehtisch und die Anrichte aus dunkelbraunem, gebeiztem und gewichstem Nußholz hergestellt, die tragenden Vertikalen mit figürlichem, pflanzlichem und ornamentalem Schnitzwerk im flachen Relief geschmückt. Die hölzerne Standuhr auf dem Geschirrkasten trägt an den Seiten des krönenden Dreiecks zwei Putti, die einen schweren Kranz halten. Die Sitze der Sessel und Lehnstühle zeigen ein großblumi-

ges Stoffmuster. Die Hängelampe in der Form eines umgestülpten, ovalen Kelches hat einen grünen Seidenschirm und glänzende Messingrippen.

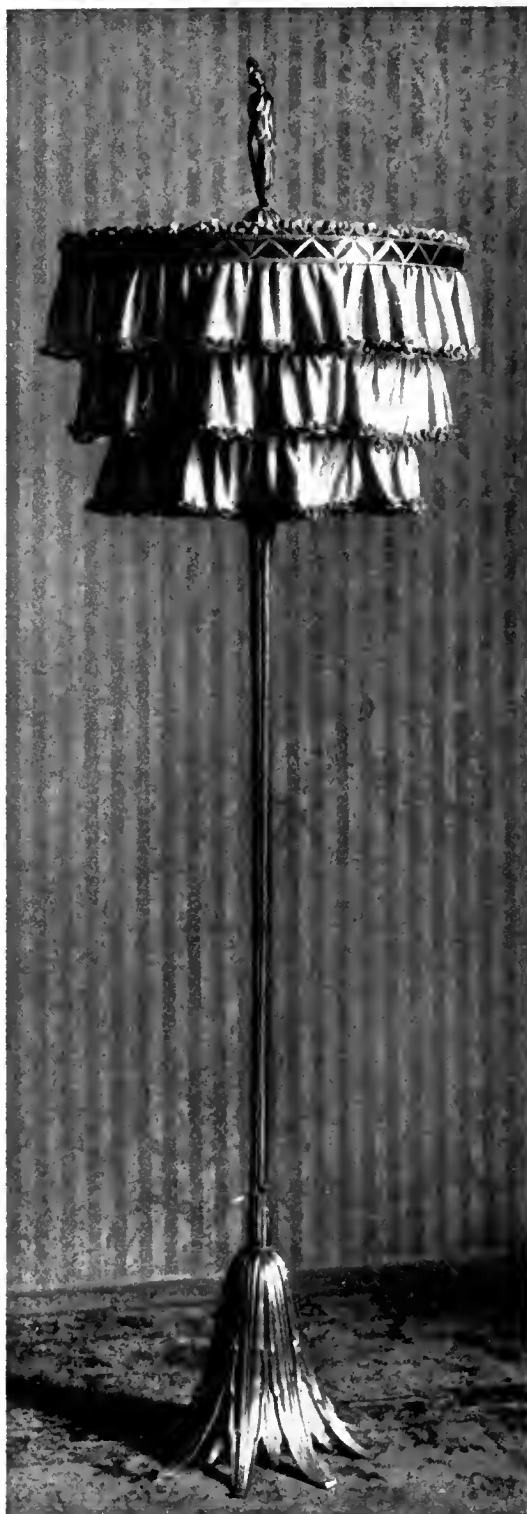
Der Salon enthält innerhalb der zimmetbraunen Wände eine würfelig aufgebaute Vitrine mit einer dreieckigen Steuhr, einen Teetisch mit drehbarer Platte und einen Notenkasten in schwarz gebeiztem und poliertem Birnholz. Kanapee, Lehnstühle und Sessel sind mit Seidendamast überzogen. Der Glaskettenlüster mit vergoldetem Messinghalter trägt auf seinem Reifen vier Figurendarstellungen der Jahreszeiten.

In dem Herrenzimmer ist die Tapete dunkelrot, der Schreibtisch, der Bücherkasten mit dem

eingebauten Sekretär, die Uhr und der Spieltisch schwarz, aus gebeizter und gewichster Eiche mit einfachen Randkurven und breiter, mittlerer Zierfüllung. Die Klubsessel und Stühle sind mit Gobelinstoff bespannt, die Steh- und die Hängelampe aus schwarz oxydiertem Messing, mit grünen Seidenvolants verhängt.

Das Schlafzimmer der Frau zeigt eine hellrot und weiß gefärbte Wandbespannung (von Dagobert Peche), das Bett, der Ankleidetisch, der dreiteilige Spiegelschrank und der Diwan sind weiß lackiert, die Flächen durch Hohlkehlen geriefelt, die oberen Ränder geschwungen, in ihrer Mitte stehen geschnitzte Schalen, aus denen Blumengewinde quellen. Gelbe, silbergraugestreifte Seide bedeckt das Sitzmöbel, bildet den Bettüberwurf und den Vorhang. Die Lampen auf den Nachttischen, die Steh- und die Hängelampe haben polierte Messingkörper und rosa-seidene Lichtschirme.

Im Schlafzimmer des Mannes ist die Tapete blau, das Bett und der Ankleidetisch, der Spiegelschrank und die Wäschekommode sind schwarz aus gebeiztem Nußholz, die profilierten Stäbe und die Füße aus schwarzem, hochpoliertem Birnholz. Das verschiedenartige Sitzmöbel hat



ARCH. O. PRUTSCHER STÄNDERLAMPE
Ausführung: Wiener Werkstätte, Wien

blaue Damastüberzüge. Blau sind auch die Seidenschirme der mes-singnen Stehlampe und des Lüsters.

Alle diese Dinge — und so auch das silberne Teeservice für die Firma Klinkosch — zeigen die oft bewährten, gesunden und gediegenen Eigenschaften Otto Prutschers. Die einzelnen Räume sind durch Material und Farbe, Form und Zierat klar auseinandergehalten. Jedes bekommt von seiner Bestimmung den jeweils durchgeführten Charakter, danach richtet sich die Wahl der Stoffe, die Art ihrer Bearbeitung. Nicht kühn unternehmend, dem Extrem von unten und oben gleicherweise fremd, gewinnt dieses Werk das Maß seines Fortschritts aus den Erfahrungen an Leben und Arbeit und bleibt mit seinem sachlichen Ernst, seiner starken Tüchtigkeit und seinem zusehends gereinigten Geschmack der einmal aufgenommenen Richtung treu: nämlich dem besseren Teil des großstädtischen Bürgerwesens mit Verständnis zu begegnen und es in seinen kultivierten Wohnungsabsichten zu festigen und zu fördern. Man wird dieses männliche Beginnen gerade in unseren ratlos treibenden Tagen nach ganzer Gebühr würdigen müssen.

Max Eisler



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

Ausführung: Joh. Halmshlager, Wien

BETTEN

FRAUENKLEIDUNG UND KUNST

Der Begriff „Kunstgewerbe“ hat schon manches Unheil auf dem Gewissen. So dringend notwendig es war, daß einmal berufene Künstler der Seelenlosigkeit der Fabrikware die Schönheit des von liebevollem Schöpferwillen frei geformten Nutzgegenstandes entgegenhielten, so sehr auch selbst das „gute alte“ Handwerk auf vielen Gebieten die vorbildschaffende und beratende Tätigkeit des Künstlers braucht, so wenig erfreulich ist es doch, daß nun heute bald niemand mehr ein Handwerker schlechthin sein will, ein jeder das Einzige und noch nie Dagewesene zu schaffen erstrebt, indem er dazu die Hilfe halbreifer Kunstbessener beiderlei Geschlechts heranzieht, die auf Grund von ein wenig spielerischer Materialfreudigkeit und ornamentaler Phantasie sich zu „Leitern“ und „Reformern“ auch solcher Handwerkszweige aufwerfen, die ihrer Hilfe besser entraten würden. Ich denke da zumal an die Frauenkleidung. Ich glaube nämlich, daß es an

geschmackvollen Schneidern und Schneiderinnen noch nie gefehlt hat. Ich glaube auch, daß wenn anders Phantasie, Schönheitsgefühl und Materialkenntnis den „Künstler“ ausmachen, so mancher dieser Handwerker eine heimlich-künstlerische Ader dem Handwerk dienstbar machte, und deshalb doch Handwerker blieb. Da wehte die soziale Krise ganze Scharen schaffensdurstiger Kunstgewerbler herbei. Frauen zumal, die genug Frauen waren, um sich gerade in dem weichen, flattrigen Material der Modekunst besonders wohl zu fühlen. Leider wollten sie dabei auch durchaus „individuell“ sein, und dieses Streben, gepaart mit uferlosem Ornamentiervergnügen, bewirkte es, daß sie oft den Wald vor Bäumen nicht sahen. Sie versuchten, an Stelle der Mode das künstlerische Kleid zu setzen, vergaßen aber nur zu oft, daß, was sie ausdachten, ja eigentlich bestimmt war, am Körper einer Frau bestimmten Zwecken des alltäglichen oder festlich erhöhten Lebens zu dienen:



ARCH. O. PRUTSCHER □ SPEISEZIMMER-STUHL
Ausführung: A. Ostatek, Wien

Ob Kleid, ob Tischdecke, ob Vorhang, ob Schal, ob Polster oder Teppich — „wer wüßte da den Unterschied?“ Wenn es nur „interessant“, bunt und ornamentreich war ... In letzter Linie aber entscheiden ja doch die Käuferinnen darüber, was sie tragen wollen. Und so werden die kunstgewerblichen Kleider in erster Linie von ihren Urheberinnen selber getragen. Womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß nicht auch die offizielle Mode zuweilen häßlich sein und aus der Hand eines „ersten“ Schneiders ein wahres Schreckensgebilde hervorgehen kann.

In Paris war die kunstgewerbliche Invasion in das Gebiet der Mode im ganzen durch die besondere Kraft der lokalen Tradition und den ästhetischen Konservatismus der gallischen Rasse in mäßigen Grenzen gehalten worden. Wohl begann der Schneider Poiret, der durch seine Wandervorführungen vielleicht im Auslande maßgebender wurde als in Paris selbst, nach der Richtung des kunstgewerblichen Eigenkleides hin zu wirken, blieb aber doch Schneider, d. h. ein der Frauenschönheit dienender Qualitätshand-

werker. Nun scheint freilich das Fieber der Kriegs- und Nachkriegszeiten die zentrifugal-individualistischen Kräfte in der französischen Mode doch verstärkt zu haben. Die Schneider rangieren sich offen unter die „bildenden Künstler“ und haben zur Vorführung ihrer letzten Kreationen die Gastfreundschaft des Pariser Herbst-Salons in Anspruch genommen.

Diese Neuerung gab unlängst dem Kunstschriftsteller Henri Clouzot Anlaß zu klugen Ausführungen in der „Europe Nouvelle“, aus deren bemerkenswertem Inhalt hier einiges wiedergegeben sein mag.

„Die Mode“, sagt Clouzot, „hat sich zum Unterschied von der anderen Luxusindustrie, von der Tendenz zum Kopieren alter Stile völlig freigehalten. Die Frauenkleidung bleibt eine Sache des Frauengeschmacks. Gewiß läßt sich die moderne Eva, ohne aufzumucken, von den Orakeln der Oberpriester ihres Kults leiten. Aber sie gehorcht bloß ihrem Instinkt, ihrer Vorliebe für eine Form oder Farbe. Ist ihre Toilette gelungen, so trägt sie sie gern. Aber sie hat keinen Augenblick den Gedanken, ein Kunstwerk am Leibe zu haben. Ist die Saison vorbei, so tut sie ihren Rock nicht in eine Vitrine, sondern sie schenkt ihn ihrem Stubenmädchen.“



ARCH. O. PRUTSCHER □ SPEISEZIMMER-ARMSTUHL
Ausführung: A. Ostatek, Wien



ARCH. O. PRUTSCHER STUHL
Ausführung: P. Barbasch, Wien

Im Anschluß an diese Bemerkungen warnt der französische Autor davor, die Mode übermäßig durch gelernte Ästhetik zu komplizieren. Allzuviel Spintisieren über Nuancen, Übereinstimmung mit Möbeln u. dgl. würde seiner Ansicht nach den gesunden Instinkt der geschmackvollen Frau abschwächen. Diese Befürchtung halte ich nicht einmal für so recht begründet. Wenn eine Frau bei der Wahl etwa eines Haus- oder Teekleides an den vorherrschenden Ton ihrer eigenen Wohnräume denkt, kann das nur gut sein. Und für jede Wohnung, in die sie als Gäste kommen, ein anderes Gewand bereitzuhalten, das können sich ja ohnedies nur Märchenprinzessinnen erlauben. Die dürfen es am Ende auch. Der nun anschließende Appell richtet sich gegen die hyperindividuellen Tendenzen, die also offenbar doch auch die Pariser Mode beunruhigen. „Die Malerei“, sagt Clouzot hierüber, „strebt nach dem Einzelwerk. Die Modekunst besteht nur durch ein Zusammenstreben mehrerer in dem gleichen Sinne. Was ihre Universalität und Allmacht aus-

macht, das ist — mögen es unsere großen Schneider verzeihen — das Auslöschen besonderer Kennzeichen, die kluge und billige Adaptierung der großen Toilette durch eine kleine Schneiderin — eine Bürgersfrau, die ihre Kleider selbst zuschneidet — ein Ladenmädcl. Die ganze soziale Stufenleiter durchmißt die neue Linie in einigen Monaten, ja Wochen. Sodann macht sie ihren Weg über Grenzen und Meere hinüber.“ Die ästhetische Erwägung erhält also ein wirtschaftliches Fundament. Der Franzose weiß aber auch seine Ansicht sehr hübsch psychologisch zu begründen, aus dem Wesen der Frau heraus, die schließlich und endlich doch die Kleider tragen will und soll. „Ich glaube nicht, daß die Frau für ihren Gebrauch das Unikum, das, was sie an keiner anderen sieht, so gern hat. Sie wählt das, ‚was man trägt‘, viel lieber als das, was sonst niemand trägt, und das Kleid als Kunstgegenstand scheint mir nicht mehr Aussicht auf Erfolg zu haben, als der ‚künstlerische‘ Schmuck.“ Er weist dabei vor allem auf die eigenartigen Juwelenarbeiten von Lalique hin, die, wie er meint, in den Schaufenstern verkümmern. Das mag ja wohl für Frankreich zutreffen, für analoge deutsche Verhältnisse trifft es nicht zu, und — möchte ich im übrigen



ARCH. O. PRUTSCHER ARMSTUHL
Ausführung: P. Barbasch, Wien

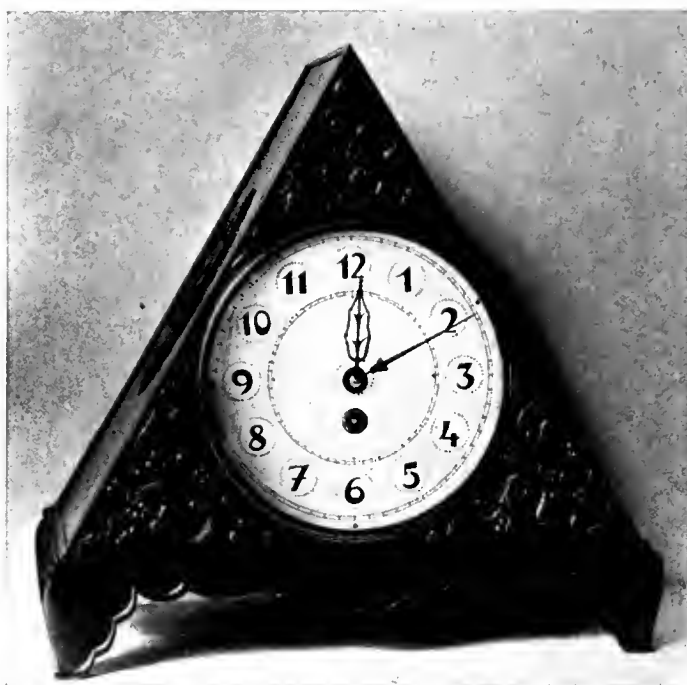
beifügen — auch so ein vom Pariser Publikum verschmähtes Laliquesches Schmuckstück legt denn doch auf alle Fälle weit mehr Zeugnis von kühner Erfindergabe und raffinierter Materialempfindung ab als ein ganzes Dutzend „künstlerischer“ Gewänder.

Mögen die Verhältnisse in Frankreich aber auch ein wenig anders liegen als bei uns: die Grundtendenz des Clouzotschen Artikels rührt an Dinge, die auch uns nahe angehen. Es gilt, die Modekunst von ihren Ausflügen in theoretische Kompliziertheit und hyperindividuelle



Experimente zurückzuleiten in jene Wege, die ihr der gesunde Handwerkerstand des berufenen Schneiders und der natürliche Widerstand feinfühligere Frauen gegen das Auffällige weist. Das Kleid, das eine Frau trägt, soll nicht den Charakter des Herrn oder der Frau X an sich haben, die es „konzipierten“, sondern den Stempel ihrer eigenen, instinktiv wählenden Geschmackskultur, die einem Übermaß an starrem, formelhaftem Konservatismus in der offiziellen Mode von selbst das natürliche „individuelle“ Korrektiv beimengen wird.

Franz Arens



SPEISEZIMMER-
UHR (OBEN)
UND SALONUHR
(UNTEN)

ENTWURF:
ARCH. O. PRUT-
SCHER-WIEN
AUSFÜHRUNG:
J. HALMSCHLAG-
GER-WIEN



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

Ausführung: A. C. Klinkosch, Wien

SILBERNES TEESERVICE



ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

Ausführung: J. Sluzky, Wien

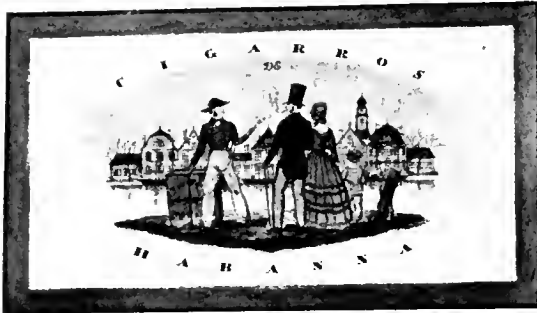
GOLDENE ANHÄNGER



ENTW. E. HEIGENMOSER-MÜNCHEN, I. PREIS



ENTW. W. SCHNARRENBERGER-MÜNCHEN, II. PR.



ENTW. ERICH N. SIMON-BERLIN, III. PREIS



PORT-AU-PRINCE

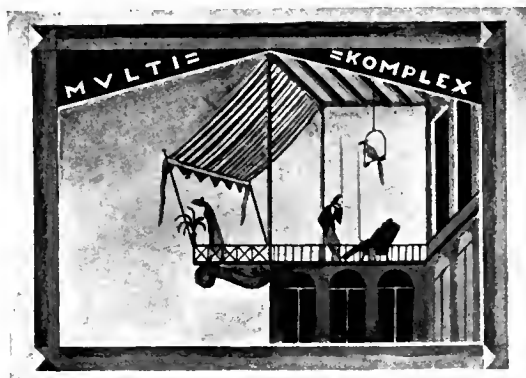
ENTW. HANS SCHREIBER-OFFENBACH



ENTW. JULIUS NITSCHÉ-MÜNCHEN



ENTW. HANS BOHN-FRANKFURT A. M.



ENTW. ERNST ZSCHERPER-MANNHEIM
 AUS DEM ERGEBNIS DES WETTBEWERBES ZUR ERLANGUNG KÜNSTLERISCHER ENTWÜRFE FÜR
 ZIGARRENPACKUNGEN DER KUNSTANSTALT PAUL J. LANDMANN-MANNHEIM



E. GOETZ-GLEISTEIN-BERLIN

DIE GRÜNE FLÖTE

ELISABETH GOETZ-GLEISTEIN

Die Kleinplastik ist einer jener Kunstzweige, auf dem die letzten Jahrzehnte nur wenig Erfreuliches hervorgebracht haben. Noch das Empire und die Blütezeit des Berliner Eisengusses im vergangenen Jahrhundert leisteten auf dem Gebiete der Kleinfiguren, Statuetten, Reliefs und Medaillons Hervorragendes und zwar in beträchtlichen Mengen. Aber dann kam bald ein völliger Verfall. Und in der neuesten Zeit wurde auch diese Kunst — wie so vieles andere — zum Ausschachtungsobjekt der Industrie, so daß man sich schon gar nicht mehr wundert,

in einer Riesenauslage ganze Schwadronen von galoppierenden Arabern, Kosaken und modischen Rennreitern in Jockeikostümen wider Frauenbataillone von Nymphen, Grazien und Tänzerinnen streiten zu sehen. Dazwischen balgen sich Herden von Tieren aller Art. Kitsch und Massenproduktion schlimmster Sorte.

Die Kleinplastik stellt ja ganz gewiß besondere Anforderungen an den Künstler, sie erfordert eine spezielle Begabung. Das allermeiste, was auf diesem Gebiet zustande kommt, trägt den Stempel der Verkleinerung und damit der

Spielerei. Es genügt eben nicht, einfach herzugehen und eine in Lebensgröße empfundene und erdachte Figur auf ein Zwanzigstel ihres Maßes zu bringen. Eine verkleinerte Monumentalität ist eben keine mehr, sondern besten Falles ein Modell. Damit eine Kleinplastik starke Wirkung ausstrahlt, ist es nötig, daß sie — wie jedes Kunstwerk — unmittelbar den Gesichten, den Visionen des Künstlers entsprungen ist, daß er sie mit seinem seelischen Auge so geschaut hat, wie sie schließlich vollendet dasteht. Diese Begabung scheint selten zu sein, denn auch in den Kunstaustellungen, zu denen der Massenproduktion erfreulicherweise der Zutritt verwehrt war, sah man nicht allzuviel Kleinplastik von Bedeutung.

Völlig und von vorneherein auf diese Kunst, als den lebendigsten Ausdruck ihrer Phantasie, eingestellt, ist Elisabeth Goetz-Gleistein, deren Arbeiten wohl einem kleinen Kreis von Kunstfreunden bekannt sind, hier aber zum ersten Male veröffentlicht werden.

Sie lernte in München bei Maximilian Dasio, bei Aczbé, hauptsächlich aber bei Weisgerber, dem sie wohl am meisten zu verdanken hat. Später arbeitete sie in Berlin bei Leo von König, sowie bei Lewin-Funke und schließlich bei Schmid-Reutte in Karlsruhe. Ihr hauptsächlichstes Studiengebiet war die zeichnerische Ausbildung, aber bald trat ihr Talent für das Modellieren hervor und wies sie ihre eigenen Bahnen. In Paris, in Brügge, in Holland, England und Italien vertiefte sie ihre Kenntnisse von alter Kunst, um endlich nach Berlin zurück-



E. GOETZ-GLEISTEIN-BERLIN Ⓢ PORZELLANFIGUR

kleinen Gestalten haben die Künstlerin — ehe sie zu fertigen Werken wurden — lange und beständig umgeben, haben ihre Gedankenwelt völlig erfüllt, bis sie auf einmal — zur Materie geworden — dastanden. Die Kleinplastiken der Elisabeth Goetz-Gleistein sind vollendete Ausformungen einer reichen Künstlerphantasie. So hat sie das Schmetterlinghafte des knienden „Engels“ lange umgaukelt, bis es zum Kunstwerk wurde. Diese Darstellung eines Engels weicht weit von allen anderen ab, die wir kennen. Schalkhaft blickt er auf seine flache, zum

zukehren, wo sie heute tätig ist.

In ihren Arbeiten trat bald ein eigener Stil zutage. Gewiß kann man von einem stark barocken Empfinden bei ihren Plastiken sprechen, so gut wie eine entfernte Verwandtschaft mit Beardsley gelegentlich festzustellen ist. Von einer künstlerischen Abhängigkeit kann aber niemals die Rede sein. Sie hat ihren eigenen Stil gefunden, und es gibt kein Kunstwerk von ihrer Hand, das nicht ihre besondere Linie trüge. Sie scheint zeitlos, und so ist es möglich, daß eine „Verkündigung“ von ihr an Rembrandtsche Radierungen, eine „Madonna mit dem Kinde“ an Correggio, eine andere „Madonna“ an Altdorfer und ein „Antichrist“ an Goya gemahnen.

Sie scheint zeitlos, und es ist im Grunde genommen nur das Programmlose in ihrer Kunst, das so verschiedenartige Eindrücke vermittelt. Aber auch dies ist keine Zufallserscheinung. Sie ist vielmehr darauf zurückzuführen, daß ihre Arbeiten ungemein starkem intuitivem Erleben entspringen. Diese



E. GOETZ-GLEISTEIN-BERLIN



TANZERIN UND STEHENDER ENGEL

Schließen bereite Rechte, die gewärtig ist des Lohnes von oben für so viel Tugend. Aber nur lässig wehrt die Linke den Verlockungen aus der Tiefe. Noch wartet der Engel — aber schon beginnt er die abweisende Hand langsam an sich zu ziehen. Es ist ein Doppelspiel, das dieser Engel treibt, und er muß Ahnen haben in beiden Heerlagern. Welch moderne Fassung eines alten Mythos!

Mehr den gewohnten Darstellungen von Himmelsboten dürfte der „Stehende Engel“ entsprechen. Er strahlt die große Milde, die Güte, die Hoheit und zugleich die Lieblichkeit seines überirdischen Berufes aus. Anders als der „Kniende Engel“ ziert ihn ein Flügelpaar, das sich an die allgemeine Tradition anschließt. Es erscheint nicht — wie bei dem anderen — als ein phantastisches Instrument des Himmels, als ein Rätsel aus einer anderen Welt, nein: dieser Engel und seine Fittiche dünken uns durchaus organisch gewachsen, und er scheint jederzeit bereit, seinen Flug in lichte Höhen zu beginnen. Auch den wahrhaft naiven Zug früher mittelalterlicher

Kirchenkunst vermissen wir hier nicht. Zeitlos, unendlich gütig und heiter, rein, ja völlig geschlechtslos breitet dieser Bote aus einem besseren Jenseits segnend seine Kinderhände aus.

Die an einer Säule ruhende „Tänzerin“ zeigt vor allem, wie sehr es die Künstlerin versteht, eine Figur durch und durch zu beleben. Von welcher Seite aus man die Gestalt auch betrachtet, nirgends bietet sie einen langweiligen Moment. Dieser Akt ist trotz seiner kleinen Ausmaße



E. GOETZ-GLEISTEIN-BERLIN © FLÖTENSPIELER

völlig durchgebildet. Sinnfällig beweist er durch seine starke Wirkung, die durch kein lebensgroßes Bildwerk übertroffen werden kann, ein tiefes Verständnis für das Wesen der Kleinplastik.

Die kleine „Porzellan-Figur“ ist eine der frühesten Arbeiten der Künstlerin. Sie hat sich schon auf der Werkbund-Ausstellung in Köln allgemeiner Beliebtheit erfreut und sie ist ein typisches Beispiel dafür, wie auch heute noch für die Massenfabrikation etwas durchaus Künstlerisches geschaffen werden kann, ja wie mit großem Erfolg etwas Niedliches, Lustiges, Reizendes sich durchzusetzen vermag, ohne — wie es leider so häufig ohne Not geschieht — auch nur das geringste Zugeständnis an kitschige Süßlichkeit machen zu müssen. Es muß nur „gekonnt“ sein, das ist der springende Punkt. Das kleine Porzellan-Figürchen wird gewiß immer wieder den Beifall weitester Kreise und damit ein Stück bester keramischer Kleinplastik immer größere Verbreitung finden, das in Material, Stil und Technik keinen Vergleich zu scheuen

braucht. Denn diese hübsche Kleinplastik ist durch und durch in Porzellan empfunden und erdacht. An ihren flächigen Teilen zeigt sie den hohen Reiz der Glasur, und der lustige Zickzack der ornamental behandelten Kleidung erinnert an den munteren Zierat aus der Blütezeit der Porzellankunst, an Werke aus dem Rokoko.

Hingegeben an die Lust und doch verhalten durch eine starke Geistigkeit, so scheint uns

der „Flötenspieler“, ein Werk von ausgesprochen musikalischer Empfindung. Er ist wohl die reifste der Arbeiten. Die wundervolle Rückenlinie (der trotz Bekleidung fast als Akt durchgebildeten Figur) klingt völlig zusammen mit dem Faltenwurf des Gewandes. An dieser Gestalt tritt der Zug romantischer Ironie, der durch das ganze Schaffen der Künstlerin geht, am stärksten hervor.

„Die grüne Flöte“ lehnt sich an eine Figur des gleichnamigen Balletts von Hofmannsthal an, zu dem Ernst Stern für die Reinhardt-Bühnen die Entwürfe anfertigte. Auch dieser Tänzer ist ganz von musikalischen Empfindungen durchdrungen, er wandelt einher in der Welt Mozartscher Töne. Aus seiner Flöte kommt die süße und doch mächtige Melodie, die den bösen Zauber bricht, der das düstere Verhängnis in dem Tanzspiele bildet. Die „Grüne Flöte“ verkörpert die allgewaltige Sehnsucht, die schließlich jedes Hindernis überwindet und zum Siege verhilft. Trotz aller Anlehnung an ein gegebenes Vorbild ist auch hier

der Künstlerin ein durchaus eigenes Werk gelungen. Voll reichen inneren Lebens und starker körperlicher Bewegtheit ist diese kleine Gestalt, die wiederum ihre ungemein persönliche Linie trägt. In dem Tanzschritt des von Sehnsucht erfüllten Meisters der „Grünen Flöte“ liegt die ganze sieghafte Leichtigkeit Mozartscher Kunst. — Wie einfach erscheint das Kostüm, und doch ist es in seiner Schlichtheit erfüllt von Phantasie! Eine sympathische Bescheidenheit wird hier geübt durch Verzicht auf alles Überflüssige und durch Betonung einer großen Einfachheit. Und abermals ahnt man unter dem teils eng anliegenden, teils flatternden Gewand einen klassisch durchgebildeten Akt. Hier sind Klänge aus dem Rokoko, barockes Empfinden und eine ganz moderne Kunstauffassung zu einem glücklichen Ganzen verbunden.

Die Arbeiten der Elisabeth Goetz-Gleistein entstehen zuerst meist in Wachs. Diese Technik hat ihr ein neues und doch altes Gebiet erschlossen.



E. GOETZ-GLEISTEIN-BERLIN

KNIENDER ENGEL

Durch den Mangel, die Teuerung edlen Materials ist es heute fast nur mehr den „ungeistigen“ Köpfen möglich, ihre Züge in Marmor oder Bronze der Nachwelt zu erhalten. Es wäre also kein sonderliches Geschlecht, das spätere Generationen in Kunstsammlungen dereinst zu betrachten fänden.

Die Künstlerin hat nun auf das früher sehr beliebte Wachsrelief zurückgegriffen, das es auch heute noch den geistigen Köpfen gestattet, sich porträtieren zu lassen. Auch das Kinderbildnis liegt sehr innerhalb der Grenzen dieser Technik. — Erinnerung sei hier übrigens daran, daß Franz Liszt derartige (allerdings gegossene) Wachsporträts an seine Freunde zu verschenken pflegte. Als typisch für diese Kunst und hinsichtlich Ähnlichkeit besonders gelungen sei hier das Bildnis des Gatten der Künstlerin, des Dichters Wolfgang Goetz wiedergegeben. An kein Programm ge-

bunden, nur ihrem sicheren kunstgewerblichen Geschmack folgend, hat die Künstlerin jene altmodischen Umrahmungen übernommen, wie sie von den dreißiger bis in die fünfziger Jahre hinein des vorigen Jahrhunderts üblich waren: Tiefe Hohlrahmen mit einfachen, aufgeklebten Goldpapierstreifen. So entsteht etwas ganz Modernes in altmodischer Fassung.

Elisabeth Goetz-Gleistein wird in diesem Frühjahr in Berlin bei Axel Juncker am Kurfürstendamm die erste Ausstellung ihres gesamten bisherigen Schaffens haben.

Ohne Zweifel werden sie drei Dinge zu Anerkennung und Erfolg führen:

Der Zug zum Monumentalen trotz kleinster Ausmaße. Ihr gediegenes Können, das ihren Arbeiten den Stempel selbstverständlicher Leichtigkeit aufdrückt. Und die reife, in sich geschlossene, eigene Welt ihres Künstlertums.

Walther Haas



E. GOETZ-GLEISTEIN

BILDNIS DES DICHTERS WOLFGANG GOETZ (WACHSRELIEF) □



HERMANN EHRENLECHNER-DRESDEN

TEE- UND KAFFEESERVICE

DRESDNER WERKE DER GOLDSCHMIEDEKUNST

Ein Kunstwerk unbefangen anzusehen, das heißt die Summe der in ihm schlummern- den Kräfte des Erlebnisses, des Kampfes mit dem Werkstoff, der freien Umdichtung innerer Gesichte, des aus dem Nichts sich zum Leben emporringenden Gefühls in seiner Harmonie zum Nachhall zu bringen, will heute nur den wenigsten gelingen. Der Zusammenbruch des

wirtschaftlichen Aufbaues und die gewaltsame Bewegung um eine neue Menschheit sind in einem Zeitpunkt eingetreten, als die Welle der Erneuerung unserer künstlerischen Kultur auf dem Ufersande des populären Geschmacks in sanften Bogen zu verebben begann. Nun mischen sich ältere Theorien von dem Wesen bildnerischen Schaffens mit den Forderungen



HERMANN EHRENLECHNER-DRESDEN

MOKKASERVICE

einer Jugend, die allen Wegen mißtraut, an deren Meilensteinen noch die Runen einer organischen Erziehungslehre zu lesen sind. Der Expressionismus kam, sah und siegte; sein Entwicklungsvorgang, dessen Wurzeln ja keineswegs in dem Neuland des revolutionären Deutschland ruhen, sondern ihre Absenker bis tief in den künstlerischen Nährboden des alten Reiches hineinsenden, wird den Historikern der Zukunft weniger rätselvoll erscheinen als uns, den Zeitgenossen. Schon heute aber, wo er kaum ein Jahrzehnt auf dem Rücken trägt, hört man's in seinem Gebälk knirschen. Will man seine Daseinsberechtigung aus dem besonderen Rhythmus der Gegenwart, aus dem Gemisch von Geistigkeit und Materialismus, von Eroberungswillen und Resignation, von Fatalismus, Bitterkeit und Betäubungsdurst erklären, wird man ihm zwar kaum ein jubelndes Wachstum in reinere Zonen einer entstaubten Daseinsluft prophezeien, gewiß aber verstehen, warum sich die Augen und Herzen vieler mit gläubigem und dankbarem Eifer an ihn hängen. Dem Schicksal, zur Mode zu werden, konnte er freilich nicht entgehen, und, schlimmer noch, zur Groteske, zur Verspottung seiner selbst. In den wimmelnden Mengen der Mitläufer, der Handfertigen, der Routiniers verschwinden die Profile der wenigen Führer, die wirklich die

innere Flamme zur Neugestaltung des Wesenhaften, zur Reformierung des optisch Faßbaren getrieben hat. Der Kern ist zerbrochen, die Splitter der Schale liegen umher und die Samenkörner verkümmern unter ihrem Druck. Schon haben einzelne Propheten der Bewegung den Zusammenbruch erkannt. Aber ihre Warnung kommt zu spät, ihr Zorn wird zum ohnmächtigen Fäusteballen, das nur Mitleid erregt. In wenigen Jahren wird die Reaktion vor uns stehen. Ihre Parole kann nicht anders lauten als: Zurück zur Natur!

Das Kunsthandwerk hat in dem wilden Auf und Ab, in dem Rausch der Selbstbespiegelung und Selbstverherrlichung, den das Heer der literarisch gegängelten Maler und Bildhauer in die Welt hinaus schrie, still und ernsthaft an sich gearbeitet. Es ist bezeichnend für den Geist, der ihm voranleuchtet, daß die Revolution die Fragen der künstlerischen Erziehung in den Vordergrund seiner Probleme geschoben hat. Ob es sich darum handelt, die Werte der empirisch-realistischen Bildungselemente denen der historisch-stilistischen entgegenzuhalten, Naturwirklichkeit und Kunstüberlieferung in ihrem Einfluß auf die Bereiche des Kunstschaffens zu untersuchen, ob man die Grenzbezirke der absoluten, ungebundenen Formgestaltung und die der zwecklich bestimm-



H. EHRENLECHNER

SILBERNE SCHMUCKBÜCHSE



HERMANN EHRENLECHNER-DRESDEN

VERGOLDETER POKAL MIT
REICHER EMAILARBEIT ■

ten Handwerksarbeit absteckt, immer ist das Wesentliche und für die Beziehungen zwischen Schaffendem und Werkstoff Entscheidende am Ziel der organisatorischen Betrachtung zu finden. So haben wir das Glück, das Kunstgewerbe, vor zwanzig Jahren das dunkle Land der unbegrenzten Möglichkeiten, heute als sicheren Boden unter unseren Füßen zu spüren. Die Erzeugnisse edlen Kunsthandwerks sind uns weit vertrauter als die Bilder, auf denen ein Chaos schwerblütiger Sentimente sich um die Achse einer schattenhaften Individualität dreht, als die Skulpturen, in denen der Mensch, das Ebenbild Gottes, sich aus den Gesetzen seines organischen Seins gerissen sieht. Das macht unsere innere Verwandtschaft mit dem Werkstoff, Lindenholz und Ton, Silber oder Seidenfaser, und die Summe der Überlieferungsgedanken, die aus dem Reichtum unserer alten Meister quillt. Keine Ästhetik konnte diese Quellen verschütten, und keine Knechtung politischer Einheiten wird uns diese Kraft des seelischen Besitzes zertrümmern.

Wir haben eine Gruppe von Werken eines Goldschmieds vor uns, der seit annähernd zwei Jahrzehnten in Dresden lebt und heute dort unter

den Meistern seines Faches eine führende Stellung einnimmt. Hermann Ehrenlechners Arbeiten sind wir seit den Dresdner Tagen der unvergeßlichen 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung oft begegnet. Man wird sich des großen Tafelaufsatzes erinnern, den er nach dem Entwurf von Karl Groß für das Dresdner Rathaus arbeitete, jenes märchenhaften Baumes, in dessen Blütenkelchen Gestalten und Gruppen aus Elfenbein ans Tageslicht traten. Der aus Steiermark gebürtige Münchner hat niemals planmäßigen Unterricht an einer Kunstgewerbeschule genossen. Von früh an im Handwerk stehend, in Pforzheim, München, Berlin bei tüchtigen Meistern geschult, hat er aus eigener Kraft den Anschluß an die künstlerische Spannung unserer Zeit gefunden. Von Sohn und Tochter unterstützt, heute sogar unabhängig von jedem bezahlten Gesellen, sitzt er in seiner Werkstatt, und der Lärm des Tages läßt ihn kaum den Kopf von seinem Tisch, seinem Schmelzofen heben. Die schillernden Schmuckstücke, die er aus Perlen, Steinen und Email ersinnt, sind nicht von jener spielerischen Phantastik, wie sie sich im Gegensatz zu der Sachlichkeit des weiblichen Kostüms, der oft geforderten und nie ganz er-



H. EHRENLECHNER

KLEINE DOSE UND BECHER. SILBER VERGOLDET, TEILWEISE MIT EMAIL UND FARBIGEN STEINEN BESETZT



H. EHRENLECHNER-DRESDEN

SILBERNE FRUCHTSCHALE

reichten, unter den Händen gewisser süddeutscher Meister Daseinsberechtigung errungen hat. Seine Arbeiten haben einen gotischen Grundzug, nicht so in der unmittelbaren Abhängigkeit von der formalen Stilistik des 14. und 15. Jahrhunderts, als in der Besonderheit ihres Ausdrucks, in der beweglichen und doch tektonischen Energie ihres Wuchses, in der herben Frische ihrer Profile, in der Naturalistik gewisser Einzelbildungen. — Da ist der schöne Becher in ganz vergoldetem Silber: die runde Schale des Fußes ruht auf vier behaglich schmunzelnden Kröten, in dem dichten Gerank, das die Kupa trägt, blühen rohe, von metallischen Adern durchzogene Türkisen zwischen breitfließendem Blattwerk, während den Deckel dasselbe Motiv, gleich wundersamen Distelblüten, im krausen Gewirr silberner Fäden und Bänder, im Fünfblatt um den Perlegrund erweitert, zu einem schweren Strauß steigert. Auf dem fialenartigen Sockel aber, der aus diesem Gebilde emporwächst, steht ein entzückender kleiner Reiher zum Fluge bereit, Feder um Feder aus schwärzlich oxydiertem Silber geschnitten, in der beweglichen Energie seines Umrisses ein vollendeter Abschluß dieses kleinen Meister-

werkes. Ein anderes Stück, die Schale auf dem Sockel der sechs Masken ist noch nicht die letzte Lösung dieses Entwurfes; die Schwere der kurzen Pfeiler verlangt eine weiter ausladende Form. Wie hier der Künstler aus den verschiedensten Drehungen und Verschlingungen des Drahtes und Silberbandes an jedem dieser grotesken Köpfe neu die Temperamente ausdeutet, das ist ein Schulbeispiel der Ausnützung des inneren Gesetzes, das in jedem Werkstoff ruht. Bei dem großen Pokal, der straff und fest aus dem geschwungenen Rippenstamm emporstrebt, klingen Erinnerungen an die Agleibecher der Frührenaissance an. Die Buckel strahlen in freiwucherndem Flächenemail, wie die Flügeldecken tropischer Käfer; darüber beruhigt sich die Masse, und der Deckel wird zu einem, im kleinen doch monumental gefühlten Sockel für die Figur eines nackten Knäbleins, die der Meister aus dem massiven Block gemeißelt hat. Die gotische Linie wird in den beiden Bechern noch deutlicher; wie geistreich sind die Kanten des achteckigen Fußes an dem links abgebildeten durch die perlenartige Reihe der Zacken belebt, wie wohligh schmiegt sich der Spitzbogen rechts in das Rund des Kelches! Hier wie in den

Kaffeegeschirren ist dem Material jede Schönheit abgewonnen; in leisen Schwellungen, die sanfte Lichter auf dem Rund des Gefäßes entzünden, in zarten Rippen offenbart es seine Elastizität, und jede Form zeigt die verständige Rücksicht auf gute Handhabung und leichte Reinigung.

Heute sind die Fragen der inneren Entwicklung handwerklicher Kunst nicht mehr die formaler Umbildung aus naturalistischen oder stilistischen Gegebenheiten. Arbeiten wie diese Ehrenlechners stehen jenseits der formalistischen Versuchszone, aber auch jenseits der technischen Virtuosenkünste. Das Können, das dem Menschen erreichbar ist, und das armselig genug

bleibt, es muß dienen, darf nicht herrschen im Reiche der Kunst! hat kürzlich einer der Admirale der deutschen Zweckkunst gesagt, einer von denen, die Hand, Auge und Herz in vollendetem Einklang walten lassen können. Der an die Elbe verschlagene Münchner, von dessen Schaffen wir hier einen Ausschnitt darstellen, ist heute so weit in seinem Werdegang, daß sein Können eben nur noch ihm und seinem Formwillen dient. Und da es auch um das Ersinnen bei ihm aufs beste bestellt ist, so darf er sich mit Fug, dem ehrlichen Sprüchlein aus Volksmund gemäß, zu den Meistern seiner Zunft rechnen.

E. Haenel



H. EHRENLECHNER □ TAUFPOKAL. SILBER, TEILWEISE VERGOLDET MIT TÜRKISEN UND PERLSCHALEN



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

SPAR- UND ANLEIHE-KASSE, LÜBECK



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

SPAR- UND ANLEIHEKASSE LÜBECK: EINGANG

BAUTEN VON HANS JESSEN

Eine der glücklichsten Begabungen unter unseren modernen Berliner Architekten ist Hans Jessen, eine der angenehmsten Erscheinungen. Nicht im landläufigen Sinne genial, nicht das große Publikum anziehend und verblüffend, nicht um jeden Preis auffallen wollend, aber um so mehr erfreuend die kleine Berliner Gemeinde derer, denen die Augen geöffnet sind über die großstädtischen Architektursünden aus den letzten Jahrzehnten. Alle die gewinnt er für sich, die mit zarterer Seele und mit immer sich erneuerndem Genuß durch die Berliner Wilhelmstraße wandern, an den stillen und doch so beredten Palais aus den Tagen des viel bespöttelten Friedrich Wilhelms I. und seines Sohnes, die an den alten Häusern der Linden sich freuen und den noch schlichteren und doch achtunggebietenden Bauten des Empires und Biedermeiers im alten Berliner Westen. Nicht daß man auf den ersten Blick von einem Gebäude sagen müßte: das ist Jessen. Eine gewisse Scheu hält ihn davor zurück, eine eigene Note stark herauszubilden und sein modernes

Können jedem Laien kenntlich hervorzukehren — oder vielmehr eine gewisse, wohltuende Diszipliniertheit des Schaffens, die ihn davor bewahrt, unnötig — d. h. so lange es sich nicht um Monumentalbauten handelt, eine ganze Straßenfront zu zerreißen und sich in Szene zu setzen.

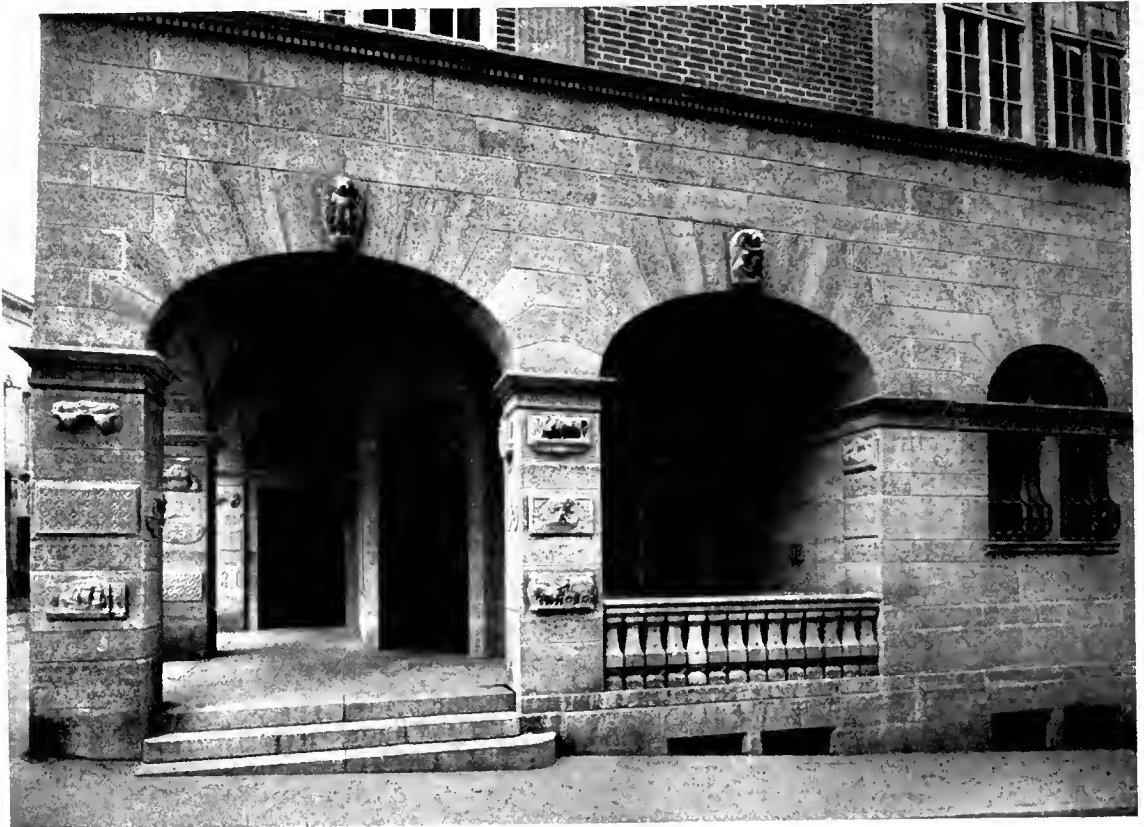
Wie wohltuend ist diese Zurückhaltung gegenüber den modernsten, sehr beliebten Architekturgreueln, da selbst durchgebildete Architekten sich zu dem unerhörten Unfug verleiten lassen, Erdgeschosse von hohen Mietshäusern für sich in sogenanntem modernem Stil umzuändern und durch auffallenden Farbanstrich die darin befindlichen „Dielen“ und Geschäftsbetriebe noch besonders kenntlich zu machen. Doch es wäre absurd, wenn man zwischen Jessens Werk und diesen modernen Reklambauten überhaupt Parallelen ziehen wollte. Es bleibt nur erstaunlich, daß das Wirken der vielen tüchtigen Architekten und der jahrelange Kampf in Wort und Bild bei dem großen Publikum so ungehört verhalten konnte.

In der äußeren Ausgestaltung seiner Bauten: Dachfirst- und Geschoßhöhe, Reihung der Fenster und Entfernung der Fensterachsen paßt Jessen sich leicht — soweit es sich mit künstlerischen Grundsätzen vereinigen läßt — der Umgebung an. Gleich hier erkennt man den Architekten, der alles Gute aus der Überlieferung sich aneignet, dem sich der Reiz und das Geheimnis alter Städtebilder erschlossen haben. Doch nur im äußeren, in den großen Linien gleicht sich Jessen der jeweiligen Umgebung an. Im übrigen, in allen wesentlichen Punkten legt er sich keine Beschränkung auf, hebt sich frei über die Alltagsbauten heraus durch Feinheit der Gliederung, durch die Unsumme an Qualitätsarbeit, durch die gründliche und doch nie pedantische Durcharbeitung sämtlicher Details, durch die an originalen Einfällen reiche und doch stets gebändigte künstlerische Phantasie.

Unserer Zeit entsprechend, die von jedem fähigen Kopf und selbständig Wirkenden ein Höchstmaß der Leistung verlangt und somit zur Spezialisierung drängt, hat Jessen auf einem Gebiete der Baukunst sich ganz besonders betätigt und dank einer Fülle von praktischen Erfahrungen sich zur Könnerschaft entwickelt,

nämlich im Bankbau. Er bringt auf diesem Gebiete die beste Vorbildung mit. Als Mitarbeiter von Wilhelm Martens, der in wesentlichen Einzelheiten des Bankbaues — so in der Anlage der modernen Tresore, im Schaffen von Oberlicht- und hellen Kassenräumen — als bahnbrechend gilt, wurde Jessen bestens eingeweiht. Der einstige Schüler (in den rein technischen Fragen), und nach Martens' Tode Nachfolger in der Tätigkeit des Baumeisters der Deutschen Bank, wird zum Vollender und überragenden Bankarchitekten, weil er nicht, wie die Architekten der Vorgeneration, mit der Tradition spielt, sondern sie beherrscht und verwertet. Als Architekt der Deutschen Bank, die übrigens vor kurzem ihr fünfzigjähriges Jubiläum begehen konnte, hat er ein Hauptwerk geschaffen, daher möge diese seine Tätigkeit eingehender beleuchtet werden.

Bei der Leitung der Neubauten der Deutschen Bank zu Berlin stand Jessen einer großen Aufgabe gegenüber, und er löste die mannigfachen Schwierigkeiten nach Möglichkeit, d. h. soweit es ihm gelang, die Bauherren für seine Pläne zu gewinnen. Der Gebäudekomplex der Berliner Deutschen Bank, der ein ganzes Straßenviertel zwischen den von Osten nach Westen



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

SPAR- UND ANLEIHEKASSE LÜBECK: EINGANG



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

MECKLENBURGISCHE HYPOTHEKEN-
UND WECHSELBANK, WISMAR



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

GESCHÄFTSHAUS S. BLEICHRÖDER, BERLIN, UNTER DEN LINDEN: TREPPENHAUSFENSTER IM HOF

laufenden Zügen der Behren- und Französischen Straße einerseits sowie den rechtwinklig auf diese stoßenden der Mauer- und Kanonierstraße einnimmt, hat seine besondere Geschichte. Der älteste Bauteil war in den Jahren 1872—74 von Ende und Böckmann für die Deutsche Unionbank errichtet worden und ging 1876 in den Besitz der Deutschen Bank über. Alle folgenden Neubauten auf der Ostseite der Mauerstraße und den angrenzenden Teilen der Behren- und Französischen Straße wurden von Martens ausgeführt, desgleichen auch der erste Schwibbogen am westlichen Ende der Französischen Straße. 1910, nach dem Tode Martens', wurde Jessen mit der Weiterführung der Bauten betraut und seine Hauptaufgabe war es, auf dem neu hinerworbenen Baugrunde der Westseite der Mauerstraße ein Bankhaus zu errichten, das den weitgehenden Anforderungen der sich gewaltig ausdehnenden Deutschen Bank in selbständiger Weise gerecht werden mußte. Dieser Jessensche Neubau, der die ganze Straßen-

front sowie zwei rechtwinklig ansetzende lange Hofflügel umfaßte, sollte neben zahlreichen Bureaus vornehmlich die Gesamtdirektionsräume aufnehmen sowie einige große, der neuen Entwicklung entsprechende Sitzungssäle, da die von Martens erbauten sich schon als zu klein erwiesen. Nur ein bereits bestehender Bau auf dieser Straßenseite konnte und mußte verwendet werden, nämlich das vor nicht langer Zeit erbaute Haus der Nordstern-Gesellschaft, das gleichfalls von der Deutschen Bank erworben war. Jessens Plan ging dahin, für diese ganze große Straßenseite eine einheitliche Fassade zu entwickeln und auch die Nordsternfassade entsprechend zu verändern, während die Bauherren zunächst von ihm verlangten, die Gesamtfront in den gleichen prunkenden Formen des Nordsterns in rotem Sandstein auszuführen. Schließlich kam ein Kompromiß zustande: Jessen mußte darauf verzichten, den Nordsternbau in seinen Plan einzubeziehen, erhielt im übrigen aber freie Hand. Da gleichzeitig mit



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

GESCHAFTSHAUS S. BLEICHRÖDER. BERLIN.
UNTER DEN LINDEN: HOFANSICHT



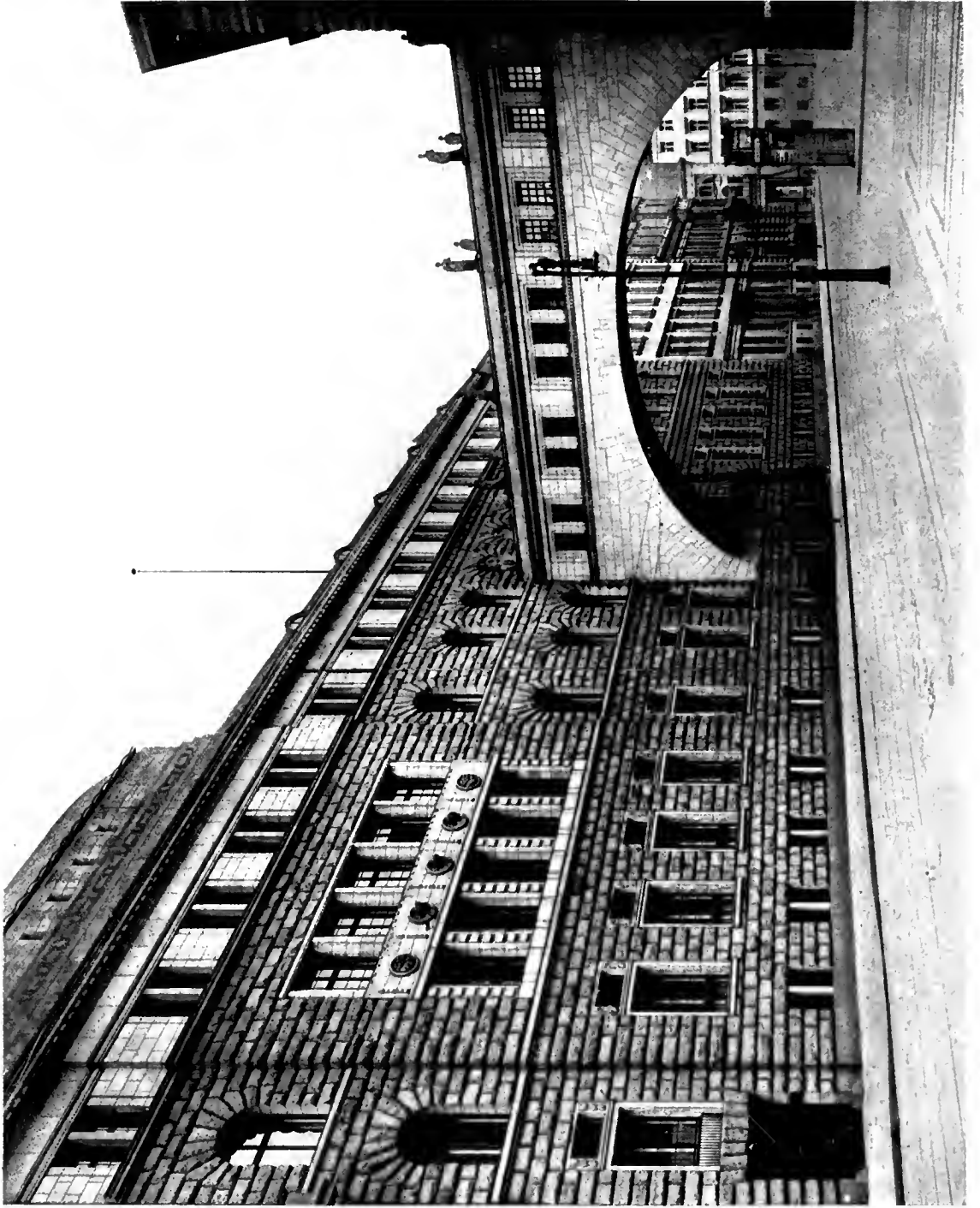
ARCH. H. JESSEN-BERLIN

STADTKASSE S. BLEICHRÖDER, BERLIN.
UNTER DEN LINDEN: SPRECHZIMMER



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

SPAR- UND ANLEIHEKASSE LUBECK: SITZUNGSZIMMER



DEUTSCHE BANK, BERLIN: DIREKTIONSGEBÄUDE, MAUERSTRASSE

ARCH. H. JESSEN-BERLIN



DEUTSCHE BANK. BERLIN: DIREKTIONSGEBAUDE. MAUERSTRASSE. HOF

ARCH. H. JESSEN-BERLIN

dem Neubau ein zweiter, die Mauerstraße überspannender Schwibbogen das alte und das neu zu errichtende Haus verbinden sollte, hatte er die Herren von der Notwendigkeit überzeugen können, in Stil und Material — Verwendung von Rustika und hellem Sandstein — dem älteren Bankhause sich anzuschließen.

Uns erscheint die Verwendung der Rustika wohl fremd in dem Berlin, das seine besondere Note aus den schlichten glatten Fassaden des 18. und angehenden 19. Jahrhunderts erhält, doch auch hier wirkt Jessen versöhnend und ausgleichend: indem er das ganze oberste Geschoß und als Parallelwirkung auch den gesamten Schwibbogen in einfacher Quaderung ausführt und dazu noch in überaus kühner Weise mitten in die Hauptfassade durch fünf Fenster Front des ersten und zweiten Geschosses eine Enklave in derselben Ausführung hineinlegt, gelingt es ihm, den Anschluß an die weitere Umgebung zu erreichen.

Schwierigkeiten bot auch der neue Schwibbogen. Es war eine kaum lösbare Aufgabe, ihn künstlerisch einwandfrei über die Straße zu führen. In alten Städten mit schmalen Straßen wirken solche Bögen wohl intim, aber hier galt es, ihn über eine 22 m breite Straße zu legen, wobei noch die Baupolizei verlangte, daß die beiderseitigen Aufleger nicht weiter als 60 cm aus der Mauer vorspringen. Trotzdem wirkt Jessens Lösung überzeugend. In den großen Umrissen hielt er sich wohl an den benachbarten Martensschen Bogen, aber er gibt vereinfachte, klarere Linien. Und wie trefflich gesetzt sind die zweimal sechs Figuren (von Prof. Hugo Kaufmann) auf dem schlicht horizontalen Gesims

des Bogens. In Größe und Abstand glücklicher gewählt als die vielfach unbekümmerter sich darbietenden Sandsteifiguren der alten Potsdamer und Berliner Häuser. Vergleichbar den alten Bischöfen und Heiligen auf der Würzburger Mainbrücke.

Auch in der Ausgestaltung der Hoffassade findet sich Rustika. Jessen konnte und wollte hier vermeiden, daß Straßen- und Rückfassade des Gebäudes auseinanderfielen. Aber nur bis zum Ansatz des ersten Stockwerkes reicht die Rustika, nach oben zu gibt es dann glatt verputzte Flächen, zwischen den beiden folgenden Obergeschossen belebt durch lange Reliefstreifen und dazwischen eingestreute Medaillons. Das oberste Geschoß wieder, wie nach der Straße, abgesondert, und zwar hier durch eine unmittelbar an die Fensterbretter reichende, horizontal fortlaufende Leiste, geschmückt durch Folgen von Rundmasken und überraschend kühn dazwischen eingelegte Ornamentbänder. Reizvoll die Wechselbeziehung dieses „Laufenden Hundes“ zu den Reliefstreifen darunter,

sowie der Köpfe zu den großen Medaillons.

Von überzeugender Selbstverständlichkeit ist das Vestibül, das in geschliffenem und poliertem Muschelkalk sich darbietet. Keine Raumverschwendung, keine große Treppenanlage. Dominierend und den Blick auf sich lenkend die den Hauptverkehr vermittelnde Anlage, der in Bronze ausgeführte Fahrstuhl.

Der neue Kassenraum folgt in den Grundzügen den Martensschen Vorbildern. Auch hier eine geräumige Halle mit Oberlichtanlage. Nur gibt sich alles wieder schlichter, klarer. In Wand- und Deckeneinteilung, in Säulenbil-



ARCH. H. JESSEN-BERLIN □ DEUTSCHE BANK, BERLIN, MAUERSTRASSE: VESTIBÜL IM DIREKTIONSGEBÄUDE



dung und Schalterausführung überwiegt das Zweckmäßige. Reine Ornamentik (wie z. B. die Palmetten in den Querfüllungen über den Fenstern) ist nur sparsam verwendet und völlig eingeordnet. Im übrigen wirken die praktischen Zubehöre: Möbel, Beleuchtungskörper, die Fenster- und Schalteranlagen sowohl durch ihre Ausführung als auch durch ihre Größenmaße und Einbeziehung in den Raum als raumschmückend.

In den Verwaltungsräumen konnte der Architekt sich unbeschränkt ausleben, konnte aus dem Vollen schaffen und das Glück auskosten, das unseren modernen Bauleitern nicht oft beschieden ist: in edlen Materialien zu schaffen. Jedoch Jessen verzichtet auf jeden Prunk: überwiegend sieht man glatte Vertäfelungen und Paneele, gegliedert durch Ornamentfriese und Füllungen. In der Flucht von Sprech- und Warte-, Direktions- und Versammlungsräumen bildet die Verwendung der ganzwandigen Paneele (abwechselnd aus Mahagoni- und Zedernholz) das einende Moment, fast durchgängig auch die unmittelbar darüber sich spannenden weißen Stuckdecken. Aber höchst reizvoll der stete Wechsel in der Gliederung bei Stuckdecken und Holzwänden. Je nach dem Umfang der Räume bald zartere

Ornamentstreifen und Friese und Reliefs, bald kräftig betonte Profilierungen und voll hervortretender plastischer Schmuck, der hier im Innern ebenso, wie an den Fassaden von Lehmann - Borges geschaffen wurde. Lederpolster und Teppiche und Tischbekleidungen fein ab-

getönt zueinander und zu den Paneelen. Schlicht und doch eindrucksvoll die Beleuchtungskörper (von Richard L. F. Schulz), im Linienzug mit Wand- und Deckenornamenten sich begegnend. Bequem und ansehnlich das Gestühl. Eigenartig und zweckgemäß die Form der Sitzungstische, oval, nach den Enden sich verjüngend, damit von jedem Platze aus der jeweilig Sprechende bequem gesehen werden kann. Qualitätsarbeit, gut handwerkliche überall, von der Vertäfelung im ganzen, in der die großen Platten fugenlos aneinander grenzen, bis zu dem bestens ausgetrobnen Verschuß der doppelten schweren Türen, die beide gleichzeitig mit einem Handgriff sich bewegen lassen.

Besonders erfreulich ist es aber, daß diese Kleinarbeit nicht nur an den Fassaden und in den jedem Besucher zugänglichen Teilen des Hauses hervortritt, sondern durchweg geleistet ist. In allen bankbautechnischen Einzelheiten kam Jessen die jahrelange Spezialtätigkeit zugute. Nur wer, wie er, wiederholt Kassentische und -Schalter, Lüftungs- und Ozonanlagen, Rohrpostsender und alle sonstigen Teile einer Bankeinrichtung bearbeitet und erprobt hat und bei neuen Bauten immer wieder weiterbilden und entwickeln konnte, vermag Brauchbares zu leisten.

Einige weitere Bankbauten Jessens seien hier kurz angeführt. So die Mecklenburgische Hypotheken- und Wechselbank zu Wismar.

In der Fassade unverkennbar der Anschluß an die Bauten um 1800: mit der entfernt zipusähnlichen Giebelbildung, dem diskreten Relieffries



ARCH. H. JESSEN-BERLIN □ DEUTSCHE BANK, BERLIN
DIREKTIONSGEBAUDE. TÜR IN ZEDERNHOLZ



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

DEUTSCHE BANK, BERLIN: DIREKTIONSGEBAUDE.
MAUERSTRASSE. SITZUNGSSAAL IN ZEDERNHOLZ

zwischen den beiden oberen Geschossen sowie dem halbkreisförmigen Fenster darüber. Unbequem mußte es dem Architekten sein, statt der einen mittleren (der Fassade gemäßen) Türe zwei gesonderte Eingänge für die Geschäfts- und die Privaträume einzufügen. Jessen half sich, indem er die seitlichen Bauteile risalitartig herauszog und so eine natürliche Stütze für die beiden Eingänge erhielt.

Von einer neuen Seite lernen wir Jessen kennen in der Hoffassade des Bleichröderschen Bankhauses zu Berlin, Unter den Linden. In besonders festlichem Kleide zeigt sie sich und zugleich in einem seit langen Jahrhunderten nicht häufig verwendeten Material: in leicht farbig getönter Keramik mit belebend eingestreuten Medaillons, gut verteilten Ornamenten und schlichten Relieffiguren aus demselben Material. Auf das große Publikum mag eine solche Fassade befremdend wirken, es ist jedoch nur zu begrüßen, wenn statt der aus der Ferne geholten edleren Steinarten der glasierte und gefärbte Ton wieder bevorzugt wird, wenigstens in unserer engeren norddeutschen Heimat. Auffallend mag auch zunächst die etwas schwere und wulstige Ornamentbildung über dem Portal wirken, anscheinend eine Neubelebung des Knorpel- und Teigornamentes der Renaissance. Aber durchaus materialgerecht sind diese in Ton geformten und gekneteten Ornamente, verständlicher als die in Holz geschnitzten oder aus Stein gehauenen Teigornamente des 17. Jahrhunderts. Von der Inneneinrichtung des Bleichröderschen Bankhauses sei besonders erwähnt die Ausbildung der Zahlische ohne trennende Schalter, wie sie nach Jessen jetzt häufiger

Verwendung finden. Neuartig ist auch die Anwendung von Rohglasmosaik an Stelle von Stein- oder harten Tonfliesen in der Bodenfläche des Publikumsraumes; eine Einrichtung, die sich gut bewährt hat.

Um mehrere Jahre zurück liegt der Bau der Lübecker Spar- und Anleihekasse. Eigenartig die Giebelfassade und doch gewinnend diese organische Verbindung von Muschelkalk und Backsteinflächen. Gleichsam ineinandergekelt erscheinen die von dem Sockelbau emporstrebenden Vertikalen und die aus dem Giebel-dreieck herabwachsenden breiten Ziegelstreifen. Nicht ganz überzeugend wirkt dagegen der Skulpturenschmuck an den Laubenpfeilern. Von der Inneneinrichtung sei nur der aus Holz gebildete Kronleuchter des Sitzungszimmers hervorgehoben. Ganz besonders reich die Verwendung des Schnurwerks, vergleichbar der Takelage von Segelschiffen — ein Gleichnis fast für den ganzen Ort, für die Stadt an der Waterkant.

Daß Jessen bei aller Spezialisierung nicht einseitig geworden ist, beweisen seine mannigfaltigen anderen Werke: Landhäuser in der Berliner Umgebung und Siedelungsbauten (Berliner Lichtenrade), ein Kavalierhaus in der Berliner Regentenstraße und eine schlichte Dorfkirche in Pretzien (Altmark). Und dann wiederum einprägsame Fassaden von großen Geschäftshäusern, wie z. B. die in schwärzlichem Ton sich darbietenden Fronten des Wolffschen Telegraphenbureaus zu Berlin. Überall die gleiche Zurückhaltung und doch wiederum freimütige Energie, sobald es gilt, zweckmäßige Neuerungen zu verfechten.

Dr. H. Straube



ARCH.
H. JESSEN
DEUT-
SCHE
BANK,
BERLIN

WANDOR-
NAMENT
BILDH.
LEH-
MANN-
BORGES



ARCH. H. JESSEN-BERLIN

DEUTSCHE BANK, BERLIN: DIREKTIONSGEBAUDE.
MAUERSTRASSE. SITZUNGSZIMMER IN EICHENHOLZ



LUDWIG GIESS-BERLIN □ NOTGELD FÜR DEN KREIS BÜDINGEN IN OBERHESSEN

EIN FORTSCHRITT IN DER VERBESSERUNG UNSERER MÜNZEN

Bei dem großen Tiefstand des künstlerischen Wertes unserer Reichsmünzen, für den trotz mancher Wettbewerbe und Bemühungen von verschiedenen Seiten eine Abhilfe nicht zu erreichen war, fallen zwei Münzwerte zu 10 und 50 Pfennig sehr vorteilhaft auf, welche der Kreis Büdingen in Oberhessen kürzlich als Notgeld ausgegeben hat. Diese Münzen, welche in ihren Darstellungen auf den Beruf des Ackerbauers Bezug nehmen, dem die Bevölkerung des Kreises Büdingen obliegt, und die man in mancher Hinsicht als vorbildlich für unsere künftige Münzgestaltung bezeichnen möchte, stammen von dem Münchner Medaillenkünstler und Bildhauer Ludwig Gieß, der vor etwa Jahresfrist als Lehrer nach Berlin berufen wurde; die Ausführung der Münzen, die sich besonders vorteilhaft in der schwärzlichen Färbung von oxydiertem Eisen zeigen, erfolgte durch die Münzprägestalt Heinrich Arld in Nürnberg.

Das Notgeld der Stadt Mannheim, in Prägungen zu 5, zu 10 und zu 25 Pfennig, ist in tieferem Sinn Notgeld. Erst auf das Ultimatum einer städtischen Betriebsstelle hin wurde von den zuständigen Instanzen nach langen Erwägungen zur Tat übergegangen. So mußte rasch der Auftrag zum Entwurf gegeben werden. Dieser Schnelligkeit verdanken wir wahrscheinlich die durchaus im praktischen Sinne gehaltene, aber doch auch künstlerisch

und münztechnisch anständige Lösung der Notgeldgestaltung. Maßgebend war Klarheit und Zweckdienlichkeit der Prägung, auch beim Rollen. Die Ziffern der Vorderseite sind trotz aller Flachheit leicht unterscheidbar durch Größe und Form. Die Einheitlichkeit der Ausgabe-stelle wird durch das älteste Wappenzeichen Mannheims, die Wolfsangel, hergestellt, die bei dem Fünfer auf einem Warenballen liegt, hinter dem einige Wasserpflanzenblätter sichtbar sind, um die Schifffahrt anzudeuten. Beim Zehner ist die Wolfsangel, die sich aus einigen dekorativen Blattlinien erhebt, alleiniges Zugehörigkeitszeichen. Beim Fünfundzwanziger hält eine Figur (Mannhemia) die Wolfsangel in der Hand. Der Wert jedes Stückes kann sonach auf Vorder- und Rückseite auch schon durch das Tastgefühl unzweifelhaft festgestellt werden. Stadt, Wappen und Haupttätigkeit Mannheims sind entsprechend und schlicht zum Ausdruck gekommen. Der nüchterne Zweckmäßigkeitssinn, wie er in der Handels- und Industriestadt Mannheim bestimmend ist, hat also eine ihren Bedürfnissen entsprechende zweckgerechte Lösung

in der Prägung herbeigeführt. Die Münzen wurden in ihrer einfachen Sprache von Herm. Esch entworfen und von dem Medailleur der Prägestalt Lauer in Nürnberg modelliert. Die Prägungen zeigen über dem Eisenkern einen grauen Nickelglanz. B.



HERM. ESCH-NÜRNBERG □ NOTGELD FÜR MANNHEIM



NETZGLAS
SOG. DIATRETON

RHEINLAND
3.—4. JAHRH. N. CHR.

ALTER UND NEUER GLASSCHNITT

Unter allen kunstgewerblich nutzbaren Materialien ist das Glas wohl dasjenige, das die meisten Bearbeitungsmöglichkeiten darbietet. In seiner Entstehung eine „art du feu“, läßt es sich eben nur im heißflüssigen Zustand formen, durch Blasen mit der Glasmacherpfeife, durch Zusammenschmelzen mehrerer Teile, durch Kneifen mit Werkzeugen, durch Pressen in Hohlformen. Zusätze von Oxyden gestatten die Herstellung einer unendlich reichen Skala der Glasmasse, und durch regelmäßiges oder regelloses Mischen verschiedenfarbiger Massen, auch durch Einpressen farbiger Glasfäden in die noch weiche Oberfläche eines fertig geformten Gegenstandes lassen sich die köst-

lichsten farbigen Effekte erzielen. Weiter kann man plastischen Farbdekor durch Aufschmelzen von Fäden, Knöpfen, Perlen usw. anbringen, sowie durch Bemalen mit kalten Farben, durch Einbrennen von Emailfarben und durch Vergol-

dung die Oberfläche farbig beleben. Schließlich ermöglichen mechanische Eingriffe in die Oberfläche besondere Zierweisen, so das Reißen mit dem Diamanten, das Einhämmern kleiner Punkte (das sog. „Punktieren“ oder „Stippen“) und endlich das Schleifen und seine feinere Abart, das Schneiden. Es ist eigenartig, daß gerade das sprödeste und zerbrechlichste Material, das wir kennen, eine so große Zahl von Bearbeitungsmöglichkeiten zuläßt.



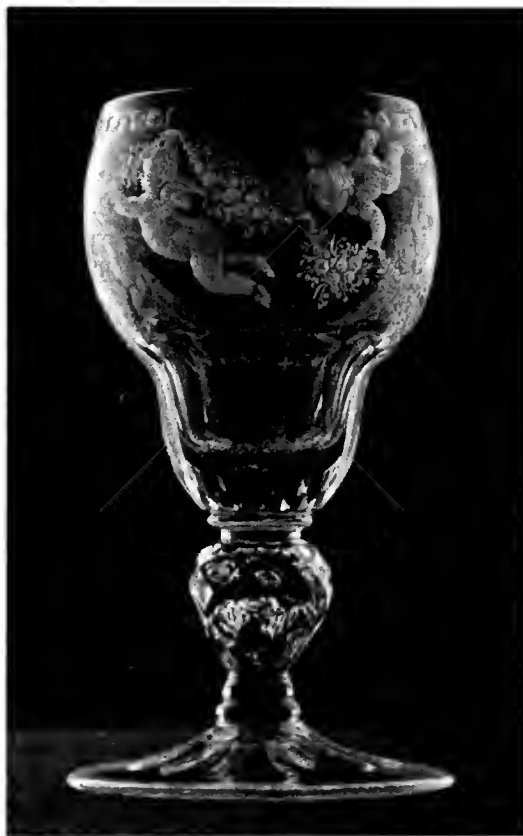
SOG. HEDWIGSGLAS □ ÄGYPTEN. ELFTES—ZWÖLFTES JAHRH.

Neben dem Formen aus der zähflüssigen Blase ist wohl die vornehmste und dem durchsichtigen, klaren Material am meisten Rechnung tragende Technik das Schneiden mit dem Rad. Im Verlaufe von zwei Jahrtausenden kennen wir drei Perioden, in denen man diese Technik auf das Glas angewendet hat, und jedesmal wurde sie von den edleren, natürlichen Materialien der Edelsteine und des Kristalls auf das schlichtere, künstliche Material des Glases übertragen. Das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit haben sich daran geübt und Dinge hervorgebracht, die zu dem Köstlichsten gehören, was uns das Kunstgewerbe dieser Zeiten beschert hat

Von größter Vollkommenheit sind die

Werke des Glasschnittes, mit denen uns die Antike überrascht. Tiefschnitt und Hochschnitt hat sie mit gleicher Virtuosität gehandhabt; wahre Wunderwerke, bis heute unübertroffen, hat sie besonders in der Technik des Hoch- oder Reliefschnittes geschaffen, bei der die Ornamente nicht vertieft in der Fläche liegen, sondern erhaben, in positivem Relief, über der rings abgearbeiteten Fläche stehen. Die fabelhaftesten Leistungen dieser Art sind die jedenfalls im Rheinland entstandenen Netzgläser des dritten und vierten nachchristlichen Jahrhunderts (Abb. S. 285). Wie bei diesen, Diatreta genannten Bechern das frei durchbrochene, nur durch dünnste Stege mit dem Körper zusammenhängende Netzwerk aus der dicken vollen Gefäßwandung herausgeschnitten worden ist, das zeigt die technische Leistungsfähigkeit dieser alten Glasschneidekünstler auf einer nicht wieder erreichten Höhe.

Bereits in der frühen Kaiserzeit entstanden in alexandrinischen Werkstätten die köstlichen Überfanggläser, als deren vollkommenstes Stück wir die berühmte Portlandvase des Britischen Museums bewundern. Wie da aus der opak-weißen Überfangschicht die figürlichen Reliefs herausgearbeitet sind, wie das Durchschimmern des



POKAL VON ELIAS ROSBACH □ BERLIN UM 1740

tiefdunkelblauen Grundes zur Modellierung ausgenutzt worden ist, das zeugt von einem verblüffenden Raffinement des sicherlich an Onyxgemmen vorgebildeten Glasschneiders.

Lange Zeit ruhte dann unsere Kunst vollkommen, bis sie — abgesehen von einem kurzen Zwischenspiel in Byzanz — wieder in Ägypten in voller Blüte zutage trat. Und wieder läßt sich hier der Kristallschnitt als Vorläufer nachweisen. Abgesehen von sehr kleinen und wenig kunstvoll geschnittenen Parfümfläschchen ist die Zahl der erhaltenen Arbeiten nicht groß. Rund ein Dutzend Gläser der Fatimidenzeit (10.—12. Jahrhundert) sind uns bekannt geworden, und zwar fast durchweg in oder aus europäischen Kirchen-

schätzen. Es sind die sog. Hedwigsgläser, schlichte, dicke, leicht konische Glasbecher mit tiefgeschnittenem Dekor von Ornamenten oder Tieren, jedenfalls sämtlich von Kreuzfahrern als Reliquienbehälter aus dem Morgenland mit heimgebracht. Eins der schönsten, das sich — in reicher Silberfassung — einst im Schatz der Wittenberger Schloßkirche befand, dann im Besitz Luthers war und heute eine Kostbarkeit der bedeutenden Glassammlung der Feste Korbildet, zeigt die Abb. S. 285.

Von jener Zeit ab schaltet der Orient auf dem Gebiet des Glasschnittes gänzlich aus. Als aber zum dritten Male der Glasschnitt seine Auferstehung feierte, diesmal ums Jahr 1600 und in Deutschland, oder genauer in Prag, da war es wiederum der Kristall- und Steinschnitt, der die Anregung dazu gab. Im 16. Jahrhundert hatten sich besonders italienische Künstler mit dem Schneiden des Bergkristalls viel beschäftigt, die Schatzkammern in Wien und im Prado, der Louvre und andere Sammlungen legen bedredtes Zeugnis davon ab; der kunstliebende Kaiser Rudolf II. berief mehrere italienische und deutsche Edelsteinschneider an seinen Hof in Prag, und einer der letzteren, Caspar Lehmann,



POKAL MIT TREIBJAGD POTSDAM UM 1715



POKAL MIT BAROCKKRANKEN AUF MATTEM GRUND POTSDAM UM 1715

erhielt im Jahre 1609 ein Privileg für den Glasschnitt. Von jener Zeit an hat sich diese Kunst bis heute erhalten, hat in auf- und absteigender Kurve köstliche und minder wertvolle Werke geschaffen und hat sich in vielen Ländern eingebürgert. Kein Land aber kann sich, was Vielseitigkeit und künstlerischen Wert der Erzeugnisse anbelangt, mit Deutschland messen, wobei man Deutsch-Österreich und Deutschböhmen mit einschließen muß.

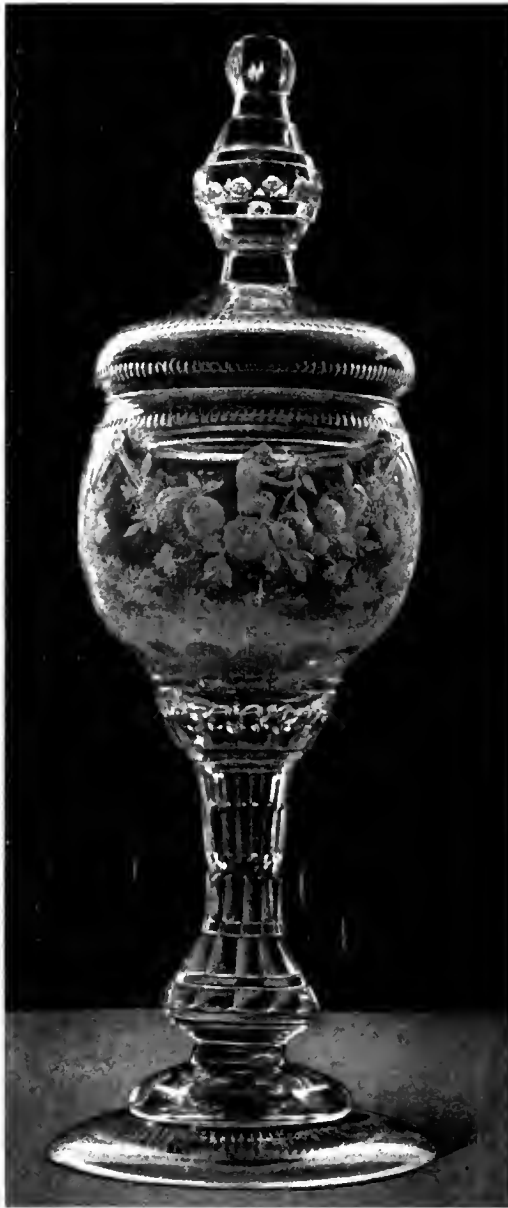
Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte des deutschen Glasschnitts in extenso zu erzählen. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß im 17. Jahrhundert Nürnberg die Hochburg unserer Kunst war, und daß von etwa 1680 an Böhmen und Schlesien die Führerrolle übernahmen. Daneben haben sich im 18. Jahrhundert noch einige ausgezeichnete Zentren im übrigen Deutschland gebildet, so in Sachsen, Thüringen, Hessen und

besonders in Potsdam, wo die brandenburgisch-preußischen Herrscher sich die Pflege des kunstvoll geschnittenen Glases sehr angelegen sein ließen. Unsere Abbildungen S. 288—290 geben einige hervorragende Proben dieser Potsdam-Berliner Werkstätten*), sowie einen glänzenden Hochschnittpokal des in Berlin geschulten Kasseler Glasschneiders Gundelach.

Das klare, edle Material des Glases lag neben der delikaten Masse des Porzellans dem ästhetischen Empfinden des 18. Jahrhunderts besonders stark. Wir verdanken dieser Zeit in technischer und künstlerischer Hinsicht Meisterwerke des Schnittdekors und auch die klassischen Gläserformen hat uns das Zeitalter des Barock- und Rokokostiles beschert. Generationen haben an der Weiterbildung dieser Kunst gearbeitet, hier und da tauchen wahrhaftige Künstler unter der meist anonymen Menge der Durchschnitsmeister auf, und erst das Ende des Jahrhunderts bringt — mit verändertem Geschmack — ein Abflauen der Kunst. Der Brillantschliff verdrängt den Schnitt, aber die Empire- und besonders die Biedermeierzeit wendet wieder besonders dem figürlichen Glasschnitt reges Interesse zu.

Meist war es der technisch einfachere Tiefschnitt, der von den Glaskünstlern angewendet wurde, wobei in den meisten Fällen die vom Rad flach ausgeschabten Stellen matt gelassen wurden und sich so von dem farblos-durchsichtigen, glänzenden Grund des Glaskörpers

*) Ausführlich behandelt in des Verfassers Monographie „Brandenburgische Gläser“. Mit 40 Lichtdrucktafeln (Berlin 1914), denen auch diese Abbildungen entnommen sind.



POKAL VON ELIAS ROSBACH □ BERLIN UM 1740

und zwar bis zu einer Tiefe von 5mm. Wenn man bedenkt, daß der Glasschneider eigentlich mehr mit dem Gefühl der Hände, die das Glas an das rotierende Rad andrücken, als mit dem Auge arbeitet, da der Schmirgel stets die zu bearbeitende Stelle bedeckt, daß ferner ein Fehlschnitt nicht mehr zu verbessern ist, und daß eine Vorzeichnung nur in groben Umrissen gegeben werden kann, so wird man die handwerklich und künstlerisch gleich hohe Vollendung eines solchen Stückes voll würdigen.

Seltener waren die Meister, die den ungleich schwierigeren Hochschnitt beherrschten. Der

wirkungsvoll abhoben. So z. B. auf dem kräftigen, um 1715 entstandenen Deckelpokal mit der minutiös geschnittenen Treibjagd (Abb. S. 287), sowie auf den beiden, von Elias Rosbach in Berlin um 1740 gearbeiteten Gläsern der Abb. S. 286 und 288, bei denen zierliche girlandentragende Amoretten und Fruchtgehänge mit Tieren sich um die gebauchten Kelche schlingen. Das umgekehrte Verfahren zeigt der wuchtige, 43 cm hohe Deckelpokal (Abb. S. 287), der, in Potsdam um 1715 geschnitten, auf mattiertem Grunde schwungvolle große Barockranken aufweist. Die etwas schematischen Spitzblatfriese an den Knäufen des Deckels und des Schaftes zeigen die übliche Potsdamer Verzierungsart dieser Zeit; sehr viel lebendiger ist dies Motiv verwendet worden von dem hervorragendsten Berliner Glasschneider Gottfried Spiller, von dessen Hand die köstlichen Deckelbecher (Abb. S. 289) stammen, in deren dicke Wandungen mit höchster Bravour und sicherem künstlerischem Gefühl bacchische Darstellungen eingeschnitten sind,



BECHER VON GOTTFRIED SPILLER

BERLIN UM 1700



HOCHSCHNITTPOKAL VON FRANZ GUNDELACH □ KASSEL, ANFANG DES 18. JAHRH.



W. VON EIFF-STUTTGART □ ZEPPELIN-
POKAL 1915 (HOCHSCHNITT)

Deckelpokal (Abb. S. 290) mit dem Brustbild des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel, den ich früher ebenfalls dem Gottfried Spiller zugewiesen habe, dann aber als eine Arbeit des in Kassel tätigen Franz Gundelach erkannt habe*), gibt eine glänzende Probe von dem virtuosen Können dieser Barockmeister. Das vorzüglich in hohem Relief geschnittene Brustbild ist teils in der matten, rauhen Oberfläche belassen, teils — in den Haaren und dem Gewand — durch Blankpolitur zu außerordentlich plastischer Wirkung gebracht. Hier ist also die ganze umgebende Fläche der Kupa weggeschliffen worden, so daß der Kopf und die seitlichen

*) Vgl. Kunst und Kunsthandwerk (Wien, Jahrgang 20, S. 33 ff.).

Trophäen kameenartig erhaben über dem spiegelnden Grund stehen. Auch der ganze übrige Pokal ist bis zu dem bekrönenden Fürstenhut auf dem Deckelknopf in kräftigstem Reliefschnitt behandelt.

Derartig hervorragende Werke hat das 18. Jahrhundert allerdings nur wenige, das 19. gar nicht aufzuweisen. Erst in neuester Zeit hat ein junger schwäbischer Künstler, Wilhelm von Eiff in Stuttgart, den Hochschnitt wieder zu Ehren gebracht. Was er sowohl im Ornamentalen wie im Figürlichen und besonders im Porträt leistet, davon geben unsere Abbildungen eine ausgezeichnete Vorstellung. Der Profilkopf des Grafen Zeppelin auf dem massigen Deckelpokal (Abb. S. 290), wie das Brustbild Pazauks auf dem ovalen Dosendeckel (Abb. S. 291)

zeigen die außerordentlich prägnante Charakteristik und das sichere Stilgefühl des Glasschneiders; vorzüglich der letztgenannte Kopf läßt die großzügig-flächenhafte Behandlung erkennen, die in starkem Gegensatz steht zu der sauber rundenden, alle Übergänge weich verwischenden Art des Barockmeisters. Bei dem Spiegelgriff (Abb. S. 291) sind Hoch- und Tiefschnitt zu einem wirkungsvollen Zusammenklang gebracht worden; auch hier zeigt sich, in der Figur sowohl wie in dem unregelmäßig gewellten, mattierten Grund eine nur leicht andeutende Skizzenhaftigkeit, die in der Eigenart der Technik ihre tiefere Begründung hat und zum künstlerischen Ausdrucksmittel umgewertet ist. In anderen Werken bekundet der Künstler eine köstliche, quellende Phantasie, so an Vasen und Pokalen, die von duftigem, lebensprühendem Pflanzen- und Tiergewirr umspinnen sind,



W. V. EIFF-STUTT GART E PORTRÄT G. E. PAZAUEREK (HOCHSCHNITT)

vielfach auch in dem zügigeren Tiefschnitt, mit feinsten Modellierung durch Abwechslung von mattierte und blankpolierte Stellen. Meines Wissens ist W. von Eiff der einzige Glasschneider, der heute den Hochschnitt — und zwar in wahrhaft künstlerischer Weise — beherrscht.

Der Tiefschnitt hat, nach einer letzten Blütezeit im Zeitalter des Biedermeierstils, zeitweilig brach gelegen, bis er, vorzüglich durch die Bemühungen L. Lobmeyrs in Wien, wieder zu größeren Aufgaben herangezogen und auf eine technisch hervorragende Höhe gebracht wurde. Dem Geschmack der Zeit folgend, griff der neue

Glasschnitt zuerst auf die Ornamentik der Renaissance-Kristallschneider zurück und hat sich dann in der Folge hauptsächlich auf die Kopie oder die Paraphrase der alten böhmisch-schlesischen Gläser des 18. Jahrhunderts geworfen. Die neueste Zeit hat nun auch darin



W. VON EIFF-STUTT GART

HANDSPIEGELGRIFF IN SILBER MONTIERT (HOCH- UND TIEFSCHNITT)



MICHAEL POWOLNY-WIEN

VIER BECHER MIT TIEFSCHNITTDEKOR

Wandel geschaffen und — auch hier ging die Firma Lobmeyr bahnbrechend voran — einen neuen Dekorationsstil gezeitigt, der sich weit von den Idealen der alten Glasschneidekunst entfernt und bisher unbegangene Wege schreitet. Wohl der beste Vertreter dieser Art, der dem modernen böhmischen Glasschnitt seinen Stempel aufgedrückt hat, ist Michael Powolny in Wien. Einige seiner graziösen Arbeiten mit ihrem locker verteilten Flächen-dekor zeigen die Abbildungen Seite 292, die nichts gemein haben mit dem meist festen und konstruktiven Dekorationsschema früherer Zeit. Powolny behandelt den Glas-

körper als eine Art wesensloser Fläche, die er durch geistreiche Linienzüge, durch kleine launige Einfälle oder durch einzelne figürliche Motive zu pikantestem Leben erweckt.

So findet der Glasschnitt technische und künstlerische Möglichkeiten der verschiedensten

Art; ausgeschöpft sind sie noch längst nicht, und es wäre wohl der Mühe unserer dekorativ tätigen Künstler wert, sich mit dieser Materie weiter ernsthaft zu beschäftigen und zumal aus dem bisher wenig beachteten Hochschnitt alle die Wirkungen herauszuholen, die noch ungenutzt in ihm schlummern.

Robert Schmidt



MICH. POWOLNY-WIEN

FASSETTIERTER BECHER MIT TIEFSCHNITTDEKOR



WILLI GEIGER,
MÜNCHEN



EDWIN SCHARFF, MÜNCHEN



J. V. CISSARZ,
FRANKFURT a. M.

BESCHRÄNKTER WETTBEWERB, ERSTE PREISE



PAUL NEU,
MÜNCHEN



W. SCHNARRENBERGER,
MÜNCHEN



O. H. W. HADANK,
BERLIN

BESCHRÄNKTER WETTBEWERB, DRITTE PREISE

NEUE DEUTSCHE POSTWERTZEICHEN

Nachdem Bayern durch ein Konkurrenzausschreiben für seine »Abschiedsmarken« neue Entwürfe gewonnen, schließt sich das Deutsche Reich mit einem neuen Wettbewerb an, dessen Ergebnis zum erstenmal die postalischen Hoheitszeichen für das ganze deutsche Staatengebilde bringen soll. Das Ausschreiben war ein doppeltes, ein beschränkter Wettbewerb für bewährte Künstler der Gebrauchsgraphik und ein allgemeiner, der jedem offenstand. Nach meiner Meinung hat auch diesmal wieder das Ergebnis die schon oft bewiesene Tatsache erhärtet, daß die beschränkten Wettbewerbe im allgemeinen die fruchtbareren sind, vor allem in Hinblick auf die aufgewandte Zeit und Leistung. Ja man dürfte wünschen, daß im beschränkten Wettbewerb sich unsere ersten Künstler noch in einem viel weitergehenden Maße beteiligt hätten. Es ist aber eine beklagenswerte Erscheinung, daß in Deutschland

bei solchen allgemeinen Anlässen unsere Besten sich stark zurückhalten, vielfach mit der begründlichen, jedoch nicht zu lobenden Begründung, daß sie bei dem überscharfen Gegensatz der deutschen Kunstrichtungen auch mit vollendeten, jedoch einer doktrinären Partei nicht passenden Werken auf völliges Verkennen zu stoßen fürchten. So kommt es, daß das Gesamtniveau der eingereichten Entwürfe, wie übereinstimmend Besucher der Berliner Konkurrenzausstellung berichten, erschreckend tief steht und ein unerfreuliches Bild gibt. Die ideale Lösung einer künstlerisch einwandfreien und stilistisch vollkommenen deutschen Briefmarke wird offenbar auch durch diesen Wettbewerb noch nicht erreicht. Immerhin geben die zahlreichen preisgekrönten Entwürfe, die das Reichspostministerium in einem Flugblatt zusammengestellt hat, heute schon die Gewähr dafür, daß wir künstlerisch bedeutendere Marken bekom-



EDWIN SCHARFF,
MÜNCHEN



W. SCHNARRENBERGER,
MÜNCHEN



PAUL NEU,
MÜNCHEN



J. V. CISSARZ,
FRANKFURT a. M.

BESCHRÄNKTER WETTBEWERB, ZUR AUSFÜHRUNG EMPFOHLEN



ADOLF UZARSKI,
DÜSSELDORF



WILH. LAUGER,
LEIPZIG



TOBIAS SCHWAB,
BERLIN



KARL EEG,
BREMEN

ALLGEMEINER WETTBEWERB, ERSTER, ZWEITER, DRITTER UND VIERTER PREIS

men werden als es die des Kaiserreiches waren, andererseits daß man von der extravaganten und unpopulären Gestaltung der Nationalversammlungsmarken glücklich abgesehen hat. Das Preisgericht, in dem hervorragende Künstler der verschiedenen künstlerischen Richtungen, Kunstverständige, Postfachleute und Parlamentarier saßen, dürfte diesmal mehr Resonanz für seine Entscheidungen beim Volke selbst finden als bei den Nationalversammlungsmarken.

Die staatlichen Symbole heraldischer wie figürlicher Art sind — schon aus inneren Gründen — bei den preisgekrönten Entwürfen bis auf einige schüchterne Reste völlig verschwunden. Die reinen Zahlenmarken überwiegen in beherrschender Weise. Die Anlehnung an alte deutsche Marken macht sich überraschend geltend. Eine glückliche Mischung von bewährter alter Einfachheit und sachlicher Klarheit und von Belebung und eigener, doch nicht willkürlicher Ausgestaltung weisen die Entwürfe von Willi Geiger-München (1. Preis) auf. Sie haben Markenstil im besten Sinn des Wortes. Die Kursivziffern von Edwin Scharff-München (empfohlen) sind dagegen zu flüchtig-ephemer. Ihnen geht eine gewisse Monumentalität ab. Paul Neu-München (3. Preis) versucht in die Zahlen symbolische Figuren der verschiedenen Stände hineinzukomponieren. Dadurch bekommen die Zahlen eine ungefüge Schwere, die innerhalb einer festgeschlossenen Buchdruckseite ihre künstlerische Berechtigung und Ausglei chung hätte, aber in der isolierten Marke nicht ganz glücklich wirkt. Direkt augenschädigend ist der Entwurf Karl Eegs-Bremen (4. Preis) mit seinen gebrochenen

Parallellinien. Reicher im Ornament als die übrigen ist Hermann Haas-München (4. Preis), ohne jedoch an Klarheit und Stilgefühl zu verlieren.

Von den Marken mit allegorischen Figuren und Darstellungen bringt der Entwurf von J. V. Cissarz-Frankfurt (1. Preis) mit einer knien den Gärtnerin keinen gerade neuen Gedanken, jedoch in einer so vornehmen, ausgeglichenen Linienschönheit und Abgewogenheit, daß man seine Freude daran haben muß. Ein vom Reichskunstwart empfohlener Hermes von demselben dürfte sich besonders in technischer Beziehung als sehr geeignet zeigen. Ein Pflüger mit zwei Pferden von Edwin Scharff-München (1. Preis) in modernen Formen, jedoch nicht gerade radikal, zeigt das plastisch-zeichnerische Können des Künstlers von seiner allerbesten Seite, aber gerade hier scheint mir auch die Gefahr für die Flächenwirkung einer Marke zu liegen. Auch Paul Neu-München Schmiededarstellungen (2. Preis und empfohlen) leiden in dieser Hinsicht an der perspektivischen Vertiefung bei der sonstigen dramatischen Wirkung und zeichnerischen Qualität. W. Schnarrenberger-München (3. Preis) will mit seiner Vogelperspektive deutscher Lande zuviel auf die kleine Fläche bringen, technisch-linear besser dürfte der vom Reichskunstwart empfohlene Postreiter sein. Etwas altertümlich, doch in seiner flächigen Stilisierung ausgezeichnet ist der Dreimaster von O. H. W. Hadank-Berlin-Südende (3. Preis). Ebenso darf man Adolf Uzarskis-Düsseldorf (1. Preis) sprengenden Reiter linear wie stilistisch als hervorragend bezeichnen. Karl Michel-Berlin (1. Preis), Wilh. Lauger-Leipzig (2. Preis) und V. Zietara-Mün-



KURT ARENDT, Breslau



HERMANN HAAS, MÜNCHEN

ALLGEMEINER WETTBEWERB, VIERTE PREISE



ELSA NIEMEYER-MOXTER-MUNCHEN

TEEPUPPEN



MARG. RUDORFF-DIESEN A. AMMERSEE

STICKEREIEN IN SEIDE

chen (3. Preis) würden vom Volk nicht gewürdigt werden können. Dagegen sollte man Kurt Arendts-Breslau (4. Preis) pflügenden Bauern bei den Probedrucken auf seine Brauchbarkeit prüfen, wie überhaupt erst die jetzt unternommenen Druckversuche die künstlerische und

technische Verwendbarkeit in ganz anderem Maße erschließen können, als die Schwarzweiß-Entwürfe und Klischees. Hoffentlich hat diesmal die Regierung eine recht glückliche Hand bei der endgültigen Bestimmung.

G. Lill



MARTHA MEYER-
MÜNCHEN

KAFFEEWÄRMER
SEIDEN-
STICKEREI





ARCH. PETER BIRKENHOLZ-ZÜRICH

DAMENZIMMER IN GOLDFELBER BIRKE MIT DUNKELBLAUEN, BE-
STICKTEN BEZÜGEN, MATROTEM, BUNT BEDRUCKTEM WANDSTOFF

ZU DEN NEUEN ARBEITEN VON PETER BIRKENHOLZ

Vor etwa zwanzig Jahren, als der „Jugendstil“ in seiner Sünden Maienblüte stand, klagte Wilhelm Bode darüber, daß die Baukunst, ganz ins Schlepptau des „Kunstgewerbes“ genommen, zu einer „malerischen Tapezierkunst“ auszuarten drohe. Der neue Stil, sagte er, sei von jungen Malern propagiert, Verächtern der Tradition, die ihren besonderen „Privatstil“ aufzurichten bestrebt seien, unbeschwert durch tiefere Bildung, wenig bewandert in verfeinerten Lebensgewohnheiten.

Heute liegen die Dinge in den von Bode berührten Komplexen gerade umgekehrt. Im „Kunstgewerbe“ (wenigstens auf dessen zentralem Gebiet: der Möbelkunst) herrschen Architekten — Künstler also, deren Fachstudien zunächst dem Hochbau gewidmet waren. Männer,

die gewiß nicht „ihren architektonischen und dekorativen Sinn in den Bierstuben und Cafés ausgebildet haben“, die vielmehr in ihrem Gefühl für physische Kultur ihren Auftraggebern meist durchaus nicht nachstehen, auch in geistigen Dingen tapfer Schritt halten.

Die Stellung dieser Richtunggebenden zur Tradition ist der vor zwanzig Jahren beobachteten ebenfalls konträr: sind auch schon wieder neue Bilderstürmer am Werk, so wird man selbst die Strebungen der radikalen Berliner und Wiener Neuerer noch viel inniger mit der Tradition verwachsen finden, als die Schöpfungen des „Jugendstils“ es gewesen sind.

Dagegen haben beide Zeitepochen das eine gemeinsam: daß die Architektur mit dem „Kunstgewerbe“, zumindest der auf die Konzeption



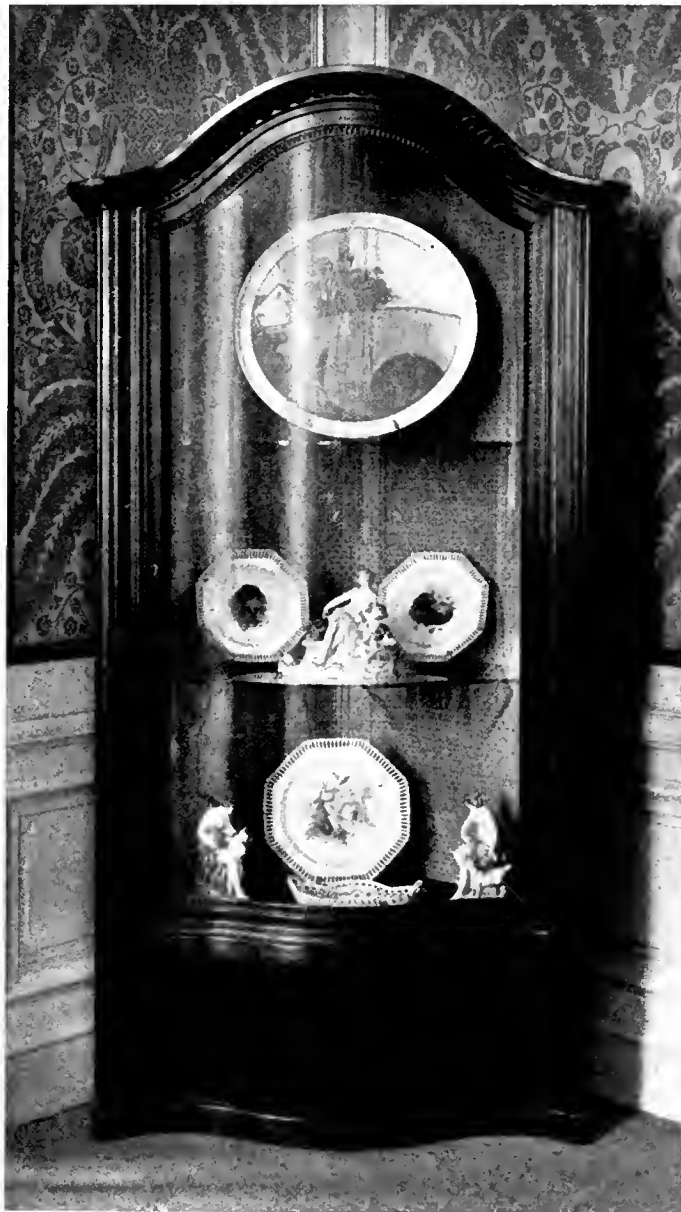
ARCH. P. BIRKENHOLZ

SCHREIBKOMMODE AUS NEBENSTEHEND
WIEDERGEgebenEM DAMENZIMMER □

des Mobiliars gerichteten künstlerischen Betätigung, eine Art von Personalunion eingeht.

Man wird nicht sagen können, daß diejenige Gruppe unter den Kunschriftstellern, die, des zuweilen anspruchsvollen und kraftlosen Theo-

her Kommenden, mit dem Material der Innenkunst nicht Vertrauten. Dennoch wird man sich dem Gedanken nicht verschließen können, daß diese Richtung, indem sie die dekorative Kunst allein in den Händen der vom Handwerk her



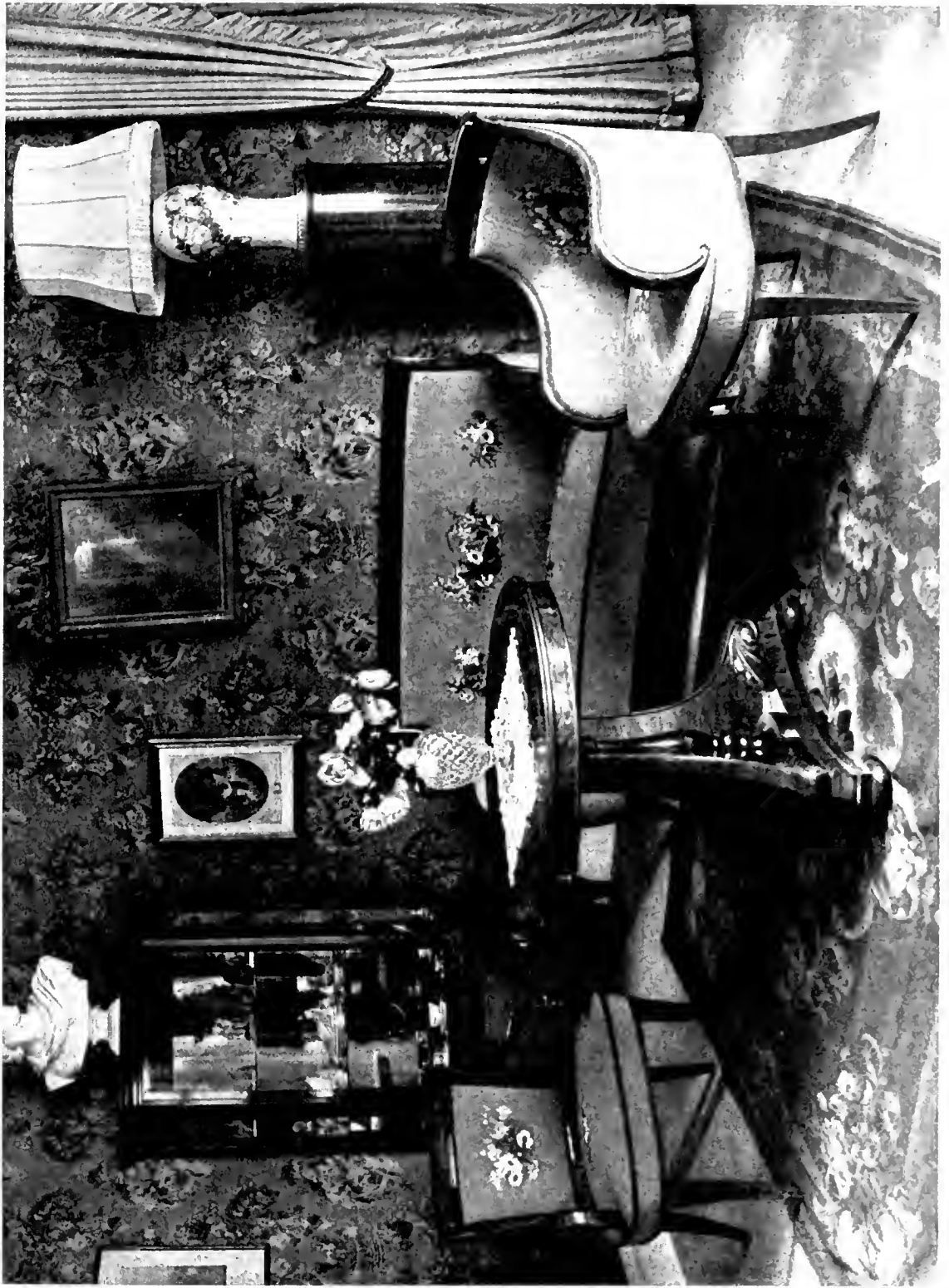
ARCH. P. BIRKENHOLZ

VITRINE IN MAHAGONI

retisierens über Zweck- und Schmuckformen müde, den absoluten Primat des Handwerks auf ihre Fahnen schreibt, gegen die Beschäftigung der Architekten mit der Innendekoration ausdrücklich Front macht. Sie klagt vielmehr nur über den Einfluß der von der „Zeichnung“

Kommenden wissen will, den heute im Kunstgewerbe Führenden — und das sind im ganzen doch Architekten — stillschweigend das Vertrauen versagt.

Hier tut denn eine Klärung der Gesichtspunkte not. Sind die Architekten wirklich in



DAMENZIMMER IN GOLDGELFER FIRKE

ARCH. P. BIRKENHOLZ-MÜNCHEN



ARCH. P. BIRKENHOLZ-MÜNCHEN □ REICHES HERRENZIMMER. MÖBEL: MAHAGONI GESCHNITZT UND EINGELEGT MIT MATTBLAUEN DAMASTBEZÜGEN. WAND: ROTER DAMAST MIT HELLGRAU LACKIERTEN RAHMEN UND VERGOLDUNG

den Regionen, die Bode als diejenigen der „furnisher and outfitter“ charakterisierte, fehl am Ort? Genügt es, im einzelnen die für Innenkunst minder befähigten Baukünstler (deren sicherlich viele sind!) in ihre Grenzen zu weisen, oder ist es vonnöten, an der heute noch bestehenden Personalunion zwischen Architektur und Innendekoration prinzipiell zu rütteln?

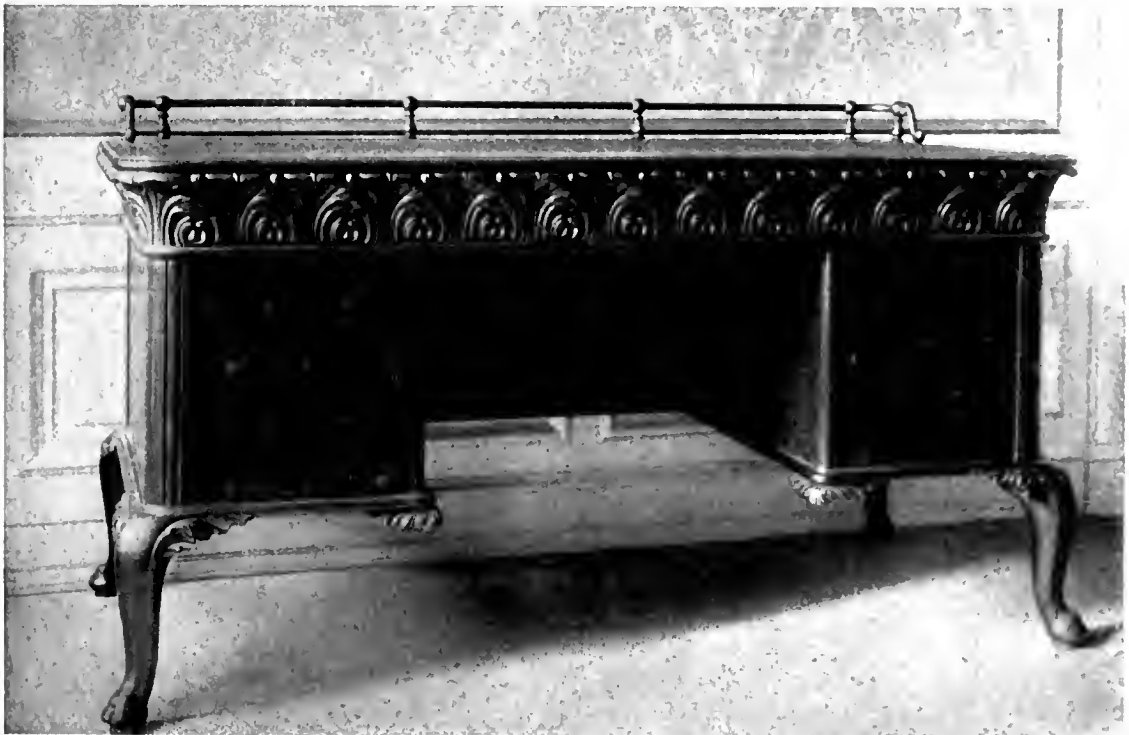
Werfen wir einmal einen Blick auf das Schaffen eines typischen Vertreters der Architektur, der heute vorwiegend kunstgewerblich arbeitet: des kürzlich wieder von Zürich nach dem alten Schauplatz seines Wirkens, München, zurückgekehrten Rheinländers Peter Birkenholz.

Stellen innerhalb unserer „staatlich bewirtschafteten“ Baukunst die der freien Konkurrenz überlassenen Gebiete ohnedies bloß bescheidene Enklaven dar, so gelangen selbst hier nur wenige Auserwählte ans Ziel — nicht immer die Berufensten. Birkenholz, den es gewaltig zur Monumentalarchitektur zog, hat an vielen „Konkurrenzen“ teilgenommen. Er hat grandiose Entwürfe für den Leipziger Bahnhof und das Berliner Opernhaus ausgearbeitet; eine famose, mit einem 2. Preis ausgezeichnete Lösung der Karlsbader Kurhaus-Aufgabe; ein großzügiges Projekt für den Ausbau des Münchner Augustinerstocks; eine städtebaulich hervorra-

gende Idee für eine Leipziger Siedlung am Wasser — all das legt beredtes Zeugnis von seinem Rang als Baukünstler ab. So manchem unbefangenen Betrachter wird der logische Ernst und die Phantasiefülle dieser leider auf dem Papier stehengebliebenen Arbeiten in Erinnerung sein. Einige kleinere Entwürfe — Villenbauten an der Bergstraße; Umbau des Sanatoriums Hoeßlin in München — wurden glücklicherweise in lebendige Wirklichkeit umgesetzt.

Neben diesen Leistungen des Außenarchitekten geht aber auch schon seit den Anfängen von Birkenholz' künstlerischer Tätigkeit das Wirken auf dem Gebiete der dekorativen Kunst.

Von Anfang an ein Gegner jener Künstler, die in der Einbildung lebten, gleichsam eine Bretterwand zwischen Gegenwart und Vergangenheit errichten zu können, mußte er sich sehr früh schon „Biedermeierei“ vorhalten lassen, ohne daß er übrigens jemals im „Biedermeier“ oder einem anderen Vergangenheitsstil völlig aufgegangen wäre. Auf einer Reihe deutscher Ausstellungen zeigte er seine charaktervolle Innenkunst. In den letzten Jahren stellte ihm die Schweiz größere innenarchitektonische Aufgaben, deren Lösungen (die Inneneinrichtung des Hauses Keller; Umbau und Inneneinrichtung eines anderen, ebenfalls in der Züricher

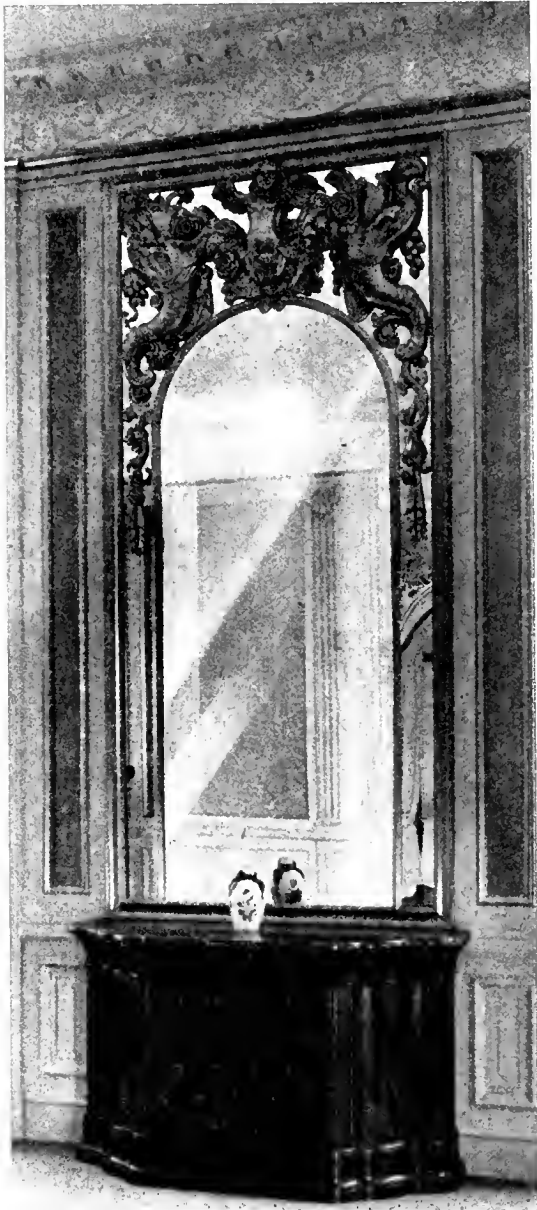


ARCH. P. BIRKENHOLZ

SCHREIBTISCH IN MAHAGONI. SCHNITZREIEN VON GEORG RÖMER-MÜNCHEN

Bahnhofstraße belegenden Hauses, s. unser Dezemberheft 1919) auch die deutsche Fachpresse mit Interesse verfolgt hat.

In seinen jüngsten Arbeiten, die z. T. hier wiedergegeben sind, bewährt Birkenholz die erprobten Vorzüge seiner ernsthaften und feingeistigen Art von Neuem. Der Formensprache der Antike selbst im Gefühl näherstehend als ihren späteren Einzelauswirkungen (denen gegenüber er dadurch volle Unbefangen-



ARCH. P. BIRKENHOLZ □ GESCHNITTENER SPIEGEL IN DUNKLEM MAHAGONI
SCHNITZEREI VON GEORG RÖMER-MÜNCHEN

heit wahren konnte), bevorzugt er im ganzen die schlanken, gelassen bewegten Grundmotive, trotz ernster Schlichtheit der Gesamtform immer eine stille, mehr nordische Grazie bewahrend. (Eine Eigentümlichkeit, nebenbei bemerkt, der der Aufenthalt inmitten des patrizischen Alt-Zürich mit seiner ruhevollen Seelandschaft wohl nur förderlich sein konnte.) Diese ruhigen Grundlinien liebt er übrigens durch ein zumeist in Rhomben- und Sternformen gehaltenes, phantasievoll konzipiertes Stabwerk zu durchbrechen, dessen Gestaltungsprinzip er in vereinfachter Weise auch (Abb. S. 300, 301) auf intarsierte Flächen überträgt. Schreibkommode und Kasten in dem neuen Damenzimmer (Abb. S. 299) sowie die Chippendale nahestehenden, aber phantasievoll über ihn hinausgreifenden Stuhllehnen in dem älteren Cretonneraum (Abb. S. 303) sind reizvolle Beispiele dieser Arbeitsweise. Für die Ausführung dekorativer Friese an der oberen Begrenzungslinie von Schreibtischen, Bücherschränken, Ziertischchen ladet er gern befreundete Plastiker zur Mitarbeit: sein Helfer bei den diesmal gezeigten Stücken war der Münchner Bildhauer Prof. Georg Römer, unter dessen Mitwirkung das „reiche Herrenzimmer“ (Abb. S. 300) einen eigenartigen und bedeutenden Charakter von energischer und gemessener Noblesse gewann. Einen Mann in führender Stellung wünschte man von dem schönen Schreibtisch aus walten zu sehen. Bei der Schnitzerei des Spiegels hatte der Bildhauer übrigens auch Gelegenheit, in den Formen der deutschen Spätrenaissance (der Birkenholz weniger in den Möbelformen als im Dekor der Räume seine Reverenz zu erweisen liebt: so besonders im Keller-Haus) sein reiches figurales Können zu dokumentieren.

Was für das Holzwerk die Schnitzarbeit, das ist für die Stoffe die Belebung durch Stickerei und lebhaftes Musterung, wie sie Birkenholz ebenfalls in wohlherwogener Weise anwendet (Abb. S. 299 u. Mattdruck). Dazu sorgen noch die satten, warmen Farbenakkorde seiner Innenräume vollends dafür, daß die feine Gelassenheit dieser Kunst niemals zu trocken-kühler „Vortrefflichkeit“ verblaßt. Dabei weiß er in Farben wie in Formen die Stimmungsunterschiede vorbildlich auszuwerten. Welcher Unterschied doch zwischen dem auf dem Kontrast zwischen dunklem Möbelbezug und rotbunter Tapete gestimmten Damenzimmer mit seiner hellen Stickerei, seinem goldgelben Holzwerk, seinen weißen Griffknöpfen auf der einen, dem „reichen Herrenzimmer“ auf der andern Seite, dessen seriösem, aus dunklerem Holz gearbeiteten Mobiliar der Zusammenklang einer durch helle Holzstäbe streng gegliederten roten Da-



DAMENZIMMER IN HELLER BIRKE MIT BEDRUCKTEM WANDSTOFF UND BEZUGEN

ARCH. P. BIRKENHOLZ-MÜNCHEN

masttapete mit mattblauen Bezügen den Charakter festlicher Vornehmheit gibt.

Auch die aus Birkenholz' Händen hervorgegangenen Einzelmöbel verraten reife Künstlerschaft. Wie glücklich und eigenartig dieser länd-

des geätzten Spiegels (Abb. S. 308) einer Birkenholz'schen „Spezialität“, die der Künstler schon im Kellerhause zur glücklichen Anwendung gebracht hat. Dem Künstler ist es dabei vollauf gelungen, eine in Mißkredit geratene Technik



ARCH. P. BIRKENHOLZ □ VITRINE IN NUSZBAUM

lich-heitere Nußbaumgeschirrschrank mit Anrichte (Abb. S. 307) durch die originelle Gliederung des Aufsatzes, die reizvolle Krönung! Welche reizvolle Abwechslung in den verschiedenen von ihm entworfenen Vitrinen (Abb. S. 298, 304), wie originell endlich die Weinlaubornamentik

vergangener Jahrhunderte in veredelter Form wieder zum Leben zu wecken. Man wird in diesen neuen Arbeiten wie in allem, was Birkenholz entworfen hat, ein feines Verständnis für das Material und die Gebrauchsform finden, in dem er es mit jedem vom Handwerk

her Kommenden aufnehmen kann. Wir glauben gewiß nicht, daß man studierter Architekt sein müsse, um ein gutes Möbel zu schaffen. Aber wir möchten behaupten, daß Architekten wie Birkenholz und die anderen als „Traditionisten“ Angefeindeten, die ihre Formgedanken durch das Studium der materialfreudigen, zweckbewußten Tradition stetig zu läutern und zu klären Gelegenheit haben — durch ihre Betätigung im „Kunstgewerbe“ das Niveau unserer dekorativen Kunst nur günstig beeinflussen können.

Es sei uns verstattet, diese Ansicht mit besonderem Bezug auf Birkenholz' neue Arbeiten noch ein wenig näher zu begründen!

Vor allem ist es ja kaum zu leugnen, daß die Beschäftigung mit Problemen des Außenbaues die Phantasie an und für sich zu bewegterem Spiel anregt. Auch die Bedeutung des statischen Gefühls ist nicht zu unterschätzen. Selbstverständlich kann auch einem begabten Handwerker diese Fähigkeit zu eigen sein — dennoch wird man so feine Abstufungen wie die von Birkenholz getroffene Auswahl kantig-fester oder zierlich-kannelierter Möbelfüße für den gleichen Fauteuiltyp je nach der mehr lastenden oder durch eine aufwärts strebende Volute gelockerte

Form der Seitenlehnen (vgl. die Abb. auf S. 299 mit den Möbeln des Musiksalons im Dezemberheft) meist doch nur als in den Gewohnheiten architektonischer Berechnung begründet aufweisen können. Ferner wird gerade der geistig geschulte, allgemeinen Erwägungen zugängliche Architekt weit schärfer den prinzipiellen Unterschied zwischen Bauform und Möbelform herausempfinden — war doch die spielerische Imitation von Palastfassaden an der „Architektur“ von Schränken gerade charakteristisch für eine noch fest im Handwerk verwurzelte Epoche der dekorativen Kunst. Endlich hat der berufene Architekt vor dem Handwerker noch jene Universalität der Orientierung und des Blickes voraus, die ihn eben befähigt, ein Archi-Tekton, ein Anführer der am Bau beteiligten Kräfte, zu sein. Im Rahmen der Innendekoration zeigt sich diese auch gerade in Birkenholz' Raumschöpfungen stets wieder zu konstatierende Fähigkeit in der Gabe, zu harmonisieren; Altes und Neues zu verbinden; Teppiche, Vorhänge, Parkettmuster, Tapeten gutstimmend auszuwählen; den Standmöbeln ihre strikt ausgewogene Rolle zuzuweisen (besonders das Herrenzimmer auf S. 300 ist pracht-



ARCH. P. BIRKENHOLZ

▣ ARMSTUHL UND TISCH IN MAHAGONI ▣
SCHNITZEREIEN VON GEORG RÖMER-MÜNCHEN



ARCH. P. BIRKENHOLZ

KLAVIER IN MAHAGONI. SCHNITZREIEN VON GEORG RÖMER, MÜNCHEN



ARCH. P. BIRKENHOLZ

ANRICHTE IN NUSZBAUM

voll „gestellt“), indes die Sitzmöbel so gestaltet und berechnet sind, daß man sie jederzeit frei verschieben kann. Und naturgemäß ist diese Herrschaft über den Raum, für die gerade der Architekt die glücklichsten Voraussetzungen mitbringt, dort am vollsten erreicht, wo der ein Zimmer Anordnende, wie es ja bei dem heutigen Innenarchitekten der Fall ist, auch der verantwortliche Urheber aller neu erzeugten Möbelstücke ist, die in „seinem“ Raume stehen.

Allerdings: nicht ein jeder, der die heute üblichen Architekturprüfungen bestanden hat, hat auch schon das Zeug zum dekorativen Künstler. Dazu gehört (wenn dort auch Architektur und Handwerk prinzipiell auseinandergehalten werden) auf alle Fälle die Absolvierung der gerade von Birkenholz in seiner lesenswerten „Antwort“ auf die Flugschrift des Münchener Bundes geforderten stufenweisen Ausbildung des Lernenden

in einem „auf hoher Stufe stehenden Baubetrieb“. Mag immerhin das Bauhandwerk und das der Innenarchitektur zugrundeliegende Qualitätsgewerbe zweierlei Ding sein: wer Sinn für den Innenraum und sein Material von Haus aus mitbringt, wird bereits aus der Kenntnis des architektonischen Handwerkszeugs die Grundlage für ein praktisches Wirken als Innenarchitekt schöpfen können. Und andre kommen ja nicht in Frage. Das ist aber Zukunftsmusik. Die heute Schaffenden mußten sich selbst mühsam den Weg vom Außenbau zur Innendekoration bahnen. Freilich: gerade dieses persönlich Erarbeitete hat eine eigene organische Kraft, wie wir sie denn auch in Peter Birkenholz' Schaffen, nicht zum mindesten in seinen neuen innenarchitektonischen Arbeiten, deutlich herausfühlen können.

Dr. Franz Arens



ARCH. P. BIRKENHOLZ

GESCHIRRSCHRANK IN NUSZBAUM

KANN ICH AUCH JETZT NOCH MEIN HAUS BAUEN?*)

In seinem ausgezeichneten und viel gelesenen Werke „Wie baue ich mein Haus?“ hat Muthesius die Richtlinien des Bauens aufgestellt, wie die Wohnkultur des bürgerlichen Heimes gehoben und dem Eigenheim jene schöne wohlige Atmosphäre gegeben werden könnte, in einstigen Tagen Wunsch und Hoffnung aller, die sich aus der Enge der Stadt heraus aufs Land sehnten. Jenes etwas großzügige, Behaglichkeit atmende Bauen haben leider die außerordentlichen Bedrängnisse der Nachkriegszeit so gut wie unmöglich gemacht. Ja, es erhebt sich die Frage, ob denn bei der Materialknappheit und den gewaltig gestiegenen Kosten ein über die dringenden Erfordernisse der Erstellung von Kleinwohnungen hinausgehendes Bauen überhaupt noch möglich, das gediegene Bürgerhaus wenigstens als Eigenheim noch denkbar ist. Dieser Frage und ihrer Beantwortung hat Muthesius seine neueste Schrift gewidmet. Er wirft das Problem auf, zeigt die besonderen Schwierigkeiten, bejaht aber doch die Möglichkeit des Bauens selbst im gegenwärtigen schweren Zeitpunkt. Freilich unter Bedingungen, denen sich zu unterwerfen niemandem eingefallen wäre, der sich vor 1914 ein Eigenheim hätte bauen wollen. Sparen ist die Losung auch hier, wie in der Errichtung von Siedlungsbauten und Kleinhäusern, Einschränkungen in der Gesamtanlage des Hauses, der Zahl der Wohn- und Wirtschaftsräume, ihren Ausmaßen in Fläche und Höhe, ihrer Ausstattung und der vereinfachten Gestaltung der ganzen Erscheinungsform. Gespart werden muß ferner durch verschärfte Ausnutzung aller Teile des Hauses, engeres Zusammenlegen aller not-

wendigen Einrichtungen wie Verwendung der wohlfeilsten Baustoffe und wirtschaftlichsten Bauweisen unter Berücksichtigung rationellster Baueinstellung durch Typisierung, Normung und wissenschaftliche Betriebsführung. Wie die einmaligen Ausgaben der Errichtung des Baues möglichst niedrig und die Bedingungen hierfür erfüllt werden müssen, so sind vor allem auch die dauernden Ausgaben, bauliche Unterhaltungskosten, Instandsetzungen und Erneuerungen, Kosten der Bewirtschaftung und der Beheizung usw. auf das Geringste herabzusetzen, um so einerseits an Bedienung und Hauspersonal wie Eigenarbeit, andererseits an dem so teuren Heizmaterial zu sparen. Das vermag praktischste Einteilung des Hauses und aller seiner Räume, gediegenste Bauausführung und beste Heizanlage. Wie man so bemüht sein sollte, die Kosten von Bau und Wirtschaft zu vermindern, so muß den bei aller Sparsamkeit immer noch

so hohen Ausgaben auch eine Einnahme gegenüberstehen, die sich aus einer erhöhten Ausnutzung des Gartens und intensivster Gartenwirtschaft ergibt. Dazu müssen auch beim Bürgerheim alle Möglichkeiten der Zusammenfassung der Häuser im Doppel- und Kleinhäuser und die rechtlichen und wirtschaftlichen Vorteile neuer Formen ausgenutzt werden, wie sie sich beim Arbeitersiedlungshaus ergeben haben. Überhaupt sollte das Kleinhäuser, natürlich nicht in bloßer Nachahmung, aber in der Idee der Wirtschaftlichkeit und Sparsamkeit Vorbild des Wohnhauses auch anderer Schichten werden und hierfür gibt Muthesius in seinem Buch Richtlinien und Beispiele von ausgeführten und geplanten Landhäusern, die erläutert an einer Anzahl Abbildungen – Ansichten, Grundrissen, Lageplänen – für verschiedene Verhältnisse erweisen wollen, wie man unter den so erschwerten Bedingungen auch heute noch sein Haus bauen kann. A. Wiener



ARCH. P. BIRKENHOLZ ■ VORPLATZSPIEGEL, GEÄTZT

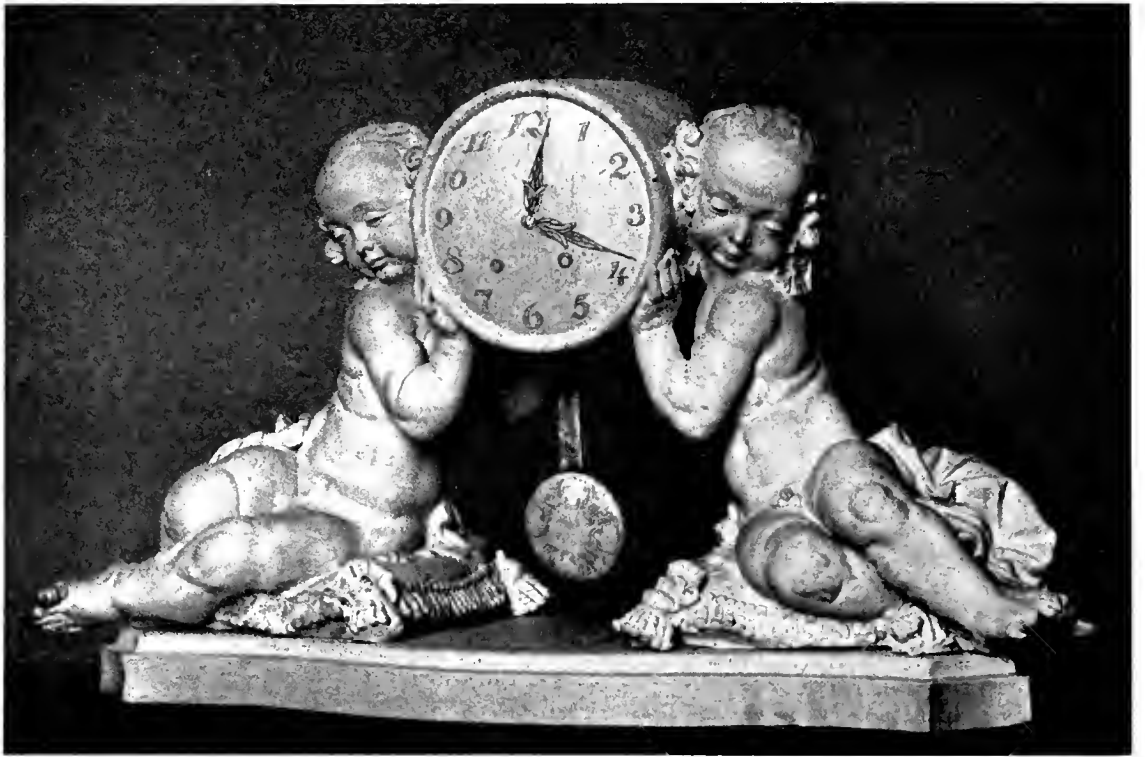
*) Muthesius, Hermann, „Kann ich auch jetzt noch mein Haus bauen?“ Richtlinien für den wirklich sparsamen Bau des bürgerlichen Einfamilienhauses unter den wirtschaftlichen Beschränkungen der Gegenwart. Mit Beispielen. Preis gebunden M. 10.-. München 1920. F. Bruckmann.



PAUL SCHEURICH

Porzellanmanufaktur Meissen

PORZELLANGRUPPE



PAUL SCHEURICH

Porzellanmanufaktur Meissen

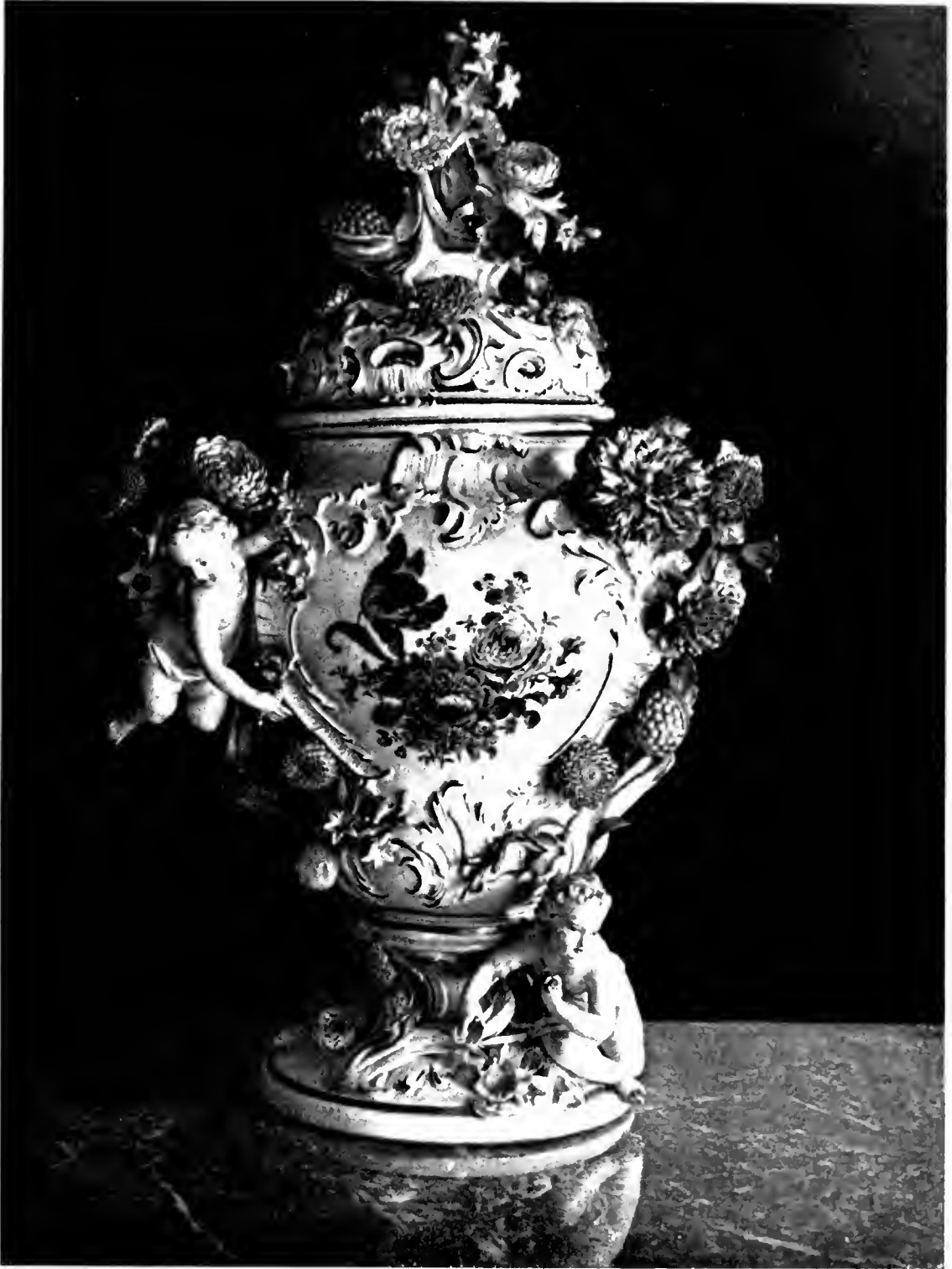
PORZELANGRUPPE



PAUL SCHEURICH

PUTTO. PORZELLAN

Porzellanmanufaktur Meissen



PORZELLANMANUFAKTUR MEISZEN

VASE, UM 1755 (MODELL VON KANDLER)

Residenzmuseum München. — Photographie Folkwang-Verlag, Hagen



WANDA BIBROWICZ

EULEN. KLEINER WANDTEPPICH

DIE WANDTEPPICHE DER WANDA BIBROWICZ*)

Es gehört zu den lustigsten Tatsachen aller Entwicklungen, daß sie immer wieder auf Punkte führen, wo sich die Gegensätze kreuzen und aufheben. Eben noch gilt die „hohe Kunst“ als Luxus und volksfremde Ausschließlichkeit; da schlägt auch schon wieder das Pendel um und man verlangt innigste Vereinigung der praktischen Handwerksarbeit mit höchster Kunst. Die Revolution, zunächst natürlich ein politisches und wirtschaftliches Aufbäumen der Volksmasse, erzeugt sofort das Verlangen der Demokratisierung des Aristokratischsten, was wir haben, der Kunst, und schon geht man an die Gründung von Werkstätten wie des Weimarer Bauhauses, wo man wieder zum mittelalterlichen Grundsatz der Entwicklung des Künstlerischen aus dem Handwerklichen zurückgreift. Die Kluft zwischen Kunst und Kunstgewerbe, erst in der Neuzeit aufgerissen, scheint sich schließen zu sollen. Werden nun auch die Er-

zeugnisse trotz den gesteigerten Herstellungskosten zum allgemeinen Volksbesitz werden können? Wird wenigstens das Verhältnis von Wirtschaftslage und Kunstproduktion zu einem Ausgleich der Bewertung von Massenartikel und Kunstwerk führen? Es ist jedenfalls wieder eine höchst beachtliche Tatsache, daß man „amtlich“ den Gedanken fördert — einen alten, guten Gedanken der letzten Jahrzehnte —, die Verelendung des Geschmackes durch Qualitätsarbeit zu beheben. Und gerade der Rohstoffmangel dient diesem Übergang von der fabrikmäßigen Verelendung zur künstlerischen Veredelung. So schlägt das Entwicklungspendel hin und her und beschreibt die Kurve der Zeit.

Wandteppiche z. B.: in welchem Hause waren sie zu finden, wo deckten sie die Öde der Tapeten, wärmten und erleuchteten die Zimmer? Sie hingen und hängen in Schlössern und Museen und manchmal auch in recht begüterten Familienstuben. In Kunstgeschichten führt der Gobelin ein vornehmes Dasein in Nebenkapiteln.

*) S. auch unseren Aufsatz im Novemberheft 1915.

Gewirkt oder gestickt, als Basselisse oder Haute-lisse behandelt, hat er den Ehrgeiz verfolgt, ein Konkurrent des Gemäldes zu werden und viele der größten Maler, Raffael, Rubens, Boucher, haben Entwürfe dazu geliefert. Vom frühesten Mittelalter an hat er mehr als Schmuck, hat er Heiligengeschichte und Kulturpanorama sein wollen. Eine hocharistokratische Kunst, von der kürzlich die Gobelinausstellung in Wien ein prunkendes Zeugnis ablegte. Aber das 19. Jahrhundert hat die gewebten Bildteppiche mit ihren perspektivischen Tiefenwirkungen und malerischen Bildmäßigkeiten trotz staatlicher Manufakturen (Paris, Berlin) nicht neu erwecken können. Der Gobelin starb an Veralterung. Es war Zeit für etwas Neues dieser Art. Max Wislicenus schlug den neuen Weg mit Entschiedenheit ein. Er witterte den richtigen Geist dafür: den Geist der Gotik. Das war zeitgemäß, entsprach den Tendenzen neuer Kunst. Die gotischen Wandteppiche, älter und weniger kunstgeschichtlich bedeutend, enthielten doch das moderne Schmuckprinzip, den Zweck- und Materialgedanken des neuen Kunstgewerbes. Sie gaben Flächenwirkung, Formstilisierung und den enthaltsamen Geist der Darstellungsmotive. Wislicenus ging mutig an eine Neubelebung, schuf eine Abteilung für Weberei an der Breslauer Akademie und fand zu eigenen Leistungen die verwandte schöpferische Helferin in Wanda Bibrowicz.

„Wir fingen an, wie die alten Ägypter angefangen haben mögen“, sagt Wislicenus, mit streng linearen Formen und wenigen einfachen Farben. Diese Einfachheit belebte sich bald und bereicherte ihre Elemente im Gelingen. Während Wislicenus sich besonders mit der flächigen Behandlung des menschlichen Körpers befaßte und hier allmählich unterm Zwang der Webetechnik zu freien Auflösungen des runden Umrisses in eckige, zackige, fast kubistische Formen gelangte, bevorzugte Wanda Bibrowicz die Tiere und erreichte einen guten Kompromiß zwischen der Naturform und der Eigenwilligkeit des Kreuzes der Webefäden. Sie erlernte die Weberei und schuf sich so die sichere Grundlage der zweckmäßigen Gestaltung. Sie ist Handwerkerin und Künstlerin zugleich. Sie erfüllte in sich den neuen Bauhausgedanken. So kann sie völlig materialgerecht und dennoch künstlerisch frei schaffen. Und sie stieg in kurzer Zeit zu erstaunlicher Höhe. Nachdem sie Vögel, Rabe, Paradiesvogel, in die Fläche gebreitet, Blumen und Pflanzen stilisiert gewebt und auftragsgemäß, nicht ganz mit voller Überzeugung, aber mit schönem Gelingen, in vier großen Teppichen für den Sitzungssaal im alten Kreishaus zu Ratzeburg

Figürliches und Landschaftliches farbenhell und deutsch-traulich verwoben hatte, stellte sie zwei Meisterwerke ganz persönlichen Stils hin, einen heiligen Franziskus und einen heiligen Hieronymus. Das sind Schöpfungen von reinem, legendärem Gehalt, aus kindlich „gotischem“ Geiste gläubig erzählt und mit dem leisen Humor der paradiesischen Einheit von Mensch und Tier erfüllt. Die Tiere von Himmel, Meer und Land drängen sich friedlich um Franziskus, die Löwen schmiegen sich vertraulich an Hieronymus. Technisch sind beide Teppiche Vollendungen. Die Gruppierung der Tiere um Franziskus, ihre die Naturtreue wahrende Stilisierung, die Erhaltung der Zweidimensionalität durch Hochspannung der Meeresfläche mit den ornamentalisierten Wellen, die erlesene geschmackvolle Farbigekeit, deren Grunddunkel durch farbige Lichter köstlich erhellt ist, der schmuckhafte Flächencharakter des Ganzen, — man kann es würdigen, daß dieser Wandteppich des neuen Stils schon jetzt eine stolze Zierde des Breslauer Museums bildet. Und der Hieronymus steht kaum zurück. Er ist einfacher, ein wenig bildmäßiger, heller im Ton, einheitlicher im Linearen, aber von der gleichen Naivität des gestaltenden Gefühls und vongleicher technischer Meisterschaft. Viel kleine Wandbehänge mit pflanzlichen oder tierischen Motiven zeigen den vornehm gedämpften und harmonischen Farbengeschmack und die reine Stilisierungs-gabe der Künstlerin. Ein großer Teppich „Weißer Hirsch“ gibt frische Waldpoesie und bunte Märchenstimmung. Es lebt ein Poet in Wanda Bibrowicz, der ein Bilderbuch voll Naturatem und entrückten Gestaltenzaubers an die Wände webt!

Diese neue Bildwirkerei von Wislicenus und Bibrowicz hat staatliche Unterstützung gefunden. Das Sächsische Wirtschaftsministerium für Handel und Industrie gab der Werkstatt Unterkunft in einem Flügel des Pillnitzer Schlosses in schönen Räumen, wo seit Oktober 1919 die Webstühle stehen und Teppiche und Entwürfe hängen. Die kostspielige und langwierige Webekunst soll von hier aus das Textilgewerbe, einen der bedeutendsten Industriezweige Sachsens, trotz Rohstoffschwierigkeiten fördern und befruchten. Man will Schüler und Lehrer der Webkunst erziehen, durch Qualitätsleistungen die Massenerstellung ersetzen, vorbildlich, mustergültig, anfeuernd weithin wirken. Die Kunst soll das Bedürfnis wecken und die Industrie soll den Seltenheitswert würdigen und praktisch realisieren. Obwohl begreiflicherweise noch allerlei örtliche und technische Hemmungen zu überwinden sind, zeigt sich verheißungsvolle Anteilnahme der Textilwelt an dem Unternehmen. Chemnitz, durch



HEXE AUSSCHNITT AUS DEM IN JAHRG. 1915. NOVEMBERHEFT. ARBEIT DER FEN WANDERICH

MAX WISLICENUS



MAX WISLICENUS

ST. GEORG. BILDWIRKEREI



WANDA BIBROWICZ

HIERONYMUS. WANDTEPPICH



WEISER HIRSCH, WANDTEPPICH

WANDA BIBROWICZ

eine Ausstellung aufmerksam gemacht, blickt begehrlieh nach Pillnitz. Es scheint, daß der neue Staat für die Qualitätsarbeit der Handwerkskunst fruchttragenden Boden bilden will. Auch für Gegenstände von Zehntausenden Wertes zeigt sich Kaufkraft und Verwendungsmöglichkeit. Die

Pillnitzer Werkstätten für Bildwirkerei, von zwei hochbegabten Kräften getragen, wollen ein wirkendes Glied des neuen Organismus werden, in dem schaffende Hand und formender Geist eine alte und wieder neue Vereinigungsform gefunden haben.

Dr. Felix Zimmermann



MAX WISLICENUS

NIXEN



ENTWÜRFE DER MEISZENER PORZELLANMANUFAKTUR FÜR MÜNZEN AUS BÖTTGERSTEINGUT

MÜNZEN AUS BÖTTGERSTEINZEUG DER STAATLICHEN PORZELLANMANUFAKTUR MEISZEN

Die Staatliche Porzellanmanufaktur hat dem Reichsfinanzministerium angeboten, Münzen aus einer porzellanähnlichen Masse herzustellen und hierfür die auf Seite 320 abgebildeten Entwürfe vorgelegt. Wenn man früher mit dem Begriff der Münze den eines Eigenwertes derselben verband, haben wir aus der fast ausschließlichen Verwendung des Papiergeldes als Zahlungsmittel in den letzten Jahren allgemein gelernt, daß Geld an sich nur eine Anweisung darstellt zur Vereinfachung des Austausches der die eigentlichen Werte ausmachenden Waren. Der Stoff, aus dem das Geld besteht, spielt hierfür keine Rolle; dieser sowie

seine Formgebung haben sich lediglich nach den Forderungen des Verkehrs und nach künstlerisch kulturellen Gesichtspunkten zu richten.

Die früheren Münzen aus Edelmetall erfüllten alle Forderungen in weitem Maße, sie waren handlich, waren hygienisch unbedenklich, und das weiche geschmeidige Metall bot die Möglichkeiten künstlerischer Auswertung.

Leider liegt die Möglichkeit der Verwendung von Edelmetall für uns in weitem Felde, so daß wir gezwungen sind, nach einem Ersatzstoff Ausschau zu halten. Als solcher ist während des Krieges in weitestem Maße Papier herangezogen worden; die Abneigung gegen



ENTWÜRFE DER MEISZENER PORZELLANMANUFAKTUR FÜR MÜNZEN AUS BÖTTGERSTEINGUT



ENTWÜRFE DER MEISZENER PORZELLANMANUFAKTUR FÜR MÜNZEN AUS BÖTTGERSTEINGUT

dasselbe beweist jedoch, daß es nicht als durchaus geeignet betrachtet werden kann.

Das Papiergeld hat vor allem den Nachteil, daß es einer außerordentlich raschen Abnutzung unterliegt. Dadurch wird es nicht allein in der Anwendung unverhältnismäßig teuer, es bildet auch, da infolge seiner Saugfähigkeit alle Krankheitserreger an ihm haften, eine nicht zu unterschätzende Gefahr in hygienischer Beziehung.

Die vorgeschlagenen Münzen aus Böttgersteinzeug sind in beiden Hinsichten untadelig. Die Härte des Böttgersteinzeugs ist so groß, daß von einer Abnutzung im Verkehr gar keine Rede sein kann. Die Oberfläche der Münzen ist matt glänzend und völlig dicht, Schmutz und Bazillen haften infolgedessen nur sehr schwer daran und können durch einfaches Waschen entfernt werden. Die erste Frage bei der Erwähnung derartiger Münzen ist nun regelmäßig die nach der Zerbrechlichkeit derselben. Will man in dieser Hinsicht zu einer gerechten Beurteilung kommen, so muß man die Summe aller Umstände abwägen, die zu einer völligen Zerstörung führen können. Während das Papiergeld durch Zerreißen oder durch Verbrennen der Zerstörung in weitestem Maße ausgesetzt ist, ist eine solche bei diesen Münzen nur durch absichtlichen Schlag mit einem harten Werkzeuge oder durch heftiges flaches Aufwerfen auf Steinboden zu erreichen; gegen das gewöhnliche Herunterfallen sind dieselben

ganz unempfindlich. Die Münzen sind von beiden Seiten her schüsselförmig vertieft; dadurch wird die Hauptmenge der Masse in den Rand verlegt und es ergibt sich ein kräftiger Versteifungsring, der dem Ganzen eine hohe Festigkeit verleiht. Da das Relief der Münzen nicht über die Stärke des Randes hervortritt, gewinnen wir hierdurch zugleich die Möglichkeit, die Steinzeugmünzen aufeinanderzuschichten und in Rollen zu verpacken.

Die Größe der Steinzeugmünzen ist genau der der früheren Edelmetallmünzen angepaßt, bei den größeren Werten auch die Dicke derselben, bei den kleineren Werten ist diese um ein geringes größer; dafür ist das Gewicht, was nicht unwesentlich erscheinen dürfte, beträchtlich geringer als bei jenen.

Es verbleibt somit noch die Frage nach der künstlerischen Gestaltungsfähigkeit und zuletzt die nach der Nachahmungsmöglichkeit derselben.

Man sollte eigentlich meinen, daß beim Papier die Möglichkeiten in künstlerischer Hinsicht unerschöpflich seien. Prüft man jedoch die Papiergeldarten, die in den letzten Jahren erschienen sind, unter diesem Gesichtspunkte, so ist die Ernte erschreckend dürftig.

Es mag dieser erstaunliche, aber nicht wegzuleugnende Umstand vielleicht damit zu erklären sein, daß hier ein sachfremder Umstand hineinspielt, der der Nachahmbarkeit. Um der gar zu leichten Nachahmbarkeit zu entgehen,

muß beim Papiergeld von einfachen, aber geschmacklich feinen Lösungen abgesehen und zu einer Fülle der Darstellung gegriffen werden, die künstlerisch zu meistern überaus schwer ist.

Bei den Steinzeugmünzen liegen die Verhältnisse ungleich günstiger, da die Gefahr der Nachahmung hier weit geringer ist wie bei jeder anderen Münzart.

Während beim Papiergelde eine einfache Steindruckpresse und bei Edelmetallmünzen Formen genügen, die ohne weiteres durch Abformen echter Stücke zu gewinnen sind, erfordert die Nachahmung von Steinzeugmünzen Herstellungsvorrichtungen von einem Umfange, wie sie dem Fälscher kaum zur Verfügung stehen, oder sicher nicht unbemerkt bleiben können. Nicht nur, daß er einen Brennofen haben muß, der Porzellanhitze ergibt, er muß auch die erforderlichen, sehr beträchtlichen chemisch-wissenschaftlichen Kenntnisse besitzen, um die Masse selbst herstellen zu können; er muß es ferner verstehen, die Arbeitsformen, und zwar in Stahl, um genau das Schwindungsmaß größer zu schneiden, als die echten Stücke sind.

Bedenkt man schließlich, daß die Herstellung des Böttgersteinzeugs seit 1710 zwar an den verschiedensten Stellen versucht, aber nirgends wirklich gelungen ist, so erscheint die Möglichkeit der Nachahmung dieser Münzen derart erschwert, daß von einer ziemlichen Sicherheit hiergegen gesprochen werden kann. Damit gewinnen wir im Gegensatz zum Papier hier die volle künstlerische Freiheit in der Formgebung.

Die Münzen werden wie jede Metallmünze durch Prägen mittels Stahlstempels erzeugt; der einzige Unterschied besteht darin, daß der aufzuwendende Druck entsprechend der weichen bildsamen Masse verschwindend gering ist, gegenüber dem dort erforderlichen.

Für die künstlerische Gestaltung ausschlaggebend ist die Forderung, daß der Prägestempel in der Größe, wie er zur Verwendung kommt, ins Negativ zu schneiden ist. Wenn die Münzen aller Zeiten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts selbst da, wo die künstlerische Kraft versagt, doch zum mindesten immer noch einen stilistisch einwandfreien wohlthuenden Eindruck hinterlassen, ist dies darauf zurückzuführen, daß die alten Münzschneider nie von dieser handwerklichen Grundlage abwichen. Erst als in unserer Zeit die Verkleinerungsmaschine das Schneiden der Stempel übernahm, und nun die Modelle hierfür in vielfacher Vergrößerung im Positiv modelliert wurden, war der Verfall jeglicher Münzkunst besiegelt.

Die vorstehende Forderung ist keine Altertümelei, sondern unweigerlich darin begründet, daß nicht nur jeder Werkstoff und jedes Arbeits-

verfahren, sondern auch jeder Arbeitsmaßstab seine eigenen künstlerischen Gesetze bedingt.

Es ist geradezu eine Ungeheuerlichkeit, ein Kunstwerk um das Fünffache zu vergrößern oder zu verkleinern, wie es bei den Stempelschneidemaschinen üblich ist; jedem, der weiß, wie empfindlich künstlerische Wirkungen selbst gegen die geringste Größenänderung sind, muß dies als absolute Sinnlosigkeit erscheinen.

Bei fünffachem Größenunterschiede sind die Bedingungen des Gestaltens derart grundlegend verschieden, daß von einer Übertragungsmöglichkeit schlechterdings überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann. Ich kann es mir nicht versagen, für das Behauptete einige Beispiele und Gegenbeispiele vorzuführen, so wie mir dieselben teils in Urstücken, teils in Abdrücken gerade zur Hand sind. Abb. S. 323 oben gibt Beispiele für die Gestaltung der Bildseite, in der oberen Reihe Köpfe, in der unteren figürliche Darstellungen. Nr. 1 und 2 sind spätgriechische Münzen der Diadochenzeit. Man betrachte, wie bei der Herausarbeitung der Köpfe alles Unwesentliche in Wegfall gekommen ist und demgegenüber alles für die Form Wesentliche, Stirn, Nase, Lippen, Kinn stark betont, ja übertrieben erscheint. Es ist dies unbedingt erforderlich, um in so kleinem Maßstabe dem Eindruck des Kleinlichen zu entgehen und die große Form des Kopfes wesentlich erscheinen zu lassen. Nr. 3, eine bayerische Münze von 1760, beweist, daß dieser Weg der richtige ist. 2000 Jahre später wird hier durch genau die gleiche Arbeitsweise eine gleich vorzügliche Wirkung erzielt. Nr. 4 gibt das Gegenbeispiel. Die beiden Köpfe erscheinen mit all ihrer „Richtigkeit“ und den viel zu vielen, auf einen ganz anderen Maßstab berechneten Einzelheiten unsagbar kleinlich und seelenlos gegenüber der inneren Wahrheit und Lebensfrische von 1, 2 und 3. Man vergleiche die Augen und Mundgegenden.

Das gleiche Bild ergeben die figürlichen Darstellungen der zweiten Reihe. Bei den griechischen Münzen 5, 6 und 7 sehen wir ein wundervoll straffes Zusammenfassen der Form, ein Sichbeschränken auf das Wesentliche, wie es das Schneiden des Stempels von Hand als selbstverständlich bedingt, und damit eine unübertreffliche Klarheit in der Gestaltung des Ganzen. Bei dem Gegenbeispiel Nr. 8 ergibt sich infolge der maschinellen Verkleinerung eine Flauheit, gegenüber der man nur im Zweifel sein kann, ob man sich mehr über das Fehlen jeder inneren Formgröße oder über die Ungeschicklichkeit erbosen soll, mit der dies durch tausend kleine Förmchen zu verdecken versucht wird.

Abb. S. 323 unten gibt Beispiele für die Gestaltung der Rückseite und zwar Darstellungen des



BEISPIELE FÜR DIE GESTALTUNG DER BILDSEITE MIT GEGENBEISPIEL AUSZEN RECHTS

für uns besonders bedeutungsvollen Adlers. Die ganz köstlichen Münzen des alten Elis, Nr. 1, 2 und 3, bestätigen ebenso wie die großgriechischen Münzen Nr. 4 und 5, wie der Nürnberger Taler Nr. 6 von 1768 und der Frankfurter Doppeltaler von 1844 das oben Gesagte. Überall ist es die aus dem Negativschnitt des Stempels sich ergebende, straff zusammengezogene Form, die dem Ganzen soviel Halt und innere Würde gibt. Als Gegenbeispiele erscheinen die beiden

3-Mark-Stücke Nr. 8 und 9 schwach und unerfreulich. Man vergleiche, wie grundverschieden das Gefieder des Adlers bei 6 und 7 einerseits und 8 und 9 andererseits behandelt ist. Bei 6 und 7 eine schnittgerechte Klarheit, weit von aller Naturalistik entfernt, dafür in sich von unbedingter Überzeugungskraft, bei 8 und 9, man beachte die Schwungfedern, verführt durch den vielfach größeren Maßstab des ursprünglichen Modelles, ein Hineintragen naturalistischer Ele-



BEISPIELE FÜR DIE GESTALTUNG DER RÜCKSEITE MIT ZWEI GEGENBEISPIELEN UNTEN RECHTS

mente, die an sich dem Stempelschnitt gänzlich fremd sind, und hineingezwungen durch die maschinelle Verkleinerung zu einer völligen Versumpfung jeder Formensprache führen mußten.

Von ganz besonderer Bedeutung für die Münzen ist ferner die Beschriftung derselben. Abb. S. 324 gibt einige Beispiele hierfür und zwar Nr. 1 bis 6 als Beispiele guter Beschriftung, Nr. 7 und 8, das neueste deutsche 50-Pfennig-Stück als Gegenbeispiel.

Die Schrift bietet ein vorzügliches Mittel, die übrige Münzdarstellung abzuschließen und zu ergänzen, besonders die antiken Münzen zeigen hierfür ein äußerst feines Gefühl, aber auch der österreicher 15 Kreuzer von 1807 und der anspruchslose sächsische 4 Pfenniger von 1809 geben einwandfreie Leistungen. Wie man aber die Schrift verwenden mag, eins wird sie ungestraft nie verleugnen dürfen, daß sie mit dem Grabstichel ins Negativ geschnitten worden ist.

Die Wirkung des in Nr. 7 und 8 abgebildeten neuen 50-Pfennig-Stückes ist ganz auf die Schrift gestellt; dagegen ist an sich nichts einzuwenden, aber so wie die Münze daliegt, haben wir darauf eine mit breitester Rohrfeder geschriebene und auf irgendeine geheimnisvolle Weise aufgequollene Schrift vor uns, statt einer mit dem Grabstichel geschnittenen. Der grundlegende Unterschied zwischen Schreib- bzw. Druckschrift und Prägeschrift ist völlig verkannt und wie ein solcher Grundfehler meist weitere nach sich zieht, sind auch die Einzelformen mißglückt,

da das enge Rund der Münze selbstverständlich nicht den Raum bot, der für die weite Ausladung, wie sie eine Frakturschrift fordert, nötig ist. Der ja sehr beherzigenswerte Spruchschneidet das Bildfeld der Rückseite völlig entzwei und bringt das an sich schon kraftlose Ährenbündel um die letzte Spur von Wirkung. Auch die Vorderseite mit nicht weniger als vier verschiedenen Schriftgrößen wirkt höchst ungeschickt, die ganze Münze muß leider geradezu als Schulbeispiel für Armseligkeit der Erfindung und die Unkultur unserer Zeit angesprochen werden.

Bei den von der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen vorgelegten, von Paul Börner entworfenen Münzen aus Böttgersteinzeug ist versucht, die im vorstehenden gekennzeichneten Klippen zu vermeiden; selbstverständlich treten dieselben nicht mit dem Anspruche auf, als etwas Abgeschlossenes zu gelten, es sind Probestücke, die in mancher Hinsicht der Weiterentwicklung bedürfen. Immerhin glauben wir, die Möglichkeit künstlerischen Schaffens dargetan zu haben und zwar auf einem Gebiet von höchster kultureller Bedeutung, das zurzeit in sträflichster Weise vernachlässigt wird. Keine zweite Kunstäußerung unterliegt einer derartigen Verbreitung und übt damit einen so weitgehenden Einfluß aus wie das Geld, wechselweise ist es geradezu als Wertmesser der Kultur eines Volkes anzusprechen. Betrachtet man unser derzeitiges Geld unter diesem Gesichtswinkel, so möchte man allerdings vor Scham und Schmerz vergehen.

Max Adolf Pfeiffer



BEISPIELE FÜR DIE BESCHRIFTUNG MIT ZWEI GEGENBEISPIELEN UNTEN RECHTS



KARL BERTSCH-MÜNCHEN

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

SCHLAFZIMMER



AUSSTELLUNGSRAUM DER VERKAUFSTELLE DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN A.G. IN DRESDEN
ENTWURF VON R. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN

NEUE RÄUME DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN DRESDEN

Allmählich besinnen wir uns, und dürfen fragen: wo stünden wir heute, wenn die vergangenen sechs Jahre auszulöschen wären? oder, um die Lage noch deutlicher herauszuarbeiten: wenn die Entwicklung, die vor etwa einem Menschenalter einsetzte, in diesen Jahren der berausenden und erschütternden Überspannung und Zerstörung aller Kräfte ruhig weitergerollt wäre? Hat es einen Sinn, jetzt eine Bilanz zu ziehen? Der eine wagt es, und findet dies: Die ganze Reform, das heißt die Bewegung, die, von England und Belgien befruchtet, zuerst die Fläche, das Gerät, den Schmuck ergriff, dann zur Individualisierung des Innenraumes, zum Wohnhaus, zur Straßengestaltung, zum Städtebau fortschritt, trug die Kennzeichen verstandesmäßigen Ursprungs. Nicht das Handwerk, wo die tiefsten Quellen aufbrechen, trat zuerst in ihren Kreis,

sondern das Atelier, ja der Schreibtisch erhob sich zur Herrschaft. Alles kreiste, in Sehnsucht und Reflexion, um das leuchtende Phantom des Stils. Die Einsichtigen mochten winken und warnen; Künstler und Publikum fanden sich in einträchtiger Begeisterung vor den Werken, die der Form eine neue Seele oder wenigstens ein neues Gewand schenkten.

Wir wollen den hundertfach durchgeführten, zerfaserten und wieder angesponnenen Faden nicht wieder abrollen. Genug: in das ungeheure Netz unserer weltwirtschaftlichen Expansion war das deutsche Kunstgewerbe unlösbar eingebunden. Der triebhaft aufschießende Formwille, der in den neunziger Jahren in unseren Ausstellungen, unseren Werkstätten glühte, konnte kein ewiges Leben haben. Was an seinen Geschöpfen überspannt oder gespreizt, polternd



KARL BERTSCH-MÜNCHEN

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

SPEISEZIMMER



KARL BERTSCH-MÜNCHEN

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

HERRENZIMMER



BRUNO PAUL-BERLIN

SCHREIBTISCH, SESSEL UND LEHNSTUHL
AUS NEBENSTEHEND ABGEBILD. RAUM

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München



DAMENZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

BRUNO PAUL-BERLIN



BRUNO PAUL-BERLIN

KOMMODE

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

oder anspruchsvoll war, hat das Ausland oft eher empfunden als wir — und, laut oder leise, abgelehnt. Die Klärung zu erleben, war für die Teilnehmenden eine stets sich erneuernde Freude. Wir sahen die befruchtenden Wasser in das derbe Ackerland des Handwerks hineinsickern, sahen sie die trockene Geschäftigkeit der Industrie umspülen. Nach und nach fielen die wirtschaftlichen Hemmungen. Deutscher Hausrat, dem

Arbeiter und dem kleinen Bürger vertraut, begann sich in gesunder Sachlichkeit zu dehnen und zu lagern. Gewebe und Spielzeug, Porzellan und Schmiedeeisen, Tafelschmuck und schöne Bücher wanderten über die Grenze, und das „Made in Germany“ wurde das vielbeneidete Stigma ihres guten Geschmacks. Man lernte unterscheiden und die germanische Kultur, die in der Hand des deutschen Professors sonst ein seltsames,



BRUNO PAUL-BERLIN

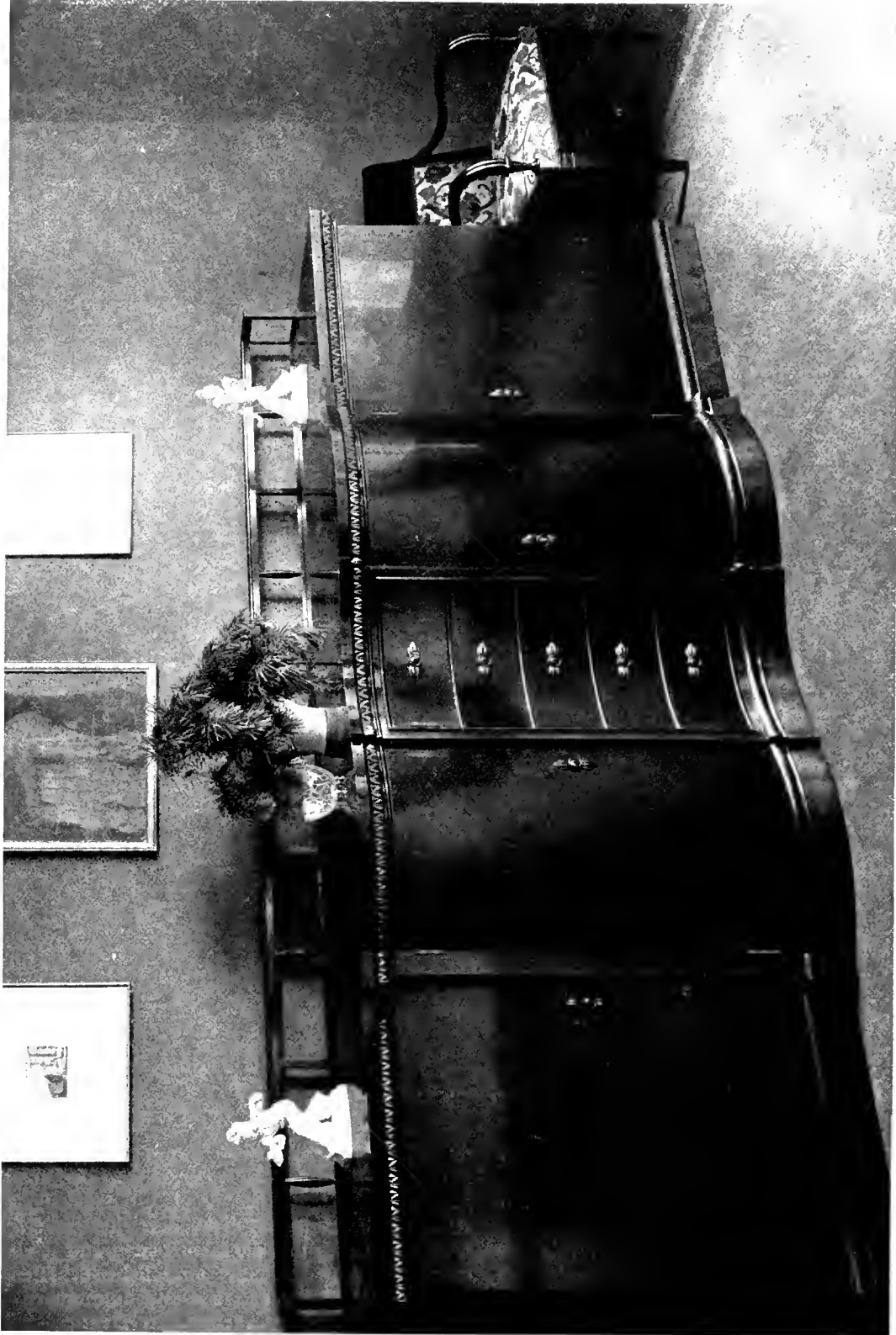
GLASSCHRANK

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

bald verschnörkeltes, bald plumpes Instrument ohne deutliche organische Gliederung geworden war, ging mit jugendlichem Selbstbewußtsein durch die Heimat und in die Lande.

Alles dies hat der Krieg nicht vernichten können. Zwar: auch unsere Meister sind in dem verflossenen Lustrum nicht jünger geworden. Und, was noch schwerer lastet, die Käufer, die genießenden Subjekte, haben ihre Kreise völlig

durcheinandergeschoben. Viele mußten, auf lange Zeit wohl hinaus, ganz ausscheiden. Der ehemalige Mittelstand, wie er sich, die geistigen Arbeiter, die Beamten, die höherstehenden Gewerbetreibenden und die intelligenten und gebildeten Kaufleute, dem kunstgewerblichen Schaffen der früheren Jahre dankbar und aufmunternd genähert hat, ist gebrochen. In Deutschland gilt nicht, was noch jüngst ein österreichischer



BRUNO PAUL-BERLIN

GESCHIRRSCHRANK AUS DEM NEBENSTEHEND ABGEBILDETEN SFBISEZIMMER
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München



BRUNO PAUL-BERLIN

Ausführung: Deutsche Werkstätten A. G. Hellerau und München

SPEISEZIMMER



BRUNO PAUL-BERLIN

HERRENZIMMER

Ausführung; Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

Chronist klagte, das Kunsthandwerk habe immer nur eine kultivierte Ausnahmschicht im Auge gehabt. Das war vielleicht das entscheidendste und fruchtbarste Ergebnis in der wirtschaftlichen Höhenbewegung der letzten Jahre des alten Reiches, daß wir uns als eine Einheit von Volksgenossen fühlen durften, die, von außen und innen, an der Schönheit, dem Reichtum, der Ehrlichkeit, der Kraft, an dem ganzen beglückenden Leben des aus uns selbst gehobenen Schatzes teilhatten. Wir lassen die Wolken vom Horizont schweifen und wandern, aber wir

wissen, daß dies große Leuchten nicht mehr verlöschen kann. Die Ekstase und die religiöse Sehnsucht, alles, was in der Flächenkunst die alte Form zertrümmert hat, beginnen sich als dumpfe und überreizte Affekte zu offenbaren, irre Schemen auf ewig schwankendem Grunde, Gaukeleien einer sensationsdurstigen Imagination, die mit Schlagworten und Schlaggefühlen zwar fett, aber nicht stark geworden ist. Diesen naht schon die Götzendämmerung. Nur was dem Formalistischen absagt, was sich seiner handwerklichen Herkunft nicht schämt, was die natür-

lichen Gegebenheiten des Werkstoffs in Freiheit herrschen läßt, kann uns den Stil schenken, den unsere Gegenwart und vielleicht unsere Zukunft braucht.

Wenn wir von heute sein wollen, und nicht von gestern und nicht von übermorgen, so glauben wir dieses Ziel nicht zu erreichen, indem wir etwas anderes machen als andere, sondern etwas Besseres. Das schrieben die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst vor sechzehn Jahren, als sie eine Ausstellung eröffneten, die ihrem Umfang mit 34 Räumen, ihren

Mitarbeitern und ihrem sachlichen Gehalt nach, eine ungewöhnliche, von uns allen aufs höchste bewunderte Leistung bot. Olbrich und Behrens, Riemerschmid und Baillie Scott, von Dresdnern selbst Hempel, E. W. Walther, Nicolai, Thiele standen da beisammen; eine bunte Welt der Einfälle, vom Arbeiterschlafzimmer aus blaugestrichenem Kiefernholz, dem auf raffinierte Raumökonomie errechneten Junggesellenzimmer mit Bett, Schreibtisch, Schrank in einem rein kubisch belebten Stil, bis zum schottischen Ästhetentum des Präraffaeliten, der mit Elfen-



BRUNO PAUL-BERLIN □ ECKE AUS DEM AUF S. 333 ABGEBILD. HERRENZIMMER
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München



BRUNO PAUL-BERLIN BÜCHERSCHRANK AUS DEM AUF S. 333 ABGEBILD. HERRENZIMMER
 Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

bein, Perlmutter und Edelmetall das spiegelnde Schwarz der Flächen durchsprengte, und der breiten Architektur, dem nordischen Selbstbewußtsein des Hamburger Führers. Schon auf der Dresdner Kunstausstellung 1899 und im gleichen Jahre bei dem Wettbewerb um eine Arbeiterwohnung der Ausstellung für Haus und Herd hatte das junge Unternehmen bewiesen, wie ernst es ihm mit seinem Eintreten in die neue Front der Revolutionäre unserer Umwelt war. In diesen Blättern ist das Schaffen der Werkstätten, die dann in Hellerau ein neues Heim fanden, mit größter Aufmerksamkeit beobachtet worden. Was sie in Brüssel und St. Louis, in München und immer wieder in

Dresden selbst brachten, ließ die unermüdliche Arbeit, den höchst persönlichen Drang nach wirklicher und kultureller Organisation spüren, der in dem Kopf und den Gliedern des mächtig sich ausweitenden Großbetriebes lebendig ist. Seit einem Jahre haben die Werkstätten sich im Mittelpunkte der sächsischen Hauptstadt ein Ausstellungshaus von würdigster Erscheinung geschaffen. Ein älteres Geschäfts- und Wohnhaus wurde von Richard Riemerschmid, der ja seit vielen Jahren einer der künstlerischen Leiter der Fabrik ist, durchaus umgebaut, und bietet nun, neben umfangreichen Verkaufsräumen, eine Anzahl fertiger, in sich abgeschlossener Wohnräume. Was noch im Kriege und während



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

WOHNZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

DAMENZIMMER (VERGL. S. 340)

Ausführung: Deutsche Werkstätten A. G., Hellerau und München



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

KREDENZ AUS NEBENSTEHEND
ABGEBILDETEM SPEISEZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

des Zusammenbruchs da geleistet worden ist, schließt sich der wertvollen Kette der älteren Erzeugnisse als ansehnliches Glied an.

Bruno Paul verleugnet die Bindungen seines Temperamentes, zugleich aber auch die zu ungewöhnlicher Reife gediehene, mehr als eklektische Anpassungsfähigkeit seiner formalen Gesichte an die Stimmung der Gegenwart nicht. Ein Salon aus nußbraun gebeiztem Mahagoni könnte in manchem den Rahmen für eine bürgerliche Burleske Carl Sternheims bilden.

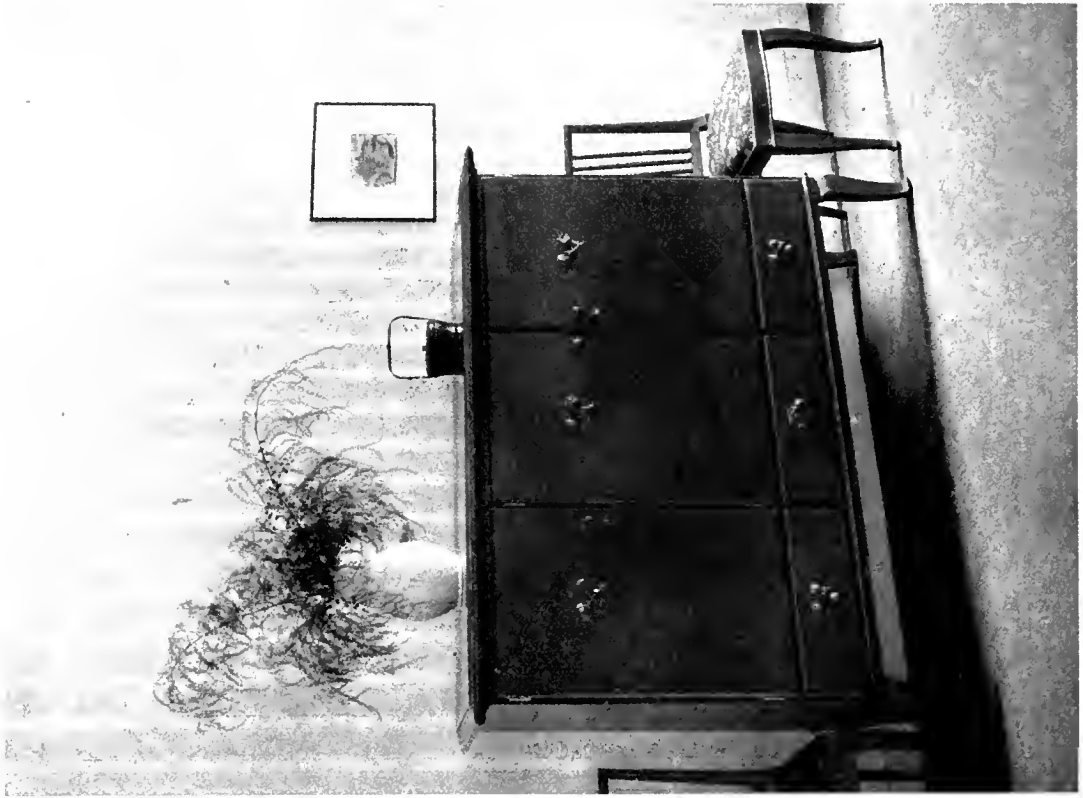
Nur daß die knolligen Schweifungen der Fußgestelle, die in die Fläche verkriechenden Profile der Schnitzereien, das monotone Dunkelblau der Bezüge den Ernst unserer Erlebnisse mit geringerer Beweglichkeit ins Reich des Formalen umbiegt. Auch ein Herrenzimmer setzt die Harmonie von Braun und Schwarz, in glatter Eiche und geschnitzten Rahmen, voraus. In der kastenförmigen Nüchternheit des Bücherschranks wirkt der unruhige Atem der gläsernen Öffnungen nicht glücklich; die



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

SPEISEZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Heilerau und München



AUS DEM AUF SEITE 337 ABGEBILDETEN DAMENZIMMER
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München



ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN



K. BERTSCH-MÜNCHEN

SCHRANK AUS EINEM SCHLAF-
ZIMMER (S. TAFEL VOR S. 325)

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

wissenschaftliche Korrektheit der Bücherrücken steht fremd in diesen Überschneidungen. Wie meist, ist dem Künstler auch diesmal das Speisezimmer, wo ruhige Flächen in schönem Rhythmus schwingen, am besten gelungen. Der neue Reichtum, der mit den Grenzen Neutraliens vertraut ist, wird mit dieser kühlen Verstandesruhe wenig anzufangen wissen. Vielleicht behagt er sich in dem reichlich zugespitzten Farbakkord des grünen Wohnzimmers von A. Niemeyer besser, wo ein blumiger Stoff mit gelbbraunem Grunde das Naturhafte der lackierten Möbel noch steigert. Das Ganze ein Versuch, als solcher gewiß daseinsberechtigt, so sehr sich auch der Alltag gegen diese fast harten Eigenwilligkeiten sträuben mag. Ein Speisezimmer in leuchtendem Kirschgelb, wo alle Elemente

des heiteren Behagens spielen, wird den bürgerlichen Interessenten unmittelbar gefangen nehmen; und gar das prächtige Sofa mit dem daseinsfreudigen Bezug, der rote Apfel auf bräunlichem Grunde tanzen läßt, der runde Tisch und die sehr netten Wandmöbel des Wohnzimmers sind jugendlich gesunde Erfindungen des ausgezeichneten Künstlers. Ein kleiner Proportionsfehler, nämlich der im Verhältnis zu dem tiefen Sitz zu zierliche Bau der Stuhllehnen, fällt da nicht schwer ins Gewicht. Karl Bertsch ist ein Geistesverwandter Niemeyers, gleich ihm im Bürgerlichen haftend, von süddeutscher Heiterkeit und Daseinsbereitschaft, dabei ein geschulter Handwerker. Von ihm finden wir ein Herrenzimmer in solider Breite, schwarzbraune Eiche mit grüngestreiften Pol-



EMPFANGSZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

KARL BERTSCH-MÜNCHEN



KARL BERTSCH-MÜNCHEN

EMPFANGSZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München

stermöbeln, gleich dem in aller Schlichtheit sehr durchgearbeiteten Speisezimmer, ein typischer Vertreter des Stiles, in dem sich die von neueren Historikern besonders hervorgehobene gewisse weltbürgerliche Geschmeidigkeit und würdevolle Eleganz doch auch nicht verkennen lassen. Ähnliches gilt von dem Schlafzimmer, demjenigen Raume der bürgerlichen Wohnung, der den Launen der Mode und den Wechselfällen der wirtschaftlichen Lage ihres Besitzers am wenigsten ausgesetzt ist. Der Grad solider Vornehmheit, den die gutausgewogene Schöpfung des Münchner Meisters trägt, wird Laien

ein mühelos zu erreichendes Ziel scheinen. Wer aber in den Fragen der Innenkunst ein wenig zu Hause ist, begreift, daß es Selbstverständlichkeiten hier am allerwenigsten geben kann; jede Einzelheit ist in dem geschmacklichen System des Erfinders selbständig ersonnen und eingefügt. Hingewiesen sei noch auf eine Kredenz, die neben einer blumenhaft sich aufschnellenden Stehlampe, beides Arbeiten von A. Niemeyer, und einem Lehnstuhl von Lucian Bernhard den Ansatz zur Innentreppe im Ausstellungshaus zielt (S. 345), auf die kokette kleine Kommode von Else Wenz-Victor, die sich, in allen Farben, von



AUS DEN VERKAUFSRÄUMEN DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN A.-G. IN DRESDEN
(KOMMODE VON ELSE WENZ-VIËTOR-MÜNCHEN)



AUS DEN VERKAUFSRAUMEN DER DEUTSCHEN WERKSTATTEN A.-G., DRESDEN
(KREDENZ UND BELEUCHTUNGSKÖRPER VON A. NIEMEYER, MÜNCHEN, LEHNSTUHL VON LUCIAN BERNHARD, BERLIN, WAND
TEPPICH VON MAX WISLIGENUS, BRESLAU)



E. WENZ-VIETOR-MÜNCHEN

KREDENZ UND STUHL

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau und München



AUS DEN VERKAUFSRÄUMEN DER DEUTSCHEN WERKSTATTEN A.-G., DRESDEN
(KOMMODE VON M. JUNGE-DRESDEN, SPIEGEL VON LUCIAN BERNHARD-BERLIN)

strahlendem Gelb bis zum Tomatenrot und Grasgrün, Freunde gewonnen hat, auf Stücke, wie das in geräucherter Eiche gebildete, sehr zierliche Klapptischchen von A. Niemeyer, mit einem kaum angedeuteten englischen Akzent doch ein ehrlicher Dolmetsch der Empfindungen, die ein süddeutscher Handwerksmeister in gedrehtes Holz zu prägen die Lust verspürt.

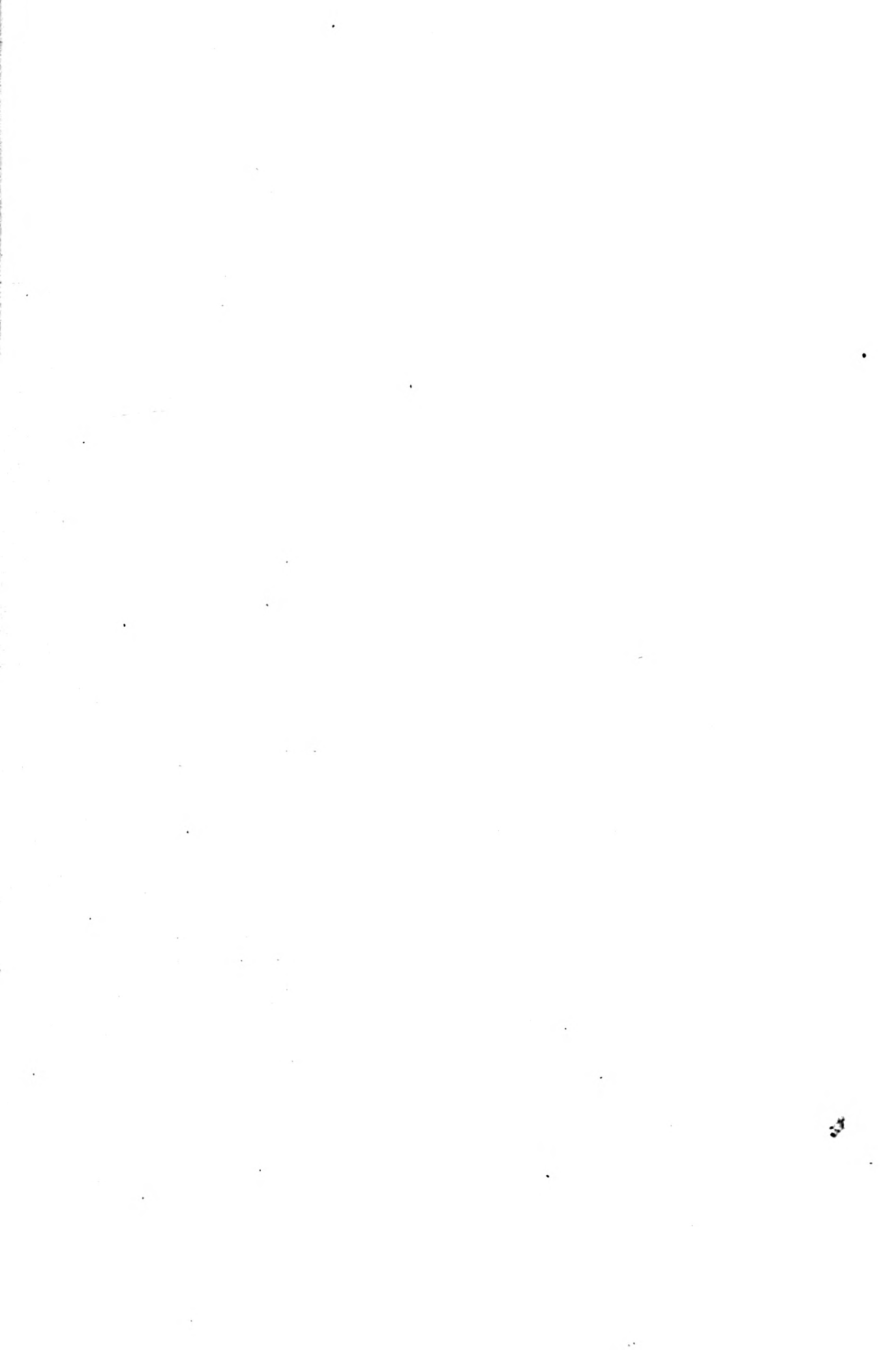
Der Reichtum sinnvoll gearbeiteten Hausgerätes, den die Deutschen Werkstätten in ihren neuen Schauräumen vor uns ausbreiten, ist mit dieser kurzen Übersicht nicht erschöpft. In Ton und Glas, in Messing, Kupfer, Seide und edlem Gespinst liegt da noch vielerlei Erfreuliches und Begehrtes. Die Hände, die nach diesen schönen Dingen greifen, sind in dem warmen und fruchtbaren Sommer 1920 nicht eben zahlreich. Wir wissen, daß nach dem glänzenden Ergebnis der letzten Leipziger Messe das deutsche Kunsthandwerk mit seiner langsam wieder erstarkenden großen Schwester, der Industrie,

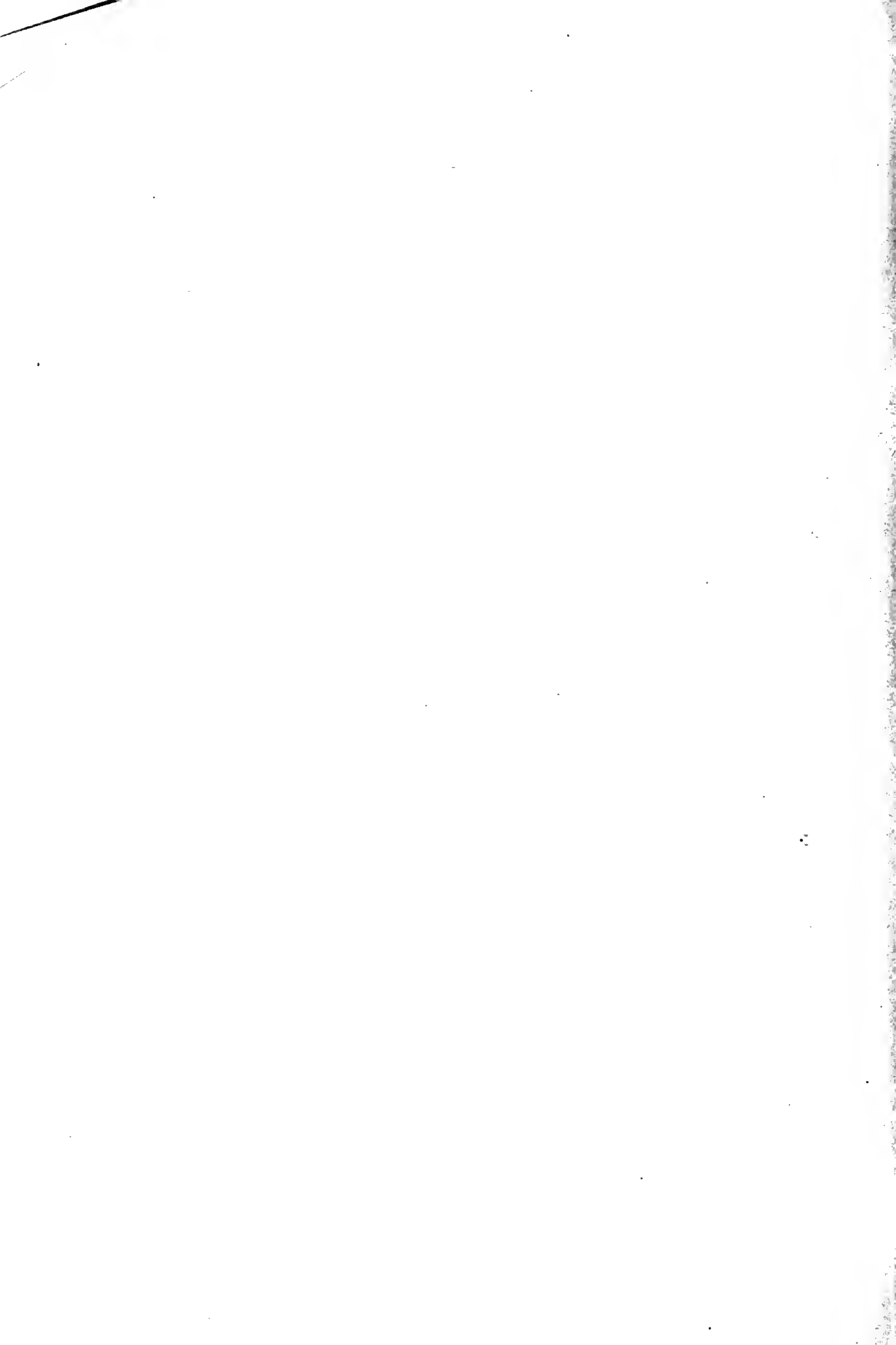
aus Frankfurt hat hungrig heimkehren müssen. Die Gründe hierfür mögen Politiker und Volkswirte darlegen. Daß diese Senkung der Kurve noch lange kein Abreißen des Fadens mit sich bringen kann, dafür mehren sich jetzt die Anzeichen; die geschwächte Kaufkraft beginnt schon, sich zu erholen, und wenn erst die Preise des täglichen Lebensbedarfs zu sinken anfangen, werden auch die Schöpfungen des künstlerischen Luxus wieder in die Reihe der mehr als bloß entbehrlichen Besitzstücke einrücken. Die neue Generation, die jetzt ihr Heim baut und schmückt, findet eine Werkkunst, die von den Gewittern des Weltkriegs fast unversehrt, zu geruhsamem und genügsamem Schaffen ausholen kann, die auf einer zuverlässigen Tradition ruht und tüchtige Meister, lebendige Köpfe zu ihren Helfern hat. Die Gesinnung ihrer Erzeugnisse anzutasten, wäre eine Lästerung, sie umzustürzen, ein Verbrechen, ehe nicht die Pfeiler eines neuen sittlichen Tempels gegründet sind.

E. Haenel



AUS DEN VERKAUFSRÄUMEN DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN A.-G., DRESDEN
(KLAPPTISCH VON A. NIEMEYER-MÜNCHEN)





N Die Kunst
3
K7
Bd.42

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
