

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **10 (1923)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

annuteten, obgleich sie sich getreulich archaisierend an heimische Motive und Malweise des 17. und 18. Jahrhunderts anlehnen.

In den kleinen Kunstsalons wie Goldschmidt-Wallerstein, Möller, Heller dominieren im allgemeinen die Künstler der einstigen «Brücken»-Gemeinschaft. Man sah viel und oft von Pechsteins reichlicher Produktion, von Heckels in letzter Zeit merkwürdig erweichter Kunst, von Schmidt-Rottluffs in ihrer Konsequenz imponierender formalistischer Umdeutung der Natur, von Otto Müllers allzu einförmigen, an Ludwig von Hofmann gemahnenden Aktkompositionen und neuerdings auch von Noldes dekorativen Farbenspielen. Unter den jüngeren, die ähnliche Wege gehen, fiel Crodel auf, der sich an Ernst Ludwig Kirchner anschliesst, und Radziwill, der eigene Formen suchend in einer phantasievollen Malerei sich altjapanischen Stilbildungen merkwürdig nähert.

Findet in einer Rückschau nur Platz, was genügend dem Gedächtnis sich einprägte, um den flüchtigen Eindruck des Tages zu überdauern, so ist mit dem Erwähnen der Umkreis des Wesentlichen etwa umschrieben. Dass über das Vielerlei winterlicher Kunsthändlerdarbietungen eine grosse, zusammenfassende Frühjahrsausstellung dominiert, kann dabei als ein Zeichen endlicher Wiedergesundung des Berliner Kunstlebens genommen werden, die allein dem tatkräftigen Eintreten Max Liebermanns gedankt wird.

Curt Glaser.



NEUE BÜCHER

A. Kunstgewerbe.

Zweifellos die wichtigste Neuerscheinung der letzten Monate ist das grosse Sammelwerk, das der bekannte *Verlag Alexander Koch in Darmstadt* im Anschluss an die deutsche Gewerbeschau in München herausgegeben hat: «*Das neue Kunsthandwerk in Deutschland und Oesterreich*». Dieser stattliche, mit nahezu 400 Abbildungen verschwenderisch ausgestattete Band hat seine besondere Bedeutung vor allem als ein Dokument der Zeit: er gibt einen genauen Querschnitt durch die kunstgewerbliche Arbeit Deutschlands in den ersten Jahren nach dem Kriege. Vieles von seinem Inhalte kennt der Leser der «*Deutschen Kunst und Dekoration*» aus den letzten Heften dieser führenden deutschen Zeitschrift, wie auch das ganze Werk durchaus nach dem Muster der Zeitschriften des Verlages Alexander Koch angelegt ist, mit jenen kurzen, zwischen die Abbildungen eingestreuten Textbeiträgen, die meist nur ein paar Andeutungen zu den publizierten Gegenständen enthalten, ohne auf deren besondere Wesensart einzugehn. Je mehr man sich mit dem in so reicher Fülle vorgelegten Material vertraut macht, je öfter man in diesem technisch untadeligen Bande blättert, um so mehr bedauert man den geringen Willen zur Synthese, der bei seiner Redaktion gewaltet hat: was bei einer Zeitschrift, deren Hefte allmonatlich sich erneuern, angehen mag, das ist bei einem Buche, vollends wenn es in diesem anspruchsvollen Gewande auftritt, bedenklich. Wo ein so prachtvolles Material in so vortrefflichen Abbildungen zur Verfügung stand, da hätte unbedingt das Fazit aus dieser Ausstellung gezogen werden, es hätte mit ein paar klaren Sätzen gesagt werden müssen, an welchem Punkte ihrer eigenen, oft so ruhmvollen Entwicklung die einzelnen Zweige des deutschen und österreichischen Kunsthandwerkes in diesem Zeitpunkte angelangt waren. So aber wirkt das Buch als Ganzes nur wie eine Sammlung kleiner zufälliger Abschnitte, und die Texte bleiben füglich ungelesen.

Den Abbildungen aber folgt das Auge mit wachsendem Vergnügen. Die Reihe beginnt mit Gesamtansichten, mit den Wandgemälden von Nida Rümelin und Josef Eberz und geht dann über zu dem bekannten «*österreichischen Edelraum*», dessen einzelne Teile und Vitrinen in einer schönen Fülle vorgeführt werden. Vor den Reliefs von Vally Wieselthier, M. Strauss-Likarz u. a., vor allem vor den Arbeiten der «*Wiener Werkstätte*» — unter denen die Objekte von der Hand des kürzlich verstorbenen, unerschöpflich tätigen Dagobert Peche den ersten Platz behaupten — befestigt sich der alte Eindruck, wie sehr doch all dieses Wiener Kunstgewerbe auf Tradition gegründet ist, auf eine Tradition, deren sichtbarstes Element vielleicht noch den Namen Rokoko verträgt und an welcher der Jugendstil nicht spurlos vorbeigegangen ist, die aber allezeit zu herzerfrischend lebendigen Schöpfungen gelangt. Dagobert Peche ist auch weiterhin in dem Bande reichlich vertreten; mit Recht, denn seine Arbeiten, die schlechthin alles umfassen, Goldschmiedeobjekte sowohl wie Gläser, Dosen und Stickereien, sind von einer vibrierenden Eleganz, und selbst seine Oefen wirken wie feines Spielzeug. In ihm haben die Wiener Werkstätten, hat die ganze etwas morbide Wiener Tradition ihren Höhepunkt erlangt.

Die deutschen Arbeiten, die nach den verschiedenen Kategorien kunstgewerblicher Tätigkeit vorgeführt werden, sind in einer Hinsicht moderner, «fortschrittlicher»: sie tendieren bedeutend konsequenter zur Einfachheit, zu jenem so oft proklamierten Werkbundziele der Uebereinstimmung von Form, Stoff und Zweck. Man spürt hier deutlich, dass die deutsche bildende Kunst in den letzten Jahren einen unerhört tiefeschürfenden Prozess der Verinnerlichung durchgemacht hat, der auch dem Kunstgewerbe zugute kam. Wir nennen aus der Ueberfülle des Materials die keramischen Arbeiten der aufblühenden Karlsruher Majolika-Manufaktur (vorab ihres Leiters Professor Max Läger), aus deren Werkstätten auch ein paar prächtige Oefen hervorgegangen sind, weiterhin die Beleuchtungskörper von Max Krüger und Bruno Paul, von denen besonders die ersteren eine sehr betonte moderne Form aufweisen, sodann die eleganten Porzellan- und Stuckplastiken von Paul Scheurich und Josef Wackerle, die streng ornamentierten Bucheinbände von Ernst Aufseeser und Franz Weisse, die Goldschmiedearbeiten von Emil Lettré, die stilvollen Grabmäler von Sepp Mages u. a.

Am einfachsten präsentieren sich die Möbel, die aus den deutschen Werkstätten in Hellerau und München hervorgegangen sind, und die Innenräume, zu denen sie gehören. Fast macht sich hier die Beschränkung in den Mitteln als Wohltat fühlbar. Die Einfachheit liegt in der deutlichen Rückkehr zur Rektangularität der Umrisse, die langsam zu einem besondern Kennzeichen des guten modernen Möbels wird und sich sogleich auch in der ruhigen, klaren Disposition der Räume auswirkt; sie findet anderseits einen gewissen Kontrast in der Buntheit und Belebtheit der Tapeten, wo noch immer ostasiatische Muster mit Vorliebe verwendet werden. Von den entwerfenden Architekten seien hier genannt A. Niemeyer, Karl Bertsch, J. Hillebrand, Bruno Paul und der Kölner F. A. Brehaus.

*

Wie sehr es sich bei der Mehrzahl der in diesem Bande publizierten Arbeiten um eine neue Stufe der Entwicklung des Kunsthandwerkes handelt (und wie sehr aus diesem Grunde eine zusammenfassende Würdigung von berufener Seite unerlässlich gewesen wäre), das zeigt eine andere Neuerscheinung, die uns zur Rezension vorliegt, die Monographie über *Henry van de Velde*, die *Karl Ernst Osthaus*, der 1922 verstorbene bekannte Gründer des Folkwang-Museums, als I. Band einer Monographienreihe «Die neue Baukunst» 1920 herausgegeben hat (Folkwang-Verlag Hagen i. W.). Osthaus hat als erster die Kunst des Antwerpeners van de Velde einer deutschen Aufgabe dienstbar gemacht: 1900 übertrug er dem 37jährigen die Ausgestaltung des eben im Rohbau fertiggestellten Folkwang-Museums in Hagen. Mit dieser Arbeit hat van de Velde in Deutschland seinen Ruhm begründet. Er wurde in amtlicher Stellung nach Weimar berufen und hat in den 12 Jahren seiner dortigen Wirksamkeit — bis 1914 — eine ganze Reihe grösserer Aufgaben gelöst, die zu Anfang beinahe als revolutionäre Taten erschienen und ihm auch bald die Missgunst der Weimarer Hofkreise eintrugen, die man heute aber zu den wichtigsten künstlerischen Leistungen der Vorkriegsjahre rechnen wird. Das Folkwang-Museum und Osthaus' «Hohenhof» in Hagen, die Kunstgewerbeschule und Veldes eigenes Wohnhaus in Weimar, das Abbé-Denkmal in Jena, das Theater an der Kölner Werkbundaussstellung, dazu die Entwürfe für das Museum in Erfurt, für das Nietzsche-Denkmal in Weimar, für das Theater der Champs-Élysées in Paris — sie alle bezeichnen in ihrer Gesamtheit einen Stil, der wohl heute überwunden ist, der aber in der Geschichte der modernen Architektur und des modernen Kunstgewerbes seinen Platz behauptet.

Osthaus, dessen Text in einem klaren, besonnenen Tone geschrieben ist, gibt sich Mühe, die Kunst seines Freundes scharf gegen den Münchner «Jugendstil» abzugrenzen, und es finden sich auch wirklich unter den spätern Arbeiten des Meisters, vor allem unter seinen Möbeln und Bucheinbänden, einfache, schöne Stücke, die diesem Begriffe entwachsen scheinen. Allein die grosse Mehrzahl seiner Schöpfungen und insbesondere seine Bauten, tragen so deutlich alle Kennzeichen des «Jugendstils», sie huldigen in Grundrissen, Silhouetten und Einzelheiten, so sehr jenen geschweiften Formen und gehn der Rektangularität so peinlich aus dem Wege, dass van de Velde vielmehr als ein Klassiker des Jugendstils, freilich in sehr vornehmer, eleganter Ausprägung, gelten muss. Nicht vergebens stehen unter den Künstlern, die er für seine Bauten heranzog, Ludwig von Hofmann und Max Klinger an erster Stelle. Was uns heute ausserdem van de Veldes Kunst fremd und beinahe problematisch macht, das ist die Voraussetzung des Luxus, die sie durchweg stellt. Sie ist die typische Kunst der Vorkriegszeit. Dass sie bei all dieser grundsätzlichen Verschiedenheit doch mit genau demselben Programmspruch der Uebereinstimmung von Material, Form und Zweck auftrat, wie die heutige, auf ganz andere Ziele eingestellte Werkbundkunst, mag im Vorbeigehen erwähnt sein.

*

In einem hübschen Bändchen, das der junge *Verlag Walter Hädecke in Stuttgart* mit aller Sorgfalt ausgestattet hat, gibt der Direktor des württembergischen Landesgewerbemuseums *Gustav E. Pazaurek* einen kurzen Abriss der Geschichte der *Tapete*. Man findet in diesem lesenswerten Büchlein allen Aufschluss über die vielfachen Veränderungen technischer und stilistischer Art, welche die Tapete im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat, und stets wird der Text durch schöne Abbildungen wirksam unterstützt. *Gbr.*



GESTRICHENES SCHLAFZIMMER ENTWORFEN IN DER FACHKLASSE FÜR INNENAUSBAU
DER GEWERBESCHULE IN ZÜRICH (LEHRER: W. KIENZLE), AUSGEFÜHRT IN DER STÄDTISCHEN
LEHRWERKSTÄTTE FÜR SCHREINER, ZÜRICH

B. Architektur.

Adolf Feulner, Bayerisches Rokoko. Kurt Wolff, Verlag, München 1923.

Die grosse Publikation, die Adolf Feulner als einer der besten Kenner der bayrischen Kunstgeschichte, dem Gesamtgebiet des bayrischen Rokokos gewidmet hat, bringt nicht nur eine erste zusammenhängende Darstellung der Entstehung und Entfaltung der Baukunst des 18. Jahrhunderts in den bayrischen Stammgebieten, sondern auch einen nahezu lückenlosen Abbildungskodex nach allen irgendwie bedeutenden Baudenkmalern und nach allen Werken der Malerei, Bildhauerei und Dekoration, die die sinnliche Erscheinung der Rokokobauten so wesentlich bedingen. Da gerade in der späten Epoche des süddeutschen Barock die architektonischen Ideen von einer blühenden ornamentalen Phantasie förmlich aufgesogen und aufgelöst werden und es schon dem Auge, geschweige dem Intellekt Mühe macht, den ganzen flimmernden Reichtum eines Innenraumes zu erfassen, muss auch die differenzierteste wissenschaftliche Begriffsbildung und die beste Beschreibung dem künstlerischen Eindruck gegenüber versagen und nur die Abbildung kann einigermaßen eine Vorstellung des Originalen vermitteln. Wenn deshalb in dem Werke Feulner über 300 Abbildungen nach Kirchen, Schlössern, Innenräumen, Dekorationen, Malereien, Bildhauereien usw. in bester Ausführung vereinigt sind, ist damit ein lebendiger Begriff von der Gesamtheit einer köstlichen Baukultur gegeben, wie er dem Architekten und Liebhaber beinahe unentbehrlich ist. Zahlreiche Einzelaufnahmen nach Wand- und Deckenornamenten sowie nach Grund- und Aufrissen ermöglichen dem Fachmann ein genaues, systematisches Studium der stilistischen Sonderart dieses ländlichen Rokokos. Wenn sonst die Kultur und Kunst des 18. Jahrhunderts ausschliesslich höfisch und gesellschaftlich war, gibt Bayern das seltene Beispiel, wie ein gesunder, farb- und festfroher Volksstamm sich des delikaten, feinsaitigen Stils zu bemächtigen wusste und ihn volkstümlich verbreiterte und verfestigte. Noch heute gibt das Rokoko dem Süden Bayerns das architektonische Gepräge. Zugegeben, dass diese Umbildung in die ländlich-bäuerliche Tonart nicht anders als durch eine Vergröberung der Mittel und eine Lockerung des stilistischen Systems erfolgen konnte, so sind doch andererseits erst in diesen volkstümlichen Klosterkirchen die Grundelemente der deutschen Bauphantasie in der Erweiterung des Räumlichen und der Richtung auf das Illusionistische voll zur Auswirkung gekommen. Was in der Idee des Barocks als Möglichkeit von Anfang an schlummerte, aber in Frankreich infolge der Gebundenheit des traditionellen Geschmacks und der Gemessenheit der Haltung sich nicht entfalten konnte, erlangte auf bayrischem Boden eine bis zur Zügellosigkeit gesteigerte Freiheit künstlerischer Verwirklichung und das gehört dann schon zur internationalen Bedeutung der provinziell süddeutschen Baukunst, dass sie die letzten Konsequenzen aus dem Prinzip des Rokokostils zu ziehen vermochte.

In Bayern wurde das Rokoko vorbereitet durch Einflüsse des italienischen Barocks im 17. Jahrhundert, wie sie durch Agostino Barelli, Enrico Zucalli und Antonio Viscardi getragen wurden und etwa in der Theatinerkirche in München und der Klosterkirche Fürstenfeld-Bruck monumentale Form annahmen. Die Gebrüder Asam waren die ersten, die der fremden Bauart aus eigener Phantasie einen bodenständigen Charakter zu geben vermochten. Am Anfang des 18. Jahrhunderts ging dann eine französische Kulturwelle im Zusammenhang mit den politischen Umständen über das Land hin, die in Josef Effner und François Cuvilliés zwei geradezu geniale Vertreter fand. Für Gesamtbayern wurde Cuvilliés besonders vorbildlich durch seine dekorativen Phantasien in der Amalienburg und in den Reichen Zimmern der Münchener Residenz, wo er, das französische Vorbild von allen Fesseln befreiend, die köstlichsten Inventionen schuf. Auf Cuvilliés folgten dann die einheimischen Kräfte wie Johann Michael Fischer, Johann Sunethsraier, Dominikus Zimmermann, denen Bayern vornehmlich seine herrlichen Kirchen in Ottobeuern, Wies, Diessen, Roit, Osterhofen, Berg am Laim usw. verdankt, die oft in ihrer zauberhaften Erscheinung so seltsam kontrastieren zu der Einsamkeit und Verlassenheit der landschaftlichen Umgebung.

Wie dieser Rokokostil nur aus der Idee einer dekorativen Einheitskunst zu erklären ist, so ergänzt Feulner seine architektonischen Betrachtungen um sehr wertvolle Abhandlungen über die Plafondmalerei und ihre Vertreter und über den Anteil der Bildhauerei am Werke des Architekten. Entsprechend wird auch im Abbildungsteil die ganze Mannigfaltigkeit dieser Gebiete in Lichtdrucken, farbigen Wiedergaben der Entwürfe und in Stichen ausgebreitet, die zum letztenmal dartun, dass, wenn es in dem bayrischen Rokoko um die Freiheit des Formgefühls im einzelnen nicht immer zum besten bestellt ist, doch die Absichten des Stils in Malerei und Plastik vollkommen zur Geltung kommen und dass, erst wenn die Gewölbe sich öffnen und auf wolkigen Bahnen christliche und heidnische Szenerien erscheinen, die Idealität der Kunst, in der alles Wirkliche nur der Illusion dienen soll, sich erfüllt.

U. Chr.

*