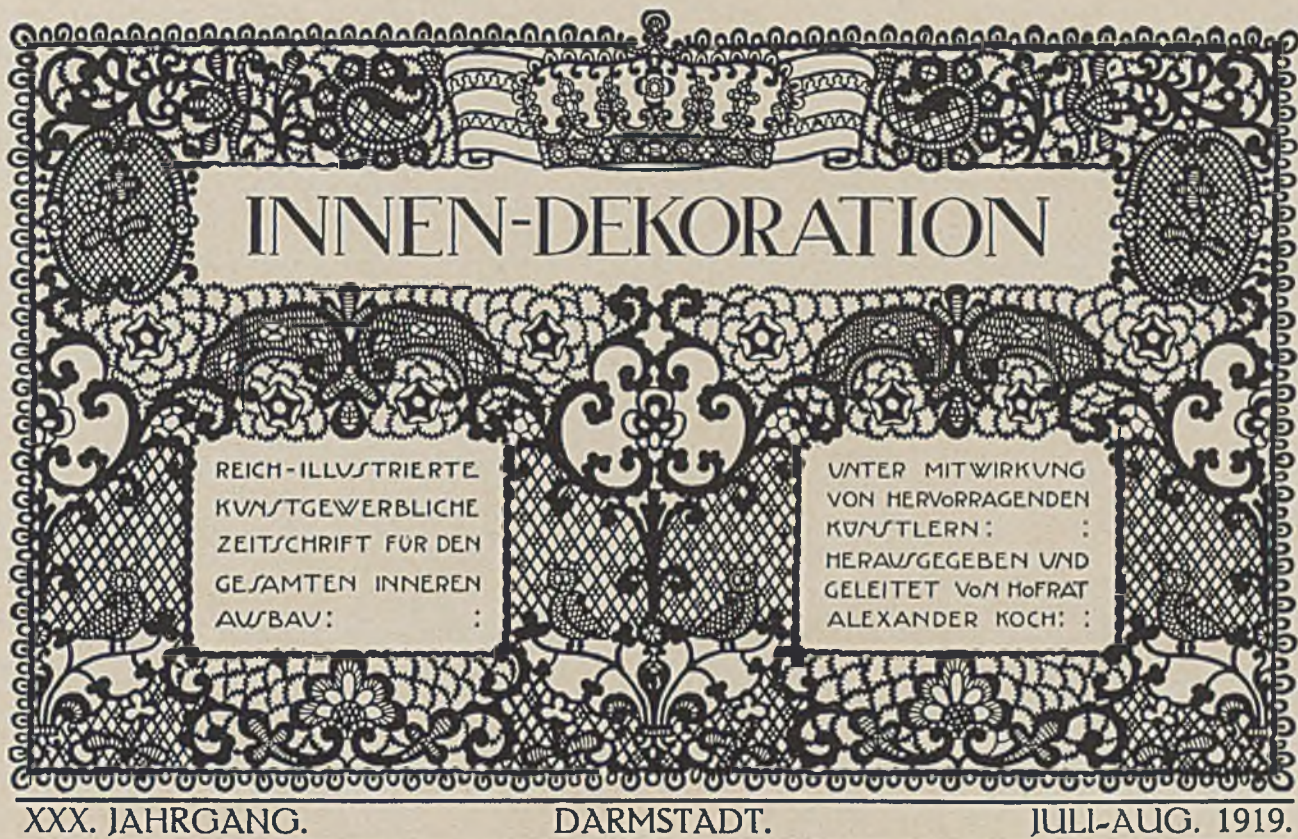




PROFESSOR JOSEF WACKERLE. GESCHNITZTER TREPPENPFOSTEN AUS DER DIELE SEITE 222

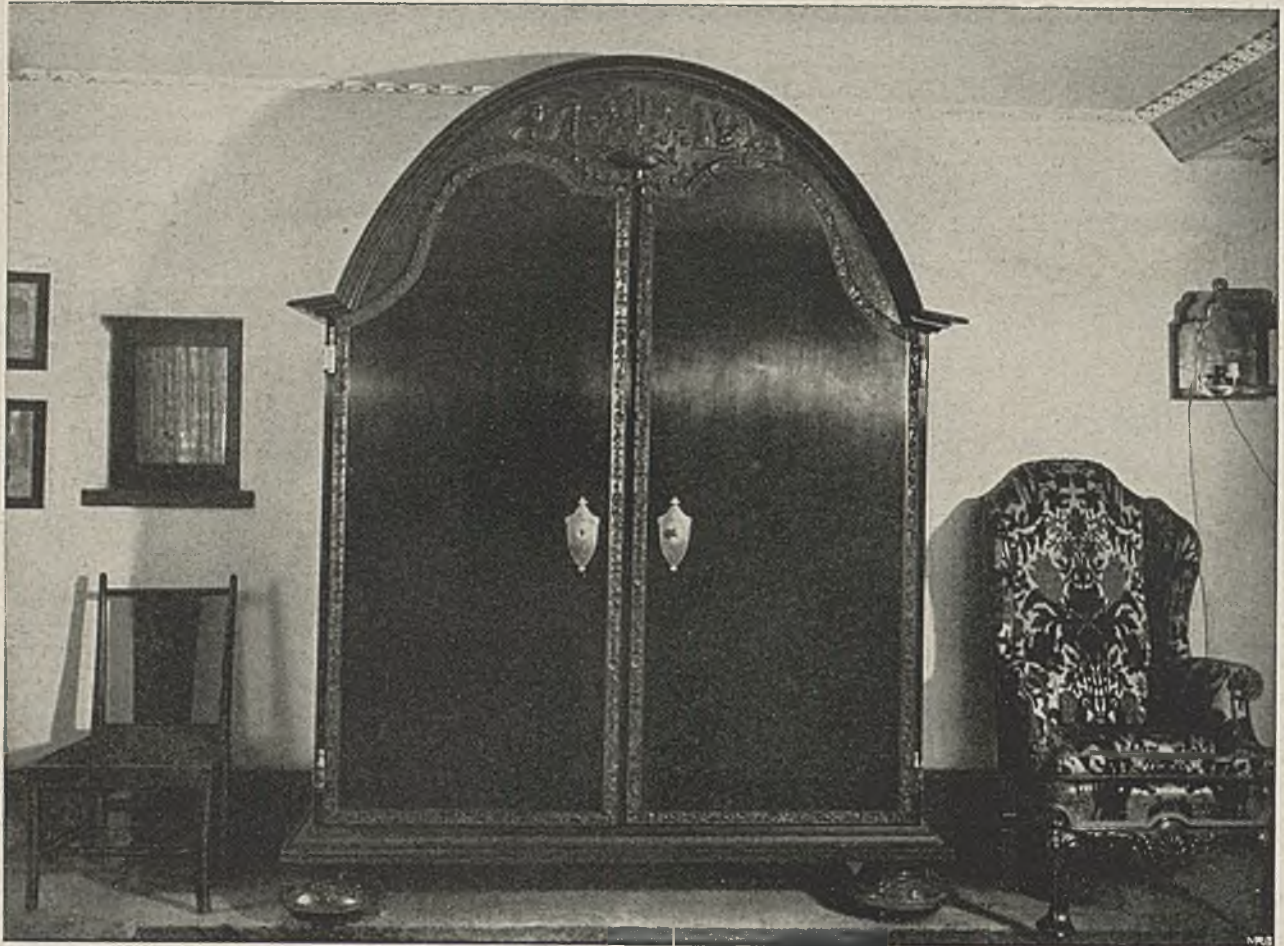


## EINE NEUE ARBEIT EDUARD PFEIFFERS

VON FRITZ OSTINI-MÜNCHEN

In den Zeitschriften dieses Verlages ist schon öfter von den Arbeiten des Münchener Professor Eduard Pfeiffer die Rede gewesen und zwar, ob auch verschiedene Federn sich mit neuen Schöpfungen seines Geistes befaßten, stets mit der gleichen freudigen Zustimmung. Das hat seinen guten Grund. Er vertritt den besten Typus des deutschen Zierkünstlers: Pfeiffers Kunst ist hervorragend persönlich, aber überaus frei, vielseitig, tolerant in ihrer individuellen Gebundenheit; sie hat sich los gemacht — und zwar seit Langem schon! — von dem trockenen Doktrinarismus, dem nüchtern Konstruktiven, das immer noch weite Kreise unserer Kunstgewerbler und Innenarchitekten im Banne hält, er hat die Freude am ornamentalen Schmuck wiedergefunden, ist einer der ganz wenigen, die ihr eigenes Ornament haben und wendet es ebenso originell als geschmackvoll an in einem klugen Wechsel von Schlichtheit und Reichtum. Bei Pfeiffers Arbeiten hebt der weise dosierte Schmuck die Wirkung der einfachen Formen, Massen und Flächen, die doch immer die Grundlage seiner Raumausstattungen geben, und umgekehrt leiht jene Einfachheit des ganzen dem angewendeten Schmuck

den Reiz der Kostbarkeit. Er bringt ihn an, wie eine Frau von Geschmack ihre Juwelen trägt — in diesem Fall ist bekanntlich auch ein Weniger immer ein Mehr — aber das Wenige muß gut und schön sein und am rechten Fleck sitzen. Und überaus vielfältig ist die Art, wie und wo Pfeiffer seine Juwelen im Raume anbringt, unerschöpflich die Zahl der Variationen, die sie ihm erlaubt. Er weiß dazu jede Zufälligkeit der Raumbildung, der Konstruktion, des Materials zu nützen, den Bedarf irgend eines Möbelstückes ebenso, wie das Vorhandensein von Kunstgegenständen, Bildern und Gebrauchsgerät. Das wird natürlich bei jedem guten Innenarchitekten bis zu einem bestimmten Grade der Fall sein müssen, aber wenige haben, wie Pfeiffer, diese Fähigkeit zu so schönem freudigem Künstlertum ausgebildet. Dazu kommt ein besonders glückliches Zusammenarbeiten mit den Pössenbacherschen Werkstätten in München, mit denen er Hand in Hand schafft, mit deren Kunstschlern und Holzschnitzern, die das spezifisch Pfeiffersche Ornament in seiner kapriziösen Vielseitigkeit, Innigkeit und Eigenart bewundernswert nachfühlen. Über dies Ornament ist auch an dieser Stelle schon des Öfteren die



PROFESSOR EDUARD PFEIFFER—MÜNCHEN

SCHRANK MIT SCHNITZEREI IN DER DIELE

Rede gewesen. Es hat Elemente in sich aus der Kunst und dem Geist aller Zeiten und Zonen und ist doch ein Einheitliches, ein Neues. Es ist oft voll bizarrer Launen und Einfälle und wirkt doch immer ruhig, sinn- und stilgemäß an seinem Ort. Es setzt das Romantische, Märchenhafte, Phantastische neben das Primitivste und Einfachste — es ist Ausdruck einer reichen und eigenkräftigen, naiven und dabei in allem Schönen der Vergangenheit wohlbewanderten Künstlerschaft. Pfeiffer fürchtet den Vorwurf, daß er archaisiere, ebensowenig, als er ihn verdient. Er hat sich wohl längst zu der Erkenntnis durchgerungen, daß es absolut in ihrem Wesen neue Zierformen nicht mehr gibt, daß es vielleicht heute mit diesen Formen ist, wie mit den Wörtern einer Sprache: auch sie lassen sich nicht mehr willkürlich verändern, aber man kann immer wieder Neues mit ihnen sagen!

Den ganzen aufgesammelten Schatz seines Könnens und seiner künstlerischen Erfahrungen hat Eduard Pfeiffer nun an die Ausschmückung eines Hauses an der Münchener Königinstraße gewendet, aus dem dieses Heft der Innen-Dekoration zahlreiche Ausschnitte wiedergibt. Das

Haus selbst war gegeben, ein schlicht-vornehmer moderner Bau von gewissermaßen neutralen Formen, der dem Ausschmücker der Innenräume in keiner Weise die Hände band. Die Anschmiegsamkeit von Pfeiffers Raumkunst wußte denn auch mit dem Gegebenen in genialer Weise fertig zu werden. Wenn der Eintretende die Klinke der geschmackvollen und dabei ganz anspruchslosen Haustüre berührt hat, befindet er sich auch schon im Banne jener Kunst. Er tritt in einen verhältnismäßig niederen Vorraum, der durch die ganze Tiefe des Hauses geht und keine Wohndiele, sondern eben eine Eintrittshalle ist. Ihren Hauptschmuck bildet eine schwere Eichtreppe — sie führt zum ersten Stockwerk empor, massiv und wuchtig, eine Konstruktion, die sich selber trägt, in ihrem statischen Wesen beim ersten Anblick klar ist und deren Konstruktionsteile durch bildnerischen Schmuck in glücklichster Weise betont werden. Der reich skulptierte untere Eckpfosten trägt die Figur eines aufrecht sitzenden Löwen mit symbolischem Hausmodell — keine Heraldik, zeitlose Stilisierung. An Konsolen und Trägern schwere, geschnitzte Figuren, auf dem mächtigen Eichenblock, der im ersten Stockwerk

INNEN-DEKORATION

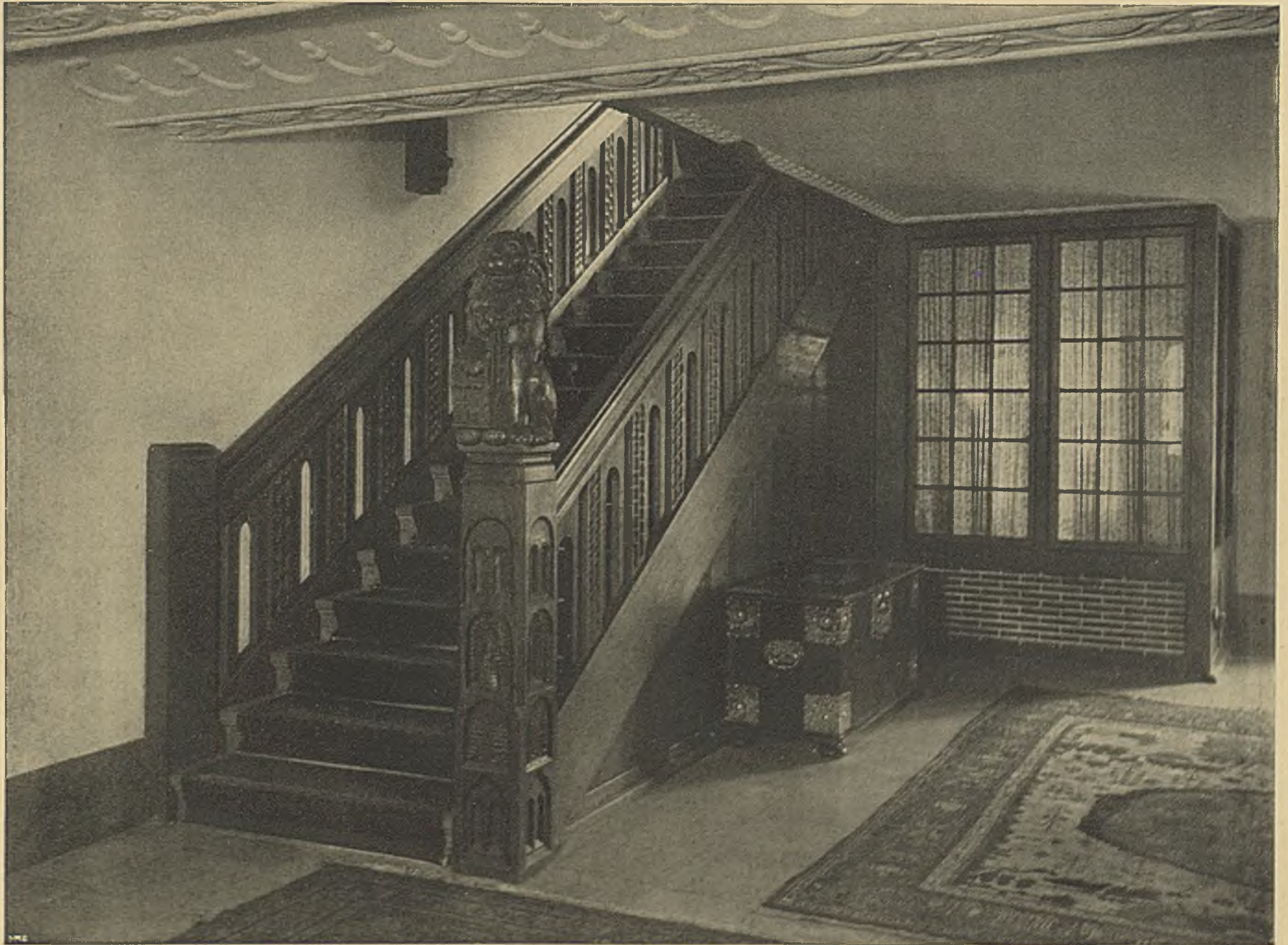


PROFESSOR EDUARD PFEIFFER—MÜNCHEN. •AUS DER DIELE•



ENTWURF: PROFESSOR EDUARD PFEIFFER—MÜNCHEN

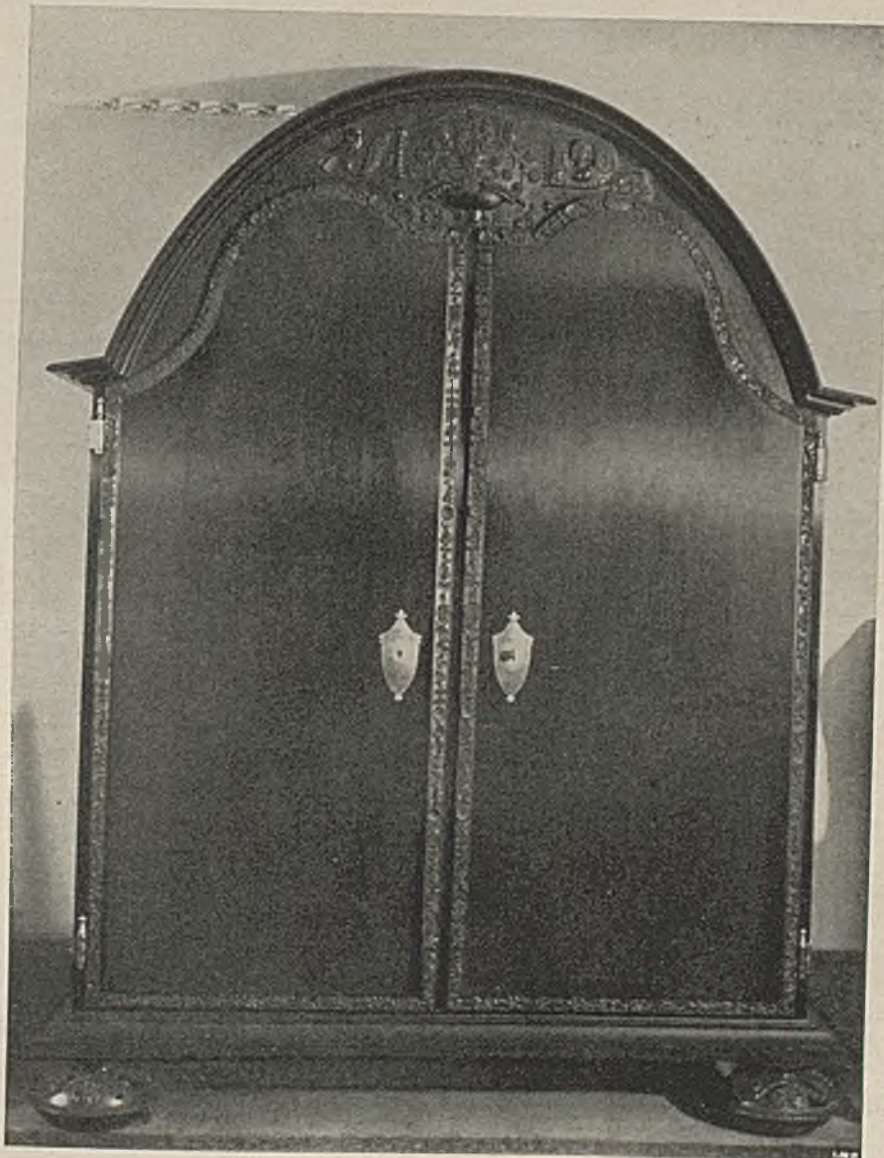
DIELE IN EINEM MÜNCHENER PRIVATHAUS. AUSFÜHRUNG: POSSENBACHER WERKSTATTEN—MÜNCHEN



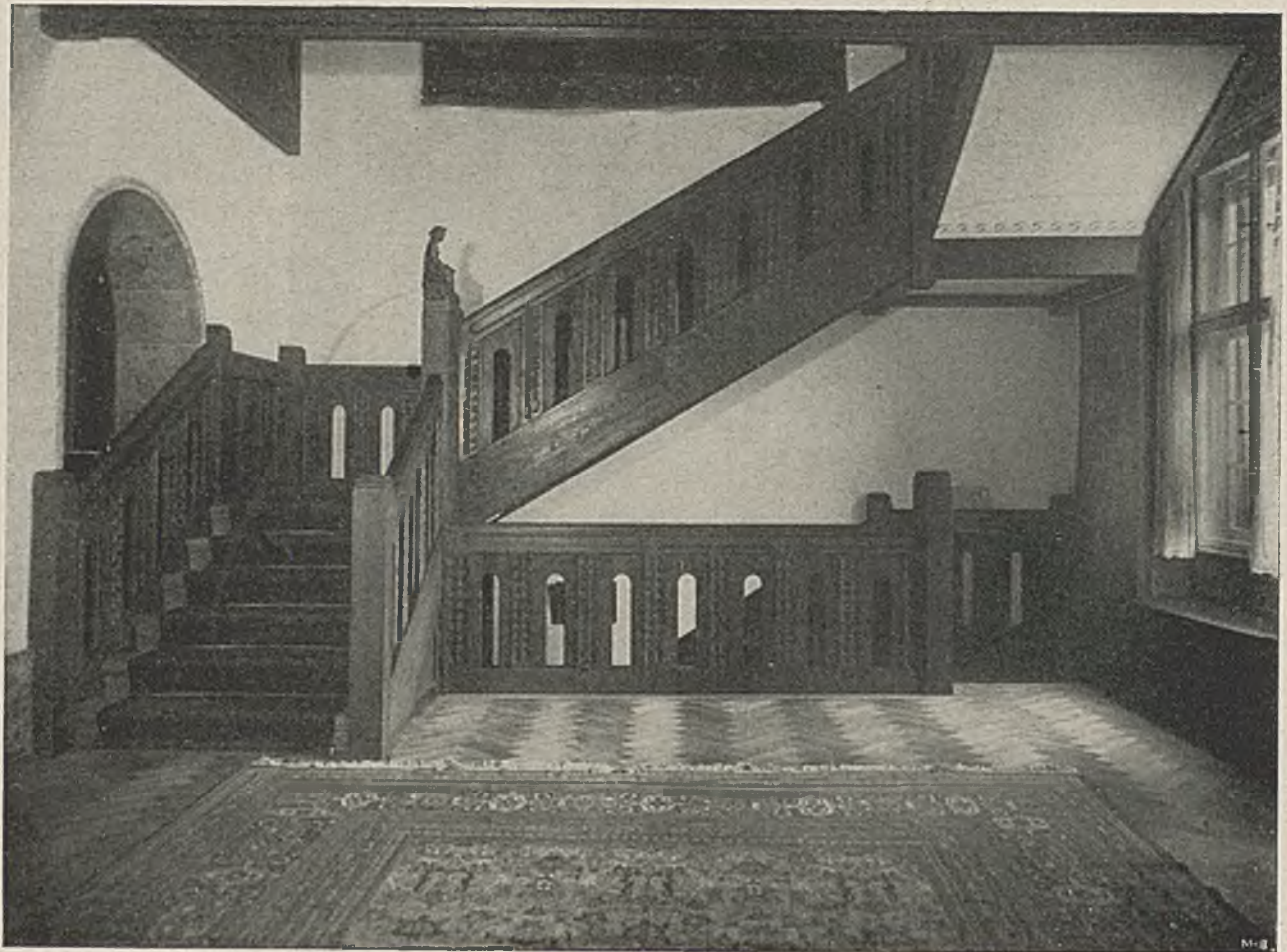
ENTWURF: PROFESSOR EDUARD PFEIFFER-MÜNCHEN

EICHENHOLZTREPPE MIT SCHNITZEREI IN DER DIELE EINES MÜNCHENER PRIVATHAUSES

INNEN-DEKORATION



EDUARD PFEIFFER  
DIELENSCHRANK  
MAHAGONIHOLZ  
MIT SCHNITZEREI



ENTWURF: PROF. EDUARD PFEIFFER

TREPPENHAUS IN EICHENHOLZ

dem Gefüge der aufwärts führenden Treppe seinen Halt gibt, ein sitzendes Frauenfigürlein von fremdartiger Zierlichkeit. Den Boden der Eingangshalle decken Solnhofer Platten von zartem Farbton, die Decke weist frei aufgetragene Stuckornamentik auf, deren Reichtum das Vorhandensein durchgezogener Eisenträger verbirgt, aber doch ahnen läßt. Die lichten Wände sind glatt, die Türen von schöner, aber doch unauffälliger Arbeit. Ihr satter, warmer und tiefer Holzton stimmt so behaglich zu den weißen Wandflächen, daß deren Schmucklosigkeit nicht als Leere, sondern als etwas Selbstverständliches erscheint und wirkt in diesem Sinne zusammen mit dem Hauptstück der Raumausstattung, einem riesigen, bis zur Decke reichenden Schrank aus Nußbaumholz, einem Möbel von schlechthin prachtvoller Arbeit, die auch das Kleinste, nicht nur die echt Pfeifferschen Holzskulpturen, die massiven runden Füße, Beschläge, Scharniere — selbst den Schlüssel — mit liebevollster Ausführlichkeit behandelt hat. Da ist alles in der Vollendung so weit getrieben, als es sich eben nur treiben ließ, und man darf wohl sagen, daß die Pössenbachersche

Werkstätte, wie das Münchener Kunstgewerbe überhaupt, kaum noch eine glänzendere Probe ihres Vermögens geleistet habe, als diesen Schrank. Und dabei macht er den Eindruck eines ganz schlichten und bescheidenen Stückes — bis man die Kostbarkeit der Einzelarbeit gesehen hat. Man sieht da: wir stehen, was das Können unseres deutschen Kunsthandwerks angeht, auf einem Gipfel — man kann nicht schöner und reiner arbeiten, man hat das bestimmte Gefühl, daß auch die ausführenden Handwerker mit heller Lust und Liebe daran waren und restlos ihr Bestes gaben. Dies hoch kultivierte Können des deutschen Kunstgewerbes, der führenden Künstler, wie der ausführenden und künstlerisch fühlenden Arbeiter ist ein kostbarer Besitz unseres Volkstums, den man gerade in Hinblick auf die harten Wirtschaftsbedingungen der kommenden Zeit nicht zu hoch werten, nicht treu genug hüten kann.

Von gleich schöner Arbeit wie jener Schrank ist alles übrige Gerät in der Halle, das nach Pfeiffers Entwürfen gefertigt wurde, sind die Stühle, ist eine Stehuhr, die in der Gesamterscheinung wie ein altes Werk dasteht und doch

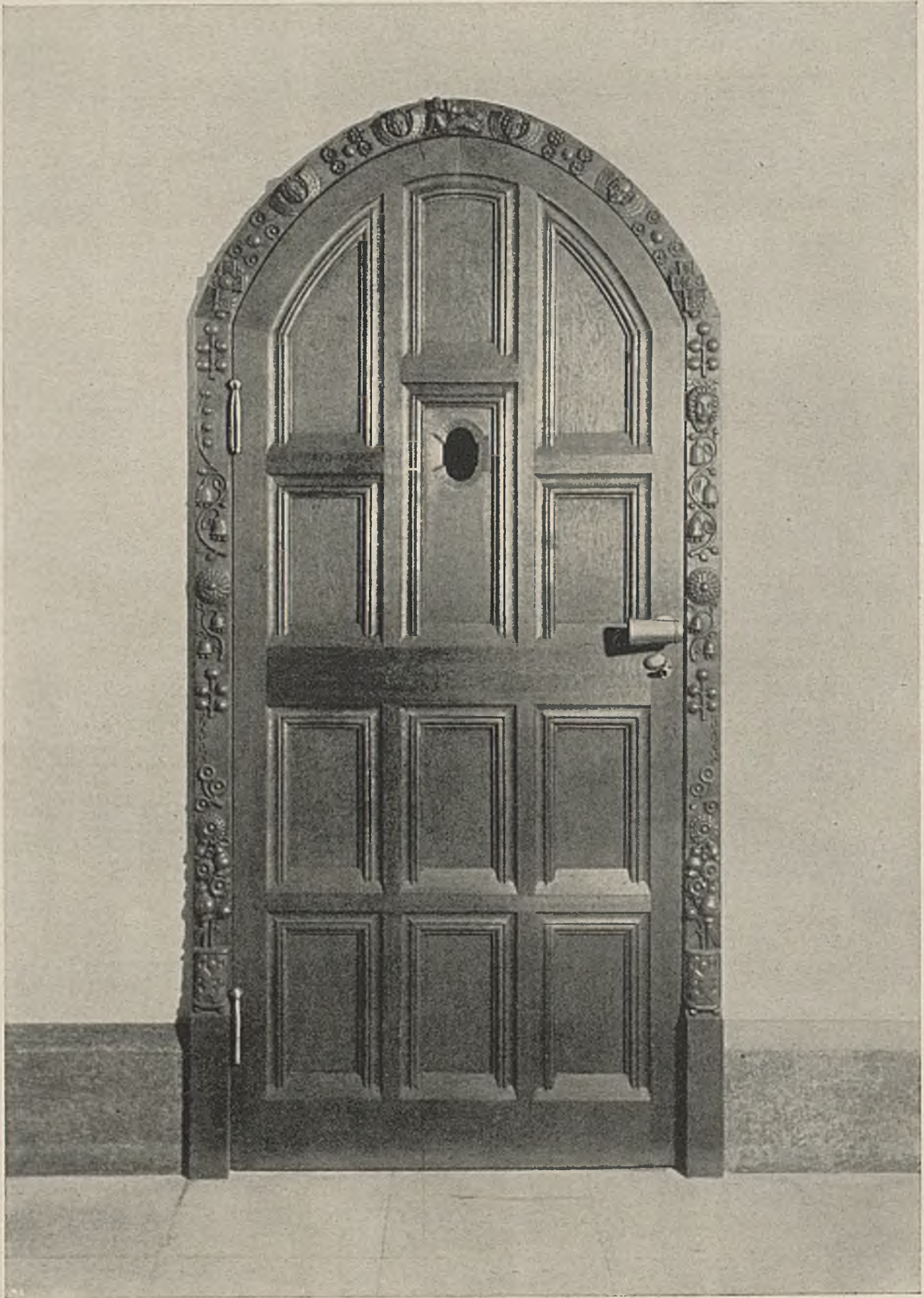


INNEN-DEKORATION

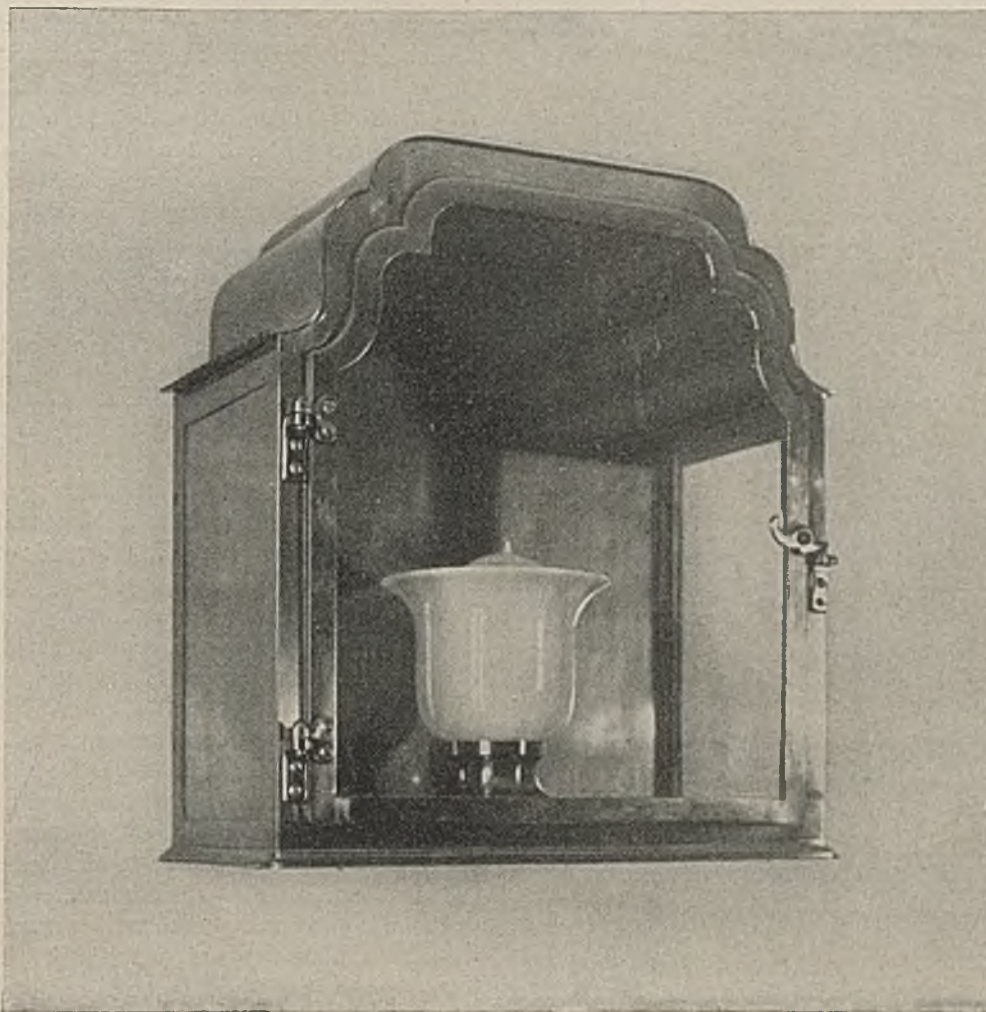


PROFESSOR EDUARD PFEIFFER. OBERE DIELE MIT TREPPE

INNEN-DEKORATION



PROF. ED. PFEIFFER. EICHENE TÜR IN DER DIELE. AUSFÜHRUNG: POSSENBACHER WERKSTATTEN



ENTW: PROFESSOR EDUARD PFEIFFER

WANDLATERNE IN MESSING UND KUPFER

in den Einzelheiten modern ist. Für die Beleuchtung sorgen hier, wie in der eigentlichen Wohndiele, im ersten Stockwerk eigenartige Wandlaternen von blankem Metall, in welchen die Glühlampen in becherförmigen Milchglasgefäßen stehen. Das maschinell Moderne der Glühlampen mit ihren blitzenden Lichtlinien ist so dem Blick entrückt und es bleibt nur eine mildleuchtende Lampe, die zu der fast altväterischen Behaglichkeit dieser Laternen-Wandbeleuchtung paßt. Auch die Wohndiele erhält ihren wichtigsten Schmuck durch die mächtige Eichentreppe, deren konstruktive Wucht hier besonders klar zu Tage tritt. Ihr gegenüber liegt eine eichengetäfelte Kaminwand und stellt das Gleichgewicht im Raume her. Schwere gepolsterte Sitzmöbel, solide und bequem, laden zur Ruhe ein. Etliche ganz einfach gehaltene, an der schmalen Kante mit Steinplatten verkleidete Bogen münden in einen schmalen Gang, von dem man den Zugang in die Gesellschaftsräume des Hauses gewinnt. Der geräumige Salon, den man von diesem Gängchen aus betritt, ist auf den Ton mondäner

Vornehmheit gestimmt, dabei in seinen Grundformen aber doch einfach. Türen, Lambris und Fensterladen sind in weißem Mattlack aufs Delikateste gearbeitet, zum Teil mit vergoldetem Ornamentwerk geziert, und das wesentlichste architektonische Schmuckstück des Raumes bildet die mittlere Türe mit ihrer Umrahmung. Zu beiden Seiten der Bogentüre laufen geschnitzte, schwarze Flachpfeiler von reichster Ornamentik, die eine Note von Kraft in die lichte und zarte Gesamtstimmung des Raumes bringen; über der Türe in dunklem Rahmen sieht man das Wappen des Besitzers. Die Heraldik ist dabei auf das nötigste beschränkt; reich wird diese Sürporte nur durch zwei das Wappen flankierende Reliefgestalten, eine Tänzerin mit Tamburinen und einen Geiger. In diesen Figuren ist die ganze Phantastik von Pfeiffers ornamentalem Stil konzentriert. Kopfputz und Gewänder deuten auf keine Zeit und keinen Ort, die ganze Auffassung der Gestalten ist fremdartig — naiv, diese Dinge sind selbstherrlich aus einer eigenwilligen und eigenkräftigen Vorstellungswelt heraus geschaffen, aber seltsam:



SCHNITZEREI AUS DEM TREPPENHAUS DER DIELE

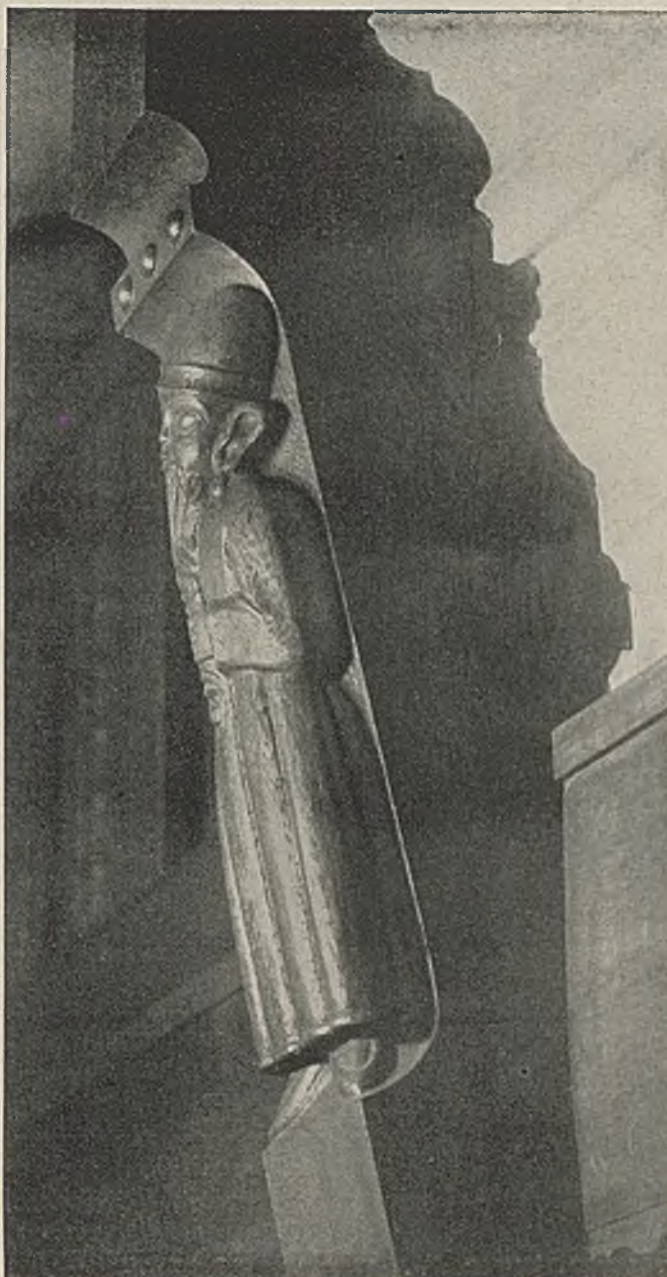
was im einzelnen absonderlich, ja fast bizarr erscheint, stimmt mit dem übrigen doch wieder zu einer stilistischen Einheit zusammen. Dies kühne, unbekümmerte Zugreifen offenbart er auch in der Zusammenstellung der Möbel. Im gleichen Raume steht eine Garnitur zart rosenfarbiger Brokatmöbel und eine andere mit schweren niederen Polstermöbeln, die mit ganz dunklem Sammet bezogen sind und sie stören einander gegenseitig nicht, denn beide sind in ihrer Art an Form und Arbeit ganz vorzüglich und irgend ein farbiger Mißklang ist selbstverständlich vermieden. —

Besonders liebenswürdig gestaltet ist das an den Salon anschließende rechteckige Frühstücks-

zimmerchen, dessen Architektur die denkbar schlichtesten linearen Formen aufweist. Nur ein wenig Goldornamentik ist in den Füllungen der Türen und Türwände angebracht, sonst ist jedes Detail rechteckig gehalten und erhält seinen Reiz ausschließlich durch die saubere Nettigkeit der Ausführung. In die Schrägwände des Oktogons sind Wandschränkchen eingelassen, in denen die Hausfrau ihren Schatz an altem und neuem Kunstporzellan untergebracht hat, und über jedem der viereckigen Glasschränkchen schmückt das Getäfel ein dekoratives Bild von Schillings in glatten ovalen Rahmen. Es sind das stilistisch vereinfachte, ruhig und flächig gemalte Allegorien auf die Jahreszeiten, Darstellungen, die mit sicherem Geschmack in diesen Raum hineingedacht sind, vier Frauengestalten von kühler und keuscher Anmut, so recht geschaffen für diese stille und diskrete Räumlichkeit. Feingliedrige und zierliche Mahagonistühle, wie sie auch Chippendale nicht schöner gefertigt haben dürfte, stehen um den Frühstückstisch, aus der Stuckrosette der Decke hängt ein funkelnder Kristalllüster. Das Zimmer gehört zum Harmonischsten, was Pfeiffer in dieser Art geschaffen hat und zwar mit dekorativen Mitteln, wie man sie sich einfacher nicht denken kann. Oder doch: bei Pössenbacher ist ein Damenzimmerchen zu sehen, während des Krieges für eine nordische Ausstellung gefertigt und dann durch die Umstände in München zurückgehalten, das noch einfacher ist; auch hier weiße, ganz unauffällig gegliederte Holzwände, ein paar zierliche Möbelchen, ein kleiner Holzlüster und als Hauptschmuck ein eingebauter Wandschrank, aus dem Bücherrücken gucken.

Tritt man aus dem beschriebenen lichten Oktogonzimmer in das daneben liegende Eßzimmer, das schon fast ein Speisesaal heißen darf, so steht man zunächst unter dem Eindruck einer starken Kontrastwirkung. Hier ist alles mit dunklem Holze getäfelt, nur die von einem reich und kräftig ornamentierten Stuckrahmen umzogene Decke ist weiß. Die Hauptflächen des Getäfels sind in einfache, rechteckige Felder geteilt, ornamentaler Schmuck ist in diesen vermieden, nur die, an sich ja immer schon schmuckhafte Maserung der Holztafeln belebt die Flächen, und zudem sind sie in verschiedener Weise unterbrochen: in der einen großen Längswand durch eingesenkte Wandglasschränkchen und eine darüber eingebaute Uhr, in der schmaleren Westwand durch Einfügung einer größeren Tafel über der Kredenz usw. Jene Wandkästen, aus denen hier allerhand Silberzeug hervorblitzt, in denen dort aus Intarsia-Umrahmungen Bilder und Nippgegenstände schauen, liebt Pfeiffer anscheinend ganz besonders, da, wo es sich um die behagliche Gestaltung und Ausnützung eines Raumes handelt. Sie erhalten

durch das Spiel des Lichtes auf den Dingen hinter den Scheiben einen ganz eigenartigen Zierwert, jene Dinge stehen nicht hindernd auf Tischen und Kästen umher, so daß der vorhandene Raum für seinen wahren praktischen Zweck voll ausgenutzt werden kann und schließlich sind die Ziergegenstände selbst vor Staub und vor Beschädigung geschützt. Diese Vorteile gleichen wieder ein Defizit aus, den Verlust an rein malerischer Wirkung, die natürlich bei frei aufgestellten Ziergegenständen reicher sein mag. Aber der Künstler stellt bei der Ausstattung von Gemächern, die einem bestimmten Zweck dienen sollen, wie ein Eßzimmer oder ein Frühstücksstübchen, eben das Zweckmäßige voran, und daß er dies in künstlerischer Weise erreicht, ohne nüchtern zu werden, beweist die Reife und Abgeglichenheit seines Könnens. Es ist eine schöne, ruhvolle Freiheit in der Zierkunst Eduard Pfeiffers, ein Freisein von Vorurteilen, von Rezepten, von Gebundenheit an überlieferte Formen, aber auch von dem Bestreben, um jeden Preis neu sein zu wollen. Ein hübsches Beispiel dafür, wie souverän er gelegentlich Altes neu anzuwenden oder mit Neuem zu verbinden weiß, bietet der Schmuck der breiten Tiefungen an den Türen, die vom Eßzimmer in den Wintergarten an der Westseite führen. Da sind die schmalen, tiefeingeschnittenen Kassetten mit geschnitztem Ornamentwerk geziert, das zum Teil von den bekannten stilisierten Schriftrollen der sogenannten »Wulstschränke« abgeleitet ist, zum Teil weisen jene Füllungen Ornamentik von echt Pfeifferscher Prägung auf. Jede



PROFESSOR EDUARD PFEIFFER. SCHNITZEREI AUS DEM TREPPENHAUS

hat andere Zeichnung und das Ganze ist doch aus einem Guß. Wie mit den Ziermotiven hält es der Architekt mit den technischen Hilfsmitteln, die er anwendet. So hat er dem Wintergarten eine Decke im Muschelgrottenstil der Alten gegeben, für den ja bekanntlich im alten Teile der Münchener Residenz die schönsten und charakteristischsten Muster zu sehen sind. In die großzügige Zeichnung der Stuckdecke sind Muscheln und inprägnierte Kiesel eingedrückt, das Ganze wirkt heiter, an Form reich, ohne Überladung und an Farbe diskret. Und Niemand wird an dieser Stelle die Anwendung jener barocken Stucktechnik als wesensfremd oder archaisch empfinden. Sie fügt sich mit dem Grün und den leichten freien Formen der Gewächse zu einer heiteren Harmonie zusammen und gibt dem geschlossenen Raume doch etwas vom Eindruck einer luftigen Gartenhalle.—

Es ist ein Vergnügen, die künstlerische Arbeit Pfeiffers in diesen Raumdekorationen ihrer ganzen Wesenheit und klar bewußten Absicht nach zu verfolgen. Denn jene Wesenheit ist im Kern echt, gediegen und sympathisch und die Absicht des Künstlers gründet sich auf Erkenntnisse, die in vielseitigem Schaffen und eingehender Beobachtung unserer ganzen raumkünstlerischen Entwicklung im letzten Jahrzehnt gewonnen, uns sicheren Ausblick geben auf das, was heute gesund ist und künftig noch werden soll. Eduard Pfeiffer ist ebenso wenig ein posierender Ästhet, als ein eigensinniger Grundsatzmensch, er ist eine volle, gewachsene Natur! . . . . . FRITZ OSTINI.

INNEN-DEKORATION



EMPFANOSZIMMER IN EINEM MONCHENER PRIVATHAUS.

ENTWURF: PROFESSOR EDUARD PFEIFFER-MÜNCHEN



MAHAGONI-MÖBEL AUS OBIGEM EMPFANOSZIMMER. AUSFÜHRUNG: POSSENBACHER WERKSTÄTTEN-MÜNCHEN



PROFESSOR EDUARD PFEIFFER—MONCHEN. EINGANGSTURE ZUM EMPFANGSZIMMER



SUPRAPORTE  
OBER DER TOR  
DES EMPFANGS-  
RAUMES

## DIE GEISTIGE UMSCHALTUNG IM KUNSTGEWERBE

AUSSCHNITT AUS EINEM BRIEFWECHSEL.

Sehr geehrter Herr!

Die Besorgnisse, von denen ich sprach, resümieren sich höchst einfach in der einen, die Sie mir kaum werden widerlegen können: Deutschland wird arm sein wie Hiob. Die Dinge, die Sie im nächsten kunstgewerblichen Magazin sehen, sind nicht nur an sich kostbar; sie verlangen auch eine kostbare Umgebung, sie setzen eine gesteigerte Lebenshaltung voraus. Die Zeit widerlegt sie, seien wir uns darüber klar. Alles außen und innen schlägt mit Hämmern und Keulen auf unsere mühsam herangepflegten Zweckkünste ein. Die Industrie liegt tot, die große Herstellerin und Auftraggeberin, ein riesenhaft hingestürzter Kadaver. Ihre vielgeschmähten Arbeitshöhlen entlassen endlose dunkle Scharen hinaus in die Freiheit; in die Freiheit, zu hungern und zu sterben. Die Politik? Die Zusammenhänge sind ja endlos. Nicht zu reden von den Märkten, ihrer Öffnung oder Schließung, von Zöllen und Ausfuhrziffern, von Prestige und Marktgeltung. Aber selbst nach der künstlerischen Seite hin: starke Antriebe zur Reorganisation unserer Gewerbe sind aus dem Vergleich zwischen Deutschlands politischer Machtstellung

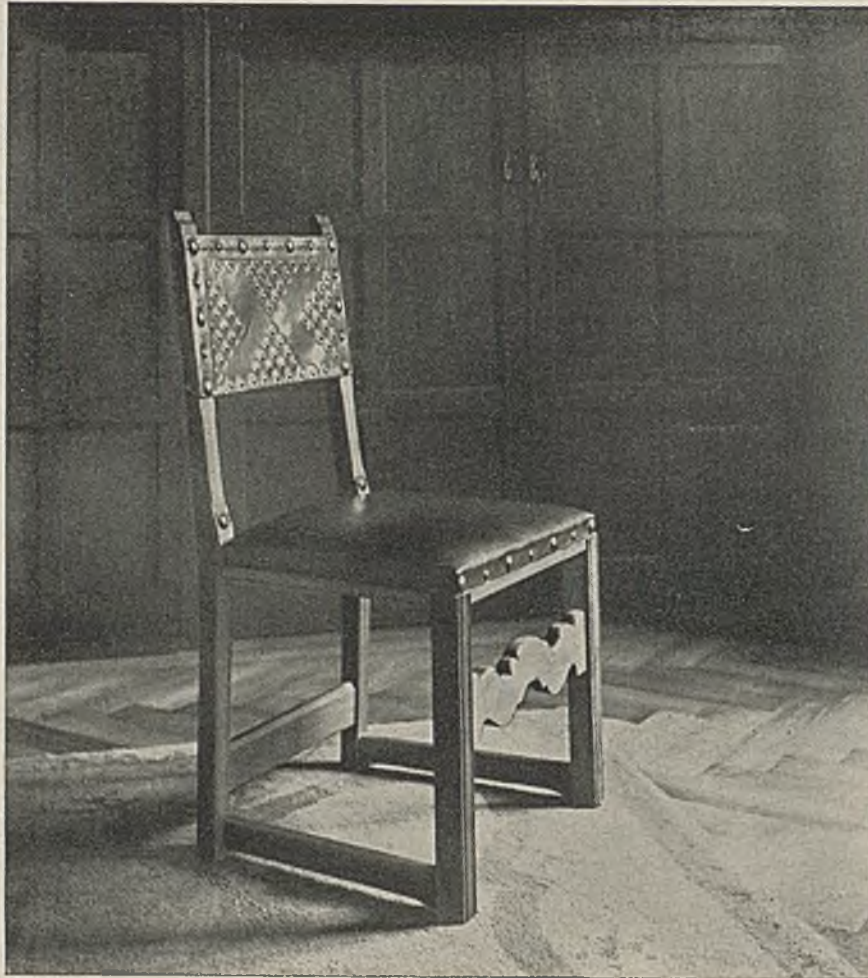
und dem beschämenden Tiefstand seines Geschmackes gekommen. — Sie werfen mir Kleinmut vor. Kann ich mich hindern, folgerichtig zu denken? Beweisen Sie mir, daß wir nicht arm sein werden; oder beweisen Sie mir, daß unsere Zweckkünste durch unsere allgemeine Verarmung nicht mitverarmen werden. Dann will ich Ihnen allen Optimismus zugestehen.

\* \* \*

Sehr geehrter Herr!

Meinem Optimismus geschieht — wenigstens fasse ich das so auf — eine Art Ehre damit, daß Sie Ihren Pessimismus dagegen so ausdrücklich verteidigen. Wir werden arm sein. Es scheint, daß uns davor kein Gott mehr retten kann. Wir werden arm sein. Das kann ich Ihnen nicht widerlegen. Vielleicht aber kann ich Ihren Glauben an den Schluß erschüttern, den Sie daraus auf den notwendigen Niedergang unserer Zweckkünste ziehen. Deutschland ist nicht von heute oder gestern. Es ist schon einmal nach langer Kriegsdauer und nach langjähriger Überflutung mit feindlichen Heeren in einen Frieden der Armut gegangen. Das war nach den napo-





ESSZIMMER-  
STUHL IN  
EICHENHOLZ

leonischen Kriegen. Deutschland erkämpfte sich damals freilich die Freiheit. Das ist ein Unterschied gegenüber unserer heutigen Lage. Aber diese Freiheit sah wirtschaftlich kaum viel rosiger aus als der Friede, dem wir entgegengehen. Jedenfalls wäre damals gerade vom Standpunkt der Gewerbe aus eine sehr pessimistische Betrachtung der Zukunft fast ebenso gerechtfertigt gewesen wie heute.

Seit 1790 hatte Preußen begonnen, provinzielle Kunstschulen zu errichten; erste Ansätze einer Unterrichtsorganisation, die groß geplant war und die bei friedlicher Entwicklung segensreich hätte wirken können. Die Kriege zerstörten alle diese Keime. Ich lese in Heinrich Waentigs »Wirtschaft und Kunst«:

»Namentlich die Provinzialkunstschulen wurden fast völlig vernichtet. Die von Halle, Magdeburg, Danzig und Erfurt verschwanden spurlos, die von Breslau und Königsberg fristeten bei notdürftiger Subventionierung ein ruhmloses Dasein. Und als sich der Staat dann endlich von seiner schweren Niederlage zu erholen begann, waren es die mechanisch-technischen Institute, denen sich das öffentliche Interesse zuwandte.«

Wie ist nun in der Tat die Wirkung der Verarmung auf die Gewerbe gewesen? Nun, Sie wissen, daß das deutsche Gewerbe, vor allem die deutsche Möbelerzeugung, selten die Höhe des Geschmacks, die Innerlichkeit der Auffassung, die Tiefe und Echtheit der Gesinnung erreicht hat, wie sie im Stil der Biedermeierzeit her-

vortreten. Die wilde Zeit, die vorübergerauscht war, hatte den Deutschen im Geistigen stark auf seine Innerlichkeit verwiesen. Auf diese Innerlichkeit, die mit fließenden Grenzen in eine »bornierte Häuslichkeit« übergeht. Die Armut, die Krieg und Revolution hinterlassen hatten, schränkte ihn materiell ein. Sie verbot jeden Luxus. Aber diese Beschränkung war es gerade, die jene innige, echte, gemütvolle und wohl auch etwas hausbackene »Deutsche Form« erzeugte, vor deren Feinheit und Geschlossenheit wir heute noch bewundernd stehen. Das angeführte Werk sagt darüber:

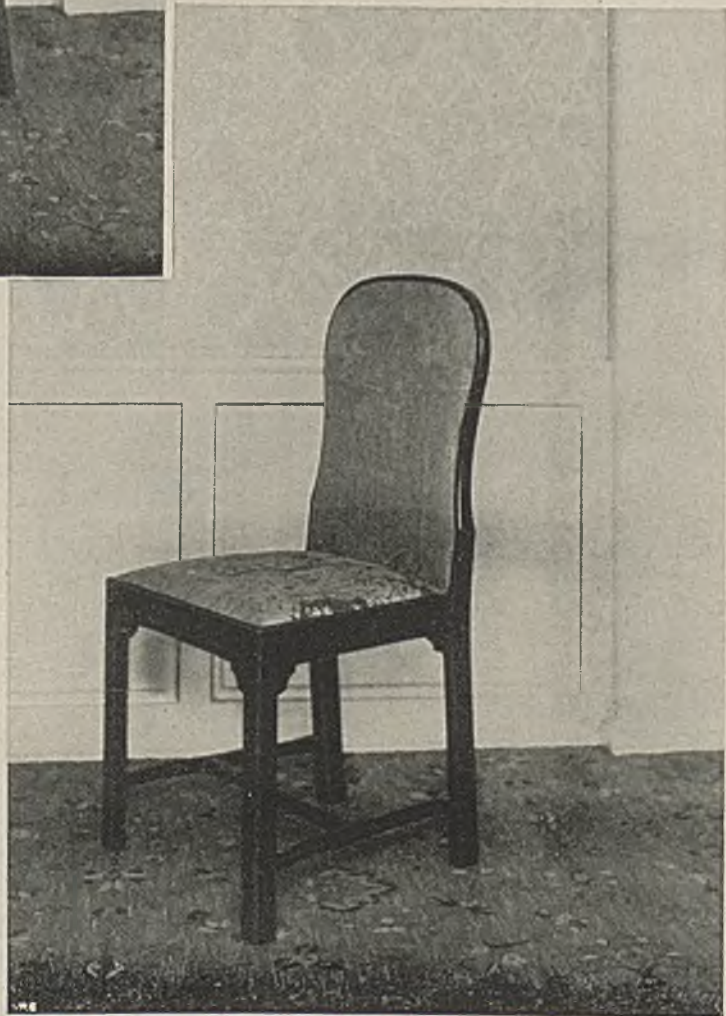
»Dennoch entsprach der wirtschaftlichen Verarmung, der ganz Deutschland infolge einer siebenjährigen Okkupation anheimgefallen war, mit nichten ein gleicher Tiefstand der angewandten Kunst. Es entstand gerade damals jenes bürgerliche Nachempire, der Stil der Biedermeierzeit, nach Rosner »der treffende Ausdruck für den bescheidenen Geschmack jener unendlich nüchternen, zurückgezogenen und hausbackenen strengen Zeit der späteren Restauration«, die keinen Wunsch nach Zierat, nach künstlerischem Schmuck übrig hatte, und die den einfachsten Ausdruck zur Lösung der Fragen ihrer gewerblichen Bedürfnisse den besten nannte — etwa wie sie vorlieb nahm mit der in schwarzes Papier geschnittenen Silhouette ihrer Lieben dort, wo sonst wohl das farbige Porträt gehangen. Immerhin ein Stil, der einer späteren Epoche als eine künstlerische Offenbarung erscheinen konnte.«



SESSEL AUS DEM EMPFANOSZIMMER

Wie denken Sie darüber? Scheint es Ihnen nicht erlaubt, diesen Vorgang als ein günstiges Omen für die heutige Lage des Kunsthandwerks aufzufassen? Gewiß: unser Kunstgewerbe war bis zum Kriege fast durchaus auf die Luxusproduktion eingestellt. Es wurde wohl auch für bescheidene Bedürfnisse gesorgt. Aber das Maßgebende der kunstgewerblichen Leistung vollzog sich in einer Sphäre des Reichtums. Sie betonen das in Ihrem Schreiben ganz richtig. Hinter unserer kunstgewerblichen Produktion stand durchaus die ungeheure Prosperität unserer Industrie und unseres Handels. Bis tief in das Formale hinein spürte man den Dämon des Reichtums, die herrische Üppigkeit einer uferlosen wirtschaftlichen Expansion. — Aber wollen Sie daraus folgern, daß wir nun auf »Form« überhaupt verzichten müssen, weil wir wahrscheinlich keine Form der Üppigkeit mehr pflegen können? Sollte die materialistische Geistesverwüstung bei uns so weit gediehen sein? Form ist doch wohl nur ein Sonderfall des Machtverhältnisses zwischen Geist und Stoff. Form ist eine charakteristische Auswirkung der Gestaltungskraft, in der

dem Aufwand an Mitteln keinerlei entscheidende Bedeutung zukommt. Um die Bewältigung handelt es sich, nicht um die bewältigten Massen an Material, Geldwert, Arbeit. Die Form des Biedermeier ist schlichter, flacher, involvierter als die der Renaissance. Aber sie ist beherrschendes Durchringen einer Gesinnung, einer Geisteskraft durch Widerstände von Zwecken und Stoffen, wie jene. Das entscheidet. — Es wird also wohl eine innere Umstellung unserer Zweckkünste nötig werden. Aber Form wird in ihnen genau so kraftvoll leben können wie unter den früheren, reicheren Verhältnissen. Der Formkraft gegenüber ist die Frage eines reicheren oder bescheideneren Materials fast so unwichtig wie die Frage des Papiers, das ein Dichter zu seinem Manuskript verwendet. (Ich sage: fast, und im übrigen ist es Art aller Vergleiche, zu hinken.) Geschlossenheit des Weltbildes, zügige Durchführung herrschender, echter Gedanken, allseitige Auswirkung einer bestimmten Stilgesinnung — darauf allein kommt es an. — Die innere Umstellung, die die Verarmung unseren Gewerben aufzwingt, wird nicht von heute auf morgen erfolgen können. Sie wird insbesondere



EDUARD PFEIFFER. MAHAGONI-STUHL AUS DEM EMPFANOSZIMMER

INNEN-DEKORATION



PROFESSOR EDUARD PFBIFER. OETAFELTES FRÖHSTÜCKSZIMMER

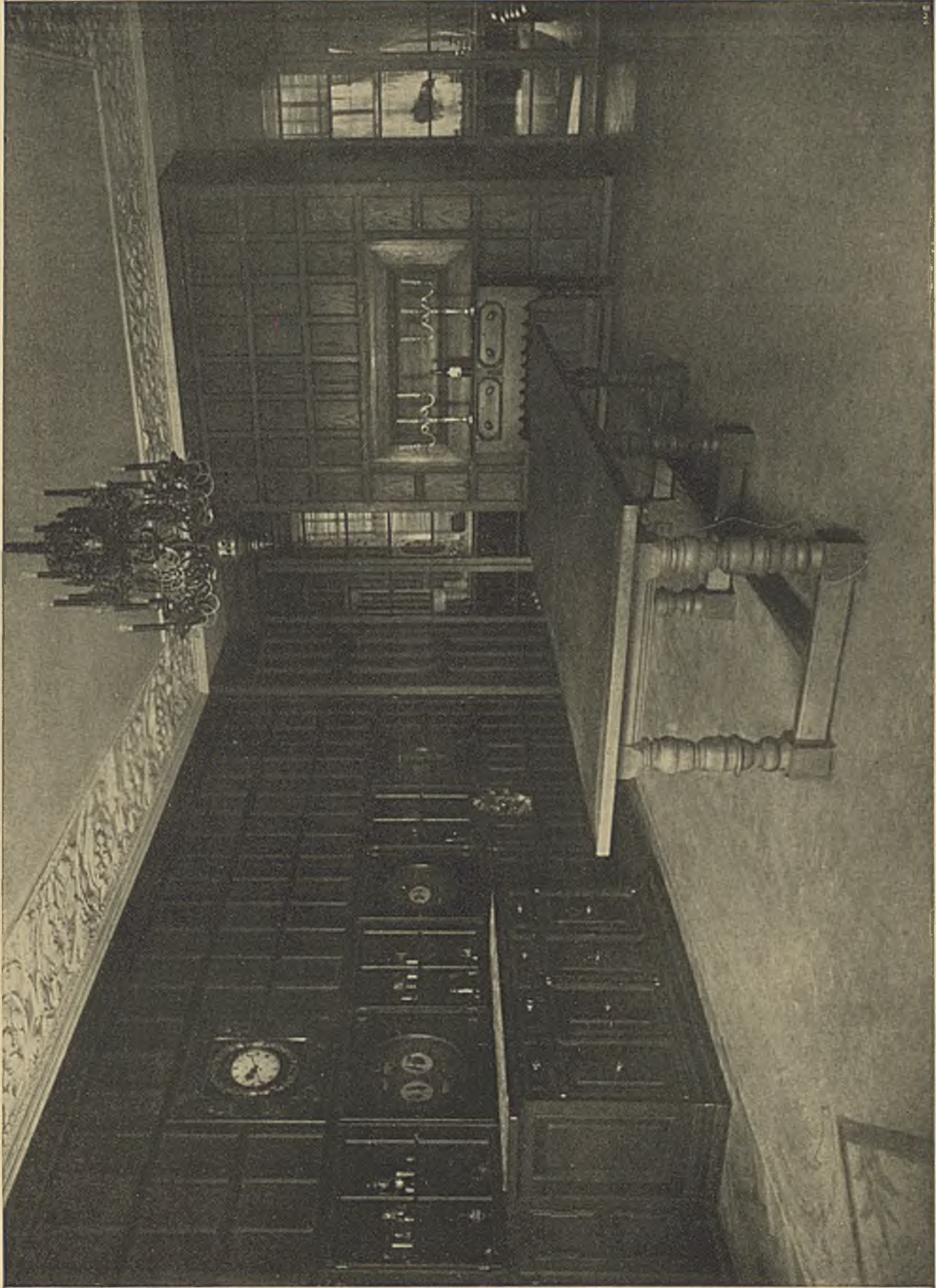


FRÜHSTÜCKSZIMMER MIT EINGEBAUTEN VITRINEN. WÄNDE: HOLZ, WEISS LACKIERT, MOBEL: MAHAGONI



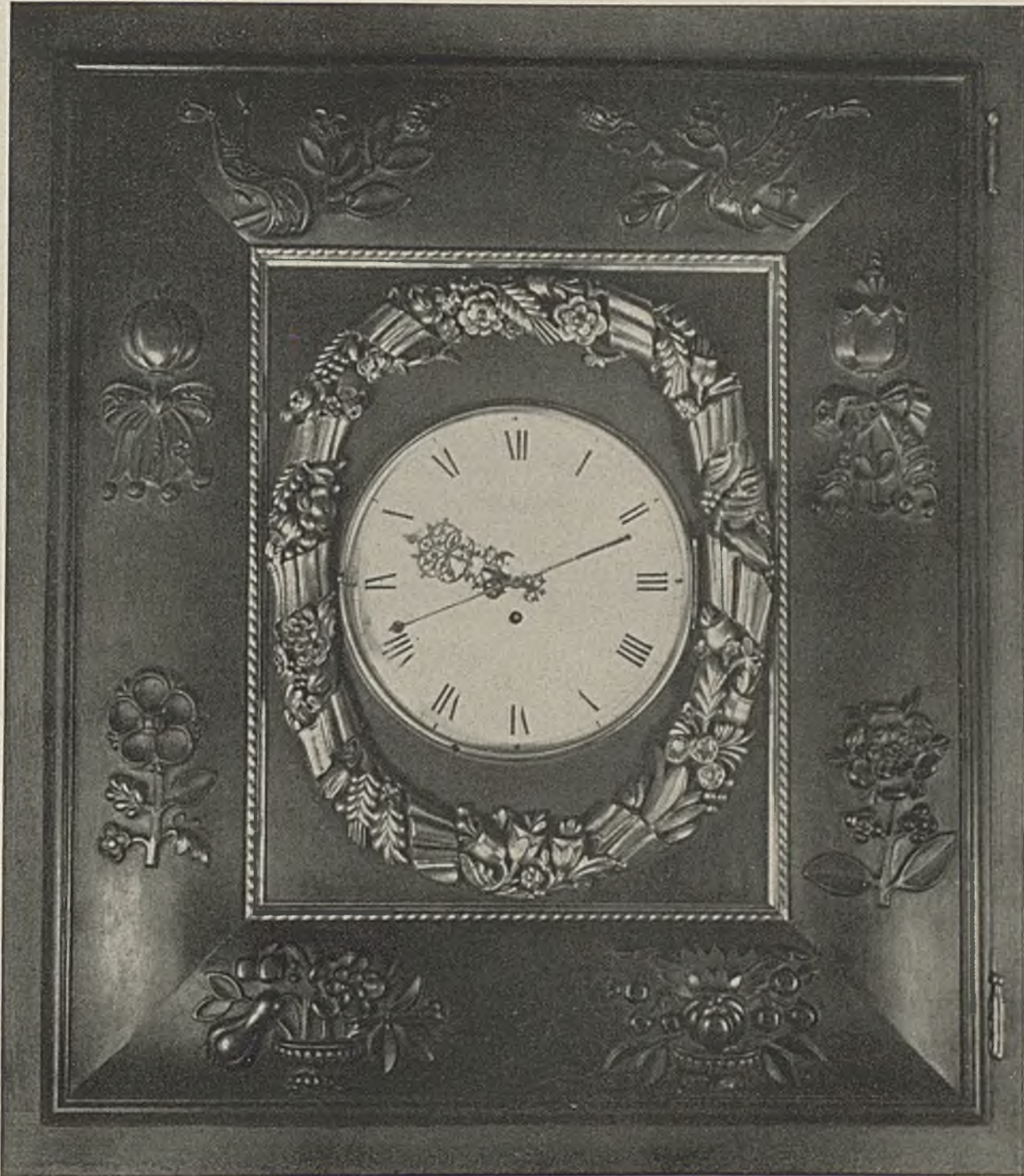
PROF. ED. PFEIFFER. STUCK-ROSETTE UND LÖSTER AUS DEM FROHSTOCKSZIMMER

BRUNNEN, BERLIN



ESSZIMMER IN EICHE VERTAFELT

PROF. EDUARD PFBIFFER. AUSF. POSSERBACHER WERKSTÄTTEN - MÜNCHEN



WANDUHR MIT SCHNITZEREI IM ESSZIMMER

ENTWURF: PROF. ED. PFEIFFER-MÜNCHEN

Wie oft haben in kleineren Wohnungen im Eßzimmer die Kinder ihr Spieleckchen; wirkt aber im ganzen der Gedanke des Eßraums vorherrschend, stören die Bauklötzchen, Puppen und Soldaten der Kleinen nicht, sie mehren nur das Gefühl der Wohnlichkeit. Gerade jetzt, wo Wohnungsnot zur Raumeinschränkung zwingt, wo ein Zimmer mehrere Bestimmungen erfüllen muß, sollte man diesen Hinweis beachten. Die Wohnung ist die Umschließung der Familie. Dieser Gedanke finde klaren Ausdruck, jedem Familiengliede, den Bedürfnissen des Hausherrn, der Gattin, sowie der Kinder werde

dabei sein Recht, und ehe man sich versieht, zieht Wohnlichkeit und Behaglichkeit mit in die Räume. Richtige Raumbestimmung schafft Raumbeseelung. Und auf die Seele kommt es in allem an. . . . . R. C.

☆  
**FORM UND SEELE.** In der Form liegt das Geheimnis der Beglückung. Alles nur Errechnete ist Vergeudung, ja es ist ein Axthieb mehr an die Wurzeln unseres Volkslebens. Nur wer durch Formen an der Seele bildet, schafft die Zukunft, die wir brauchen. HAGEN I. W. . . . . KARL ERNST OSTHAUS.

INNEN-DEKORATION



BOFETT MIT EINGEBAUTEN SCHRANKEN. ENTWURF: PROF. EDUARD PFEIFFER.



INNEN-DEKORATION



ANRICHTE IN NUSSBAUMHOLZ AUS DEM ESSZIMMER. AUSF. POSSENBACHER WERKST.-MÜNCHEN

## RAUMGESTALTUNG UND RAUMGELENKE

VON PROFESSOR DR. OSKAR STRNAD—WIEN.

Ich möchte hier von Dingen sprechen, die uns umgeben, die immer auf uns wirken, deren Wirkung wir immer spüren und doch nur selten nachprüfen. Sie wissen alle aus Erfahrung, daß ein leeres Zimmer im allgemeinen ungemütlich wirkt und daß ein eingerichtetes Zimmer verschiedenartige Wirkungen ausüben kann. Sie werden sicher alle schon erfahren haben, daß eine Wohnung durch eine andere Stellung der Möbel eine vollständig andere Raumwirkung erhält. Das gibt zu denken: es hat sich am Raume selbst nichts geändert und doch erhalten wir eine vollständig neue Wirkung des Raumes.

Ein unmöbliertes Zimmer sieht gewöhnlich kleiner aus als das möblierte. Ein Zimmer sieht ohne Vorhänge leerer aus, als mit Vorhängen. Sie wissen aus Erfahrung, daß das Möbelstellen eine Kunst ist, die nicht jeder gleichartig beherrscht. Man versucht gewöhnlich dieses und jenes, stellt den Kasten dorthin, den Tisch hierhin, um eine angenehme Wirkung zu erhalten. Jeder weiß, daß das Dinge sind, die merkliche Einflüsse auf die Wirkung des Raumes ausüben. Aber nur selten wird sich jemand Rechenschaft geben können, welches eigentlich die Gründe sind, daß sich der Raum in seiner Wirkung verändert.

Es wird gut sein, vorerst zu versuchen, uns klar zu werden, was eigentlich Raum ist. Der Begriff ist eigentlich für uns nicht faßbar. Man kann sich den Raum nicht wegdenken. Ob wir die Augen offen oder geschlossen halten, ob wir hören, sehen, riechen, tasten, der Raum ist da, wir können ihn aber mit keinem unserer Organe fassen. Es gibt für den Raum kein Ende, keinen Anfang. Die Schwierigkeit der Raumvorstellung an und für sich folgt daraus. Raumvorstellung gibt es erst durch eine vollständige Begrenzung des Raumes, durch ein Abschließen. Das Gefühl für den Raum ist die Vorstellung seiner Größe; das, was wir fühlen, wenn es um uns weit wird, wie auf einer Wiese und am Meer, oder wenn es uns eng wird in einem kleinen Zimmer, ist die Fähigkeit, den Raum in seinen Massen zu begreifen. Es ist wohl unnötig zu sagen, daß unser Auge das Organ ist, um abgegrenzten Raum zu begreifen, um Raumwahrnehmung zu machen.

Es dürfte verständlich sein, daß unsere Fähigkeit, Raum wahr zu nehmen, nicht eine einfache Tätigkeit ist, sondern aus zwei getrennten Funktionen besteht. Wir sehen zuerst mit den Augen, wir erhalten also ein Bild und schätzen nun die Weite vor uns, den Raum vor uns aus unseren Lebenserfahrungen ab. Wir lernen das von Kindheit an, und tun das so oft im Leben, daß es uns nicht mehr bewußt wird und wir es selbstverständlich tun.

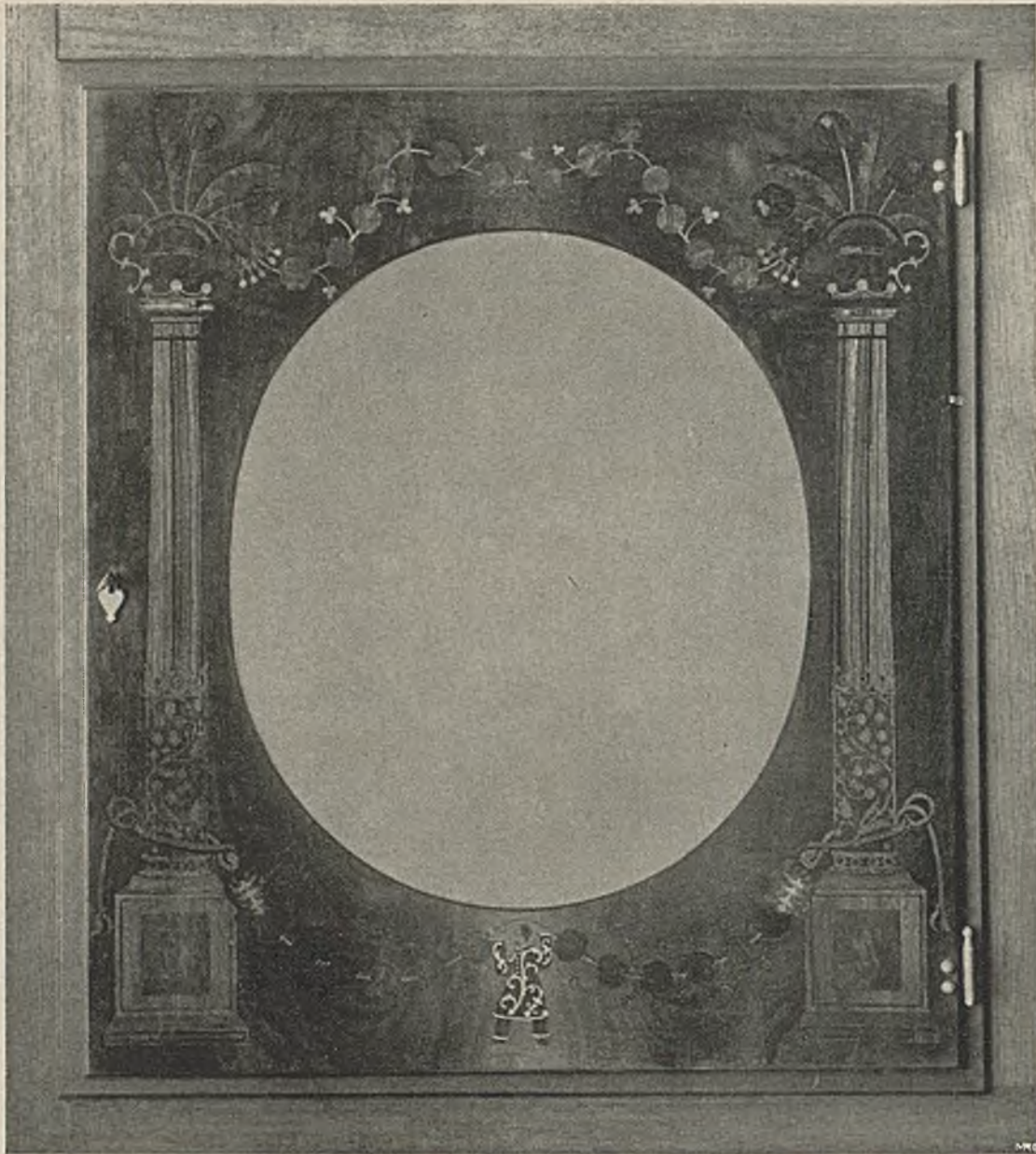
Um bewußt Raumbildungen zu schaffen, die ein einheitliches Erfassen ermöglichen, die also klares, ruhiges Raumgefühl erzeugen, müssen die Elemente, die mir die Möglichkeit bieten, Raum mit den Augen abzutasten, so gruppiert sein, daß das Auge in gleichmäßiger und einfacher Weise sie alle auf einmal erfassen kann. Nur wenn das gelingt, wird der Raumeindruck überzeugend und selbstverständlich sein. Diese Elemente sind ja selbst wieder Körper, die wir an gewissen charakteristischen Eigenschaften aus unseren Erfahrungen kennen. Ob das nun Baum, Gartenzaun, ob das Säulen, Pfeiler, Sessel, Tische, Kasten oder sonst was sind, ist gleichgültig.

So muß demnach auch an der Wand eines Raumes irgendwo eine deutliche Linie sein, die uns ein sicheres Mittel gibt, die Länge der Wand abzuschätzen. Eine ganz weiße Wand, auf der sich gar nichts befindet, und die oben ohne betonten Abschluß endet, auf der auch keine Decke liegt, gibt dem Auge keinen Halt; das Auge ist nicht imstande, zu tasten, so wie der Blinde nicht tasten kann, wenn er nichts greift. Es müssen sich also auf der Wand irgendwelche Möglichkeiten des Ablesens, des Abschätzens befinden, um überhaupt das Gefühl der Tiefe eines Raumes erhalten zu können. Die Mittel, um die Wand ablesbar zu machen, können die verschiedenartigsten sein, z. B. Fenster, Pilaster, Kästen, Bildwerke usw. Von der Art ihrer Beziehung untereinander hängt die Wirkung ab, welche wir für die Raumgröße erhalten. Wenn sie so verteilt sind, wie die Bäume im Wald, zufällig, dann wird auch die Raumwirkung eine solche werden, wie im Wald, sie wird sich zerstückeln; wir werden den Wald vor Bäumen nicht sehen. Wenn es uns gelingt, Beziehung zwischen diesen Dingen — nennen wir sie, damit wir uns leichter verständigen, Raumwerte — herzustellen, so wird die Art und Weise dieser Verbindung einen Einfluß auf die Raumwirkung ausüben. Wenn z. B. Säulen in gleichen Intervallen stehen, so erhalten wir eine ruhige, gleichartige Anregung, machen förmlich eine gleichartige Bewegung durch den Raum. Eine Verstärkung dieses Eindrucks könnten wir erhalten, wenn wir nicht nur am Fußboden, sondern auch über uns eine Möglichkeit des Ablesens einschalten, das heißt, wenn wir Raumwert mit Raumwert verbinden. Denken Sie sich von Raumwert zu Raumwert eine Verbindung im Bogen, so geht das Auge unwillkürlich den Raumwert im Bogen ab, es geht hinauf und herunter, noch einmal hinauf und herunter und so fort, bis es nach rückwärts kommt. Oder denken Sie sich diese Verbindung durch eine Horizontale, so geht das Auge ruhig die Länge durch und erhält immer nur dort, wo sich die Vertikale mit der Horizontalen berührt, einen Moment einen Stillstand. Das ist eine wichtige Stelle, die besonders bezeichnet werden muß, damit das Auge nicht selbst etwas dazu zu tun braucht, so daß der Raumeindruck dadurch ein sicherer und klarer wird. Je weniger wir aus unserer Erfahrung dazutun müssen, um Raum wahrzunehmen, desto stärker und beruhigender ist das Raumgefühl. Diese Stellen, an welchen sich die Bewegung bricht, sich ändert, von einer Flächenvorstellung zu einer Tiefenanregung geht, entsprechen gewissermaßen den Gelenken am menschlichen Körper, die diesem die Möglichkeit bieten, Bewegungen auszuführen. Bezeichnen wir sie daher kurzweg als Gelenke: so treffen wir damit das, was man gewöhnlich unter Kapital, unter Basis, unter Gesims versteht. Mit feinem instinktiven Sinn hat man erkannt, daß hier ein Wechsel vor sich geht, der bezeichnet werden muß, und je delikater diese Bezeichnung gestaltet ist, d. h. je zarter diese Gelenke sind, desto größer, desto eleganter und vornehmer wird der Gesamteindruck. Wie die Gelenke eines Bauern, einer eleganten Dame, wie die Gelenke eines Elefanten und einer Gazelle. Das Formen dieser Gelenke, das Erkennen ihrer Wirkungsnotwen-

INNEN-DEKORATION



DECKE IM WINTERGARTEN. AUSFÜHRUNG IN MUSCHELN UND ISARFINDLINGEN



WANDSCHRANK MIT INTARSIEN

PROF. EDUARD PFEIFFER - MÜNCHEN

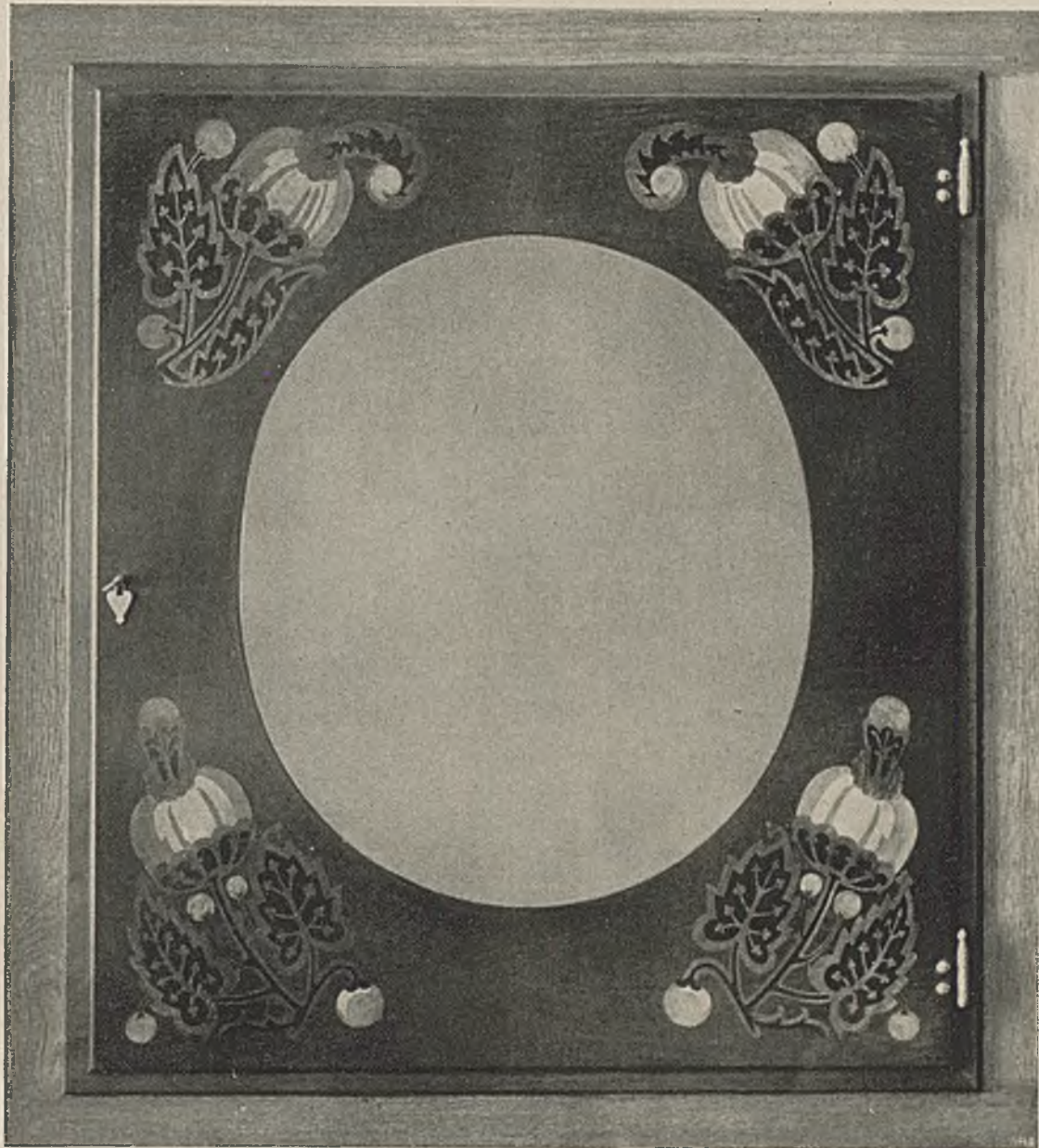
digkeit, ihrer Wirkungsmöglichkeit, ist das persönliche Gebiet des Raumkünstlers, und es ist eine der schwierigsten und empfindlichsten Aufgaben.

Eine gute Raumbildung verlangt auch, daß ich die Decke ebensowohl wie den Fußboden in ihrer Größe abschätzen und ihre Beziehungen und Verhältnisse erkennen kann. Je klarer dieses Verhältnis ist, desto klarer die Raumwirkung. Wenn Fußboden und Decke gleiche Raumwirkung geben, so entsteht die Empfindung der Behaglichkeit, des Wohlseins. Es ist über mir nichts anderes, der Raum ist über mir nicht größer, nicht weiter, nicht enger. Das erste Gebot ist daher, unter allen Umständen diese Begrenzungslinie, diesen Rahmen für Fußboden und Decke klar zu machen. Je präziser, je eleganter das gemacht wird, desto eleganter und präziser die Rückwirkung; ganz wie beim Rahmen eines Bildes. Und ebenso wie ein Gegenstand, den ich

auf den Fußboden stelle, raumwirkend wird, wie der Baum auf der Wiese, wie der Brunnen im Hof, wie eine Statue auf dem Platz, so kann auch ein Gegenstand, der von der Decke hängt, raumwirkend werden. Das Anbringen von Raumwerten an der Decke ist zu allen Zeiten üblich gewesen. Alle Holzdecken und Stuckdecken gehören hierher.

Es ist ebenso wohl möglich, Fußboden oder Wand, wie die Decke als Mittel zu verwenden, um den Raumeindruck zu klären. Wie das gemacht wird, die Art der Entdeckung der Möglichkeiten von Raumwerten, das ist die Eigenart der künstlerischen Persönlichkeit. Das ist etwas, was außerhalb unseres Bewußtseins liegt, das uns nicht willkürlich zur Verfügung steht. Das kommt und vergeht und sich nicht fassen und lehren läßt.

Ein Gelenk für Raum muß natürlich wieder Raum sein. Es geht also nicht, daß man dort bloß einen Farbstrich zieht. Das wäre vielleicht als Rahmen für die



WANDSCHRANK MIT INTARSIEN

ENTWURF: PROF. ED. PFEIFFER-MÜNCHEN

Wand denkbar, ist aber keineswegs raumbildend. Die Maße für solche Gelenke zu bestimmen, das, was man Profilieren nennt, ist eine der schwierigsten und immer wieder neuen Aufgaben des Architekten. Denn ein Profil, das selbst Leben hat, bildet mit dem Raumkörper eine Einheit. Ein Raum ohne Gelenke ist wie eine mit Stroh gefüllte Puppe, die sich nicht rührt; der Organismus ist tot. Das Gelenk selbst kann wieder raumanregend sein, es kann eine Unzahl von Raumwerten enthalten, die nach rückwärts leiten. Das, was man gewöhnlich Zahnschnitt, Konsolen, Eierstab usw. nennt. Diese Maße dürfen in keinem Verhältnis stehen mit den Maßen der übrigen raumbildenden Gebilde, weil sonst ihr Charakter als Gelenk verloren geht; denn wenn die raumbildenden Teile der Gelenke mit den Maßen der raumbildenden Teile des ganzen Körpers konkurrieren, hören die

Gelenke auf, Gelenke zu sein. Werden sie aber selbständig raumbildend, dann werden sie unverstänglich, denn sie stehen in keinem Zusammenhange mit dem Fußboden oder der Decke, sie sind auch nicht an der Wand als raumbildende Körper befestigt. Das wird gewöhnlich nicht erkannt und unsere Schulen lehren da die unglaublichsten Begriffe vom Profil. Da werden antike, renaissance und gotische Profile »studiert«, und man vergißt, daß das Inspirationen eines feinsten künstlerischen Instinktes sind, die unfaßbar bleiben, weil ihre Voraussetzungen so komplizierte sind. Wie hier gesündigt wird, zeigen die meisten unserer Häuser und Möbel.

Wenn es schon schwer wird, ein paar Blumentöpfe auf ein Pflaster in einem Hof aufzustellen, wie schwer wird es erst, wenn wir in unserem Zimmer Sessel und andere Möbel so stellen wollen, daß sie einheitliche, klare Raumeindrücke geben. Da wird ein

Kasten mehr, als bloß ein Depot für Kleider, das der Tischler machen kann, ein Sessel mehr, als bloß ein Ding, auf dem ich sitzen kann. Und das Zimmer wird mehr, als bloß ein Raum mit vier Mauern und Fenster und Türe. Soll der Fußboden raumanregend sein? Soll die Decke raumanregend sein? Sollen die Wände raumanregend sein? Und wie soll ich es machen, daß ich Einheit der Maße finde? Da geht es nicht mit dem Gustieren. Denn das will alles wohl überlegt sein. Da beginnt der

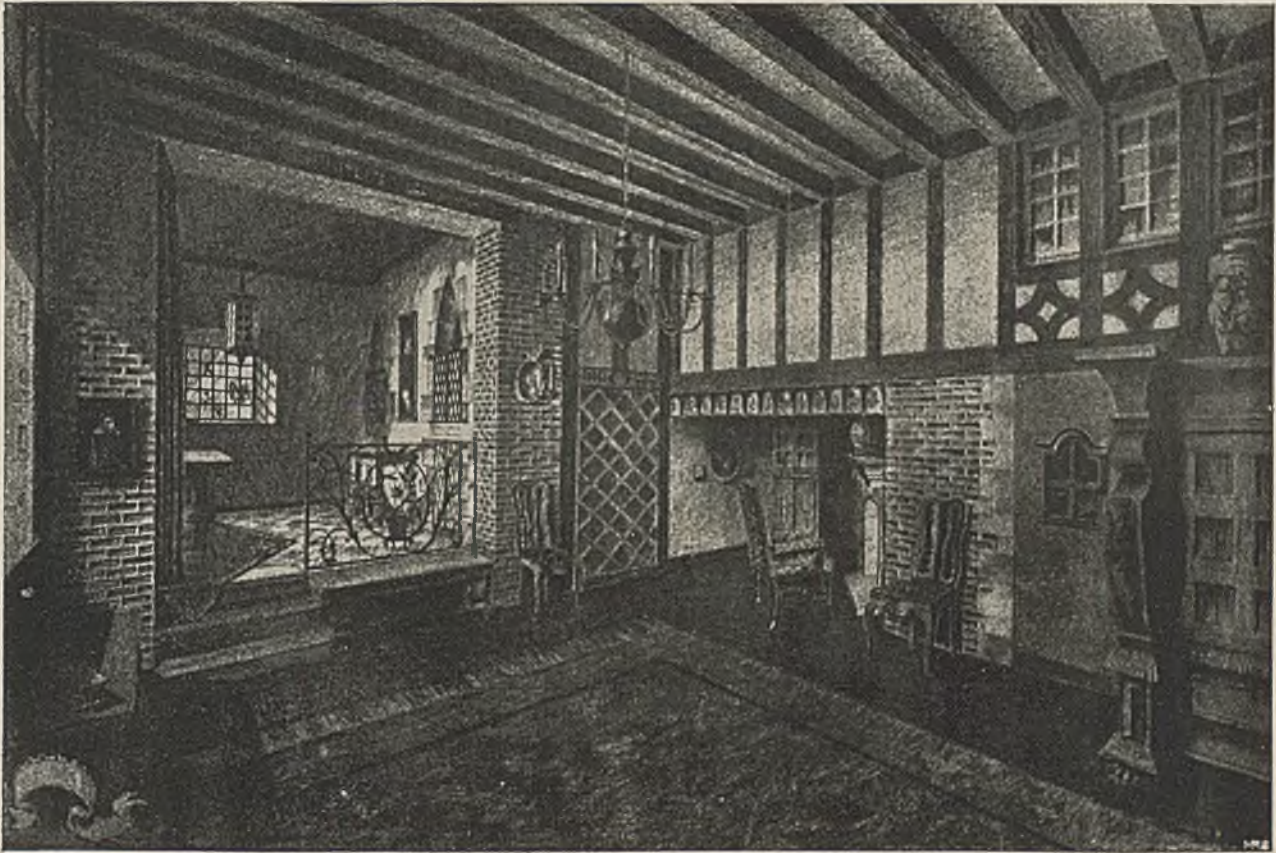
Architekt nicht damit, Möbel zu entwerfen oder Stoffe auszusuchen, sondern er sucht Maße, sucht Beziehung dieser Maße. Und fehlt ihm das Unerkklärliche, das außerhalb unseres Bewußtseins liegt, Beziehungen unter diesen Dingen zu finden, also Raumwerte zu entdecken, dann freilich, dann macht er nur patronierte Wände, entwirft Teppiche, entwirft Möbel und ist gewöhnlich von einer unheimlichen Produktivität, die beneidenswert ist. (SCHLUSS AUF SEITE 292).



PROF. EDUARD PFEIFFER. HAUSTÜRE. AUSF: POSSENBACHER WERKSTATTEN



L. BERNHEIMER — MÜNCHEN. »SCHLAFZIMMER.« ENTW: ARCH. WILL. FERBER



ARCHITEKT E. FAHRENKAMP—DÖSSELDORF

WOHNHALLE MIT KAMIN IN EINEM LANDHAUS

## VEREDELUNG DER ARBEIT.

Vielleicht glaubt mancher, die Zeit zum Untergang der Gewerbe, die vom sogenannten Luxus leben, sei gekommen. Die Menschheit müsse sich bescheiden lernen. Wer früher in Seide ging, solle sich zur Baumwolle bequemen, wer von Silber aß, sich an Porzellan genügen lassen. Aber wer so spricht, hat das Wesen der Kultur noch wenig begriffen. Es handelt sich nicht um den Besitz. Für die Kultur ist es ganz gleichgültig, ob dieser oder jener seine Bedürfnisse auf Seide oder Silber richtet. Nicht gleichgültig aber ist der Hoch- oder Tiefstand unserer Arbeit. —

Sollen wir Marmor, Silber und edles Gestein nur deshalb nicht fördern und verarbeiten, weil es jetzt unschicklich wäre, sich durch Aufwand auszuzeichnen? Die Folge würde sein, daß ein Teil unserer Bodenschätze ungenutzt bliebe, der Nation eine Quelle ihres Wohlstandes verschüttet würde. — Aber was wichtiger ist: sollten wir aus dem gleichen Grunde unserm Handwerk versagen, in solchen Stoffen zu arbeiten? Das wäre der Ruin unserer Phantasie. Die Maschine hat unsern Begriff von Arbeit verdorben. Nicht im Gewinn, sondern in der Arbeit selbst liegt ihr schönster Lohn. Sie kann und soll daher beglücken. Aber nur solche Arbeit beglückt, die unsern Geist beschäftigt. Jeder schaffende Mensch drängt über sich hinaus. Er will seine Arbeit durchgeistigen und veredeln. Dem schönsten Stoffe die schönste Form abringen, wird sein Streben sein. Soziale Hebung ist daher in erster Linie Hebung der Ar-

beit. Wem es ernst ist um das Glück des Volkes, muß in der Lösung dieser Frage den Weg der Zukunft sehn. — Dem Schaffen steht die Frage des Besitzes an Bedeutung wesentlich nach. Natürlich wäre es erfreulich, wenn das Beste, was geschaffen wird, auch dem Genusse aller zugänglich bliebe. Volkshäuser als Stätten höchster Leistung wie des Lebens der Gemeinschaft könnten uns dahin bringen. Solange aber Projekte dieser Art nicht in Angriff genommen sind, ist es die Pflicht aller und jedes einzelnen, unsere Kunstfertigkeit nicht erlahmen zu lassen, sondern auf allen Gebieten durch Aufträge zu unterstützen.

Die angeschnittene Frage ist noch in anderer Hinsicht von Bedeutung. Mit der Rationierung der Rohstoffe wird unsere Stellung auf dem Weltmarkt erschwert. Die Möglichkeit quantitativer Leistung wird beschnitten. Und doch ist unser Bedarf an Gütern durch unser Klima sehr hochgeschraubt. Wie anders können wir den Verlust ausgleichen als durch Veredelung der Ware? Stoff und Arbeit machen ihren Wert aus. Die Güte der Arbeit kann Wert und Menge des Stoffes vergessen machen. Arbeit ist aber vor allem Zutat des Geistes, des Geschmacks, des Talentes. Es war die Schuld der kapitalistischen Wirtschaftsordnung, daß sie diese Dreieit aus ihrer Rechnung ließ. Wenn nicht alles täuscht, wird sie es nun sein, die unser Wirtschaftsleben vor dem Untergang bewahrt. . . .

K. E. OSTHAUS, IN MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN WERKBUNDES.





ELSASSISCHE HOLZPLASTIK OBOEN 1500

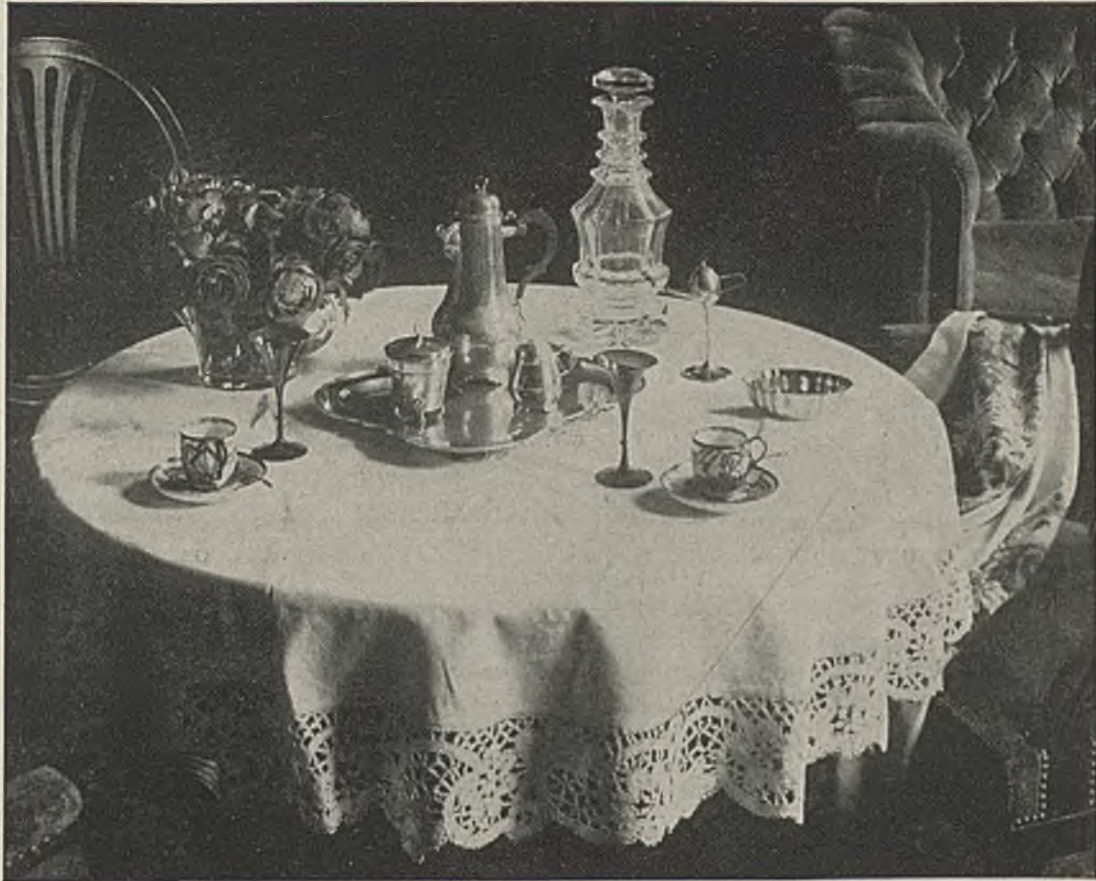
MADONNA MIT KIND. TEILANSICHT

### DIE LIEBE ZUM VORGESTRIGEN.

Der Philister wird es nie verstehen, daß die Kunst, wenn eine neue Zeit kommt, aus dieser Zeit heraus einen neuen, lebendigen Gehalt zu gewinnen sucht. Immer wird er der Meinung sein, daß die Kunst der Alten noch längst für die Neuen gut genug sei, daß es Veränderungssucht, Unbotmäßigkeit, Modegier, frivoler Zynismus und dergleichen Lasterhaftigkeit wäre, was diese »Neuerer« immer wieder her austreibe aus den Bahnen, die sich sehr wohl doch bewährt hätten. Die alten Meister, die von vor zwanzig, vor fünfzig, vor hundert oder etlichen hundert Jahren zu übertreffen, das sei von solchen Stürmern doch wohl nicht anzunehmen. Der guten Kunst sei in der Vergangenheit überhaupt so viel gemacht, daß ein Bedürfnis nach mehr, ein Bedürfnis nach anderem gar, nicht vorliege. Das gute Alte, das Abgelagerte und wohl Patinierte, das Abgelebte und Konventionelle ist hier wie überall ehrwürdig. . .

So ist es begreiflich, daß alles, was aus früherer Zeit stammt, was in irgend einem Sinne Antiquität ist, über die Maßen begehrt wird. Echt antik, echt Renaissance, aus dem und dem Jahrhundert zu so fabelhaftem Preis (fabelhaft hoch oder fabelhaft niedrig) erstanden, das sind ein paar der Koseworte, mit denen die künstlerisch gleichgültigsten, banalsten und lächerlichsten Dinge von ihren verzückten Erwerbern gehätschelt zu werden pflegen. Es ist ganz klar, daß sich in dieser Liebe zu Altertümern gelegentlich ganz starke künstlerische Triebe

auswirken. Menschen von intensivster künstlerischer Erlebnisfähigkeit geben sich den großen Meistern, den unerschöpflichen Ewigkeitswerken hin und genießen dabei Wonnen von unsagbarer Süße. Auch manche kleine Leistung, manch artig erfundenes und empfundenes Werkchen, manch penible technische Arbeit in Kunst und Kunsthandwerk erregen die Sinne. Gegen eine Verehrung alles dessen, was frühere Zeiten schön und gut hervorgebracht haben, ist gewiß nichts einzuwenden; nur anmaßliche Aufgeblasenheit konnte es bedauern, daß die Kunst- und Geistesschätze der Vergangenheit ihrem Wert nach geschätzt und nach bestem Vermögen erhalten bleiben. Allein es ist endlich einmal zu unterscheiden zwischen dieser echten Hingabe an ein Werk älteren Ursprungs, das nicht als Antiquität, sondern als ewig gültiger, lebendiger Wert empfunden wird und dieser eingebildeten Liebe zum Vorgestrigen, die Bilder oder Holzskulpturen oder Ludwigsburger Porzellan oder Lebkuchenmodelle nicht anders begehrt, als sie Thurn und Taxis'sche Briefmarken sammeln würde, wenn das ebenso in der Mode wäre. Das Pürschen nach alten Sachen hat nämlich bei neun Zehntel der vielen Leute, die sich jetzt dieses Sportes befleißigen, Formen angenommen, die dabei an irgendwelches künstlerische Interesse kaum noch glauben lassen. Man kauft das Alte nicht, weil es Kunst, sondern weil es alt, weil es aus dem und dem Jahrhundert, weil es von der und der Seltenheit ist. Un-



OBECKTER MOKKATISCH MIT SPITZENDECKE

SILBERSERVICE VON EMIL LETTRÉ-BERLIN

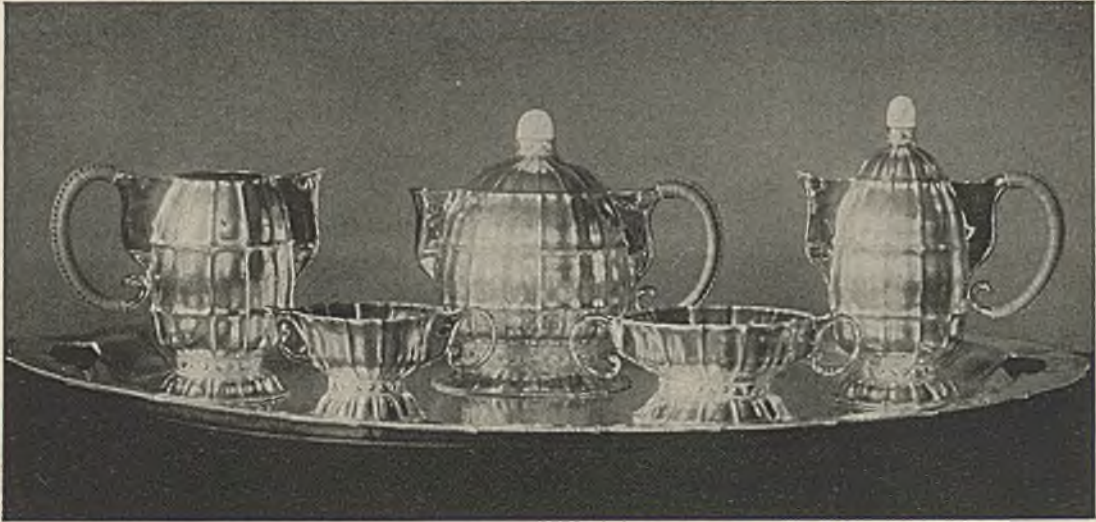
möglich, hier zu untersuchen, wieso diese kunstfremde und kunstfeindliche Leidenschaftlichkeit für Dinge, die früher einmal aus Kunstwerkstätten hervorgegangen sind, sich zu einer Raserei fast auswachsen konnte. Nicht unerhebliche Schuld daran hat die eigenartige Sammeltätigkeit unserer Museen, die statt Institute zum Kunstgenuß und zur künstlerischen Erhebung zu Aufbewahrungsstätten von alter Kunst geworden sind.

In Künstlerkreisen hat man sich von diesem Bann, der lähmend auf allem Schaffen lag, der uns in den 70er und 80er Jahren die modernen Großstädte mit gotisierenden Fabrikkasernen und dergleichen Scheußlichkeiten erbrachte, bereits zu emanzipieren begonnen. Man steht dem alten wie dem neuen Schaffen kritisch gegenüber. Allein die große Masse bleibt nach wie vor vergangenheitsgläubig. Auch bei diesem Gegensatz von alter und neuer



W. KOLLMAR. STANDUHR. MANUFAKTUR KARLSRUHE

Produktion ist ihr der künstlerische Gehalt im Grunde genommen gleichgültig. Sie bevorzugt, sie schätzt und verehrt das Alte, weil es alt ist. Sie nimmt dieser Altertümlichkeit zuliebe sogar mit großen Unzweckmäßigkeiten und Unbequemlichkeiten vorlieb, wie jeder Innendekorateur und jeder Möbelfabrikant bestätigen wird, der Leute einmal »stilvoll« eingerichtet hat. Um der Louis seize-Konvention willen opfert Madame bereitwilligst allen möglichen modernen Komfort, vielleicht nicht einmal, weil sie in der Seele ein Verlangen nach Louis seize-Formen trägt, sondern weil sie weiß oder gehört hat, daß Louis seize der Stil der feinen Leute, der Stil ehemaliger Könige und dergleichen respektablen Vertretern des Menschengeschlechts gewesen und weil es der natürliche Ehrgeiz aller arrivierten Bourgeois-Madames ist, um sich herum einen königlichen Rahmen zu



ENTW: PROF. OTTO PRUTSCHER-WIEN.

TEE-SERVICE IN GETRIEBENEM SILBER

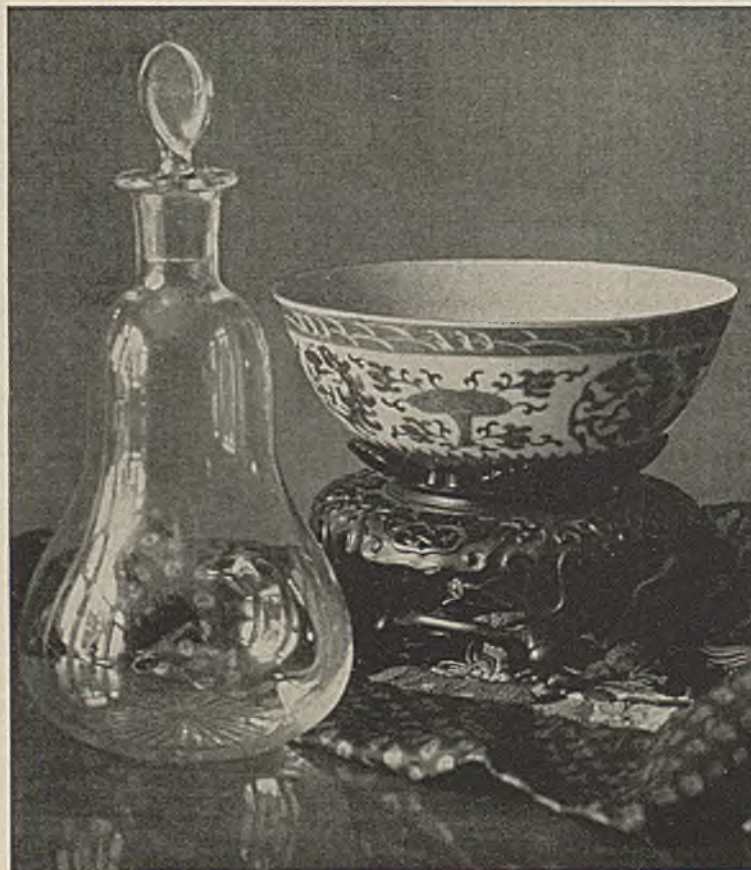
spannen. Daß dies Verlangen nach Louis seize in vielen Fällen gar nicht auf einem bestimmten Bedürfnis und ebenso wenig auf festgegründeten Anschauungen basiert, beweist die von so vielen modernen Innendekorateuren berichtete Anekdote, daß, wenn Leute zu ihnen kamen mit dem Wunsch nach einem Louis seize-Boudoir oder einem Louis seize-Salon, sie ihnen als kulante Kaufleute »das modernste Louis seize, was man eben hat« versprachen und ihnen dann einen modernen kunstgewerblichen Raum, der vielleicht nicht allzu starr in der Linienführung und nicht allzu grell im Kolorit war, lieferten, womit der Louis seize-Einbildung durchaus genügt war. Derlei Vorfälle gestatteten den Schluß, daß diese scheinbar so lohnende Liebe zur alten Kunst bei einem nicht unbedeutlichen Teil des Publikums nicht auf ästhetischen Einsichten beruht, sondern daß diese Begeisterung aus ganz anderen Quellen fließt. Gibt man zu, daß eine Truhe, ein Brokat, eine Miniatur, oder ein Bild aus irgend einem früheren Jahrhundert von zahllosen dieser Antiquitätenschwärmer kaum eines Blickes gewürdigt würde, wenn man sie ihnen als das Werk eines heute Lebenden

vorlegte, so ist es nicht mehr möglich die These zu bestreiten, daß dieser (nicht kleine) Teil des Publikums selbst da, wo er eine so heftige Leidenschaft für Kunst vorzugeben pflegt, seine Befriedigung an etwas findet, was mit der Kunst eigentlich gar nichts zu tun hat. PAUL WESTHEIM.

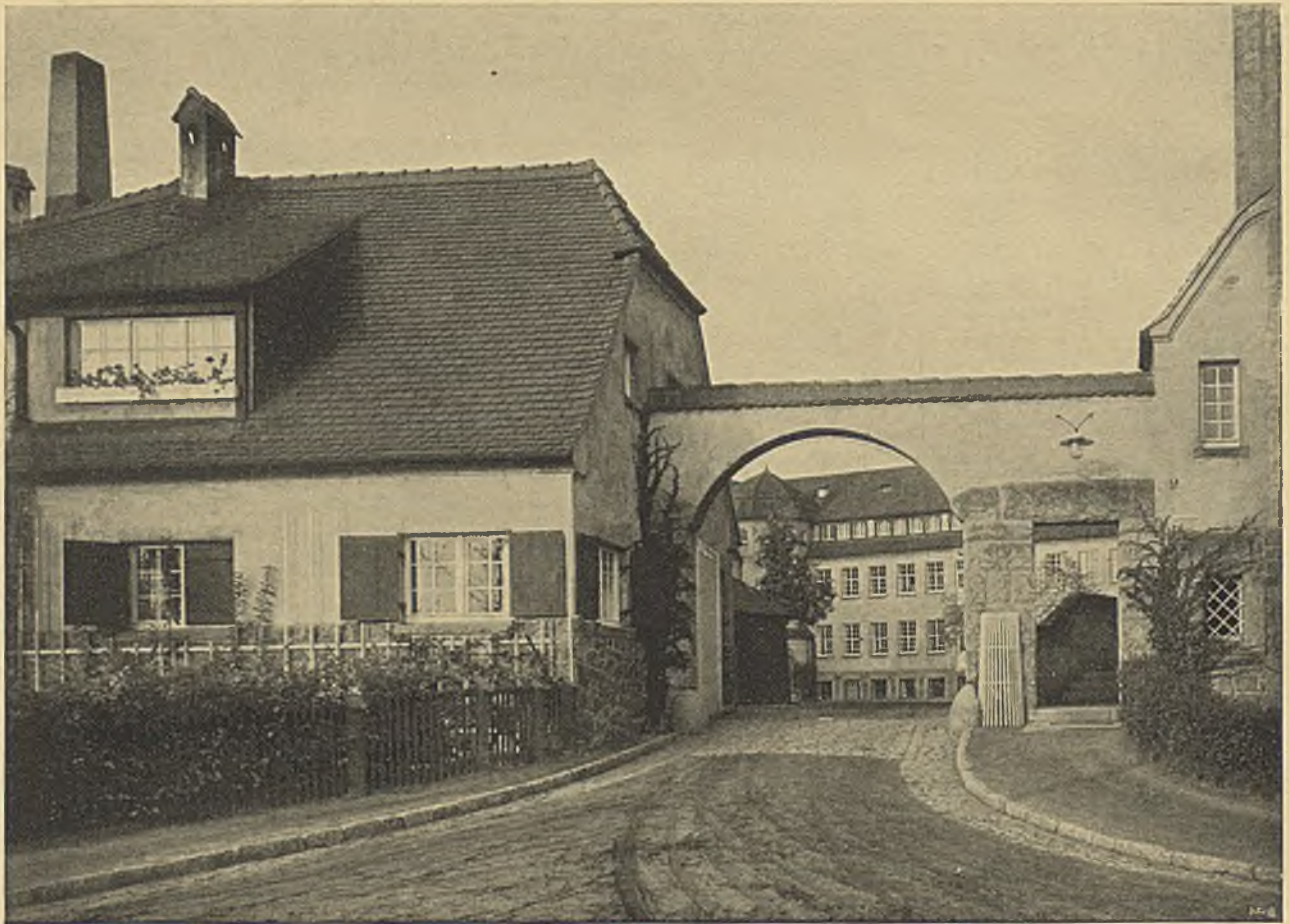
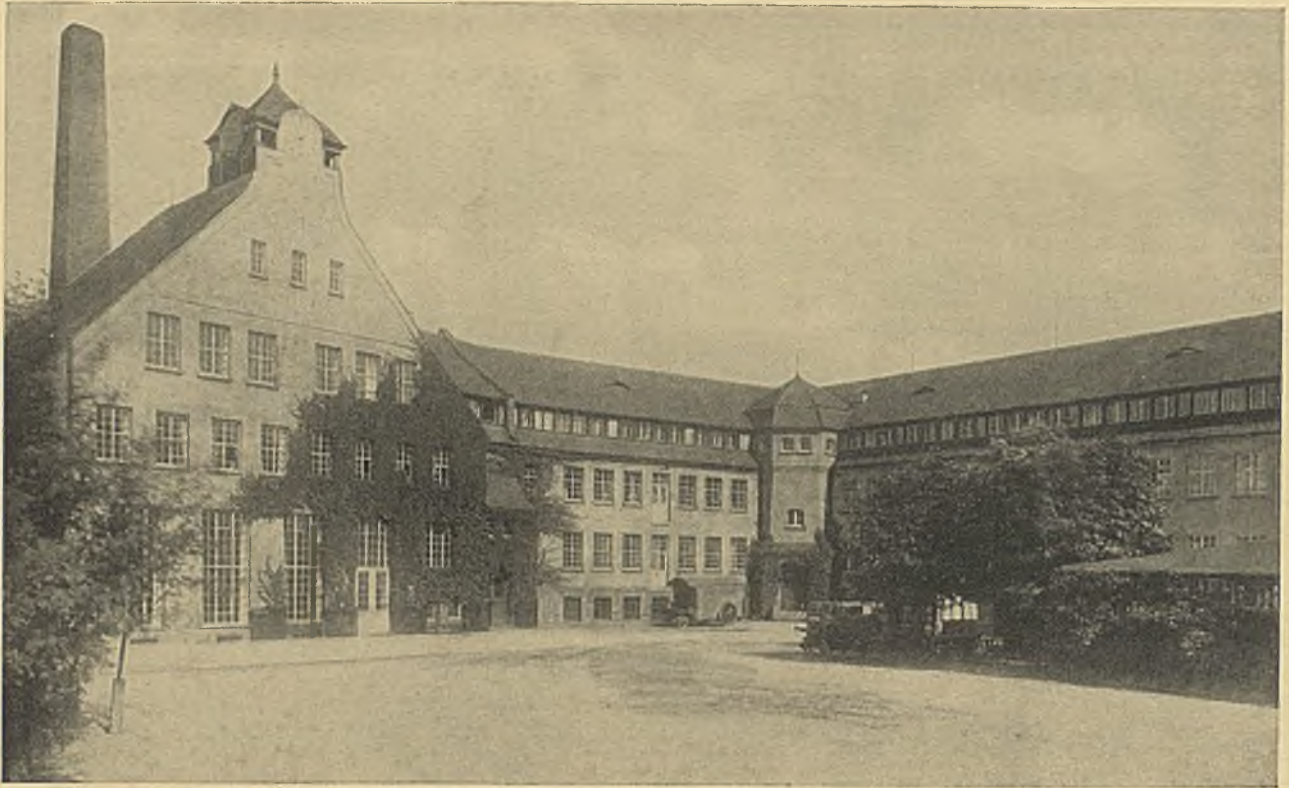
✱

Je größer und einflußreicher die Gemeinde der Kunstkenner wird, destomehr wird die Kunst unser öffentliches und privates Leben durchdringen, erwärmen, heben. Das

Schöne und Künstlerische in den Gebilden von Menschenhand und zwar in allen ihren Gebilden, nicht bloß in den Ölbildern und Marmorstatuen, zu erkennen, so zu erkennen, daß es einem »einen Reiß« gibt, wenn man unverhofft etwas Schönes am Wege sieht, das ist das Erstrebenswerte. Unsere Museen und Kunst-Sammlungen werden aber zur Volksbildung in diesem Sinne erst dann Erkleckliches beitragen, wenn sie aufhören werden, archäologische Rumpelkammern zu sein. Denn jedes alte stilvolle, d.h. geschmackvolle Kunstwerk, und wäre es ein Stuhl oder Kleiderschrank, will als Kind seiner Zeit begriffen sein. GEORG HIRTH IM »DEUTSCH. ZIMMER«.



ZIERGERÄT: KRISTALLFLASCHE UND PORZELLANSCHALE AUF HOLZUNTERSATZ



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.—HELLERAU. BLICK AUF DIE FABRIKANLAGE UND HAUPTEINGANG



GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN

EINE STRASSE MIT ARBEITERHAUSERN

## DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN-HELLERAU

Die Wende des Jahrhunderts hat uns mit der stets anwachsenden Klärung des seit den Gründerjahren gänzlich verwirrten Geschmacks in ein neues Zeitalter geführt, in dem der Sinn für Solidität und Zweckmäßigkeit in Verbindung mit dem Verlangen nach Erneuerung der lange vernachlässigten ästhetischen Kultur wieder erwachte und immer mehr erstarkte. Wer vor drei Jahrzehnten, als man sich noch an den künstlichen Blüten der nachgeahmten Renaissance- und Barockzeit berauschte, unbefangenen nach dem Stil der Gegenwart fragte, erhielt die überlegene Antwort, in unserer Zeit gäbe es keinen neuen Stil mehr. Diese Ansicht wird heute niemand mehr aufrecht erhalten können. Aber sie zeigte gleichzeitig, wie unfähig das Handwerk geworden war, aus sich selbst heraus Neues zu erzeugen. Man mußte erst die spielerischen Auswüchse, die das Gefühl für den natürlichen Sinn der Dinge überwucherten, über sich ergehen lassen, ehe die Aufmerksamkeit sich auf einen Stil lenkte, der folgerichtig konstruierte. Diese Wiederentdeckung des gotischen Prinzips erfolgte in England. Und der Frühling jenes Kunstgewerbes fand seinen Weg auf das Festland, über Belgien und Frankreich nach Deutschland.

Das wahrhaft Fruchtbare der neuen Bewegung ergab sich aber erst durch die Einsicht von der strengen Sachlichkeit des konstruktiven Gedankens. Jeder Gegenstand soll die Form haben, die seinem Zweck am besten entspricht, und der Schmuck, statt seine Zweckdienlichkeit

zu durchkreuzen, soll seine Handlichkeit und Brauchbarkeit nur steigern. Durch diese Erkenntnis war auch die Abhängigkeit von der aus dem Ausland kommenden Anregung beseitigt und der Weg zum eignen Schaffen eröffnet.

Die erste internationale Ausstellung in Dresden 1897, die der Kunstabteilung eine Kunstgewerbeabteilung angliederte, in der van de Velde für Herrn Bing angefertigten drei Zimmer ausgestellt waren, erweckte ungeheures Aufsehen. Architekten, Maler, Bildhauer begannen ihre Kraft dem Kunstgewerbe zuzuwenden: Berlepsch und Behrens, Eckmann, Obrist, Olbrich, Pankok, Paul, Hofmann, Riemerschmid u. a. Kunstgewerbliche Zeitschriften, wie die von Alexander Koch entstanden und halfen für die Verbreitung der neuen Gedanken wirken.

Natürlich blieben Originalitätssucht und Fabrikantenspekulation, die dem Publikum zu liebe die Sachdienlichkeit zu opfern bereit waren, nicht aus. Aber der Grundgedanke war zu lebenskräftig und überwand auch den üblen Modetraum des Jugendstils. Das Gefühl für den einheitlichen Zusammenhang der Künste war erwacht.

Sollten die Errungenschaften der kunstgewerblichen Bewegung jedoch allgemein Verbreitung finden, so galt es, die Herstellung der Erzeugnisse in der Art anderer industrieller Arbeiten zu betreiben. Kulturelle wie wirtschaftliche Gesichtspunkte kamen dabei in Betracht. Neben Einzelwerken mußte auf Typenware, die den Bedürfnissen der Zeit entsprachen, in ausgedehntem Maße



GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN

STRASSE MIT REIHEN-WOHNHAUSEN

Bedacht genommen werden. In beiden Fällen war es nötig, die handwerklichen Kräfte durch Anwendung aller technischen und maschinellen Hilfsmittel der Neuzeit zu unterstützen, um eine hochstehende Wertarbeit zu erzielen.

Welchen Erfolg ein solches planmäßiges zielbewußtes Vorgehen zur Folge hat, zeigt das Beispiel der »Deutschen Werkstätten« in Hellerau, die sich unter der Leitung ihres Gründers Karl Schmidt, der auch der Gründer der Gartenstadt Hellerau und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes ist, vom kleinen Handwerksbetrieb im Laufe von zwei Jahrzehnten zu einem mit allen technischen Mitteln ausgestatteten Großbetriebe entwickelt haben, der dabei alle wesentlichen Werte handwerklicher Kultur wohl zu pflegen weiß.

Der volkswirtschaftlich so bedeutungsvolle Vorsatz, typische Kultur- und Lebensformen unserer Zeit zu prägen, ist in Hellerau schon in der Anlage und Gestaltung der Gartenstadt in mustergültiger Weise durchgeführt worden. Er bildet gleicherweise mit dem unablässigen Streben nach Vervollkommnung die straff festgehaltene Leitlinie für den Arbeitsplan der Deutschen Werkstätten, die mit ihren Erzeugnissen in vorbildlicher Art dazu beigetragen haben, einen bestimmten Wesensausdruck für Kulturformen unserer Zeit herauszubilden und somit die deutlichen Umrisse eines werdenden modernen deutschen Stils zu schaffen, der auch im Auslande bereits als solcher erkannt und anerkannt wird.

Zur Verfolgung dieser Ziele und zur Erreichung der

vorliegenden guten Ergebnisse bedurfte es der eingehenden Durchdenkung des Arbeitsgegenstandes und der durchdachten Organisation des Arbeitsvorganges.

Die zahlreichen individuellen Entwürfe bezweckten naturgemäß vornehmlich die Herstellung des Einzelwerks, das in den meisten Fällen auf Bestellung angefertigt wurde.

Die Nutzenanwendung für die Allgemeinheit verlangte, aus der Fülle von Anregungen Normalformen zu finden. Die Grundbedingung für den Fortschritt ist die Auslese und Ausbildung bestimmter Typen, wie sie auf allen Gebieten des Wirtschaftslebens heute, wie zu allen Zeiten geschaffen wurden. Dabei gilt der Grundsatz der Wertarbeit nicht nur für den Luxusgegenstand, sondern ebenso für die Massenerzeugnisse, für die die weitere Forderung: »das Beste zu dem für den jeweiligen Preis Erreichbare und für den jeweiligen Zweck Angebrachte« Anwendung finden muß.

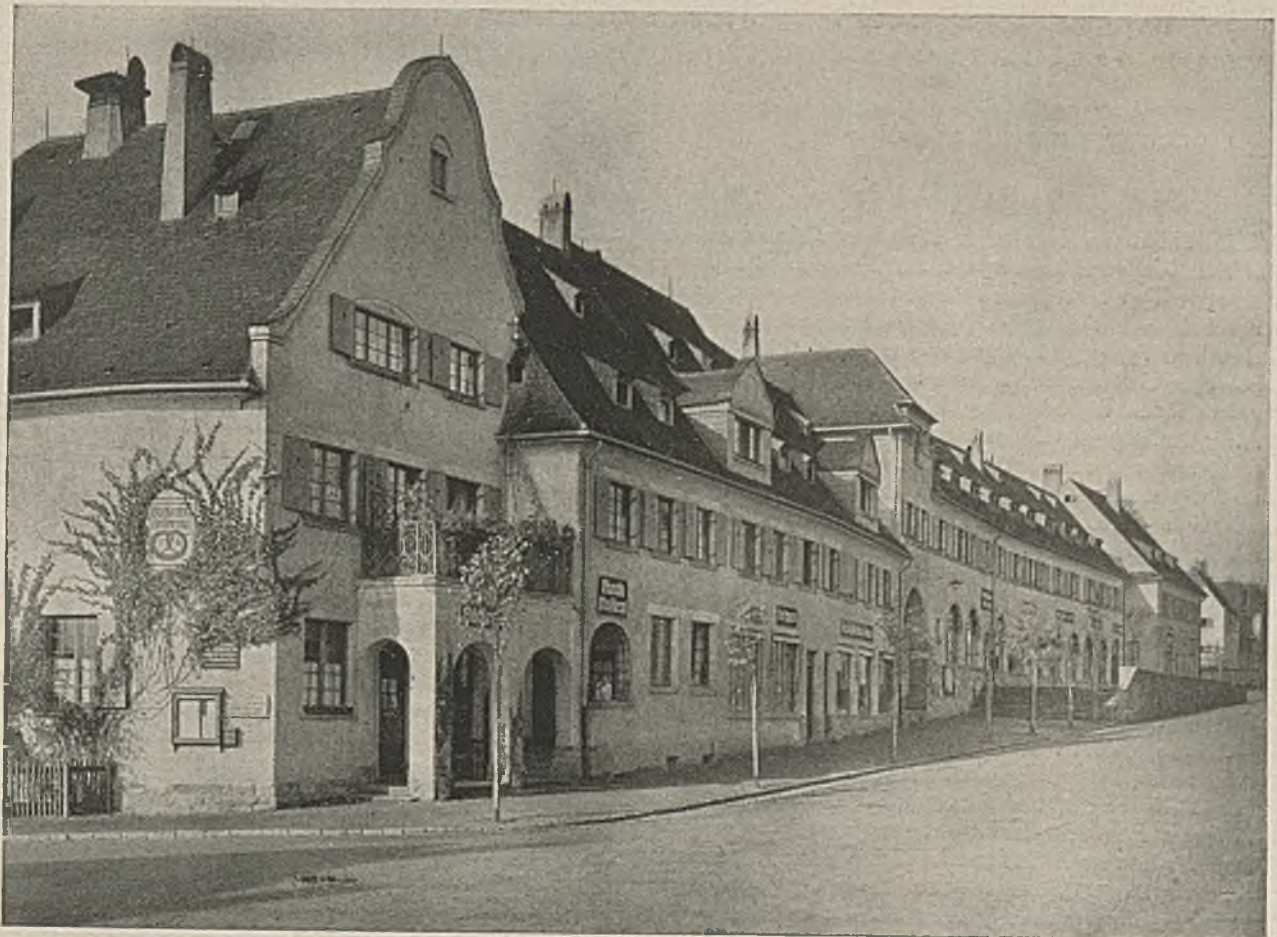
In Hellerau ist nun der Plan, Typenmöbel zu schaffen, zum ersten Male ausgeführt worden, und hier wurden auch zum ersten Male Typenhäuser gebaut. Es gelang unter Heranziehung bedeutender Architekten und unter Berücksichtigung der gleichartigen Bedürfnisse der Volkskreise, für die diese Häuser bestimmt waren, Hausformen zu schaffen, die als brauchbare Dauerformen gelten und mit angemessenen Abänderungen wiederholt werden konnten. Sorgfältig und liebevoll wurden alle Hausteile vom Dach bis zu den Fenstern und Türen, den Türklinken, Briefeinwürfen und Gartenzäunen durchgebildet. Die

INNEN-DEKORATION



GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN

STRASSE MIT VORGARTEN «AM DORFFRIEDEN»



GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN. EINE STRASSE MIT KAUF-LADEN



DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU

HERRENZIMMER. ENTWURF: L. BERNHARD

Wände kommen als solche mit glatten Flächen in harmonischen Maßverhältnissen voll zur Geltung. Der durchgesetzte Typ tritt überall klar in seiner Grundform in Erscheinung. Aber die abwechselnde Anordnung der einzelnen Typen, die Anpassung an das stellenweise leise bewegte Gelände und andere besondere Abweichungen gaben ihnen die lebendige Unterschiedlichkeit der Familienähnlichkeit. So entstanden Kleinwohnungen, die nicht teurer waren als die Wohnungen in Mietskasernen, und die weder einförmig, schematisch und langweilig wirken, sondern im Gegenteil im Einzelbau ein durchaus trauliches, persönliches Gesicht zeigen und als Siedlung einen freundlichen und anheimelnden, bodenwüchsigen Eindruck machen.

Die Vereinigung von Zweckmäßigkeit und gefälliger Wirkung ist natürlich auch in dem Bau der Deutschen Werkstätten durchgeführt worden. Anordnung, Gliederung und Durchbildung der in sich zusammenhängenden Gebäude unterscheiden sich in ihrer einfachen und schmucken Art auf das vorteilhafteste von den sonst üblichen nüchternen und frostigen Fabrikgebäuden. Dem Äußeren entspricht das Innere mit seinen hellen, sauberen Arbeitssälen und geschmackvollen Verwaltungsräumen. So ist auch hier deutlich gezeigt, wie der reine Zweckbau aus seiner vollkommenen Sachlichkeit heraus den Eindruck echter, ehrlicher Schönheit entwickeln kann.

Mit der Herstellung von Typenmöbeln erfüllten die

Deutschen Werkstätten eine praktische und kulturelle Forderung der Zeit. Indem sie sich entschlossen, neben den kostbaren handgearbeiteten Möbeln gute aber billigere Möbel für den mittleren Bürgerstand herzustellen, vollzogen sie zugleich den Übergang vom Handwerksbetrieb zum Industriebetrieb. In einem der ersten Preisbücher der »Deutschen Werkstätten« heißt es darüber: »Die schöpferische Kraft unserer Künstler der Ausstattung der einfachen bürgerlichen Mietwohnungen dienstbar zu machen, scheiterte bisher an den hohen Kosten der Handarbeit; denn gute Handarbeit ist teuer, billige Handarbeit, wie sehr man sie als solid anpreisen mag, ist schlecht. Erst als es gelang, die Maschinen dem Künstler dienstbar zu machen, konnte man hoffen, ein künstlerisch vollkommenes, wirklich gediegenes Möbel für die deutsche Mietwohnung zu schaffen. Das Dresdener Hausgerät unterscheidet sich von dem besten handgearbeiteten Möbel nur durch eine weitgehende Anwendung der Maschine. Dadurch ist es um vieles billiger und um nichts schlechter. Die Maschine, wenn man ihr nur ihre Eigenschaften läßt, arbeitet genau, sauber und in ihrer Art schön. Schlecht arbeitet sie nur, wenn sie Handarbeit machen soll. Die Formen der Hausgeräte aus den Deutschen Werkstätten sind der Arbeitsweise der Maschine angepaßt.«

Die Maschine, die wie in allen neuzeitlichen Großbetrieben, bisher nur arbeiterleichternd und kraft- und zeitersparend verwendet worden war, wurde also nun

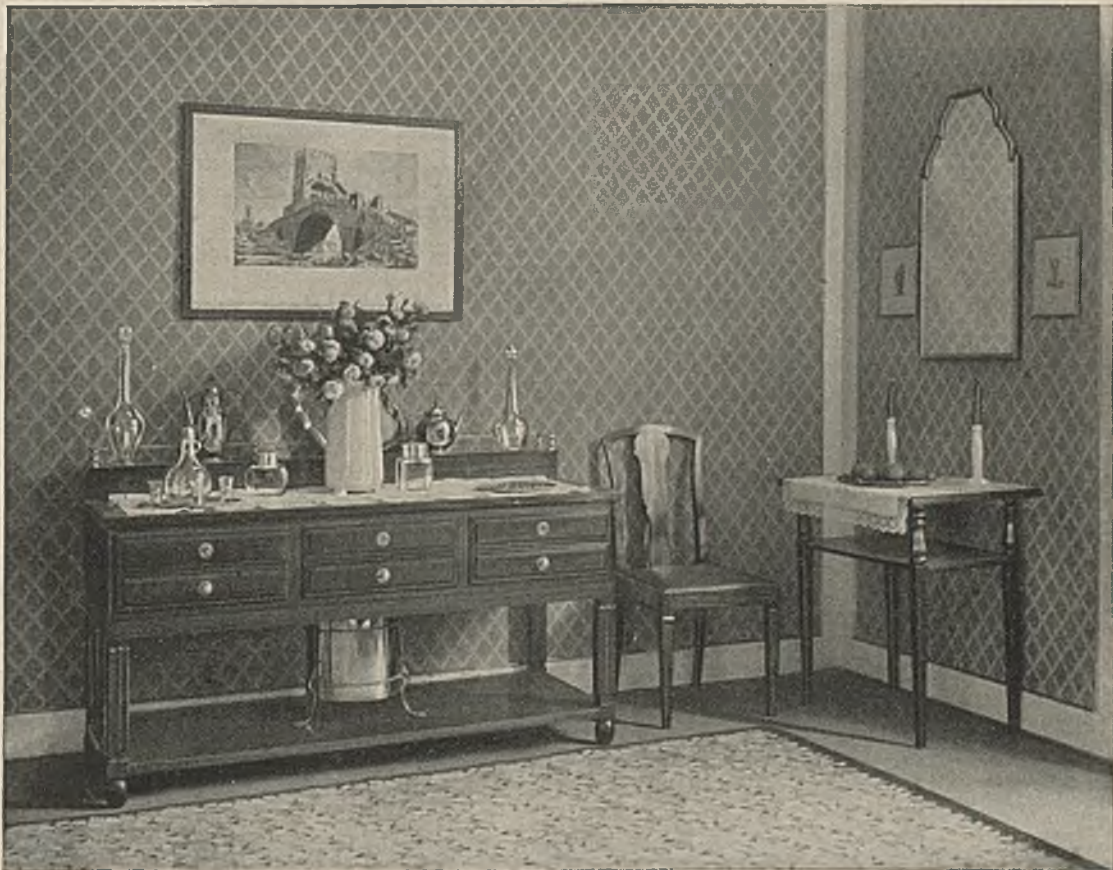




DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-G.-HELLERAU

ECKE IN EINEM HERRENZIMMER. ENTWURF: K. BERTSCH

INNEN-DEKORATION



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.-HELLERAU. HERRENZIMMER: LUCIAN BERNHARD. ESSZIMMER: KARL BERTSCH



DEUTSCHE WERKSTÄTTEN A.-O.—HELLERAU

ESSZIMMER. ENTWURF: KARL BERTSCH

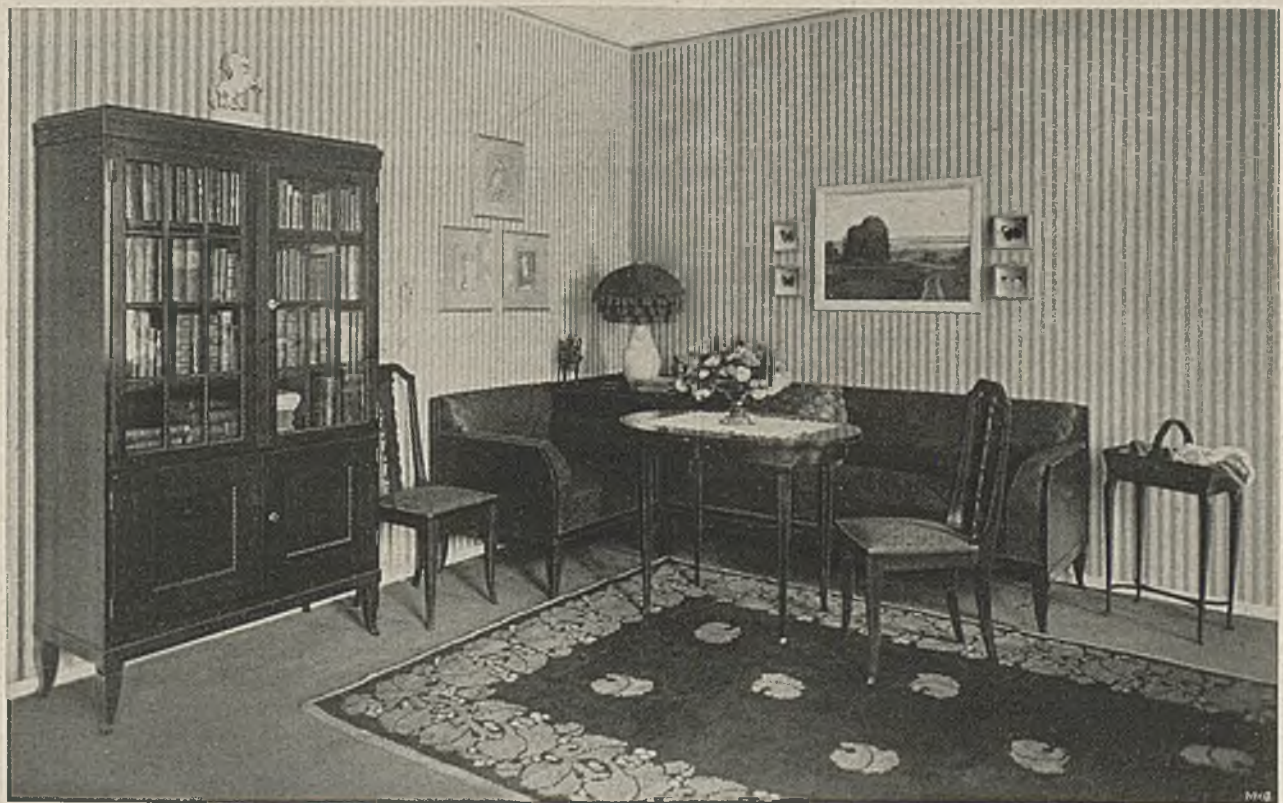
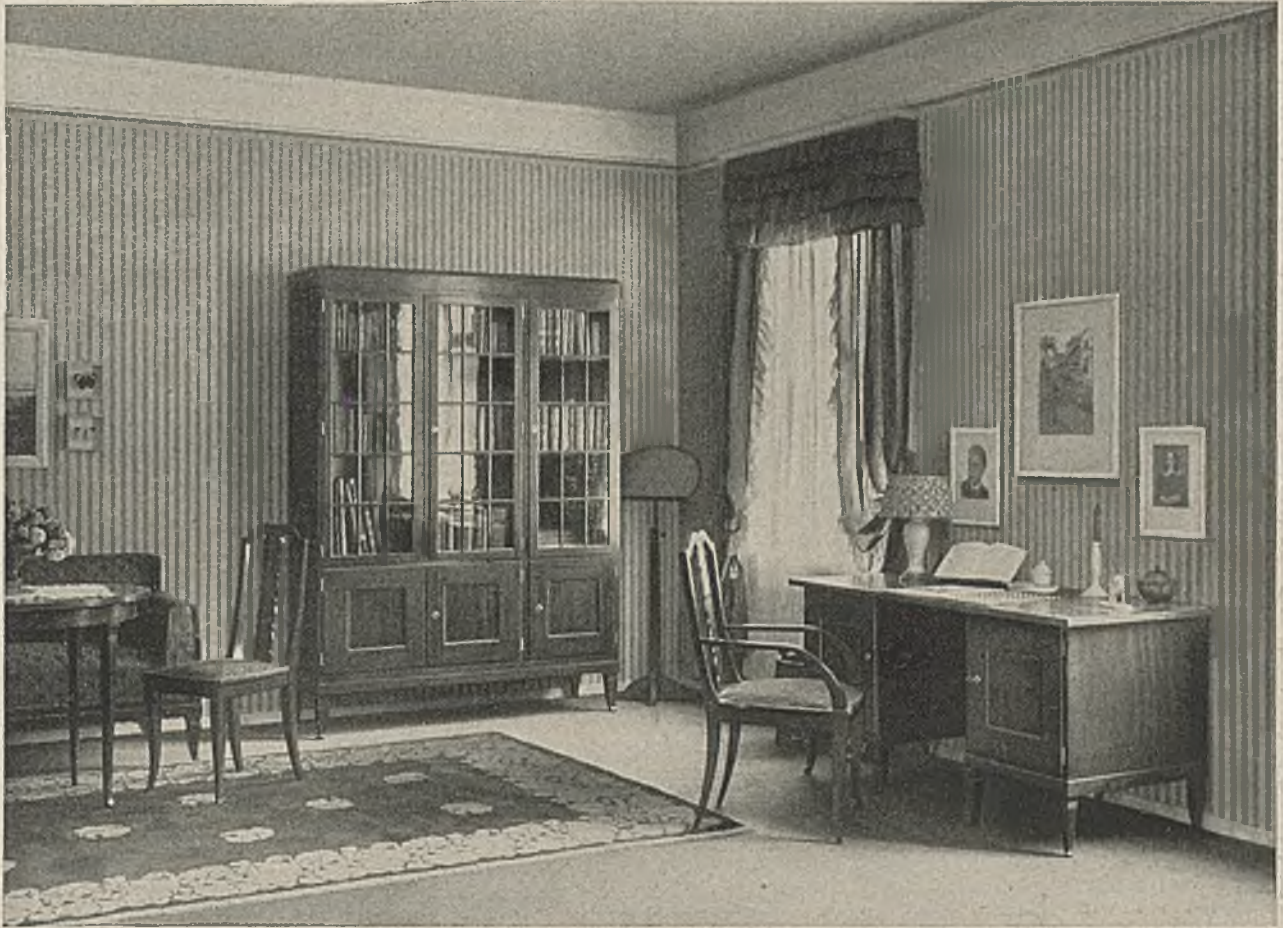
auch bestimmend für die Formgebung und Ausführung der Erzeugnisse. Nicht nur die Menge, sondern auch die Art der Arbeit mußte daher den Maschinen angepaßt werden. Die Möbelformen mußten so gewählt werden, daß die Maschinen sie auch herstellen konnten, ebenso wurde bei der Konstruktion der Zusammenfügungsverfahren. Zu diesem Zwecke wurde ein besonderes System von Grundteilen geschaffen, die in bestimmten Maßen nach Länge, Breite und Höhe zu einander in Beziehung gebracht sind und nach Bedarf zu den verschiedensten Zwecken zusammengesetzt werden können. Nach diesem System können z. B. Schubkästen in 108 verschiedenen Formaten aus 72 (anstatt aus 324) Grundteilen hergestellt werden. Neben diesen Grundteilen, die für die unterschiedlichsten Arten von Möbeln zu verwenden sind, werden für die einzelnen Muster entsprechende Ergänzungsstücke wie Füße, Aufsätze, Zierate angefertigt, die dem Möbel den besonderen Charakter geben.

Entstehen dergestalt durch die Zusammensetzung solcher den Lagerbeständen entnommenen Teilformen und Grundteilen bestimmte Typen, so bleibt gleichwohl die Möglichkeit einer gewissen Individualisierung des Einzelstückes, wenn die Hand die letzte Fertigstellung zu vollenden hat. In den Deutschen Werkstätten ist auch der Versuch gemacht worden, den besten und verständnisvollen Arbeitern bei der Fertigstellung der Typenmöbel jeweils die Freiheit zu kleinen Abänderungen zu geben.

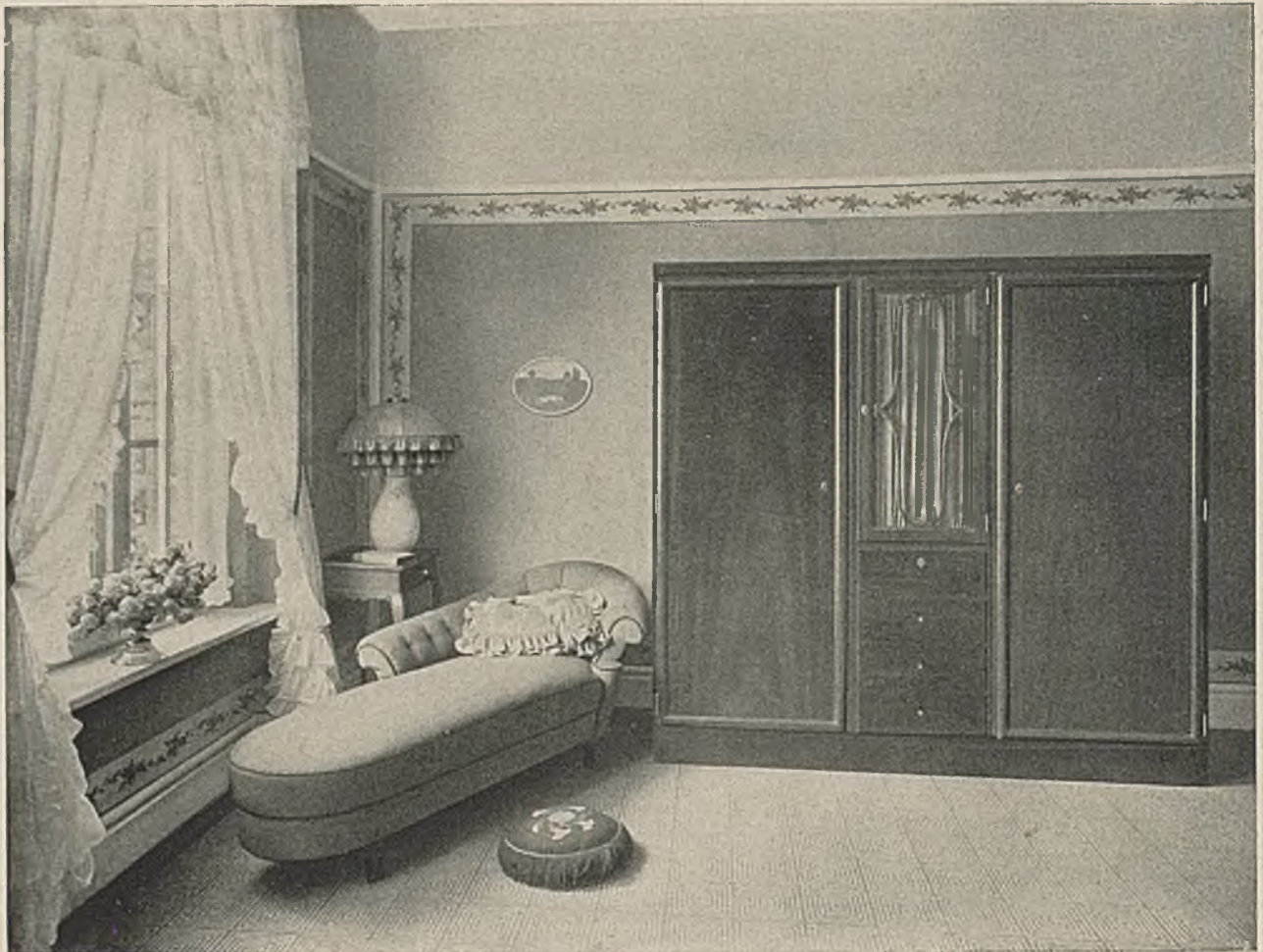
Voraussetzung für die neben der Zweckdienlichkeit erstrebte ästhetische Wirkung der Maschinenmöbel ist natürlich die feinsinnige Durchbildung der Grundform. Indem der Architekt sich der Leistungsfähigkeit der Maschinen anzupassen und unterzuordnen genötigt ist, gelangt er zu Vereinfachungen, die das allzu individuelle Gepräge des Möbels fast ausschließen und auch bei den mannigfachsten Typenmustern eine gewisse gleichartige Grundform ergeben. Damit ist die Möglichkeit gegeben wieder einen Zeitstil zu gewinnen, der schließlich kaum reicher an Vielfältigkeit der typischen Formen und ihrer mannigfaltigen Ausgestaltung sein wird als einer der früheren Zeitstile. Der Besitzer aber solchen gediegenen Hausrates, wie es die Deutschen Werkstätten in Hellerau herstellen und der Dürerbund-Werkbund im Deutschen Warenbuch ausgewählt zusammengestellt haben, wird sich in einem Heim wohl fühlen, in dem jedes Stück, vom Gebrauchsgegenstand bis zum Zierstück, ihn durch Güte der Arbeit, des Materials und der Form unaufdringlich persönlich anspricht. Er wird an den Dingen seine Freude haben und in ein persönliches Verhältnis zu ihnen gelangen, wie einst unsere Großeltern zu ihrem traulichen und handwerklich gediegenen Besitz. . . . . R. ST.

Die Entwicklung zur Stileinheit ergibt sich als die ungesuchte und ungewollte, aber naturnotwendige Folge streng sachlicher, zielbewußter Arbeit. E. MEISSNER.

INNEN-DEKORATION



DEUTSCHE WERKSTÄTTEN A.-O.-HELLERAU. HERRENZIMMER. ENTWURF: PROF. RIEMERSCHMID



DEUTSCHE WERKSTATTEN

ENTWURF: LUCIAN BERNHARD

## EINE DEUTSCHE UND DEUTSCH-ÖSTERREICHISCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG 1922

EIN AUFRUF.

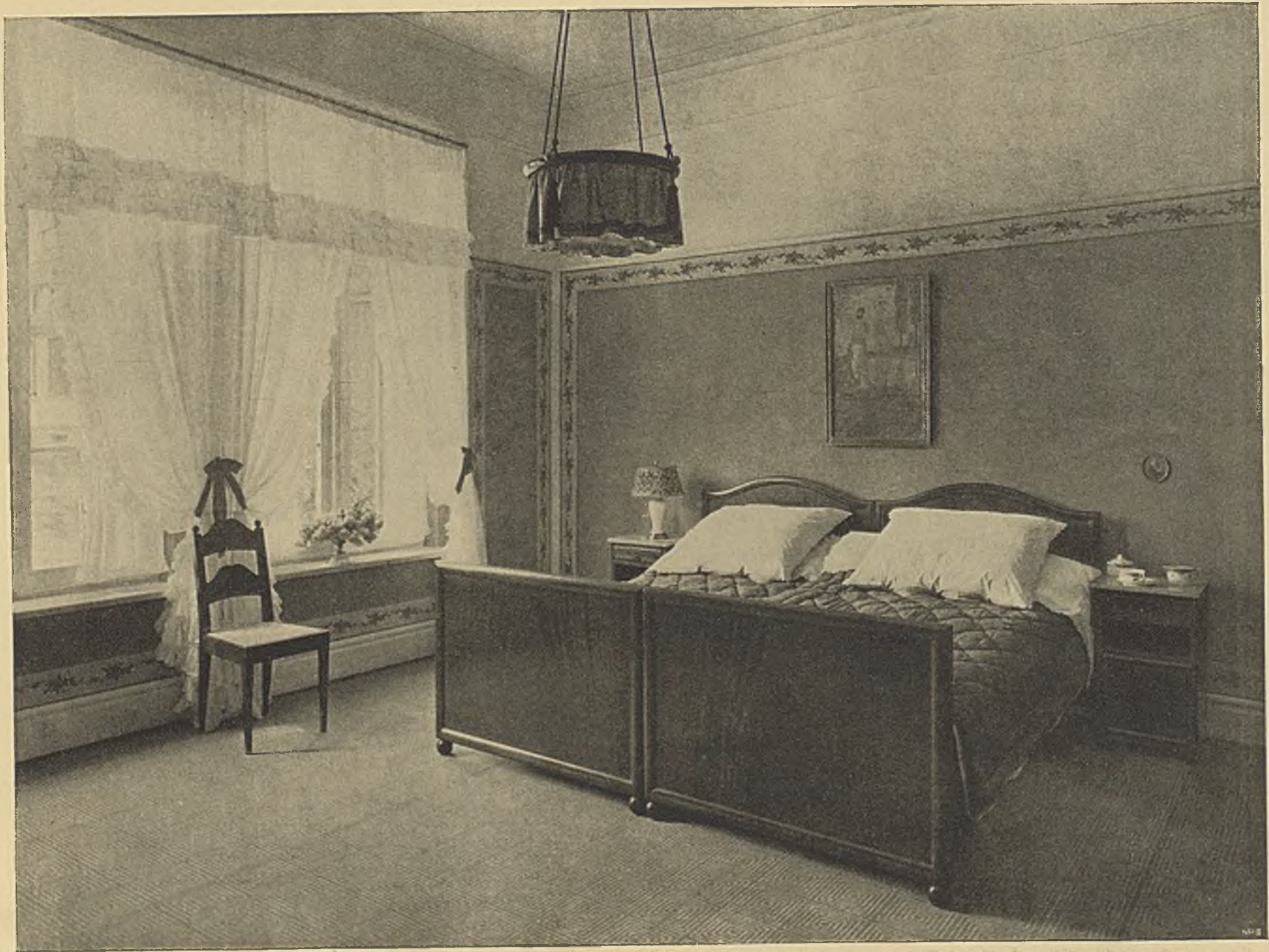
Die Zeitungen melden: 1922 soll in Detroit (Michigan, Vereinigte Staaten) eine Welt-Ausstellung stattfinden. Für dasselbe Jahr hat die Stadt Paris eine Kunstgewerbe-Ausstellung beschlossen; diese soll international sein, jedoch unter Ausschluß der Mittelmächte.

Zur Stunde, da diese Zeilen in Druck gehen, ist die Frage des Friedens noch nicht entschieden. Auch wenn sie entschieden ist, wird unsere Lage mit tausend Dunkelheiten belastet bleiben. Die Auswirkung der Friedensbestimmungen auf unser Wirtschaftsleben wird noch lange nicht endgültig abgeschätzt werden können. Eins aber wissen wir schon heute: wir werden arbeiten müssen, nach wie vor, um Errungenes zu verteidigen, Verlorenes wiederzugewinnen. Die Bedrohung wertvollsten Besitzes kündigt sich derb und deutlich an: »Die erste internationale Kunstgewerbe-Ausstellung nach dem Kriege soll unter Ausschluß deutscher Arbeit stattfinden!«

Es ist etwas Grotteskes in dem Gedanken: Ausschluß der Länder, denen die Welt überhaupt erst ein neues Kunstgewerbe verdankt! Kein Zweifel, daß dieser Aus-

schluß höchstens in wirtschaftlicher Hinsicht erzwungen werden könnte. Selbst wenn wir keinen einzigen Stuhl, kein einziges Stück Gewebe in Paris zeigen könnten, unser Geist würde siegreich dort zugegen sein und diese Ausstellung genau soweit beherrschen, als sie gut und modern sein würde. Nicht umsonst ist mitten im Kriege die deutsche kunstgewerbliche Organisation im französischen »Comité central technique des arts appliqués« nachgeahmt worden. Nicht umsonst haben französische Blätter über die »Munichoiserieen« der kunstgewerblichen Gruppe des Herbstsalons und anderer junger Architekten geklagt. Soweit es in Frankreich ein modernes Kunstgewerbe gibt, ist dieses deutsch inspiriert und kann noch lange nicht des deutschen Vorbilds entbehren.

Aber dies bedeutet für uns nur eine platonische Genugtuung. Wir müssen durch positive Taten zeigen, was wir auf kunstgewerblichem Gebiet sind und können. Wir müssen sichtbar um unsern Markt und Namen kämpfen. Wir müssen 1922 eine Deutsche und Deutsch-Österreichische Kunstgewerbe-Ausstellung dem Pariser Unternehmen entgegenstellen! Eine großdeutsche Ausstellung gegenüber einem Unternehmen,



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.-HELLERAU

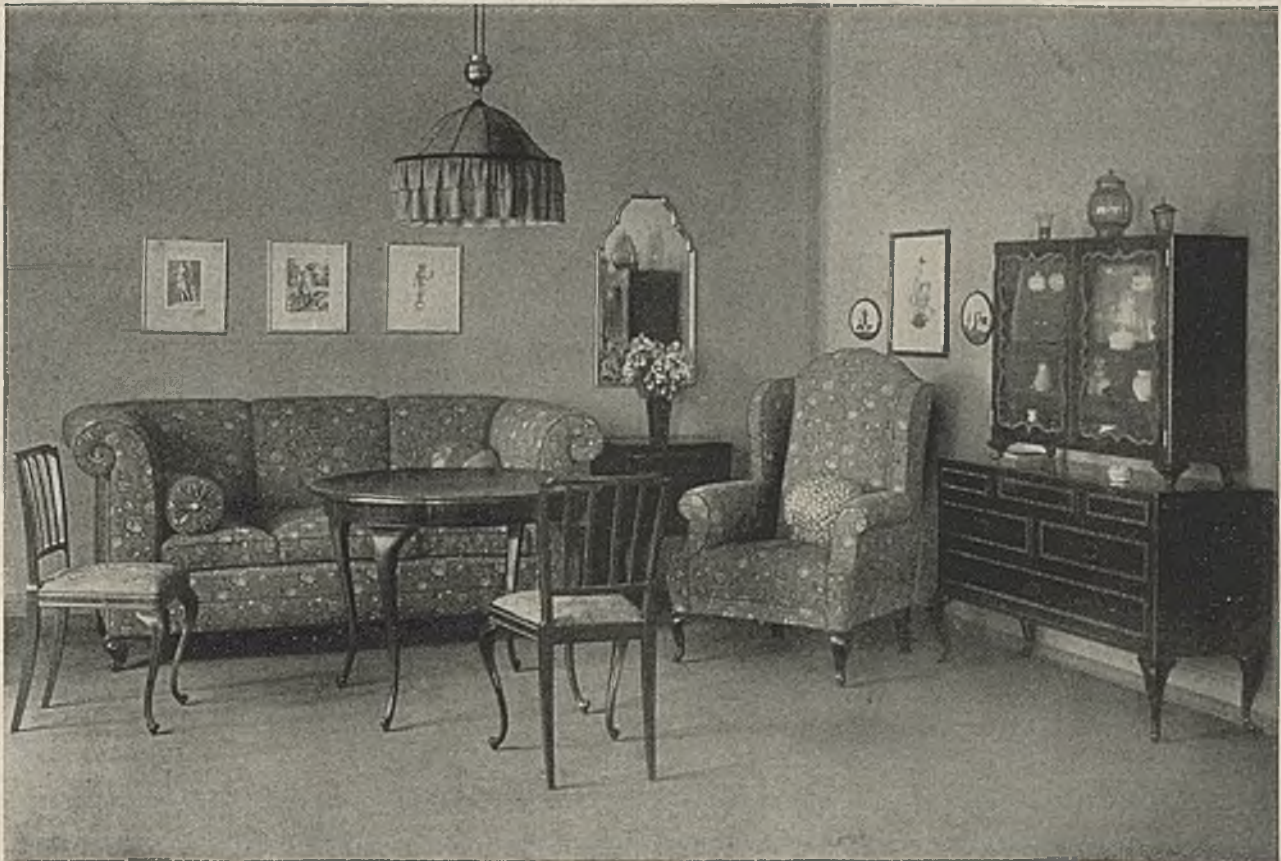
SCHLAFZIMMER. ENTWURF: LUCIAN BERNHARD-BERLIN

INNEN-DEKORATION



DEUTSCHE WERKSTATTEN—HELLERAU

HERRENZIMMER. ENTWURF: KARL BERTSCH

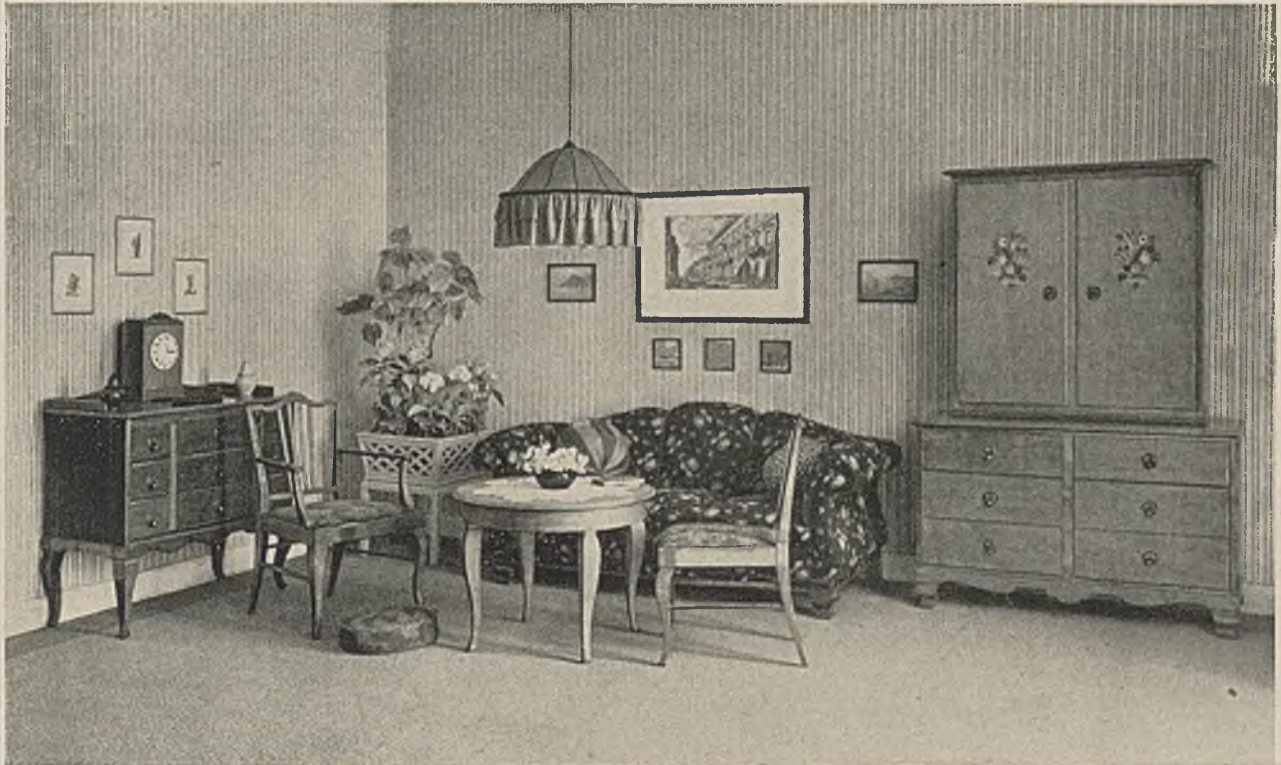


DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-G.—HELLERAU. WOHNZIMMER. ENTWURF: E. WENZ



DEUTSCHE WERK-  
STATTEN-HELLERAU  
SPEISEZIMMER.  
ENTWURF VON  
AD. NIEMEYER





DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.—HELLERAU

WOHNZIMMER. ENTWURF: PROF. A. NIEMEYER



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.—HELLERAU. WOHNZIMMER. ENTWURF: KARL BERTSCH



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.—HELLERAU

SCHLAFZIMMER. ENTWURF: LUCIAN BERNHARD

das erklärtermaßen zur Vernichtung des Deutschtums auf wirtschaftlichem Gebiet beitragen will.

Wir müssen den Vergleich, den die Gegner fürchten und ausschließen wollen, trotz ihnen zustande bringen und die uns zgedachte Niederlage in einen Sieg verwandeln. Denn Frankreich und mit ihm alle übrigen Gegner mögen immerhin unsere Organisation nachahmen, sie mögen unter günstigeren wirtschaftlichen und technischen Bedingungen arbeiten können — was uns den Vorrang sichert, sind Dinge, die nicht von heute auf morgen eskamotiert oder imitiert werden können: die Gesinnung unserer Industrie, ihre geistige und technische Einstellung, die Schulung unserer Arbeiterschaft, die Anteilnahme der ganzen Bevölkerung, Tradition, Erfahrung und Geschmacksbildung aus zwanzigjähriger künstlerischer und industrieller Arbeit. Was auf so gediegener Grundlage beruht, das welkt nicht innerhalb einiger Monate hin, das erliegt vor allem nicht einer so mangelhaft fundierten Konkurrenz, wie sie Frankreichs Kunstgewerbe vorläufig bedeutet.

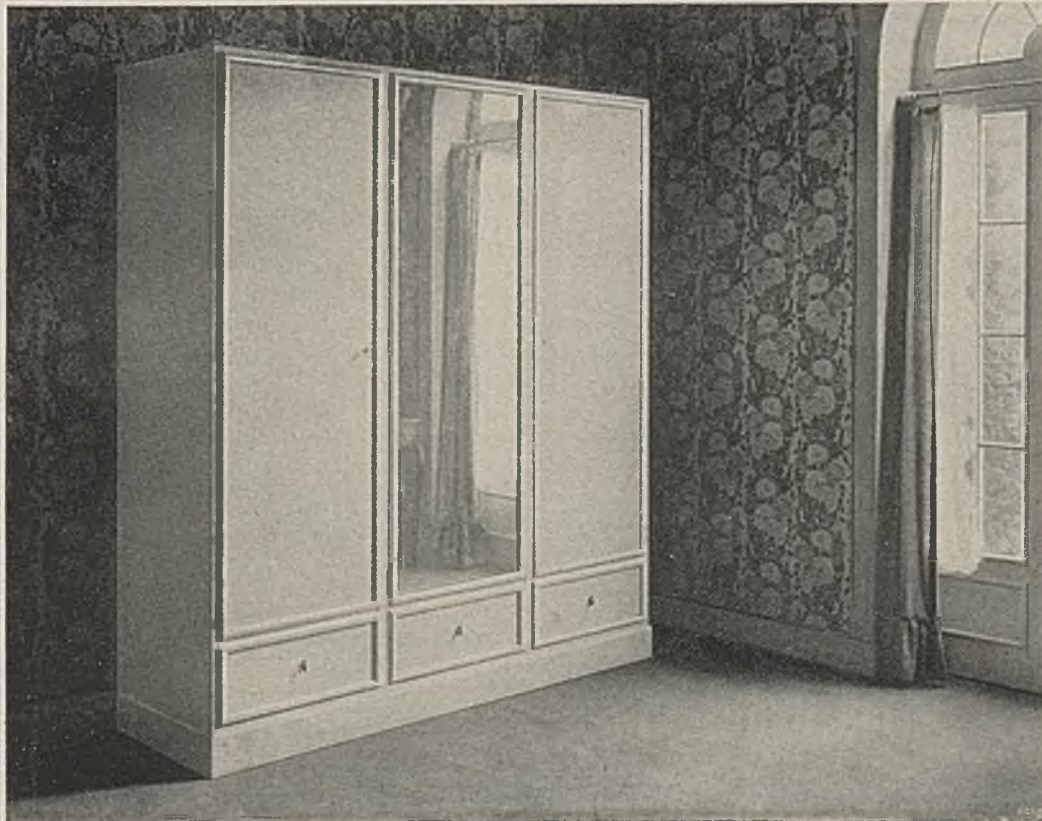
Es ist zu fördern, daß sofort in die Vorbereitung einer Deutschen und Deutsch-Österreichischen Kunstgewerbe-Ausstellung eingetreten werde. Einer Ausstellung, die durch und durch sorgfältig ausgearbeitet, gewissenhaft, liebevoll und vollendet durchgeführt wird; die alle Kräfte der Nation zum Gelingen zusammenfaßt; die von allen Deutschen aller

Parteien als wichtige, gemeinsam-nationale Angelegenheit empfunden und behandelt wird. Ablehnung jeder Zersplitterung; weitherzigste Organisation; Mitwirkung aller irgendwie befähigten Köpfe und Hände.

Was Detroit anlangt: der Weltausstellungen war die Industrie schon lange vor dem Kriege recht müde geworden. Viele der Gründe, die zu dieser Ausstellungsmüdigkeit geführt haben, werden wohl jetzt noch bestehen. (Nur internationale Fachausstellungen haben eine Bedeutung.) Eine große Anzahl neuer Gründe ist dazu getreten. Besteht daher wenig Aussicht, für eine deutsche Beteiligung an dem Unternehmen in Detroit — vorausgesetzt, daß man uns dort überhaupt zuläßt, — so spricht schlechthin alles für regste Teilnahme an der großen Sache, die ich hier zur Erörterung stelle. Entscheidender Nationalbesitz wirtschaftlicher und kultureller Art ist bedroht: was wollen dagegen die innerpolitischen Divergenzen bedeuten, so gefährlich sie auch klaffen? Sozialisierung oder nicht, gleichviel: solange eine staatlich abgeschlossene Wirtschaft besteht, solange besteht auch das Interesse jedes Einzelnen an ihrer Förderung.

Es wäre verfrüht, Rahmen und Ausdehnung dieser Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1922 schon jetzt bestimmen zu wollen. Darüber können erst die nächsten Monate einige Klarheit bringen. Nur soviel: die Ziele sind weit zu stecken! Mitwirkung der Architektur und der freien Künste ist selbstverständlich. Technisches,

INNEN-DEKORATION



DEUTSCHE  
WERKSTÄTTEN  
HELLERAU

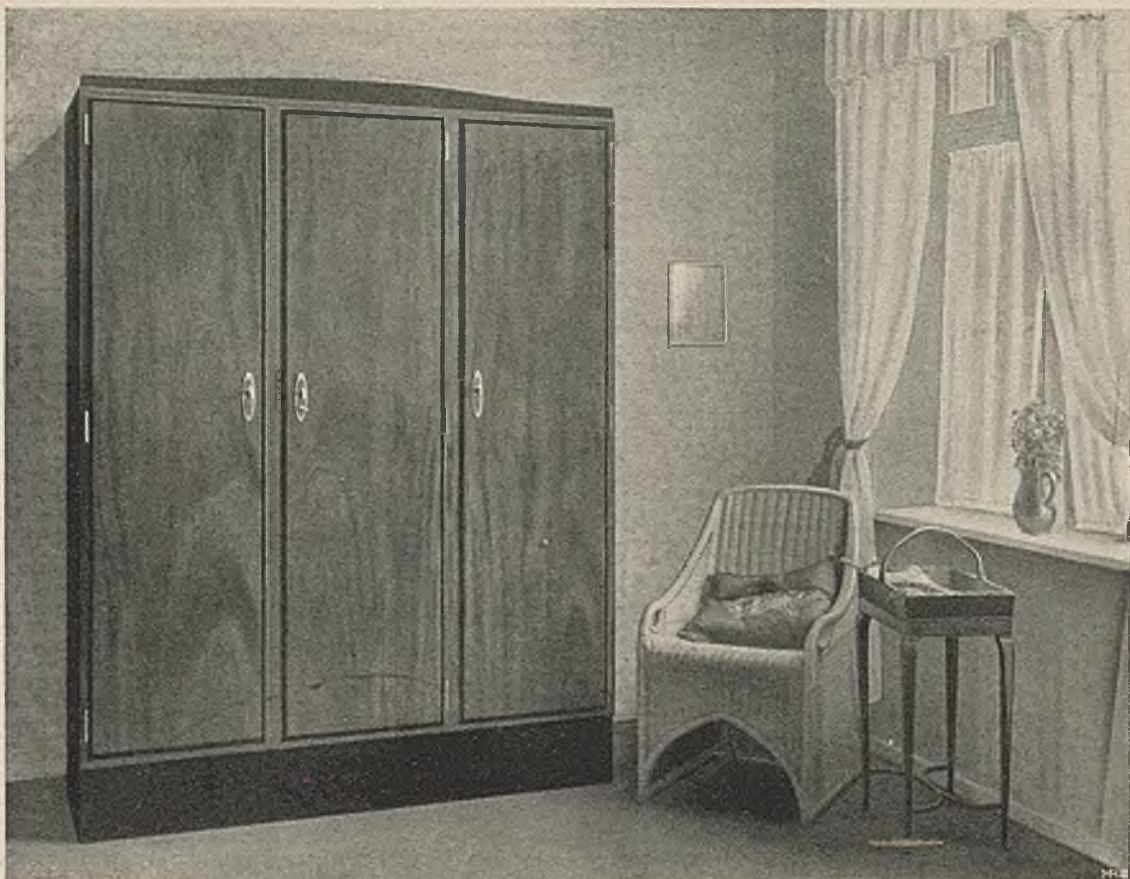
WEISSLACKIERT.  
SCHLAFZIMMER.  
ENTWURF: PROF.  
JOS. HOFFMANN

INNEN-DEKORATION



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-G.-HELLERAU

SCHLAFZIMMER, ENTWURF: PROF. RIEMERSCHMID



DREITÜRIGER SCHRANK UND NAHSTÄNDER IN OBIGEM SCHLAFZIMMER

Hygienisches, Soziales hat mitzusprechen, vielleicht auch die neuen Nöte der Zeit: Wohnungsnot, Siedelungsbedürfnis. Als Ausstellungsort — wenn dieser Punkt unvorgeflich berührt werden darf — kommt meinem Empfinden nach weder Berlin noch München in Frage, sosehr jede dieser beiden Großstädte auch geeignet wäre. Größere Anziehungskraft, besonders auf das Ausland, hätte vielleicht Südwest-Deutschland, Main oder Neckar, wo zugleich etwas Kernhaftes an deutscher Landschaft und altem deutschem Städtebild gezeigt werden könnte. Oberstes Gebot: Nichts Halbes! Keine Aufmachung mit fragwürdigen Mitteln, keine fadenscheinige Repräsentation, kein Abklatsch der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selbst! Energische Herausstellung deutscher Gesinnung und deutschen Könnens. Beschränkung auf die Gebiete, auf denen uns Rohstoffmangel und sonstige Erschwerungen nicht hindern, den bewährten Geist unserer Zweckkünste zu offenbaren. Vor allem keine Ausstellung, die irgendwie nach dem fremden Besucher schießt, sondern Formen, Gegenstände, Gesinnungen, die unseren Mitteln ungezwungen entsprechen.

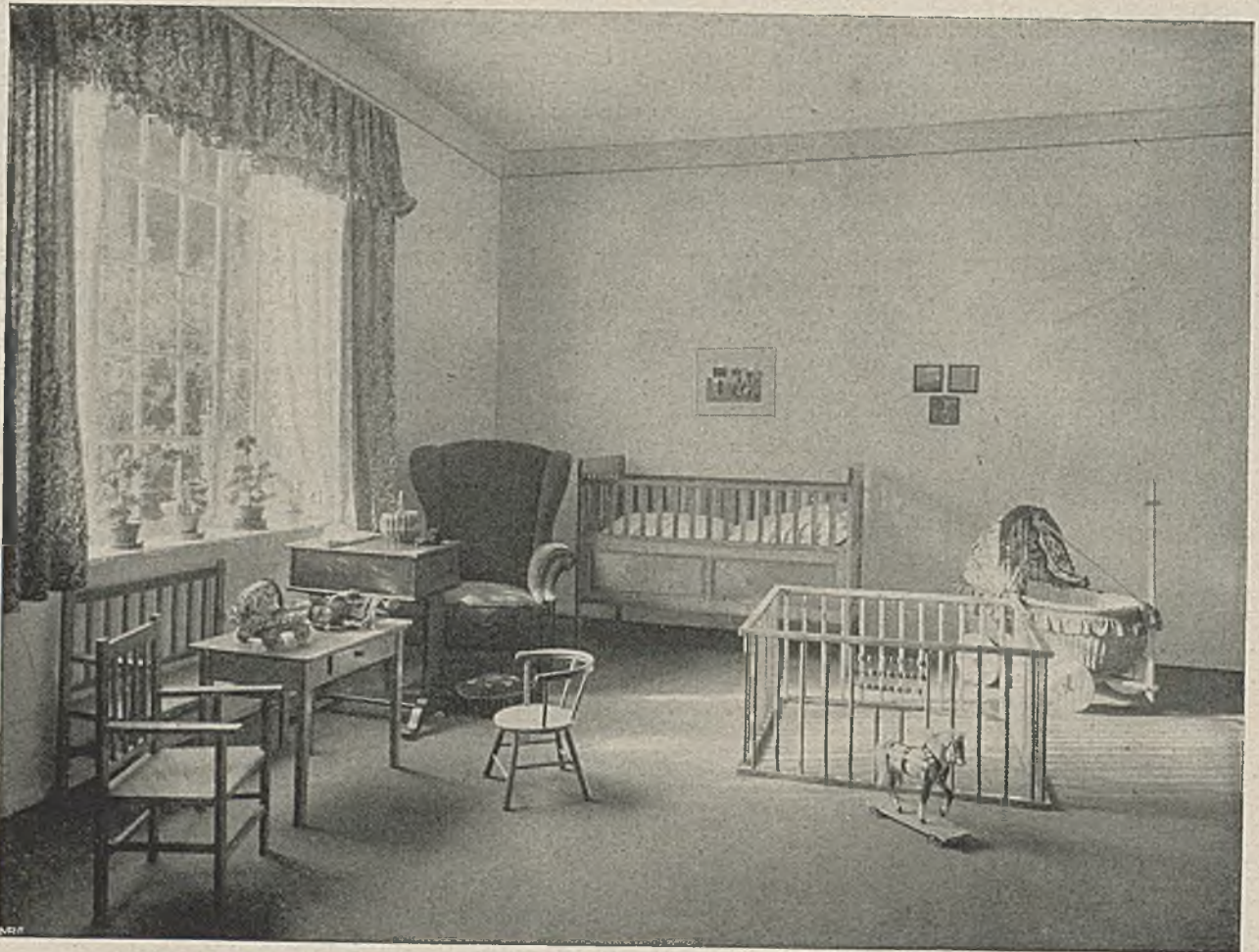
Keine Sorge, die Welt wird zu uns kommen. Sie hat sich — unsere Exportziffern vor dem Kriege beweisen es — gewöhnt, Deutschland als Wiege und Hort neuen kunstgewerblichen Schaffens zu betrachten. Zeigen wir, daß es dies noch in weit erhöhterem Maße ist, und daß es darum kämpft, es zu bleiben.

ALEXANDER KOCH.

✱  
Pascal Forthuny, der bekannte französische Schriftsteller, schrieb im Juni 1914 in der „Revue des Amitiés Franco-Etrangères“: „Was könnte ich Besseres tun, als den Franzosen, die über die Vorgänge auf architektonischem und kunstgewerblichem Gebiet jenseits der Grenze unterrichtet sein möchten, zwei Materialsammlungen von höchstem Wert zu bezeichnen, nämlich Alexander Kochs „Deutsche Kunst und Dekoration“ und „Innen-Dekoration“, . . . diese Zeitschriften, die in Deutschland für die künstlerische Produktion dasselbe bedeuten, was die Tageszeitung für das politische, wirtschaftliche und soziale Leben bedeutet. . . Ich verhehle mir nicht, daß es in Frankreich ein gewisses Wagnis bedeutet, zumal für einen französischen Schriftsteller, so geradezu für deutsche Zeitschriften einzutreten. . . . Es geschieht im besten Glauben, wenn ich hier, im Bestreben, anderen dienlich zu sein, zwei erstrangige Quellen der Belehrung empfohlen und darauf hingewiesen habe, von welcher großer Bedeutung es — ganz allgemein gesprochen — für uns ist, daß wir uns besser darüber unterrichten, was anderwärts auf künstlerischem Gebiet vorgeht.“ . .

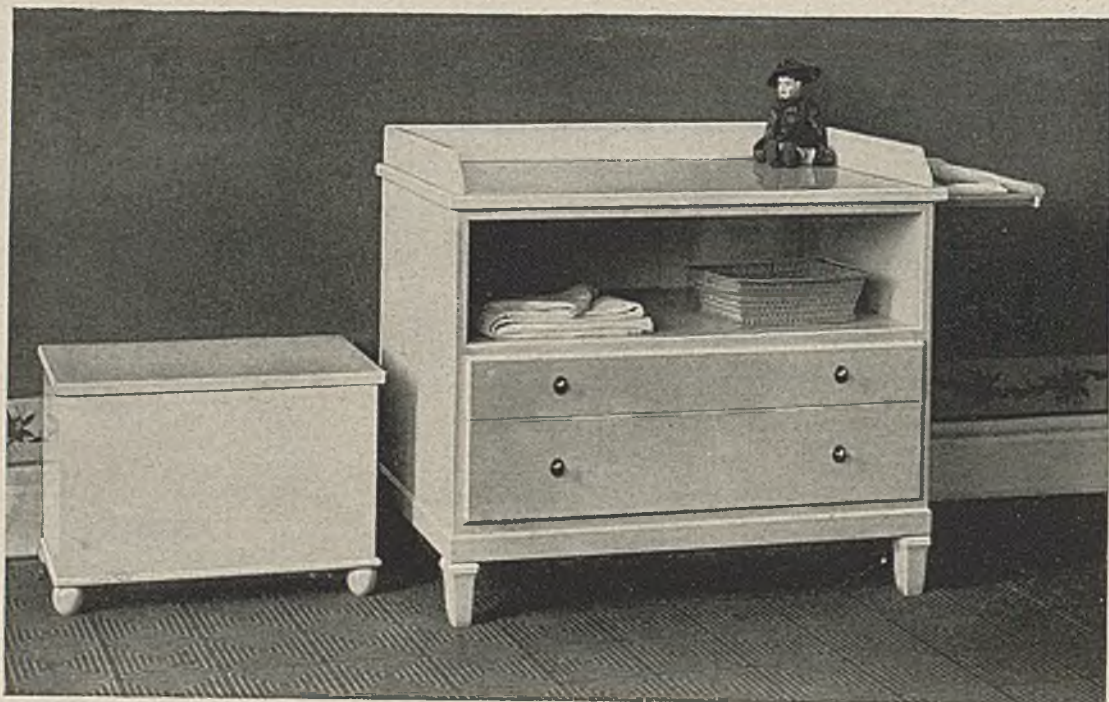


DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-G.-HELLERAU. SCHREIBSCHRANK U. LEHNSTUHL. ENTW: PROF. ADALBERT NIEMEYER

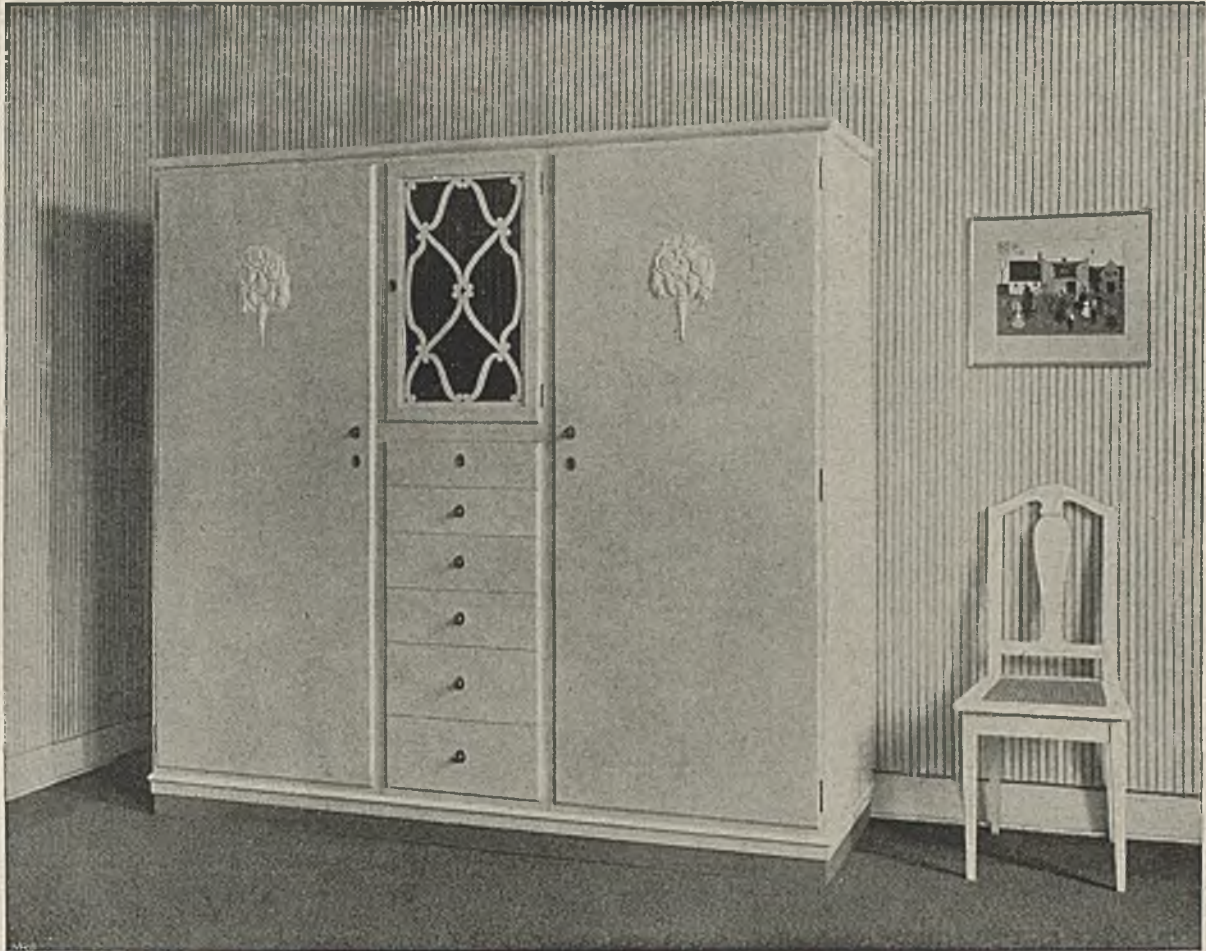


DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.-HELLERAU

KINDER-SCHLAF- UND SPIELZIMMER



DEUTSCHE WERKSTATTEN. WICKELKOMMODE U. TRUHE. ENTWURF: ALEXANDER v. SALZMANN

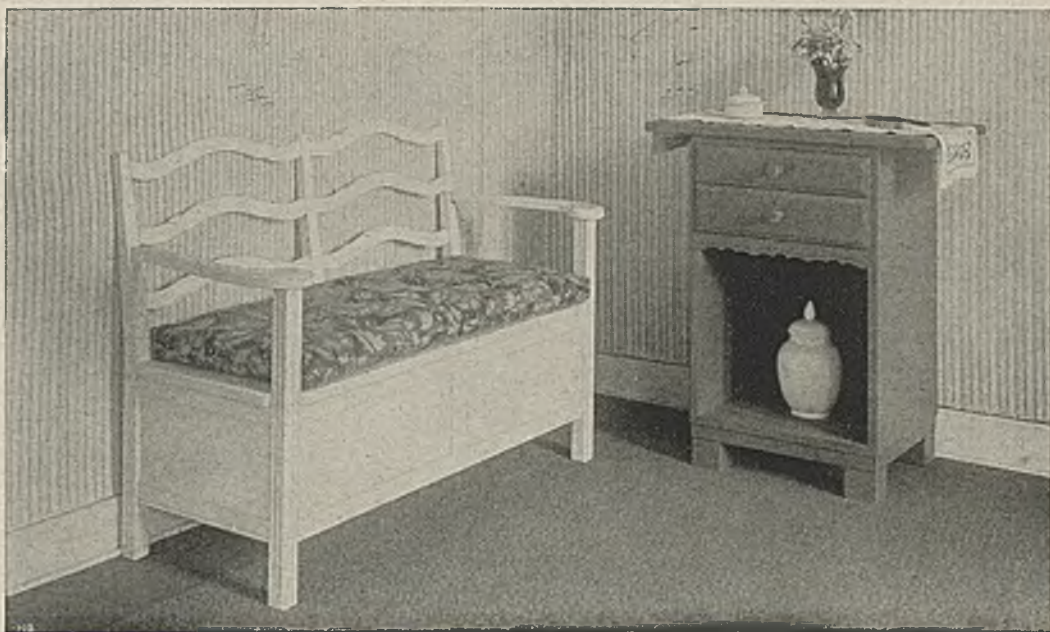


DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.-HELLERAU

KLEIDER- U. WASCHESCHRANK. ENTW: A. v. SALZMANN

Einzelne waren zu allen Zeiten die Förderer der Kunst. Ob die Allgemeinheit in ihrem reichstimmigen Chor ein fördernder Auftraggeber sein

wird, soll die Zukunft entscheiden. Nur darf diese nicht zu fern liegen, damit nicht etwa die Lethargie der Kunst zum ewigen Schläfe werde. . . ROBERT CORWEGH.



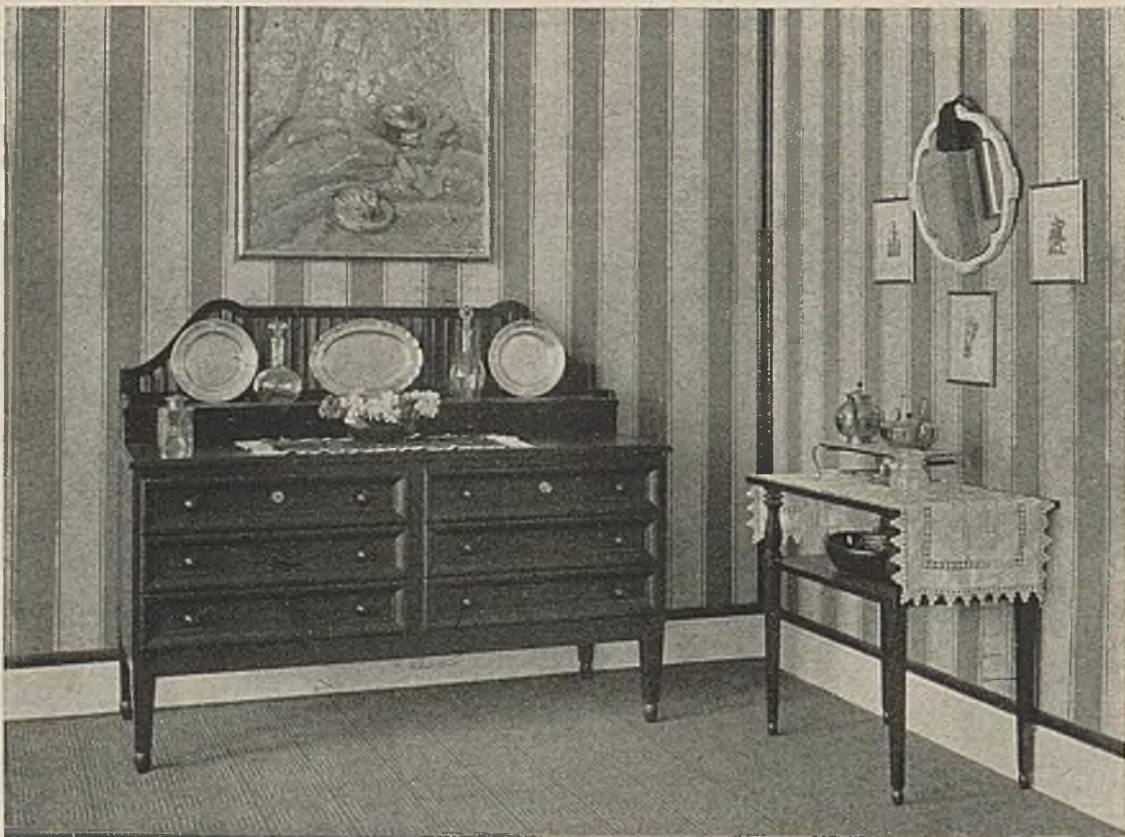
DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.-HELLERAU. BANK U. SCHRANKCHEN. ENTW: K. BERTSCH

INNEN-DEKORATION



DEUTSCHE WERKSTATTEN HELLERAU

OESCHIRRSCHRANK. ENTW: KARL BERTSCH



DEUTSCHE WERKSTATTEN HELLERAU. ANRICHTE U. ABSTELLTISCH. ENTW: K. BERTSCH-MONCHEN





DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.—HELLERAU

TRUHENBANK UND STUHL. ENTWURF K. BERTSCH

## DAS QUALITÄTSPROBLEM IN DER NEUEN ZEIT

Der sittliche Verfall eines Volkes zeigt sich am untrüglichen in dem Niedergang der Qualitätsarbeit. Masse ist immer qualitätslos. Qualität setzt gebildete Ansprüche voraus, die kultivierte Persönlichkeit ist Trägerin der Qualitätsforderung. Kultur hat zur Voraussetzung die entwickelte Persönlichkeit, die ein Vorbild gibt; sie ist ein lebendiger Faktor im Leben und Wirtschaften einer Nation. Auf Hunderte, die erzeugen, kommt höchstens Einer, der anzuwenden versteht, so anzuwenden, daß es der Gesamtheit zu Gute kommt, und den Sinn für das Schöne und Echte vermehren hilft. Vom Schönen lebt das Gute im Menschen, auch seine Gesundheit. In Zeiten der Kultur, die von Qualität nicht zu trennen ist, herrscht der Geist über der Masse; heute herrscht die Masse über den Geist. Qualität allein trägt das Sozialisierungsprinzip in sich, weil sie den erzeugenden Menschen adelt, in seinem Wert erhöht und aus Schundlohn und Menschenschund wieder ein würdiges Dasein emporzucht. Das Ziel ist, aus den Niederungen aufzusteigen und Persönlichkeit zu werden im Großen und Kleinen, was immer dort der Fall ist, wo sich ein Streben nach Edlem kundgibt. Die Würde und Ertüchtigung der Nation hängt davon ab, daß die

Persönlichkeit zur Geltung und Entfaltung kommt; in dem Maße, als der Einzelne steigt, steigt das Niveau des Ganzen; mit dem Wachsen der Qualitätsforderung wächst die wirtschaftliche und kulturelle Kraft der Nation. Hohe Löhne und hohe Preise allein bringen ein Volk zum Ruin; nicht im Streben nach dem Preis, sondern nach dem Wert, in der größten Zahl und höchsten Qualität der hervorgebrachten Güter liegt das Heil. Nicht Masse wirkt in diesem Sinn schöpferisch, sondern Geist und Persönlichkeit. . . JOS. AUG. LUX.

★

**ZIELBEWUSSTER GEIST.** Nicht der unerzogene, undisziplinierte Einzelwille ist es, der das Ganze vorwärts treibt, nicht die eigenwillige, am Unwesentlichen haftende Individualität, sondern die in sich klare, das Wesentliche und Große suchende Persönlichkeit, der zielbewußte Geist, der seinen Vorteil wie den der Gesamtheit nicht in kleinen Eitelkeiten und Augenblickswirkungen, sondern im Streben nach der dauernd wertvollen Leistung sucht, der Wille, der auf die bis zu einem gewissen Grade endgültige Lösung jedes Problems, kurz, der Wille, der auf den Typus gerichtet ist. »DER WILLE ZUM TYPUS«. . . . . ELSE MEISSNER.



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O.

LEHNSSEL UND KL. TEETISCH

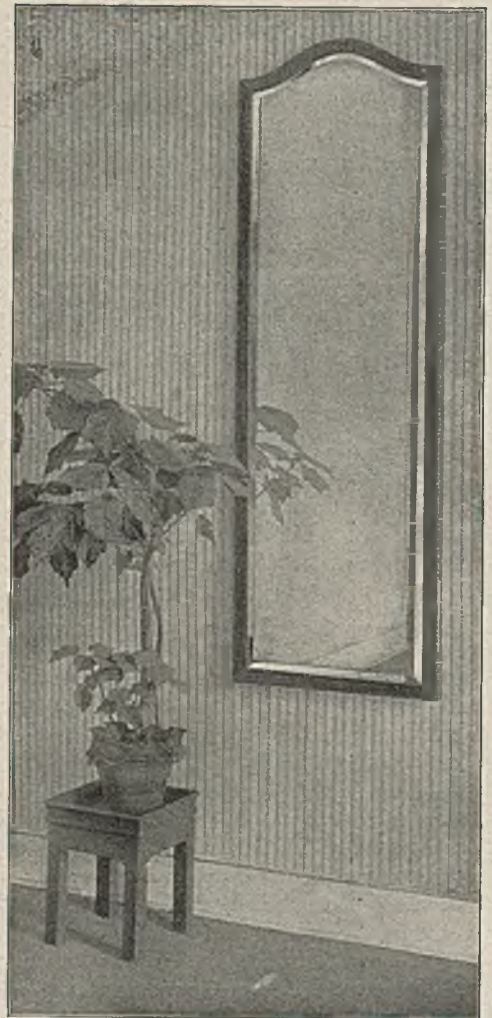
## GLOSSEN ZU EINEM ARCHITEKTUR-BUCH

(ZU: „HAUSBAU UND DERGLEICHEN“ VON HEINR. TESSENOW. VERLAG BRUNO CASSIRER)

Die Fragestellung diesem Buche gegenüber lautet: ob das Handwerkliche wirklich in solchem Maße alleinseligmachend ist, als es der Autor will. (Und mit ihm eine ganze Architektenströmung dieser Generation.) Zwar meint er selbst, man dürfe das Handwerkliche nicht als Alles gelten lassen, sondern nur als Fundament zu Allem. Aber in der weiteren Ausführung des Buches stellt es sich heraus, daß er es doch als Alles nimmt, als Fundament und Bau. Es heißt bei ihm: »Wir schätzten bisher das Gewerbliche gleichermaßen zu hoch und zu niedrig; zu hoch, indem wir so oft forderten, es solle unser Leben ganz ausfüllen, und zu niedrig, indem wir so oft übersahen, daß für alles reife Leben und Arbeiten allein das Gewerbliche oder Handwerkliche das notwendige praktische Fundament ist. Wir wollen mehr als das Fundament, aber wir wollen das Fundament zuerst.« Später heißt es: »Für uns kommt es so ungefähr darauf an, überhaupt keine Kunst, sondern nur Handwerkliches oder Gewerbliches zu wollen; wir wollten bisher, sehr kindlich, sehr viel Kunst und möglichst kein Handwerk.« Nun ist die Voraussetzung: daß Kunst ohne das Fundament des Handwerklichen nicht gewollt sein darf, — wohl richtig. Aber die Folgerung: daß man daher zuerst das Handwerkliche allein wollen müsse, — erregt Zweifel. Denn hier setzt die Frage ein: ob es möglich ist, das Handwerkliche vom Künstlerischen loszuschälen wie von einer Kastanie die Umbüllung.

Es heißt an einer anderen Stelle: »Wir werden ein Haus im besten Fall gewissermaßen vorsichtig kastenartig ausbilden; . . ein handwerkliches Können und Verstehen wird uns sagen, daß wir alle Hände voll zu tun haben, um auch nur unsere dringendsten Forderungen gewissenhaft und einigermaßen haltbar zu erfüllen, und wird alle Buntheiten als oberflächlich, dilettantisch oder unzüftig ablehnen.« . . Nein, dies geht nicht. Hier setzt der Widerspruch ein. Gewiß, das Handwerkliche sei primär. Aber der Künstler kann primär von sekundär nicht trennen. Kein Handwerker kann Material ohne Stil machen. Der Stil ist ebenso primär. Gewerbe und Kunst folgen nicht aufeinander, sondern sind gleichzeitig da.

Ich schneide Holz zurecht und binde Holzteile zu einem Gefüge. Es wird — ohne oder selbst gegen meinen Willen — Gepräge meiner Zeit haben. Dem Gotiker wird es gotisch, dem Barocken barock werden. Das Kunstwerk entsteht aus dem Blut des Werkenden: nicht aus seinem Vorsatz. (Oder nur zum Teil aus seinem Vorsatz.) Der Schriftsteller kann nicht eine Novelle oder



DEUTSCHE WERKSTATTEN A.-O. ANKLEIDE-SPIEGEL

einen Roman zuerst nach der Grammatik und dann erst nach der Poesie schreiben. Er schreibt ihn gleichzeitig nach beiden.

\* \* \*

Tessenow schätzt das Ornament gering ein. Es sei ein Beweis dafür, daß geistige Lebendigkeit oder Kraft fehlen müßten. Dies ist eine Behauptung. Begreiflich als Reaktion gegen eine Stilepoche, die uns voranging und die sich in der ebenso blinden als dummen Anwendung des Ornaments schwer verschuldete. Aber in so thesenhafter Weise verdammt, zwingt das Ornament zur Verteidigung. Es läßt sich erwidern: mit geistiger Lebendigkeit hat das Ornament weder im positiven noch im negativen Sinn etwas zu schaffen. Oder sollte man die ganze germanische Kunst unlebendig nennen? Ihr ist das Ornament Ausdruck der Rasse. Je hypertrophischer sie es anwendet, desto tiefer bekennt sie sich zu sich selbst. Man denke ebenso an die nordische Tierornamentik des ersten nachchristlichen Jahrtausends wie an die Flechtbandornamente der Langobarden in Italien; man denke ebenso an das romantische wie gotische Kunsthandwerk. Es läßt



DEUTSCHE WERKSTATTEN. KLEINE ANRICHTE U. WANDSCHRANK



DEUTSCHE WERKSTATTEN. GLASSCHRANK. ENTW: A. NIEMEYER

sich ferner erwidern: auch mit Kraft hat das Ornament weder im positiven noch im negativen Sinn etwas zu schaffen. Ursprünglichster, kräftigster, ungebrochenster Ausdruck ist die ägäische Kunst von allen Künsten, die jemals ankamen; aber keine hat wie sie — bis in niedrigstes Handwerk — das Ornament so geliebt, angewendet und mit Bewußtheit gewollt.

Das Bleibende an diesem Buch: daß trotz aller Theorien eine Ästhetik des Handwerks gegeben wird, die nicht von außen her erdacht, sondern die durchaus ursprünglichen Instinkten und Erfahrungen eines selbst Werkstätigen entspringt. Vieles von dem, was der Autor über technische Form, Sachlichkeit oder Wahrheit in der gewerblichen Arbeit, über ihre Sauberkeit und Reinheit ausdrückt, ist zwar schon Selbstverständlichkeit geworden: aber es ist Selbstverständlichkeit geworden, weil Tessenow und seinesgleichen es zur Selbstverständlichkeit gemacht haben.

Also das Bleibende an diesem Buch: daß es an den Architekten von Hellerau erinnert. Daß es an den vortrefflichen Lehrer der Wiener Kunstgewerbeschule erinnert. Daß es ein Dokument eines großen Künstlers ist. Ein schriftliches Dokument aus der Hand eines Baumeisters, der unserer Zeit Gesicht geschenkt hat.

Daß es bestätigt, was wir an seinem Werk erkannten: hier ist der neue Typ des Werkkünstlers. Ein Erzeuger, der zugleich sein eigener Entwerfer ist; oder auch: ein Entwerfer, der zugleich seine Entwürfe erzeugt. (Der nicht mehr die Verantwortung nur für den Anblick, sondern für das ganze Werkergebnis, für Material, Verarbeitung und Form trägt.) . . Das Bleibende also: daß weitere Kreise den Namen Tessenow erfahren. . . ZOFF.



DEUTSCHE  
WERKSTATTEN  
HELLERAU.  
SOFA. ENTW:  
KARL BERTSCH

## RAUMGESTALTUNG UND RAUMGELENKE

(SCHLUSS)

Nun fragen Sie mich, wie sollen denn eigentlich Möbel aussehen? Wie soll ich denn mein Zimmer einrichten? Für diese Frage gibt es so viele Antworten, als es verschiedene Räume, verschiedene Menschen, verschiedene Architekten und verschiedene künstlerische Einfälle gibt. Aber eines wird Ihnen wohl klar sein: eine ruhige und starke Raumwirkung erhalte ich unter allen Umständen, wenn ich den Fußboden und die Decke ablesen kann. Wenn ich mit anderen Worten alle Begrenzungslinien des Fußbodens übersehe, und wenn diese mit den Begrenzungslinien der Decke übereinstimmen. Damit ist der Raumeindruck unten und oben festgelegt. Die Wand nimmt dann nicht Teil an der Raumarbeit. Die Wand wird ruhig. Eine Wirkung, die für Wohnräume jedenfalls erstrebenswert ist.

Aber es müssen an der Wand Türen und Fenster angebracht werden. Die Tiefe, mit welcher Fenster oder Türe in die Mauer einspringen, wird ein Maßstab für die ganze Raumbewegung. Es müßten alle weiteren Bildungen sich diesem Maßstab anpassen, um einheitliche Raumwirkung zu erhalten. Das ist oft sehr schwer und nur selten durchgeführt worden. Ich erinnere an Tiroler Zimmer. In unseren Wohnungen wird oft aus

wirtschaftlichen Gründen darauf Rücksicht genommen (bei unseren Zinshäusern, da freilich, da darf überhaupt nicht von Raum gesprochen werden; denn die alle, welche das Recht haben, Häuser zu bauen, die haben dafür überhaupt kein Organ). Man hilft sich und schaltet diesen Raumwert aus, indem man ihn »verhängt«, man hängt Stoff darüber. Stoff kann nicht raumbildend sein, das liegt im Wesen des Stoffes. Bei der Türe kann man sich helfen, wenn man sie wie ein Bild behandelt, d. h. rahmt. Freilich darf der Rahmen dann keinen Raumwert bedeuten, und muß so behandelt werden, wie die Gelenke! Etwas, was bei uns nie gemacht wird. Noch die Empirezeit, sogar die Biedermeierzeit hatte Sinn dafür.

Eine wesentliche Notwendigkeit des wohligen Wohnraumes ist das Sich-Bewegen. Das Verändern des Standpunktes zum Gegenstand (übrigens der Inhalt alles Raumbewußtseins) gibt ein fortwährendes Ändern der Bilder, die wir von den Gegenständen erhalten, die im Zimmer sind. Bald ist der Sessel vor dem Kasten sichtbar, bald vor der Türe, dann vor dem Fenster. Ruhe ist da nur zu erhalten, wenn ich immer die klaren Begrenzungslinien des Fußbodens sehe. Es müssen also alle Dinge auf Füßen stehen oder der Raum ist so groß, daß eine



ENTW: K. BERTSCH. KOMMODE UND OVALER SPIEGEL

Unklarheit durch Verschneidungen nicht eintreten kann. Wenn ein Möbel im Zimmer steht, das mir nicht möglich macht, bis an den Fußboden zu sehen, so müssen alle anderen ins Zimmer gestellten Dinge so stehen, daß niemals eine Verschneidung der Bildeindrücke geschehen kann. Aber dieses Möbel dürfte niemals so hoch sein, daß ich nicht ruhig darüber hinwegsehen könnte, denn sonst bildet es mit der Wand eine Einheit. Es steht dann nicht mehr auf dem Fußboden auf, sondern ist etwas anderes geworden. Es beginnt als Raumwert der Wand, nicht mehr des Fußbodens zu sprechen, gibt einen neuen Maßstab, der sonst nirgends im Zimmer ist, und hat damit die Einheit zerrissen. Ein derartiges wäre nur denkbar, wenn es bis zur Decke reicht, denn dann wird eine Raumeinheit des ganzen Raumes für sich gebildet, in welchem die übrigen Dinge so stehen wie früher, wie die Bäume auf der Wiese. Ich sehe die Füße der Sessel, der Tische, der Kästen und schätze an ihnen die Raumtiefe. Bei Räumen, die nicht Wohnräume sind, ist die einheitliche Wirkung im allgemeinen leichter zu erreichen. Eingestellte Pfeiler oder Säulen mit verbindendem Gebälk und Gurten, die die Bewegung des Auges vorwärts leiten, bilden die Anregung zur Raumvorstellung. Die Größe des Raummaßstabes gibt den Grundton. Das Fassen der Gelenke gibt den Charakter. Solche Räume sind oft verschiedenen

Beleuchtungs-Verhältnissen ausgesetzt. Da kann es denn vorkommen, daß durch das geänderte Licht die Raumwirkung sich verschlechtert. Dann muß die Farbe helfen. Was bei normaler Beleuchtung im Schatten liegt, muß so gefärbt werden, daß es Ruhe gibt, blau oder schwarz. Was im normalen Lichte hell ist, muß gold oder gelb getönt sein.

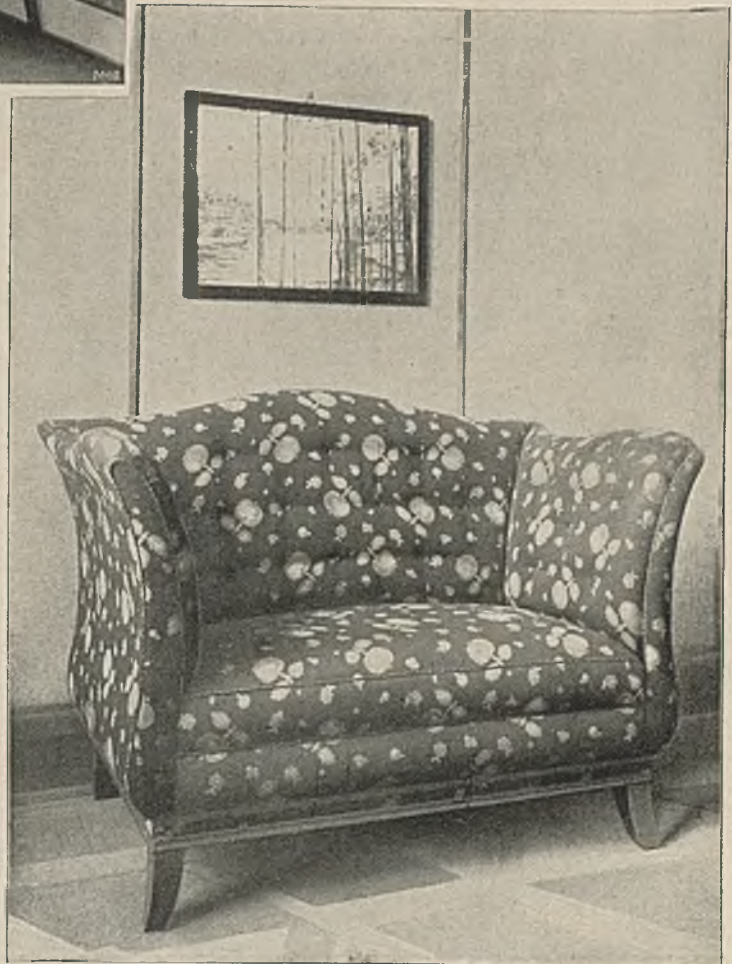
Je mehr Möglichkeiten beim Sich-Bewegen eine derartige Anlage gibt, Verschneidungen und Verschiebungen zu sehen, eine umso reichere Raumbildung ist zu erwarten. Die Einheit dieser Verschiebungsbewegung gibt die Größe.

Für den Raumkünstler sind die Erfahrungen aller dieser Dinge der Ausgangspunkt seiner Tätigkeit. Er arbeitet zwar unbewußt und instinktiv. Für ihn ist die Kenntnis der Wirkungswerte das, was man »Tradition« nennt. Der Laie sieht freilich nur das Gegenständliche, unterliegt aber unbewußt der Wirkung. . . . .

PROF. DR. OSKAR STRNAD.



Es ist überall eine dringende Notwendigkeit, der wirklichen Erfahrung und Arbeit wieder die Bedeutung zu geben, die ihr für die gewerbliche und wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des ganzen Volkes zukommt. Erst wenn das erreicht ist, werden wir auch wieder Leute bekommen, die den Mut haben, den künstlerischen Formen unserer Zeit zum Ausdruck zu verhelfen. KARL SCHMIDT.



DEUTSCHE WERKSTATTEN. SOFA FÜR WOHNZIMMER. ENTW: A. NIEMEYER

## STREBEN NACH FORMVOLLENDUNG.

Die Ausbildung typischer Lebensformen ist das Zeichen der kommenden Reife eines Volkes oder eines Kulturabschnittes. Wenn der Reifepunkt überschritten ist, können neue Zeiten neue Aufgaben stellen und neue Typen bedingen. Immer aber wird die jeweils typische Lösung die Gesamtleistungen des betreffenden Lebenskreises zusammenfassen, sie wird seinen Angehörigen als in ihrer Art natürlich und vollendet erscheinen.

Insofern fällt das Streben nach dem typischen Zeit- ausdruck mit dem Streben nach der Vollkommenheit zusammen. Das Ziel des Strebens wechselt mit dem Wandel der Zeiten. Aber das Streben selbst adelt und erhebt den Menschen und führt ihn von Stufe zu Stufe einem unbekanntem Ziele zu.

Auch in unserer Zeit lebt das Sehnen nach dem Wesensausdruck: und das Volk, das ihn zuerst findet, dem es gelingt, die Kulturerscheinungen unserer Zeit in bezeichnende Gestaltungsformen zu kleiden, wird unserem Zeitalter den Stempel aufdrücken.

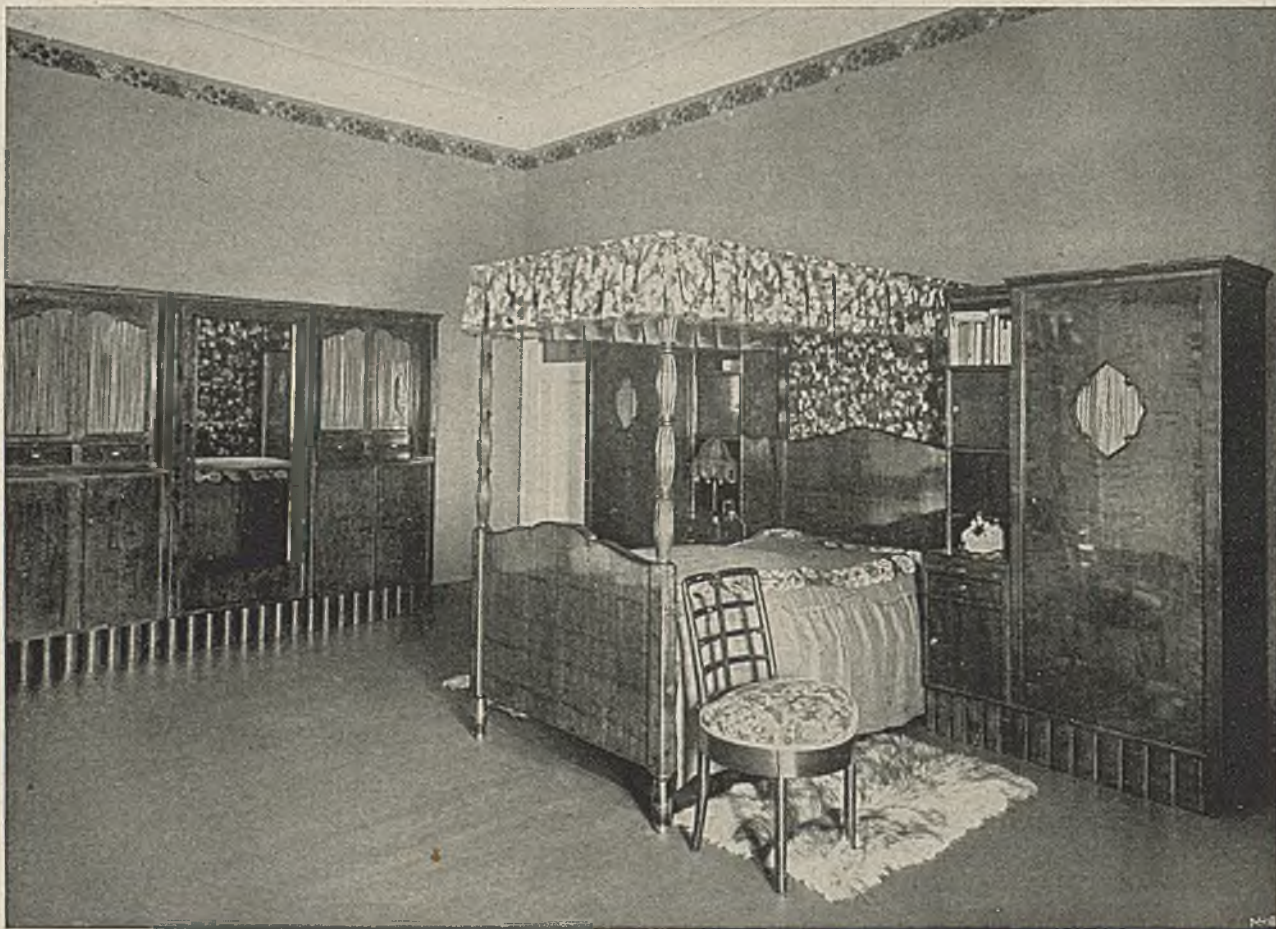
Das Volk, das einem Zeitalter auf irgendeinem Kultur- gebiet das Gepräge gab, ist allemal auch das in der be- stimmten Richtung tüchtigste, begabteste und willens- stärkste Volk gewesen. . . Wir Deutsche glauben in uns etwas von dem Kulturwillen unserer Zeit zu spüren. Ob er wirklich in uns lebt, werden spätere Geschlechter ent- scheiden. Wir können, um ihn zu erweisen, nichts tun,

als unsere tiefste Kraft und unser klarstes Zielbewußtsein auf die Arbeit zu richten, die uns aufgegeben ist. . . .

Wenn die deutschen Erzeugnisse auch in Dingen der Form Weltruf genießen — und dahin muß unser Streben gehen —, dann werden sie gerade dadurch, daß ihnen typische deutsche Formen eigen sind, sich ihren Weg bahnen, so wie es früher die Erzeugnisse des französischen oder italienischen Gewerbes durch ihren französischen oder italienischen Charakter getan haben.

Auf die Dauer ist ein Verzicht des Auslandes auf die deutschen Erzeugnisse umso weniger möglich, je mehr sie ausländische Erzeugnisse an Güte, Brauchbarkeit, Schönheit übertreffen. Und aus diesem Grunde muß gerade die Rücksicht auf den Außenhandel mit dazu führen, überall der Ausbildung gewisser guter, typischer Lösungen, deren Vorteile sich jedem leicht aufdrängen und einprägen, anzustreben. Das ist ja im Grunde das Geheimnis der Erfolge, welche die amerikanischen Maschinen und sonstigen Erzeugnisse selbst der deutschen Technik gegenüber errungen haben. Gelingt es, diese Vorzüge mit deutscher Gründlichkeit und Anpassungs- fähigkeit zu vereinen, so wird selbst die stärkste Mißgunst den deutschen Waren auf die Dauer den Weg nicht verlegen können. — ELSE MEISSNER IN DER WILLE ZUM TYPUS.

WERT DER ARBEIT. Der Mensch wird durch nichts so gut erzogen und gebildet, wie durch gründliche und gewissenhafte Arbeit. K. SCHMIDT.



ENTW: ELLA BRIX—WIEN. DAMENSCHLAFZIMMER. AUSF: WERKSTATTEN F. TRITZSCHLER—FRANKENSTEIN I. SCHL.