Mit Fingern
nicht an

Wir singen wieder an

RICHARD RIEMERSCHMID

WIR FINGEN EINFACH AN

Arbeiten und Aufsätze von Freunden und Schülern um

Richard Riemerschmid

zu dessen 85. Geburtstag gesammelt und herausgegeben von Heinz Thiersch

RPV

RICHARD PFLAUM VERLAG MÜNCHEN

Verlags-Nr. 426

Gesamtherstellung Dr. Karl Höhn KG. Ulm

In Anerkennung Ihrer Leistungen
auf künstlerischem Gebiet und in
Erinnerung an viele gemeinsame
Erlebnisse meinen herzlichsten
Glückwunsch zum 85.Geburtstag !

Schloß Nymphenburg,Juni 1953

Rüggeberg

Herrn Geheimrat
Professor Dr.Richard Riemerschmid
München-Pasing.

Variationen zu einem Thema des Cherubinischen Wandersmanns

Hans Ludwig Held

Kein Größres find ich mehr, nichts Höhres ich ersah,
Als daß von Angeburt die Schöpfung einst geschah.

Mensch, segne deine Hand, denn sie vermags allein,
Will sie nicht, kann dein Gott in Ewigkeit nicht sein.

Freund glaub, nichts andres gar ist diese böse Welt,
Als was vom grünen Stamm verdorrt herniederfällt.

Daß wir in Zeit erstehn, daß wir von Zeit erdacht,
Kein Gott trägt solche Schuld, wir habens selbst gemacht.

Du sprichst: da du dich regst, bist du dir selber Feind;
O wüßt ich armer Tor, was Gott damit vermeint!

Du fragst gar kühner Stirn, Freund, nach der Ewigkeit;
Kommst du dir selber nah, ist sie dir nicht mehr weit.

Was du nicht selber bist, wie sollst du's gar verstehn?
Wie soll der Blinde denn der Sonne Feuer sehn?

Du glaubst mich Gott so nah; o glaub es fürder nicht,
Ich harre noch des Tags, der mir das Herz zerbricht.

O Mensch, was harrst du noch, fühlst du dich Gott nicht nah,
Glaub mir, der ist kein Mensch, der ihm ins Antlitz sah.

Was ist die Ruhe denn, hast du es nicht erfaßt?
Trag Liebe so getrost wie deines Kreuzes Last.

Du selbst: welch Wunder birgt sich tief in diesem Wort!
Der Wunder höchstes ists, du wirfst auch dieses fort.

Da du das End mir zeigst, ist mir das eine klar,
Daß Gott das Ende ist, wie er der Anfang war.

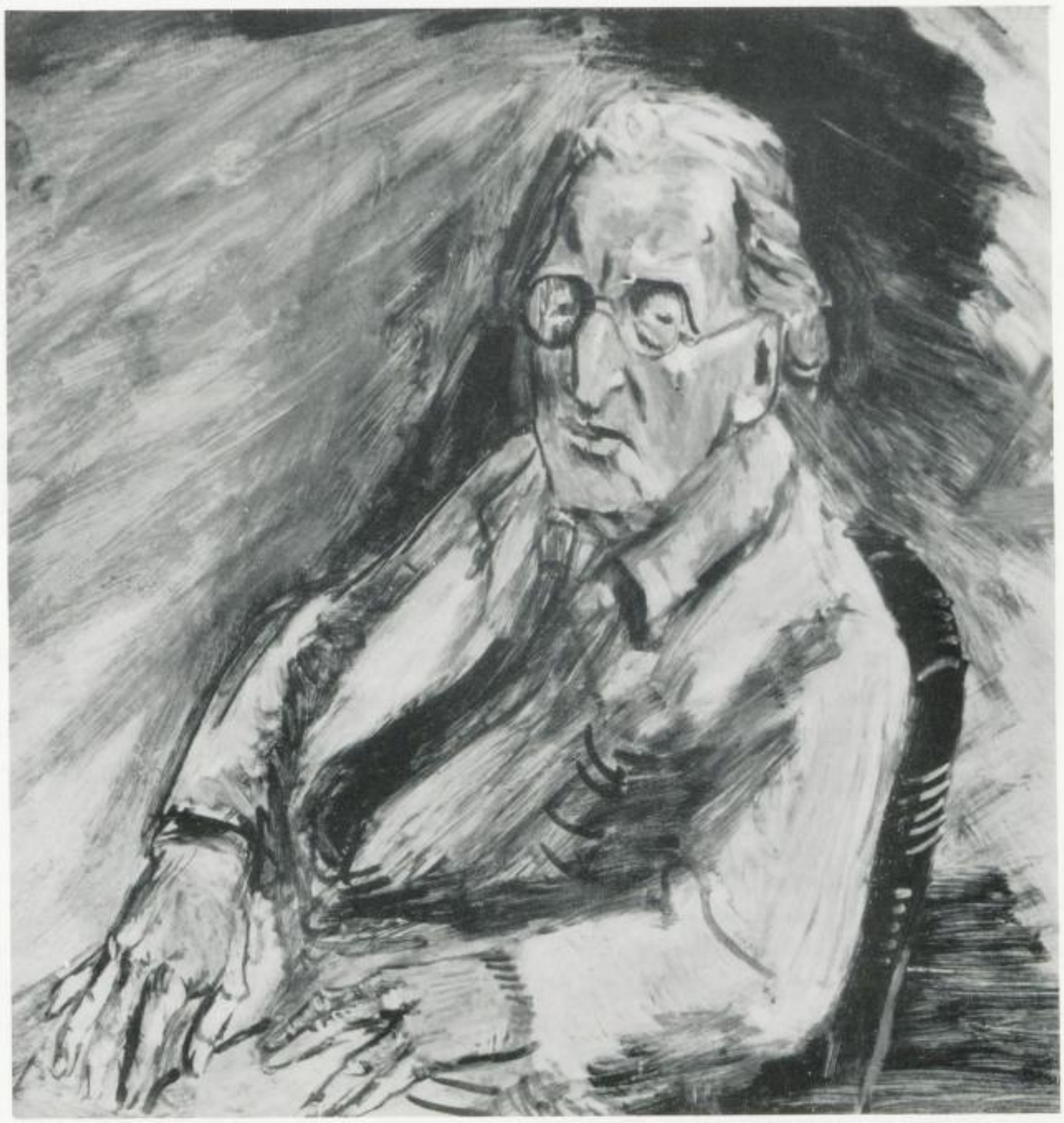


Foto Dr. Wolf Rümmler

Richard Riemerschmid Ölbild von Carl Crodel 1953

PAUL SCHMITTHENNER

An meinen Freund und Lehrer

RICHARD RIEMERSCHMID

zum 20. Juni 1953

Des Herzens Woge rauschte nicht so schön empor
und würde Geist,
Wenn nicht der alte stumme Fels,
Das Schicksal ihr entgegenstünde.
Hölderlin

Im Jahre 1909 kam ich durch Theodor Fischer zu Dir und durfte in Deine Werkstatt einstehen. Ich hatte »Architektur« gründlich studiert und war gar schon Stadtbaumeister in Kolmar gewesen, um jetzt ein Lehrling zu werden. So kam ich in den schönen Zustand des Lehrlings bei einem guten Meister. Dieser Lehrzeit verdanke ich, was ich heute bin, oder besser gesagt, noch zu werden hoffe.

Was habe ich eigentlich bei Dir gelernt? Ich suche das gültige Wort. Jetzt weiß ich es. Bei Dir lernte ich die »Treue«. Die Treue zu der Arbeit, an die einen das Leben stellt, auch wenn sie ein Unscheinbares ist. Ja, das habe ich bei Dir gelernt. Nichts war Dir zu gering, Dein Können und Deine Liebe daran zu wenden. Diese Erkenntnis nahm ich mit als Gewicht aus meiner Lehre. Nicht was Du formtest und wie Du es formtest, sondern die Gesinnung, aus der Deine Dinge wurden.

Noch ein anderes lernte ich bei Dir, die Ablehnung gegen jeden Kompromiß, dem Du auch heute noch mit Leidenschaft abhold.

Dein Sinn stand nie nach dem Neuesten und immer nur nach dem einfach Guten als dem Weg zum Besseren. Du bist einer der Wenigen dieser Zeit, der nicht in irgendeine Richtung eingereiht werden kann. Von Dir könnte keiner sagen, Du seist ein »Moderner« oder ein »Konservativer«. Dem klügsten Literaten gelänge der Nachweis nicht für das eine oder das andere.

Mit dem Verstand allein ist Dein Werk nicht zu erfassen. Das Verstehen Deiner Arbeiten bedarf der Liebe. Das freilich ist keine gute Voraussetzung zu allgemeiner Beliebtheit. Solche ist immer vorübergehend und echte Liebe ist so selten wie echte Kunst. Nein, Du warst kein Neuerer, aber alles, was aus Deinem Herzen und Deiner Hand kam, war ein durchaus Neues. Ein Neues, weil Deine Wurzeln noch aus dem gesunden Boden Deiner Herkunft ihre Lebenskräfte holten. Also doch ein Konservativer! Ja, wenn man das Bewahren der gültigen, lebendigen Kräfte als »konservativ« bezeichnen möchte. Bewahrend - fortschreitend ist Deine Art.

Andere werden über die Mannigfaltigkeit und den Reichtum Deiner Arbeit, über ihre Güte und Schönheit, das Gültige besser sagen, als ich es könnte. Zu Deinem Ruhm habe ich nichts zu sagen, als daß ich Dich verehre und liebe und Dir danke. Danke!

Wie kann der Schüler seinem Meister besser danken, als daß er den Samen, den der Meister in ihn legte, wahrt und mehrt und weiter aussät. Das habe ich versucht. Darum bewahren viele jungen Baumeister, die Du kaum kennst, Dein Erbe, in neuer Form vielleicht, doch in der alten Gesinnung - Deiner Gesinnung.

»Und was wir an gültigen Sätzen gefunden,
Dran bleibt aller irdische Wandel gebunden.«

Deine Arbeit, Deine Mühe und Deine Liebe war nicht vergebens, lieber Freund, dessen darfst Du gewiß sein.

Fast ein halbes Jahrhundert ist vergangen, da ich in Dein Gehöft - es ist kein Haus schlechthin - betrat. Frühsommer. Die blaßroten Rosen »La France« blühten in duftender Fülle. Eine Blutbuche, noch jung und rank, stand in der Wiese. Ein blondes zartes Kind öffnete mir die Pforte, die kleine Gertrud. Wie lange ist das her. Sie hat Euch zurückgelassen in dem stillen Garten.

Wenige Wochen nur auseinander lag die Geburt Eures Gerhard und des unseren, und wenige Wochen auseinander liegt beider Soldatentod, und ihre Gräber sind in fremder Erde. Sie folgten Deinem Helmut, der 1918 dahin mußte. Ein Findling aus Granit liegt irgendwo im Isartal und trägt die Namen Deiner Söhne. Versteinerte Trauer.

Die schlanke Blutbuche von einst ist ein breiter und knorriger Baum geworden. Ein halbes Jahrhundert ist eine lange Zeit zum Wachsen und auch zum Vernarben von Blitz und Hagelschaden. Zu einem rechten Baum gehören solche Narben. Wenige nur sehen sie und sagen: welch schöner starker Baum. Ja die Narben, lieber verehrter Freund, auch sie verbinden uns. Mehr noch, sie haben unsere Freundschaft besiegelt. Durch sie wurdest Du mir aus dem verehrten Lehrer mein alter weiser Freund. Weißt Du es noch? Gesegnet seien die Narben!

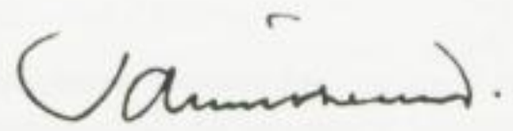
Sollte ich das alles nicht sagen, weil Dein Geburtstag ist? Gerade darum! Solche Narben sind heilig und man soll sie mit Ehrfurcht betrachten.

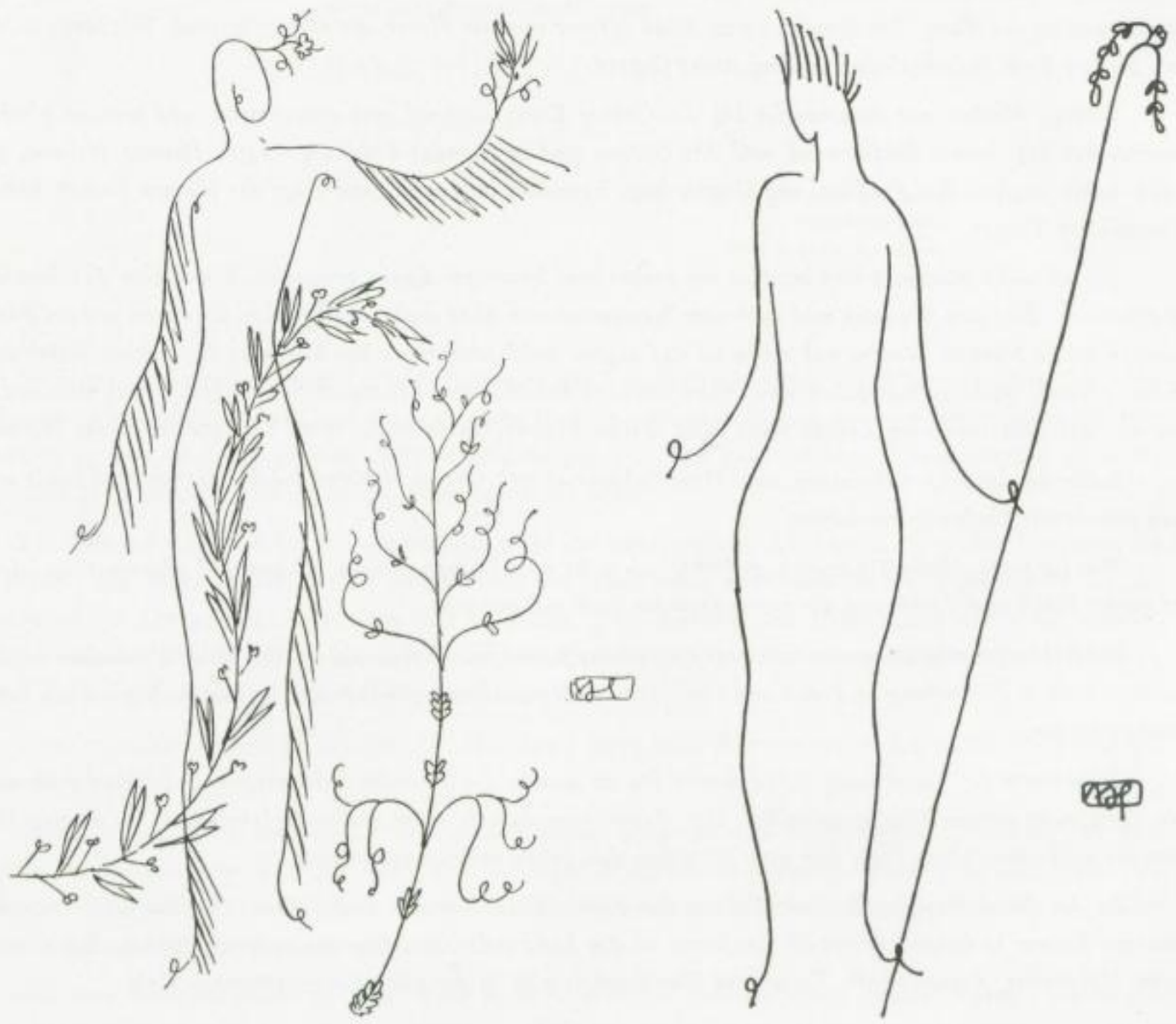
Was ich sagte, bliebe Stückwerk, gedächte ich nicht noch Deiner gütigen, klugen und schönen Frau. Auch ihr gehört Dank und Verehrung, die meine Frau für Euch mit mir teilt.

Ihr steht jetzt nebeneinander wie zwei alte, schöne Bäume im Herbst stehen. Die Wipfel rauschen in den Nächten sacht in Erinnerung an Freud und Leid. Die blaßroten Rosen freilich sind verblüht. Ein halbes Jahrhundert ist lang.

Zu meinem 60. Geburtstag 1944 kamst Du zu mir in die ländliche Stille meiner Zuflucht, die ich nach der Zerstörung meines Hauses gefunden. Das Reisen war damals schon voller Gefahr, doch Du kamst. Das war für mich einer jener Tage, die dem Menschen das Leben lebenswert machen.

In der Dunkelheit brachte ich Dich an die Bahn. Weißt Du das noch? Zum Abschied hast Du mich umarmt. Es war ja dunkel. Wenn ich das heute an das Licht stelle, so sollen die andern erfahren, daß es noch Liebe, Verehrung, Freundschaft, Treue und Dankbarkeit gibt in der scheinbar entgötterten Welt.

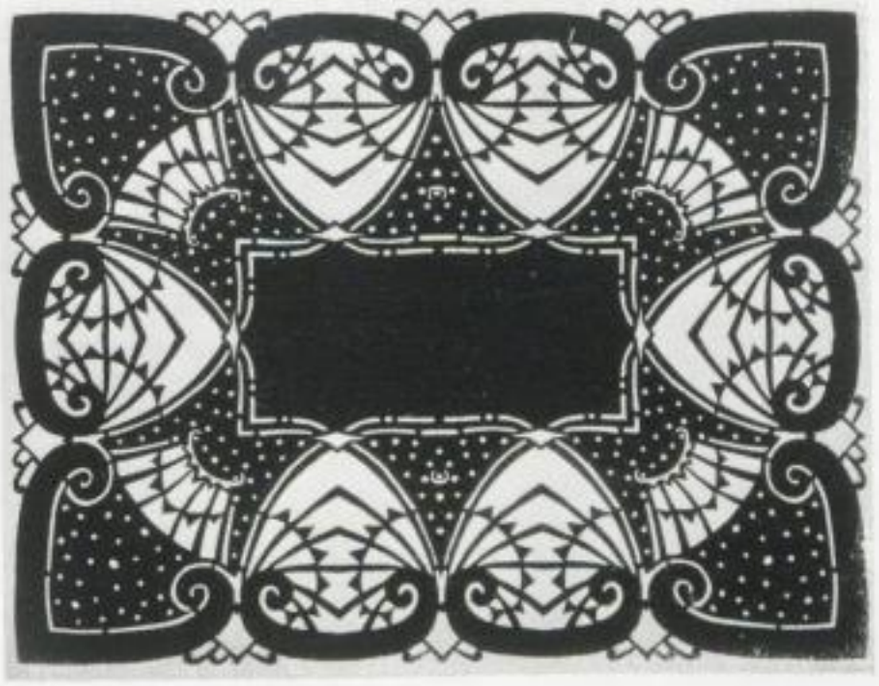




. . . ich bin, total ausgebombt und ausgeraubt, nicht imstande, Ihnen etwas aus der Vergangenheit zu senden und bitte Sie, anbei gesandte Zeichnungen verwenden zu wollen, und gleichzeitig meine Glückwünsche seines um nur zwei Jahre jüngeren Kollegen entgegenzunehmen.

Ihr ergebener
Josef Hoffmann

(Apollon und Daphne Federzeichnungen 1953)



Marcus Behmer Scherenschnitt

Vorwort des Herausgebers

WIR FINGEN EINFACH AN

So lautet ein Ausspruch Richard Riemerschmids. Er kennzeichnet seine Zeit, seine Freunde, seine Schüler. Ohne Umschweife gingen sie an ihre Arbeit. Sie fingen an. Es war an der Zeit.

Sehr schlicht fingen sie an. Die innerste Kraft setzten sie ein. Man traute sich nicht nur viel, traute sich alles zu. Das war die Jugendkraft, die nur nach der Welt fragte, um in ihr zu wirken, aber nicht, um sich ihr zu beugen. Und die Welt schien sich zu fügen. -

Dies Buch hätte »Jupiterstraße Nr. 1« heißen können. Das war die Anschrift eines Briefes Georg Dehns aus Ecuador. Dem fernen Schreiber hatte sich Riemerschmids Haupt eingeprägt, die Anschrift gelöscht, - sie war in Südamerika nicht gleich und nicht leicht zu erfragen. Da diktierte die Erinnerung »Jupiterstraße 1«, was, wenn man den Kreis der Gratulierenden ansieht, nachträglich zur Wahrheit geworden erscheint.

Man stoße sich nicht an dem Vielerlei des Inhaltes. Wie Richard Riemerschmid in der Kultur unserer Jahrzehnte steht, darf sich spiegeln in Ansätzen, Perspektiven und Erträgnissen. Man nehme es als Beweis für Universalität, daß aus diesem Almanach kein Architektenbuch werden konnte.

Gegenseitiger Dank liegt wie ein Schleier über den Seiten, die wir alle zusammen auf den Gabentisch legen. Unversehens wird das Greisenalter zum Felde, wo sich Freunde und Schüler miteinander vereinen als am Orte sicheren Freiseins. Segnung des Greisentums, daß errungene Ruhe und Geistesmacht davon ausgeht.

Wir können nicht an den Untergang einer Menschheit glauben, die solche Kräfte der Unversiegbarkeit und Beständigkeit in sich birgt.

Hier, nahe an der Quelle unseres Jahrhunderts, möchte man es ausrufen!

HEINZ THIERSCH

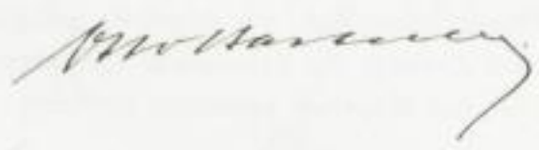
OTTO BARTNING

Im Juni 1953

Lieber Herr Riemerschmid,

vor 50 Jahren blickten wir Studenten zu Ihnen als einem Neugestalter und Vorkämpfer auf, und wenn ich gewagt hätte, einen Brief an Sie zu richten, so hätte die Anrede mindestens gelautet: »Hochzuverehrender . . . « Inzwischen ist meine hohe Verehrung für Sie nicht etwa geschwunden, aber sie ist ganz aufgegangen in der herzlichen Zuneigung, die mich zur obigen Anrede und überhaupt zu diesem Brief führt.

Vor etwa 30 Jahren hatten wir eine Begegnung, die mir fest im Gedächtnis, Ihnen kaum in Erinnerung sein wird. Anläßlich einer Ausstellung des noch jungen »Bauhauses« fand eine Werkbundsitzung in Weimar statt, bei der ich (etwa Vierzigjähriger) gegen die Überalterung des Werkbund-Vorstandes rebellierte. Damals nahmen Sie mich beiseite und redeten mir gut zu, und sagten mir voraus, ich würde auch einmal zu den Alten zählen. Tiefen Eindruck hat mir damals weniger der Inhalt als der freundschaftliche Ton Ihres Zuspruchs gemacht. Nun, Ihre Voraussage ist inzwischen eingetreten. Vor wenigen Wochen aber hatte ich abermals eine Begegnung mit Ihnen, nämlich mit einem aus Ihrer Hand stammenden Stuhl. Der Anblick und das Anfassen dieses wohl 50 Jahre alten Stuhles war wirklich eine Begegnung; und zwar nicht mit einem geistreichen konstruktiven Aperçu, sondern mit einem durchaus eigenwüchsigen und eigenwilligen, dabei völlig natürlichen Wesen. Als ich mich auf diesen Stuhl niederließ und die Armlehnen anfaßte, war es wie ein gütiger Handschlag. Andere und Berufenere mögen sich zu Ihrem großen Lebenswerk äußern. Ich möchte mich aufs Persönliche beschränken und zum Anfang dieses etwas sonderbaren Briefes zurückkehren, indem ich sage: Lieber Herr Riemerschmid, ich danke Ihnen für Vieles und wünsche Ihnen zu Ihrem 85. Geburtstag von Herzen alles Gute als Ihr



Zürich, den 5. November 1952

Ein »Brieflein« ist es wirklich nur, das ich beitragen kann zur Feier des 85. Geburtstags von Münchens großem Bürger, Richard Riemerschmid, und des 80. der Frau, die er einst, unter Possarts wohllautendem Widerspruch (den ich gerne gehört hätte!) der Münchner Hofbühne entführte. Daß ich mich gut, *sehr* gut an sie erinnere aus der Zeit, da wir beide so fabelhaft jung waren, sie, die zur Schau schimmernde süddeutsche Mädchenblüte, und ich als der scheue Gast aus dem Norden, das habe ich kürzlich schon einmal merken lassen: in der Festschrift zur Eröffnung des neuen Residenztheaters. Viel mehr tun kann ich auch hier und heute nicht. Ich kann nur sagen, daß Ida Hofmann zum wirklich Lieblichsten gehörte - Jugenderinnerung versucht mich, schlechthin zu sagen: das Lieblichste war, was die Schaubühne meinen Augen (und Ohren, - kurz meinem ganzen aesthetischen Sinn) je geboten hat. Sie hat mich nie gesehen und ich sie hundertmal, in allen ihren Rollen, den großen, wie Hannele Mattern, und den kleinen, wo sie nichts zu leisten hatte, als reizend auszusehen, wie als joli tambour in »Madame sans Gêne«. Ich habe ihr Bild - kein wirkliches Bild, eben nur das Gedenken an ihre süße Wirklichkeit von damals - mit mir geführt durch ein langes, bewegtes Leben bis in mein hohes, dem ihren nahekommendes Alter, und ich wünschte wohl, ich könnte sie jetzt wiedersehen in ihrem Würdenstande. Gewiß würde ich jene lieben Augen wiedererkennen, den beweglichen Mund, die holde Stimme und Sprechweise. Vielleicht fügt es sich einmal, wenn ich wieder in München bin. Jedenfalls möge sie lächelnd erfahren, daß sie einst, in ihrer von Kunst verklärten Jugend, das Herz eines einsamen, in der Menge verlorenen jungen Dichters hat zärtlich höher schlagen lassen.

THOMAS MANN

Eine Festrede

Am 17. Juni 1948 wurde diese Rede im Münchener Schauspielhaus zum 80. Geburtstage unseres Meisters gehalten. Da sie bisher noch nicht veröffentlicht worden und der Versuch ist, ein Bild der reichen Ganzheit des außerordentlichen Mannes zu geben, möge sie als ein nachdrücklich verehrendes Nocheinmal in dieser Festschrift erscheinen.

An diesem Ort, in dieser Stunde das rechte Wort zu finden, scheint mir ebenso einfach zu sein wie schwierig: einfach ist es, da sich gewiß Anlaß genug bietet, zu Ehren eines so vielseitigen, leistungsstarken, wirkungsreichen Mannes zu sprechen, wie es Richard Riemerschmid ist. Schwierig aber ist es, da ich mir als alter, verehrender Freund unseres Jubilars wohl bewußt bin, wie wenig es seiner besonderen, zurückhaltenden Wesensart entspricht, daß nun sozusagen große Töne posaunt werden sollen über sein Werk, sein Ansehen, über seine in einem auszeichnenden Wortsinne historisch gewordene, weithin sichtbare Figur. So will ich versuchen, soweit mir's die Stimmung des Herzens erlaubt, möglichst sachlich zu bleiben und in einem zusammengreifenden Rückblick deutlich zu machen, was denn eigentlich den Namen Riemerschmid für unsere künstlerische Kultur seit der Jahrhundertwende so bedeutungsvoll macht, was alles an Leistung und Erkenntnis, an Voraussicht und Anregung mit diesem Namen verknüpft ist, was ihm die hohe Geltung gibt in München, in Deutschland und über die deutschen Grenzen hinaus, was ihn schließlich zu einem fest umrissenen, bleibenden Begriff der neueren Kunstgeschichte hat werden lassen.

Richard Riemerschmid ist der Sproß einer alten, angesehenen Münchner Bürgerfamilie, deren Namen jedem hier geläufig ist. Er ist aufgewachsen an den Isarufern im wörtlichsten Sinne, nämlich auf der Praterinsel, groß geworden und zu sich selber gelangt in einem musisch beschwingten, durch bildnerische wie musikalische Kultur gleichermaßen ausgezeichneten Kreise. Seine Laufbahn hat er als Maler begonnen, als Schüler der Münchner Akademie. Und bei all seinem sonstigen, so überaus vielfältigen Schaffen: er ist Maler geblieben, wenn auch von diesem malerischen Werke, mit Ausnahme des eigenartig romantischen »Garten des Paradieses« der Dresdner Galerie, nicht viel in der Öffentlichkeit bekannt wurde. Jedenfalls: von der *freien* Kunst her hat Riemerschmid seinen Ausgang genommen und darin hat er seine Wurzel behalten. Nur wenigen ist das bekannt, und doch ist diese Tatsache in mehr als einer Hinsicht aufschlußreich. Riemerschmid ist Künstler, er ist nicht, wie von so mancher Seite in freundlicher Verkleinerungssucht geflüstert wurde, »bloß« ein Kunstgewerbler - nein, seine *Herkunft* ist die selbsteigene, freie, hohe Kunst. Aber seine Herzenssache war

weise. Vielleicht fügt es sich einmal, wenn ich wieder in München bin. Jedenfalls möge Sie lächelnd erfahren, dass sie einst, in ihrer von Kunst verklärten Jugend, das Herz eines einsamen, in den Menge verlorenen jungen Dichters bei Zeiten höher schlagen lassen.

Thomas Mann.

es freilich von Anbeginn, die engen, allzu selbstherrlich gesteckten Grenzen dieser hohen Kunst zu sprengen, zu erweitern: er wollte wieder alle von der Idee erfüllten, um deren Verleiblichung Ringenden sehen als Werkelnde in Gott, ob es nun gelte, ein Bild zu malen, ein Haus zu bauen oder ein bescheiden Geräte zu machen. Alles formende Schaffen, alles bildnerische Gestalten, das war ihm von vornherein eine Einheit, wie sie es jeder echten, gewachsenen Kultur war: ars una - species mille! Riemerschmid wird nicht müde, in Wort und Schrift zu betonen, es sei ein Fehlbegriff, Kunst nur als Malerei und Plastik zu nehmen und als ein selbsteigenes Etwas zu pflegen, das außerhalb allen sonstigen Gestaltens ein insulares Dasein führe; erst wenn die angstvoll zwischen den einzelnen Kunstgattungen aufgerichteten Mauern fielen, erst wenn alle Künste sich in wechselseitiger Befruchtung zusammenfänden, erst dann werde es auch wieder statt *den* Künsten *die* Kunst geben.

Wie nahezu alles, was Riemerschmid in Angriff nahm, was seine mannigfaltigen Fähigkeiten in Bewegung setzte, die praktischen wie die theoretischen, keineswegs aus einer vorgefaßten Meinung, einer abstrakten Doktrin kam, sondern aus einem ganz persönlichen Erlebnis erwuchs, so war es auch mit seinem ersten größeren Werk, das Art und Richtung seines gesamten späteren Schaffens mitbestimmt hat. Im Jahre 1895, da er, jung verheiratet, damit umgeht, sich sein eigenes Heim zu gestalten, kommt ihm angesichts des chaotischen Stilmischmaschs ringsum die Frage, ob es denn gar nicht anders möglich sei, als daß man sich mit längst verflossenen, verstaubten Stilarten umgebe. Und mit der ihm eigenen, temperamentvollen Entschiedenheit macht er sich auch sogleich ans Werk und versucht, zunächst ganz allein auf sich gestellt, aus dem leidenschaftlich gründlichen Studium der struktiven Formen der Natur, zumal im pflanzlichen Gebild, Anregungen, Wegweisungen zu gewinnen, um daraus neue künstlerische Formen zu entwickeln und sie nutzbar zu machen für die Gestaltung jeglichen Dings, für Stuhl und Tisch, für Tür und Beschlag, für Eßgerät und Teppich, für all das, was ins Haus gehört und für dieses selbst. So entstand vor mehr als einem halben Jahrhundert in Pasing sein Haus als ein einheitliches und höchst persönliches Ganzes, als gewiß eine der ersten, sit venia verbo, »modernen« Schöpfungen, als jenes von so vielen damals erträumte visuelle Gesamtkunstwerk. Bald fand sich Riemerschmid mit Gleichgesinnten, die um die Jahrhundertwende allerorten in Deutschland an die Arbeit gingen, wenn auch jeder nach seiner Wesensart auf seine besondere, eigenwillige Weise. Es war ja die Zeit des Suchens und des Planens, Zeit der aufweckenden Erkenntnis, daß man weder Recht noch Fähigkeit habe, sich gotisch zu geben oder renaissancisch oder barock, Zeit des Aufbruchs zu einem neuen Gestaltungsprinzip, das dem lastenden Erbe entgegenzusetzen sei, zu einer neuen Formensprache, die dann mit dem unscharf konturierten Begriffe des »Jugendstils« bezeichnet wurde.

Um diesen Jugendstil ganz zu verstehen, muß er, was bisher noch nicht genug geschah, im Zusammenhang mit allen anderen geistigen Äußerungen der Zeit gesehen werden. Seine besondere künstlerische Originalität aber besteht darin, daß er das Ornament aus seiner dienend-schmückenden Stellung emporhob zum eigenlebendigen, zu einem organismischen, seelenerfüllten Gebild: der Jugendstil ist die Totalornamentierung schlechthin, die sich auch in der gleichzeitigen dichterischen, literarischen, ja auch in gewissem Sinne in der philosophischen Produktion kundgibt. Diese Ornamentik schlingt alles in sich: Tintenfaß, Bilderrahmen, Schrank Decke und Wände, sie dichtet alles sozusagen ab gegen die Außenwelt. Denn wenn es das eigentliche Programm des Jugendstils auch war, aus der historischen Stilmaskerade herauszufinden und eine neue, eigene Gestaltungsart zu begründen, so ist er zugleich doch der Ausdruck einer letzten und zwar seelenerfüllten Wehr gegen die andringende, technische Mechanisierung der Welt, eine Flucht vor den heraufkommenden Massen und Maschinen. Der Jugendstil ist, seltsame contradictio in adjecto, zwar auf der Suche nach einem neuen Gesamtstile, er ist aber auch der denkbar gesteigertste Individualismus, sei es von einzelnen, sei es von Gruppen: die esoterische Zirkelbildung gerade jener Zeit gehört untrennbar zu ihm, der Georgekreis ebenso wie die Anthroposophie, um zwei charakteristische Beispiele zu nennen, bei denen die stilistische Verbrämung in Bau, Buch und Diktion diese Herkunft deutlich erweisen, - womit die fortwirkende, hohe geistige Bedeutung dieser Bewegungen keineswegs bezweifelt wird. Neubeginn und müdes Abklingen, Morgenluft und fin-de-siècle-Stimmung: sie sind in der Bewegung des Jugendstils zwiespältig verkettet und vermischt.

Die Sonderstellung, die nun Riemerschmid in dieser ganzen Bewegung einnimmt, die ihn auch in seinen Anfängen nicht eigentlich dem Jugendstil zugehörig macht, jedenfalls seine Arbeit grundsätzlich unterscheidet von Art und Leistung seiner Weggenossen, von den anderen Pionieren der Moderne: also von Eckmann oder dem frühen Behrens, von Olbrich, Endell, Christiansen, Lechter oder van de Velde, das sind, im wesentlichen, drei Merkmale. Erstens ist Riemerschmid zwar ein höchst phantasievoller, ideenreicher Künstler, er ist aber auch ein echter, rechter Handwerks-

meister, dem die Weite des Gedanklichen die Nähe zum werkmäßig Stofflichen nie versperrt hat. Zweitens ist er, was mit dem eben Gesagten zusammenhängt, in besonderem Maße verwurzelt mit dem volkhaften, künstlerischen Kulturerbe seiner bayrischen Heimat - er hat nicht umsonst an den Ufern der Isar gespielt. Und drittens, das ist vor allem wichtig: er ist von Anfang an aufs Gegenwärtige gerichtet, er ist frei von jedem horror praesentis, der so manchen Modernen in Kunst und Literatur jener Zeit beherrscht. Riemerschmid stellt sich unmittelbar den Problemen der neuen Wirklichkeit, er ist sozusagen ein Romantiker mit umgekehrtem Vorzeichen: denn gehört zu diesem Begriffe, aus der als spät und müde empfundenen Gegenwart wieder zurückzuverlangen nach der Kraft früher Ursprünge, so blickt Riemerschmid gerade umgekehrt nach vorwärts und empfiehlt in seiner heute noch aktuellen Rede zur denkwürdigen Münchner Ausstellung 1908, die ja sein eigenstes Werk war, sich einmal nach der guten neuen Zeit zu sehnen, wie man's bisher nur mit der guten alten getan, und alle Kräfte auf die Verwirklichung der guten neuen Zeit zu versammeln, ihr entgegenzustreben voll Zuversicht. Freilich, ein Stück Romantik ist auch in unserem Jubilar lebendig, schon in dem schönen Sinne eines Menschen, der schwärmen kann, das Unmögliche wollen und wagen, der immer neu beschwingt ist von planenden Ideen, und in dem nicht zuletzt Menschenvertrauen und Weltgläubigkeit unausrottbar bleiben trotz aller bitteren Erfahrungen. Wie wenig romantisch dieser Riemerschmid im üblichen Sinne ist, das beweist, daß er zuerst den Begriff der *Sachlichkeit* aufstellt als eine neue, bescheidene, jedoch ehrliche Devise für alles zweckkünstlerische Schaffen: Sachlichkeit, das will sagen, im Zwecklichen die künstlerische Verantwortung voll bewahren - in der Hingabe an die Kunst den Zweck nicht aus den Augen lassen; daß er alsdann das Kernproblem der ganzen Epoche beim Namen nennt, und das ist das Problem der Technik, daß er meint: für wen die beiden Begriffe Schönheit und Maschine unvereinbare Gegensätze für immer seien, der habe - das ist der eigentliche Sinn seiner Worte - noch nicht begriffen, was die Stunde geschlagen. So ist er kein Feind der Maschine, wie es die Ahnherren der Jugendstilbewegung waren, die Praeraffaeliten, an deren Spitze William Morris und so mancher von seinen Nachfolgern, sondern er strebt danach, das Maschinelle einzubeziehen ins Gesamtmenschliche, aus Not und Notwendigkeit der Technik sozusagen eine Tugend zu machen: nicht nur, daß ihr Vorbild strenger Arbeitsmethode, unpersönlicher, nur aufs Ziel gerichteter Anspannung, ihrer Ausschließlichkeit im Zueinander von Mittel und Zweck das Kunstgewerbe aus seiner spielerisch kunstgewerbelnden Bahn in eine sinnvoll-sachliche weisen könne, sondern auch im viel weiteren Verstande, daß man nicht der reinen Mechanik des Technischen gedankenlos verfallen dürfe, vielmehr in der unaufhaltsam fortschreitenden technischen Wechselverknüpfung der Menschen ein neues, gemeinschaftliches Kollektiv sehen müsse, dessen eigentlicher, freilich oft verkannter und oft mißbrauchter Sinn doch zuletzt die Wohlfahrt aller sei.

Machen wir uns abschließend in aller Kürze gegenwärtig, was alles Richard Riemerschmid nun geschaffen, was alles er gewirkt hat. Am Beginn, noch vor der Jahrhundertwende, steht eines seiner Hauptwerke, das weithin beispielgebend geworden ist in mehr als einer Beziehung, es ist die Gartenstadt Hellerau bei Dresden, die erste moderne Siedlung, und im Zusammenhang damit die Fabrikbauten der Deutschen Werkstätten, deren Mitbegründer er ist. 1900 entsteht das Münchener Schauspielhaus, das, lange Zeit Objekt leidenschaftlich gegensätzlicher Meinungen, seinen besonderen Zauber bewahrt hat und als Dokument einer nach Neuem strebenden, eigenwilligen architektonischen Gesinnung trotz aller späteren Umgestaltungen gültig bleibt. Riemerschmid hat noch die schöne Siedlung in Hagen geschaffen, manches sorgfältig durchdachte, der Landschaft feinfühlig eingepaßte private Haus und hat 1928 unser Rundfunkhaus erbaut. Alsdann ist Riemerschmid der Gründer der Vereinigung für angewandte Kunst, aus der der Münchner Bund und später die Landesgruppe des Deutschen Werkbundes geworden sind, als deren regsamer Leiter er lange Jahre fruchtbar gewirkt hat. Er hat auch die »Vermittlungsstelle für angewandte Kunst«, die zunächst nur als Vorarbeit für die Ausstellung 1908 gedacht war, zielbewußt fortgeführt und damit den Grund gelegt für die 1925 eröffnete Neue Sammlung, das erste moderne Museum in München. Früh schon hat Riemerschmid Entwürfe gemacht für die Industrie, so für die Herstellung der schlichtesten Gebrauchsdinge, vor allem einfacher Möbel, er hat für Keramik gearbeitet, er hat Muster geschaffen für Metallgeräte und Textilkunst: er ist alles in allem einer der wichtigsten, vielseitigsten und förderndsten Erneuerer aller gewerblichen Künste. Er ist zugleich Subjekt und Objekt der tiefen Akzentverschiebung künstlerischen Schaffens um die Wende des Jahrhunderts, der Wertverschiebung im Verhältnis von künstlerischer Leistung zu Bedürfnis, Gesellschaft und allgemeiner Kultur. Denn heute dürfen wir nicht vergessen: die neue Idee des Kunstgewerbes, sie war das früheste, noch einzelhafte, aber schon bewußte Vortasten des künstlerischen Gewissens in ein durch den Einbruch von Industrie und Technik völlig entseeltes Gewerbe, in toten Betrieb, und sie war zugleich eine erste Unruhe, ein erstes Drängen heraus aus einem allzu stoffentbundenen, allzu wirklichkeitsfernen l'art pour l'art.

Riemerschmid ist zudem einer der ideen- und erfolgreichsten Kunsterzieher geworden: als Leiter der Münchner und später der Kölner Kunstgewerbeschule, als Autor wegweisender Darlegungen hat er das mannigfach bewiesen. Man nehme etwa die erste Flugschrift des Deutschen Werkbundes zur Hand, in der er sich zu künstlerischen Erziehungsfragen äußert, und man wird über die Fülle der behandelten Themen, über die Aktualität der Problemstellungen, die Witterungskraft für alles Künftige, heute noch nach einem vollen Menschenalter staunen. Die Gefahr des Überwiegens wissenschaftlicher Erkenntnisfähigkeit über die bildnerische Schaffenskraft, also des Begrifflichen übers Anschauliche schlechthin, wird klar erkannt in allen Konsequenzen, immer wieder wird die Bedeutung der unabwendbaren Technisierung des modernen Daseins betont und eben darum die dringliche Notwendigkeit, künstlerisch erfindungsreiche Kräfte für die maschinelle Herstellung aller Gebrauchsdinge zu mobilisieren. Es wird das Grundproblem jeder Kunsterziehung, das Studium der Natur in ein neues Licht gerückt, der mißbrauchte Begriff des Dekorativen richtiggestellt, die modische, vielfach irregehende und irreführende Kunstliteratur einer fruchtbaren Kritik unterzogen und der groß angelegte Plan einer sinnvollen Vereinigung aller künstlerischen Disziplinen in einem neuen Typ der Kunsthochschule entwickelt. Das alles ist gefaßt in eine einfache, erwärmende, aufs höchste eindringliche und sehr persönliche Sprache.

Ich habe noch das Glück gehabt, unter Riemerschmid an der hiesigen Kunstgewerbeschule tätig zu sein, ich weiß aus eigenster

Erfahrung, was an fruchtbaren Impulsen für die ganze Lehrer- und Schülerschaft, für die gesamte Atmosphäre eines solch vielgliedrigen, großen Instituts eine leitende Persönlichkeit von der Art, vom Range unseres Jubilars bedeutet: sachlich wie menschlich, künstlerisch wie moralisch. Daß man damals diesen Pädagogen und Menschen nicht ohne hintergründigen Druck München verlassen ließ, das gehört - verzeihen Sie bitte die bittere Randbemerkung - zu den wenig erfreulichen Kapiteln des Themas »Münchner Undankbarkeit«, zu der Neigung unserer Stadt, den Prophet im eigenen Lande gering zu achten, es gehört zu den Kehrseiten des an sich gewiß löblichen und sympathischen Wahrspruchs »mei Ruah meecht i ham«. Viel wäre noch vorzubringen zum heutigen Thema, zur Darstellung, Deutung und Würdigung von Wesensart und Leistung Riemerschmids, allein ich besorge, für den Geschmack unseres Ehrengastes schon allzuviel gesagt, schon allzulange gesprochen zu haben. So will ich mich beeilen und zu Ende kommen. Zu der erlesenen Schar derer, die für das künstlerische und geistige München in besonderem Maße repräsentativ sind, gehört Richard Riemerschmid; denn Entwicklung, Eigenart und Geltung unserer Stadt und damit der neueren künstlerischen Kultur Deutschlands: sie sind von der charaktervollen, scharf geprägten Gestalt dieses Mannes, sie sind von seinem vielfältigen Werken und Wirken unablösbar. Daß auch für den künstlerischen Nachwuchs, zumal die jungen Baumeister, die keinen persönlichen Kontakt mehr mit Riemerschmid haben und haben können, dieser Mann als Nestor der deutschen Architektenschaft gilt, als schöpferischer Wegweiser auf dem weiten Gebiete der angewandten Künste, daß sie alle, dankbar und verehrend, zu ihm emporsehen: das bleibe, auf besondere Bitte dieser Jugend, nicht ungesagt. Schließlich: schauen wir ihn an, unseren Jubilar! Sein Antlitz ist heute noch, im vollendeten achten Jahrzehnt, vom Feuer, vom Glanz, von der Beschwingtheit des Jünglings umleuchtet, und dies noble Antlitz kann uns allen Vorbild sein und Appell: sachlich zu bleiben, offen und lauter trotz aller unsachlich geheimen Anfeindungen, fest und beharrlich, herzenswarm und vertrauensvoll trotz aller versteckten Widerstände und herben Enttäuschungen; alsdann: überpersönliche Entscheidungen und Probleme zu seinem persönlichen Anliegen zu machen, sich verantwortlich zu fühlen für die sinnvolle Gestaltung jedes einzelnen, auch des einfachsten menschlichen Daseins und damit für Glück und Würde seines ganzen Volkes.

EMIL PREETORIUS

Chexbres Canton de Vaud 16. April 1953

Längst ehe ich Sie kennen lernte, war mir Ihr Name und Schaffen ein Begriff. Im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts kamen die Architektur- und Kunstzeitschriften ins väterliche Architektenhaus, in dem die Luft freier und schaffensfreudiger Lebenshaltung wehte. In diesen Zeitschriften waren viele Ihrer Arbeiten publiziert, über die besonders deshalb viel diskutiert wurde, weil sie innerhalb der großen Gestaltungserneuerung jener Zeit eine andere Formenwelt vertraten als die, die in der Vorstellung meines Vaters und seines Arbeitsgenossen Karl Moser lebte; diese war stark vom Kubisch-Geometrischen bestimmt, die Ihre bewegter und vielgestaltiger. Als jungem Menschen erschien mir die Ihre als eine Art von Spiegelbild gepflegten, fortschrittlichen Bürgertums. Später, in den zwanziger Jahren wurde ich zwar Werkbundmitglied, aber zu den Tagungen ging ich nie, weil es mir zu offiziell zuging und vor allem, weil mir die bearbeiteten und diskutierten Fragen zu sehr allein mit deutschen Belangen verbunden zu sein schienen. Ich träumte damals von breiteren Perspektiven, von irgend einem Welt-Werkbund, wie er sich übrigens Ende der zwanziger Jahre in der Aktivität der »Ciam« realisierte.

Als ich Sie dann während der Vorbereitungen zur Züricher Ausstellung »Um 1900« in Pasing aufsuchte, war es ein glückliches Erlebnis, in Ihnen einen derjenigen Menschen zu finden, die durch das Alter zwar weise aber so gar nicht resigniert geworden sind. Feurig, genießend, kritisch, aber nicht krittelnd, jung - so hatte ich kurz vorher Ihre Berufs- und Generationsgenossen Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde und den kalifornischen Architekten-Pionier Bernard Maybeck getroffen. Sie erschienen mir als der Vierte im unsichtbaren Bund. Wie Ihre Kollegen bekannten Sie sich positiv zur Arbeit Ihrer Jugendzeit. Der ganze Zauber jener so schwungvollen, mutigen Jahre um die Jahrhundertwende, in denen geschaffen und genossen, gekämpft und geliebt, in denen umgestürzt und zugleich die echten Kräfte vergangener Zeiten mit neuen, freudigen Augen gesehen wurden, ging von Ihnen aus. Und es war nur noch der Tupfen auf dem i, als Sie, mit einer beträchtlichen Zahl von Jahrzehnten auf dem Rücken, im Laufschritt zur Tram liefen und voller Bewegungselan aufsprangen.

Damals zeigten Sie mir ein von Ihnen erdachtes Notenpult aus einem einfachen System von Holzstäben, das Ihnen und Ihren Quartettgenossen zum Musizieren diente. Auf den Schäften im Atelier lagen die Bände mit der musikalischen Literatur - es war einer der Augenblicke, in denen ein Engel durch die Luft geht; man schweigt und vergleicht. Das Bild dieses symbolischen Notenpultes, an dem sich Menschen vereinen, um ihre Leidenschaft auszudrücken und zugleich sich in gemeinsamer Verflechtung gegenseitig unterzuordnen, ist seitdem immer wieder vor mein Auge getreten.

Dann zeigten Sie mir auf der Winde unterm Dach Ihres Hauses Stühle, Tische, Betten, Lampen in sinnreichen, zusammenklappbaren Messingkonstruktionen und unten in Ihrem lebendig atmenden Zimmer die Standuhr und kleine sorgfältig durchgearbeitete Gegenstände des praktischen Gebrauchs, alles Dinge, die in den ersten Jahren Ihres kunstgewerblichen Schaffens entstanden sind. Überall eine Fülle von formalen und wesenhaften Beziehungen zum Handwerk und zur Volkskunst. Aber auch nicht ein Schatten der Falschheit, mit der der grauenhafte »Heimatstil«, dieses Korrelat eines internationale Wellen schlagenden Nazismus, Tradition und Traulichkeit vortäuscht! Sie haben die Dinge richtig gesehen und richtig verarbeitet. Sie haben den organischen Funktionalismus des bäurischen Handwerks, Sie haben seine Sensibilität und seinen Takt erkannt. Und von da aus haben Sie schöpferisch schaffen können. Der Holzstuhl, den Sie aus der folkloristischen Stabelle entwickelt haben, ist zu einem Meisterwerk geworden, in dem sich die Züge einer neuen Zeit abzeichnen. Wie oft haben wir in der Züricher Ausstellung Besucher veranlaßt, auf diesem Stuhl Platz zu nehmen! Und wenn dann der Besucher sich wieder erhob, hatte er in einem sehr intensiven Sinn verstanden, wie unmittelbar Ihr Schaffen mit dem neuen menschlichen Habitus verbunden ist, der am Anfang unseres vielverlästerten und doch so großartigen zwanzigsten Jahrhunderts steht.

HANS CURJEL

THEODOR HEUSS

Lörrach, zwischen Weihnacht 1952 und Neujahr 1953

Verehrter Freund!

Als einer Ihrer Schüler bei mir anfragte, ob ich wohl bereit wäre, an einer Festgabe zu Ihrem 85. Geburtstag mit einem Beitrag teilzunehmen, sagte ich guten Herzens: Ja. Denn ich freute mich über den Plan. Als sich dann aber die Anregung verdichtete, ich möchte die Gründungs- und Frühgeschichte des Deutschen Werkbundes schreiben, wurde es mir bänglich zumute. Denn *das* schaffe ich nicht in einem von naiven Ansprüchen Privater und den amtlichen Zwängen überlasteten Leben. Die Aufforderung wies mich freilich zugleich ziemlich eindrucksstark darauf, daß ich allmählich zu den Älteren gehöre oder doch gerechnet werde, bei denen man noch die jüngere Paläontologie der „neuen Bewegung" als unmittelbaren Erlebnisbesitz annimmt. Wir müssen das auf sich beruhen lassen.

Nun ist es freilich so: unter den mancherlei, von meinem Lebensschicksal ausgelöschten literarisch-wissenschaftlichen Plänen befand sich auch der, einmal eine Geschichte des Deutschen Werkbundes zu schreiben, und zwar eine richtige. Als der DWB 1933 um sein innerstes Ethos gebracht worden war, aus der nie beengten Freiheit des Gesprächs zwischen sehr eigenwüchsigen Persönlichkeiten - für Worte standen dann auch Leistungen - zu den Gesetzen anerkannter Gültigkeiten zu gelangen, habe ich unseren gemeinsamen Freund Otto Baur oft genug gebeten: bewachen Sie das Archiv! Er hat sich bemüht, doch war es eine höchst schmerzliche Nachricht im Sommer 1945: auch diese Papiere, für eine Verlagerung nicht wichtig genug gehalten, sind im Berliner Feuersturm untergegangen. In diesen Papieren, Protokollen und unendlichen Briefen steckte ein Stück deutscher Geistesgeschichte mit der individuellen Unmittelbarkeit, die von Reflexionen über die Entwicklungen und Schattierungen des Ideologischen nicht ersetzt werden kann. Man wird in Bibliotheken, wenn man fleißig und gewissenhaft ist, in Zeitschriften und Jahrbüchern, in Broschüren und in frühen historischen Versuchen Bekenntnisse und Lehrmeinungen finden. Aber der geschichtliche Reiz und doch wohl auch die sachliche Fruchtbarkeit war in der Begegnung der Individualitäten begründet, waren sie so unterschiedlich, ja auch gegensätzlich wie Muthesius, Taut, Osthaus, R. L. F. Schulz, Behrens, Poelzig, Riezler, Paul, Bruckmann, Gropius, Mies, Karl Schmidt - ich habe, etwas wahllos, Namen niedergeschrieben von Männern, die heftig mitten im ästhetisch diskutierenden oder gar soziologisch argumentierenden Gespräch standen. Ich glaube, nur Sie, Bartning, Walter Riezler und ich erfahren von den in Deutschland Lebenden mit dieser Beschwörung die unmittelbare Erinnerung an ein gemeinsames Erleben - mancher andere, der sie gewiß wohl auch alle oder die meisten kannte, hatte sich mehr in der Rolle des Beifalls oder Unbehagen äußernden Zuschauers bewährt. Doch nun sieht es so aus, als ob ich den Nachruf auf ein nicht geschriebenes Buch halten wolle, das übrigens Walter Riezler, wenn er nicht zur Musik sich zurückgefunden hätte, mindestens gerade so menschlich kenntnisreich geschrieben haben würde, wie ich es mir zutraute.

Vermutlich gibt es mehrere Varianten über die Vor- oder Frühgeschichte des Deutschen Werkbundes. Die gedankliche Auseinandersetzung, die den Abschied von der ewigen Wiederholung der geschichtlichen Stilformen forderte, beginnt ja schon in dem letzten Lustrum des alten Jahrhunderts. Es fehlte nicht die wagende Leistung, in der Graphik, in der Architektur. Das Darmstädter »Dokument deutscher Kunst« von 1901 weckte Schrecken und Begeisterung, da und dort sammelten sich Gruppen, die ein gemeinsames Ziel suchten. Ich weiß, daß dann die groben Angriffe auf der Tagung des »Fachverbandes für das Kunstgewerbe« im Jahre 1907, die dem Wirken des Dezernenten für die preußischen Kunstgewerbeschulen, Hermann Muthesius, galten, die Sache vollends in Fluß brachten - die Planungen liegen schon früher. Ich erinnere mich noch sehr genau, es war in dem »Café Unterberg« in Berlin-Schöneberg, da Friedrich Naumann mir im Sommer 1906 von der Ausstellung in Dresden erzählte, forderte, daß ich sie besuche, und dann den Gedanken ausspann, daß das, was dort Erscheinung geworden, in seiner Wirkung gesichert werden müsse. Ganz offensichtlich war darüber zwischen Ihrem Schwager Karl Schmidt und ihm in den vorangegangenen Tagen gesprochen worden.

Ich würde dies Gespräch natürlich längst vergessen haben, wenn Naumann mir nicht gesagt hätte: »Das organisatorisch in die Reihe zu bringen, wäre eigentlich eine Aufgabe für Sie. Aber Sie sind noch zu jung.« Damit hatte er gewiß recht, denn ich war erst zweiundzwanzig Jahre alt. Aber steckte hinter diesem Einfall der Gedanke, mich als nächsten Mitarbeiter los zu werden? Nein, das war es nicht - ich konnte es aus dem Weitergang des Gespräches bald spüren. Ich nannte ihm als den vielleicht geeigneten Mann für solche Dinge, Wolf Dohrn, - der war in dem jüngeren Naumann-Kreis gewiß die brillanteste Figur, beredt, gebildet, suggestiv und suggestibel, in seinen beruflichen Zielen noch einigermaßen vagierend - Naumann kannte und liebte ihn, wenn freilich die romantischen Züge im Wesen dieses Mannes seinem rationalen Zwangs-Training nicht ganz entsprachen. Dohrn ging mit Enthusiasmus an die Aufgabe heran - nun *hatte* er eine. Und als Naumann 1908 dann bei der Münchener Gründung des DWB die große »Programm-Rede« hielt, gab er dem Neubeginn das über die ästhetischen Dinge hinausgreifende Ethos - ich kenne diese Veranstaltung nur aus ihrem Echo, denn ich war immer noch ein recht junger Mann und hätte es nicht gewagt, mich um die Mitgliedschaft beim DWB zu bewerben, die Leistungen und Patenschaften voraussetzte.

Ihnen, verehrter Freund, darf ich in solchem persönlichen Sinne schreiben. Denn ich wußte ja damals schon, daß Sie »zu uns« gehörten. Für »unser« Blatt, die »Hilfe«, hatten Sie den Titelkopf gezeichnet und damit der Sache ein besseres Gesicht gegeben - Naumann konnte ja über die Dinge der Kunst pädagogisch sehr gut vortragen, war aber den eigenen graphisch zu formenden Produkten gegenüber, was die Geschmacksdinge betrifft, sorglos oder unsicher. Aber als er, erzieherisch denkend, sein kleines Vademecum für Brautleute schrieb, »Der Geist im Hausgestühl«, hat er, schier spürbar, Ihre Arbeiten vor sich gehabt. Und nun geht das Persönliche dieses Briefes ins Private über: als Elly Knapp und ich die Ehe vorbereiteten, fuhren wir 1907 nach - Dresden, um dem Riemerschmid seine Sachen anzusehen und, was Tisch und Stühle betrifft, auszuprobieren. Die Schreibtischstühle wurden dann auch verschieden ausgewählt. Aber es wird Ihnen Spaß

machen - wir haben nie darüber gesprochen - daß ich Jahrzehnte, am Schreibtisch, im Eßzimmer, im Schlafzimmer, und die Kredenz, Riemerschmid als Umgebung besaß - ich konnte fast sagen: ich schreibe am R. R., ich schlafe bei R. R., ich esse mit R. R., ich sitze auf R. Riemerschmid. Doch darf diese Mitteilung - es ist kein »Geständnis« - Ihrer heiteren Freude gewiß sein. Sie ist keine »Reklame«, denn die Dinge gibt es schon lange nicht mehr. Aber ich weiß, Sie verstehen den Sinn dieser für Fremde etwas skurrilen oder gar renommistischen Anekdote: derlei begriff eine junge Generation als Pflicht eines »Bekenntnisses« - ortsansässige Möbelhändler waren ja durchaus bereit, einen in jeder damals marktgängigen Ware zu bedienen. Aber eben dies wollte man nicht. Heute bin ich ganz frei von Ihnen - alle diese Funktionen, die ich vorhin nannte, vollziehen sich jetzt in quasi-amtlicher Umrahmung. Aber hier, in Lörrach, bei meinem Sohne, ist wieder der alte Riemerschmid um mich herum, und ich schreibe diese Zeilen an *Ihrem* Tisch, an dem ich viel, so vielerlei geschrieben habe. Das will mir schier sinnvoll erscheinen. Besitzt das alte Holz eine heimliche Strahlkraft?

Wie ich Ihre schöpferische, Ihre erzieherische, Ihre moralische Wirkung im Ablauf der verwichenen Jahrzehnte »würdige«, das habe ich in einem längeren Aufsatz zu Ihrem siebzigsten Geburtstag zu zeigen versucht. Da ich leider nicht sehr ordentlich bin (oder doch war), weiß ich gar nicht, ob er noch unter meinen Papieren ist. Ich habe jetzt gar nicht nach ihm gesucht. Denn ich will Ihnen zu Ihrem schönen Ehrentag nicht als Kunsthistoriker im Nebenberuf entgegentreten, sondern mit Ihnen Vergangenheiten ins gegenwärtige Bewußtsein zurückholen und mich daher der leichten Form bedienen dürfen.

Und nun könnte ich so fortfahren, bei welchen Anlässen Sie mir, im Werk oder im Menschentum, besonders nahe gekommen sind. Ich dürfte von dem heiteren Entzücken berichten, das im Sommer 1918, zwischen dem umdüsternden Ungemach des leidvoll zum Ende wankenden Krieges, Ihre Werkbund-Ausstellung in Kopenhagen schenkte. Sie hatten in der architektonischen Ordnung wie in der Auswahl der guten Dinge die freie Verantwortung, und ich entsinne mich nicht, ähnlich Reizvoll-Gewichtiges aufgenommen zu haben. Darf ich das so sagen, daß, nach meiner Erinnerung, damals das »Solide« und das »Elegante« sich so liebenswürdig als überzeugend begegnet sind, um eines zu werden? Und ein Jahr später standen wir nebeneinander am Rednerpult, auf der Stuttgarter DWB-Tagung des Jahres 1919. Wie sollten sich die Aufgaben unserer Vereinigung nach dem verlorenen Krieg formen? Wir hatten das großartige Experiment gewagt, Hans Poelzig zum Vorsitzenden zu gewinnen - ich kannte schon, aus mehreren vertraulichen Besprechungen, seine fulminante Programmrede. Und nun hatten wir gemeinsam einiges zu sänftigen - ich selber versuchte, die sozialwirtschaftliche und politisch-psychologische Situation zu deuten, Sie aber stellten die Erziehungs- und Nachwuchsfragen in die Mitte Ihrer Ausführungen. Und damals erkannte ich, der ich bislang wesentlich den Künstler in Ihnen gesehen hatte, das Ethos der erzieherischen Berufung, das über das formal Gekonnte hinausreicht und hinauswirkt. Und das könnte nun so weitergehen im Herausholen der persönlichen Begegnungen, bei Sitzungen, bei Tagungen, bei Ausstellungen - vielleicht wären die Protokolle gelegentlich indiskret, aber sie sind leider verbrannt. Und die Erinnerungen so gemeinhin sind bei mir kein Kartothek-Ersatz.

Riemerschmid Mittenwald 1923

Aber dann noch dies, was mit dem Vorangegangenen, äußerlich gesehen, nichts zu tun hat - fremden Lesern wird es ziemlich banal vorkommen. Ich hielt Anfang August des Jahres 1949 eine »Wahlversammlung« in München ab. Und während ich, redend, da oben stehe vor den Hunderten von Menschen, entdecke ich ein wohlwollend aufmerksames Augenpaar. Es war das Ihrige. Ich war bereit, gerührt zu sein, denn ich wußte ja, daß Sie die Achtzig hinter sich hatten und in Pasing wohnten, zugleich aber war ich beglückt: er ist der alte, das heißt in diesem Zusammenhang, nicht der alt gewordene, sondern der jung gebliebene. Am Morgen darauf fuhr ich zu Ihnen hinaus - mein Besuch sollte ein Dank sein. Aber er wurde ein Geschenk, das Sie mir gaben. Sie wiesen mir die Landschaftsbilder vor, die Sie jetzt malten, Rückkehr zur eigenen Jugend. Sie erklärten an einem Blumenmodell künstlerisch-konstruktive Ideen, die Sie beschäftigten, Gruß an die Zukunft. Aber wichtiger für mich, der ich Sie seit 1933 nicht mehr gesehen und gesprochen: Sie zeigten mir Ihre freundschaftliche Liebe.

Und das, was ich zwischen den Festen des ausgehenden Jahres 1952 niedergeschrieben habe, kann und will gar nichts anderes sein, so seltsame Nebenwege der geschichtlichen Erinnerung es genommen haben mag, als die Antwort auf die Empfindung, die ich damals spüren durfte.

In getreuer Verbundenheit Ihr

Theodor Heuss

Richard Riemerschmid hat Idealismus und Universalität seiner Kunstauffassung noch in den letzten Jahren durch die Anregung bekundet, es mögen Wege gefunden werden, um die veredelnde Wirkung musikalischer Darbietungen auch den Häftlingen der Strafanstalten zuteil werden zu lassen. Er hat hiermit nicht nur eine Einsicht zu moralisch-ethischen Problemen bezeugt, die schon einen Platon bewegten. Er gab mit dieser Initiative auch den Hinweis, daß Künstlertum nicht in der Erfüllung der jeweiligen Zweckaufgabe sein Begnügen finden könne, sondern auch die allen Künsten jeweils eigenen Kräfte beachten und in sich aufnehmen müsse.

Ich glaube, daß der Künstler Riemerschmid nicht zum wenigsten auch aus dem Erleben der geheimnisvollen Ordnungen musikalischer Vorgänge jenes ausgeglichene, klassische Maß geschöpft hat, welches vielen seiner Werke eine bleibende Bedeutung sichern wird.

Gleich vielen anderen dürfte auch der Jubilar in seiner Jugend dem Wirken eines einzigartigen Musikers entscheidende Anregungen zu danken gehabt haben: *Felix Mottl*, der genau vor fünfzig Jahren seine Tätigkeit in München als Leiter der Hofoper und der Konzerte der »Musikalischen Akademie« aufnahm. Damals begann jene unvergeßliche »Ära Mottl«, die Münchens musikalischen Ruf in aller Welt verbreitete. Unvergeßlich den heute noch lebenden Zeugen vor allem deshalb, weil sie die Erinnerung an einen Dirigententypus wachruft, den es in unserer sachlich gewordenen, echten romantischen Idealen abholden Zeit kaum mehr gibt.

Es war das Elemntare, Musikantisch-Natürliche der nachschöpferischen Gestaltung, das dem ebenso weich-schmiegsamen, als zähkraftvollen Temperamente Mottls als Erbteil seiner Wiener Heimat noch mehr eigen war, wie den anderen großen Dirigenten dieses Ausklanges der musikalischen Spätromantik, so einem Arthur *Nikisch* oder Ernst v. *Schuch*. Schon in der äußeren Erscheinung vermied Mottl den Eindruck eines Schaudirigenten. Es war vielmehr ein von tiefen Spannungen erfülltes, völlig unauffälliges, schlichtes Dienen am Kunstwerk, das nicht die schaubare Leistung, sondern allein das Höchstmaß der suggestiven klanglichen Wirkung zum Ziele hatte. Auch die Zeichengebung war von einer einfachen und doch bezwingenden Natürlichkeit, daß sie kaum auffiel und die Aufmerksamkeit des Zuhörers ganz auf den auditiven Vorgang zu konzentrieren vermochte.

Aber das Wesentlichste war wohl das Spontane, gleichsam Improvisatorische der Dirigierkunst Mottls, welche die Interpretation von der momentanen subjektiven Gestimmtheit, man könnte fast sagen: von den jeweiligen athmosphärisch-künstlerischen Bedingnissen abhängig machte und lebendig gestaltete. Häufig konnte man dabei erleben, daß die Wiedergabe eines und desselben Werkes hinsichtlich Zeitnahme und dynamischer Abstufung bei der Aufführung eine völlig andere war, wie bei der Generalprobe. Aber trotzdem erfuhren die organischen Werte stets eine zwar veränderte, aber überzeugende Auslegung.

Die Spontan-Dirigenten dieser Zeit, welcher die durch Grammophon und Radio geförderte Mechanisierung und Typisierung der Interpretation noch fremd war, legten auf Probenarbeit meistens nur insoweit Wert, als es sich um die Erarbeitung der technischen Leistung handelte. Die für die Interpretation entscheidenden künstlerischen Impulse waren hingegen spontan-suggestives Ergebnis einer geistigen Konzentration, die ihre Kraft aus der momentanen stimmungsmäßigen Situation schöpfte. Die Überraschungen, welche Mottls geniale nachschöpferische Begabung den Zuhörern selbst bei der Wiedergabe allbekannter Werke zu bereiten verstand, vermochten eine heute kaum mehr bekannte mitreißende Spannung auszulösen.

Dazu kam bei Mottl eine stilistische Sicherheit und Anpassungsfähigkeit, die es ihm ermöglichte, für Musikwerke heterogenster Art die jeweils entsprechende Form einer musikalisch lebendigen und überzeugenden Auslegung zu finden. Es sei hier besonders sein Eintreten für Hektor *Berlioz* hervorgehoben, weil schon damals Mottl fast der einzige Dirigent war, welcher der bizarr-fantastischen Wesensart des Begründers der neuen orchestralen Klangtechnik in einer später kaum mehr erlebten, einmaligen Weise gerecht wurde. Als erster wagte er die vollständige Aufführung der »Trojaner« Berliozs. Er verhalf ebenso manchen anderen vergessenen Werken des Komponisten durch kongeniale Ausdeutung zu ungeahnter Wirkung und gab damit zugleich die praktische Bestätigung, daß Wert und Bestand eines musikalischen Kunstwerkes allein von der Voraussetzung und Fähigkeit seiner sinngemäßen Interpretation abhängen.

Schon 1886 hatte Mottl die Bayreuther Festspiele mit sensationellem Erfolg geleitet. Als bewährter Hüter der alten Traditionen und eminenter nachschöpferischer Gestalter reifte er bald zum klassischen Interpreten der Werke Richard *Wagners* heran. Als solcher war er um die Jahrhundertwende jährlich mehrere Monate an der Metropolitan-Oper in New York tätig. Die ihm dort zugedachte Leitung der ersten Aufführung des »Parsifal« außerhalb Bayreuths lehnte er schließlich ab.

Als Mottl 1903 nach München kam, gewannen hier die unter seiner Leitung stehenden Wagner-Festspiele im neu erbauten Prinzregenten-Theater eine künstlerische Bedeutung, die jener Bayreuths in keiner Weise nachstand. In einem hervorragenden Ensemble kongenialer Sänger und Darsteller wie Zdenka Faßbender, Felix und Adrienne v. Kraus, Heinrich Knote, Fritz Feinhals, Paul Bender u. a. fand Mottl ideale Mithelfer.

Im 19. Jahrhundert waren die Opern *Mozarts* durch Striche, Beseitigung der Rezitative u. dgl. fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Mottl war einer der ersten Dirigenten, welche durch die Herstellung der ursprünglichen Ordnung das noch von R. Wagner verkannte dramatische Genie des Salzburger Meisters wieder erkennbar machten. Seine Mozart-Interpretation war sowohl von einer unnachahmlichen Beschwingtheit und Grazie, als zarten, verhüllten Melancholie, die wohl einer tiefen seelischen Verwandtschaft mit dem Meister entsprang.

Sie wurde besonders offenbar bei Mottls Interpretation Mozart'scher Musik im Konzertsaal, etwa der letzten Sinfonien. Wie wußte er hier - ferne aller späteren Sachlichkeit! - jede Phrase und Periode mit dem ihr eigenen rhythmischen und dynamischen Leben zu erfüllen, ohne daß hierdurch der einheitliche Formablauf gestört worden wäre, ja nur eine um so klarere Ausprägung empfing. Man hatte die Empfindung, daß hier in Mottls Auslegung noch jene empfindsam-subjektive Gestaltung nachwirkte, deren Unnachahmlichkeit die Zeitgenossen den Interpretationen Mozarts selbst nachrühmten.

Schon seit seiner Jugend in Wien hatte sich Mottl für die Anerkennung des Sinfonikers Anton *Bruckner* eingesetzt. Und 1885 war es besonders seine Wiedergabe der VII. Sinfonie mit dem berühmten Adagio, welche Bruckner den ersten großen, bleibenden Erfolg verschaffte.

In München zählten dann die Aufführungen der Sinfonien Bruckners zu den großartigsten Dirigentenleistungen Mottls. Er war dabei keineswegs bemüht, die stets gerügten »Formfehler« des Sinfonikers durch Unschädlichmachung der berüchtigten Generalpausen, Abglättung der Übergänge u. dgl. zu verhüllen, wie dies dann besonders seit der Interpretation Ferdinand *Löwes* allgemein üblich wurde. Mottl gestaltete den Aufbau der Sinfonien mit einer kristallischen Klarheit des Klanges und der dynamischen Abstufung, mit einer treibenden Belebung der weitbogigen Thematik und Melodik, daß sich die Formfehler als selbstverständliche, wenn auch ungewohnte Formnotwendigkeiten erwiesen. Zugleich vermied er jenes schwülstige Espressivo, welches bisweilen als Spezifikum des Bruckner-Stiles gilt und gleichermaßen verrufen ist. Es gibt kein unbestechlicheres Dokument für die Authentizität der Bruckner-Interpretation Mottls als die enthusiastische Anerkennung, die der Meister selbst in seinen Briefen seiner Leistung zollte.

Auch den jüngeren zeitgenössischen Komponisten war Mottl ein ebenso gewissenhafter als stilsicherer Interpret, gleichgültig ob es sich jeweils um Vertreter so verschiedener Musikauffassungen handelte wie dies etwa bei Richard *Strauß*, Claude *Debussy* oder Max *Reger* der Fall war.

Nach achtjähriger aufreibender Tätigkeit, die noch durch viele auswärtige Verpflichtungen belastet war, fand Mottls Wirken in München ein allzu frühes, jähes Ende. Inmitten einer Tristan-Aufführung entsank ihm für immer der Taktstock. Nach wenigen Tagen, am 2. Juli 1911 ging Mottl ein in das »dunkelnächt'ge Land« des Todes.

RUDOLF VON FICKER

Richard Riemerschmid

Musik in Strafanstalten

1. Juni 1951

Was wir von einer *sittlichen Macht* der Schönen Künste wissen, wie wir dieses Wissen erweitern können, was wir von ihm erwarten dürfen - jedenfalls gehört es zu den Aufgaben unserer Akademie, Spuren, die zur Klärung dieser bedeutsamen Fragen führen können, sorgsam zu verfolgen.

Nun könnte dabei - glaub' ich - die Musik mehr als die anderen Schönen Künste gute Dienste tun, wenn es gelingen sollte, ihre Wirkungen recht genau und wiederholt zu beobachten, auch von der Dauer dieser Wirkungen Zuverlässiges zu erfahren. Diese Möglichkeiten könnten nun die Staatlichen Strafanstalten bieten, wenn ihnen die entschlossene Mithilfe willkommen sein sollte als eine wertvolle Stütze bei ihren schweren und harten Aufgaben.

Die anregenden und ermutigenden Besprechungen mit den Herren Oberregierungsrat Dr. Wilfert und Ministerialrat Leopold scheinen dazu eine vielversprechende Einleitung zu bieten.

Solche Überlegungen und vor allem eine Empfindung, die vielleicht am deutlichsten bezeichnet wird als das Gegenteil von Menschenhaß und Menschenverachtung veranlassen mich zu folgendem Antrag:

Die Akademie der Schönen Künste möge sich an das Bayerische Staatsministerium der Justiz wenden mit der Bitte, die nötigen vorbereitenden Schritte für die Verwirklichung der folgenden Anregungen zu unternehmen:

In den Staatlichen Strafanstalten wird den Strafgefangenen wöchentlich einmal, vielleicht noch besser zwei- oder dreimal, zu bestimmter Zeit unter Verwendung von Schallplatten Gelegenheit geboten, Musik zu hören und zwar in sehr guten Aufnahmen nur *Meisterwerke höchsten Ranges*. Bei der Auswahl keine andere Begrenzung, aber diese eine aufs strengste einhalten! Keinerlei Zwang oder Nötigung, keine Andeutung, daß der Besuch der Musikstunde als erwünscht oder als Zeichen »guter Führung« gilt. Erlaubnis für jeden, teilzunehmen oder auch wegzubleiben, so daß sich die Auswahl der geeigneten Teilnehmer ganz von selbst vollzieht. Die Anordnungen über die Art von Beschäftigung für die Wegbleibenden sollen verlockende ebenso wie abschreckende Absichten vermeiden.

Das Ziel ist, bei den Hörenden - gleichviel ob's ihnen klar zum Bewußtsein kommt oder nicht - den Glauben zu wecken oder zu stärken, daß aus der Musik, aus *dieser* Musik, eine Spur oder Ahnung von Glück winkt, bald mehr noch - ein wirkliches Glück, ein Hauch von geistiger Freiheit - auf eine kurze Frist - aber doch Freiheit - *und das wird ihnen vergönnt*, sie nehmen sogar auch selber teil an dem Vergönnen, indem sie kein störendes Geräusch sich oder den anderen erlauben.

Sollte dann nicht manchmal ein leises Gefühl der Dankbarkeit und des Vertrauens sich regen? *Ein anderes Leben* sein Zeichen geben?

Um solchen Erfolgen sich zu nähern, werden Wiederholungen unentbehrlich sein, es sollte nämlich auch schwerer zugängliche und im besten Sinne anspruchsvolle Musik durchaus nicht gefürchtet werden. Im Gegenteil: Ohne ängstliche Vorsicht immer nichts anderes als die *Gewalt der Meisterwerke* heranholen.

Es werden noch gar viele Fragen auftauchen, sie werden nur durch die Erfahrung beantwortet werden, die den Herren, welche die Verantwortung übernehmen würden, sicher zu einem Teil reichlich zur Verfügung steht, zum anderen Teil aber deuten meine Vorschläge doch auf Neues und bisher noch nicht genügend Erprobtes hin - so glaube ich und meine dabei das Bestreben, den Bestraften den eigenen mutigen Entschluß und Willen als das einzige zuverlässige Werkzeug zu enthüllen, um sich herausretten zu können aus einem versumpften, verdreckten Zustand.

Kaum irgendein Strafgefangener könnte gegenüber diesem Versuch den Verdacht oder das Mißtrauen beibehalten, daß er wieder einmal beeinflußt, beeinträchtigt werden soll in seiner verfluchten und bestraften Meinung, die aber eben doch *seine* Meinung, *sein* Recht, *seine* einzige Freiheit ist. Und gerade weil das Mittel auch den Verhärteten nicht verdächtig sein wird, kann dann die Beeinflussung stark und hemmungslos werden, kann die tief geheimnisvolle Macht edelster Musik in vereinzelten Fällen vielleicht Wunder wirken.

Das Chorsingen soll nicht etwa verdrängt werden. Ein erwünschtes Fördern und Steigern könnte erreicht werden, wenn die

Meisterwerke meisterhaft wiedergegeben und wenn *daneben* und *klar gesondert* eine bescheidene Art, selber Musik zu treiben, gelingen und den Abstand ebenso wie Vorzüge und Nachteile deutlich und verständlich machen würde. Jedes Vermischen dagegen wäre ein Verwirren.

Die Akademie wird dabei zunächst kaum mehr als anregen und vorbereiten können, daß diese Möglichkeiten ganz erkannt und daß sie rein erhalten werden. Das heißt in diesem besonderen Fall auch, daß, was die Strafgefangenen *hören* sollen, auch sauber getrennt bleibt von dem Ungewohnten und Ablenkenden, was sie *sehen* würden, wenn die Musiker zu sehen wären. Diese Darbietungen sollen ihre volle Kraft ausüben können. Um diesen wichtigsten Punkt nochmal zu betonen: Diese volle Kraft ruht nur in den Meisterwerken höchsten Ranges, in ihrer möglichst guten Wiedergabe.

Wer soll die Werke wählen? - Ein guter kluger Mensch, der ein klares und vielseitiges Wissen von der Musik hat und *selber an ihre Macht glaubt.*

RICHARD RIEMERSCHMID

Ich hab' es gesehen - sie haben es nicht begriffen.
Sie haben nur die Eisen geschliffen.
Und haben keine Wunden geschlagen,
Die nur heilend wir als solche vertragen.
Sie zerschlagen den Spiegel der Natur
Und dünken sich auf des Bildes Spur.
Sie haben die Arme und Beine gemessen
Und den Atem des Holzes dabei vergessen.
Sie haben zersprengt die zarten Saiten
Und singen ein grausiges Lied vom Schneiden
Und nicht vom Heilen der geschlagenen Wunde
Und nicht vom »Halt ein!« in der seligsten Stunde. -

KARL KNAPPE

Auf dem Globus der Künste gehören die beiden Erdteile Musik und Bauen aufs engste zusammen. Wer hat dies schöner formuliert als der junge Goethe vor dem Straßburger Münster? Viele haben versucht, seinen Genieblitz, Architektur sei »gefrorene Musik« genau und systematisch zu untersuchen und auszulegen.

Ein so umfassend-großes Thema beschäftigte den Meister Theodor Fischer in seinem letzten Lebensabschnitt; leider hat sich ihm aus solchen Meditationen kein abgeschlossenes Ganzes gerundet! (Aber ich darf am Rande an das Geheimnis rühren, daß Paul Schmitthenner schon seit Jahren eine umfängliche Arbeit über die Baukunst schreibt, »Variationen« betitelt - ein Gattungsbegriff, der aus dem Reich der Musik stammt.)

Schmitthenner ist es denn auch, von dem meine Frau und ich den Namen Richard Riemerschmid und dessen Bedeutung im allgemeinen wie im besonderen immer wieder gehört hatten.

Und 1950 war es, als wir, auf einer Fahrt nach Salzburg, den Professor nach München brachten zu einer Sitzung der Akademie. Als wir vor dem Palais vorfuhren, bog eben, beschaulich-gemütlich, den Stock in der Rechten, ein rüstiger scheinbar Fünfundsechziger um die Ecke. - Wir waren baß erstaunt, als uns Schmitthenner ihm, nach herzlicher Begrüßung, zuführte: so lebhaft und beweglich bewillkommnete uns Dahergeschneite der 82jährige Meister Riemerschmid. Und schließlich mußten wir die zwei Männer der Akademie an die ihrer harrende Sitzungspflicht gemahnen!

Ein halbes Jahr später hatte ich einen Bauernhof am Tegernsee gekauft. Ich kutschierte das Ehepaar Schmitthenner dorthin, um zu besprechen, was alles am dringendsten umzubauen sei und wie. Die Rückfahrt war so disponiert, daß wir zu passender Stunde, zwischen halb 12 und 12 Uhr, in der Pasinger Lützowstraße ankämen, Riemerschmid zum 83. Geburtstag zu gratulieren. Es fehlte nicht an ein paar Flaschen köstlichen Weines, an Blumen und an röschem Gebäck. Wir durften nun die gütige Geheimrätin kennenlernen, das Spitzenhäubchen malerisch im gescheitelten Haar, und Frau Doktor, die Tochter - (auch die treusorgende Beschließerin sei nicht vergessen!)

So also sieht es aus, das erste Münchner Atelier, in dem Schmitthenner, 23jährig, einstmals gezeichnet, entworfen hatte. Und wehmütig ist es, den alteingesessenen Pasinger Grundherrn zu vernehmen: »Ja, früher wohnten wir drüben im großen Haus - jetzt haben es die Scharen von Zwangs- und Untermietern grausam verlottern und verderben lassen; der Park steht verwildert, jede Terrasse verödet. Und hier, im ehemaligen Arbeitsflügel, haben wir uns eingerichtet mit dem Nötigsten... Der Krieg - er hat eben alles durcheinandergebracht!«

Doch ist wieder Ordnung geschaffen worden in diesen wenigen holzgetäfelten Räumen. Alle Möbel, jedes einzelne Gebrauchs- oder Schmuckstück, nicht zuletzt die großen Fenster gehören ins stillbeglückende Ganze; das bescheidene Wohn- und Eßzimmer, es wirkt geräumig genug, trotz des rosengeschmückten Tisches voller Geschenke.

Eine Stunde höchstens hatten wir bleiben wollen. Aber der Geburtstägler bestimmte anders. Solange er uns im großen Arbeitssaal (der verblieb ihm) neue, ältere, alte Opera zeigt, Bilder und Mappen springlebendig herbeiholt, erklärt und vergleicht, rüsten die Frauen sieben Gedecke, statt der vorhergesehenen drei. Und wieder bewährt sich's: wer den Mut hat zu improvisieren, der wird doppelt belohnt (mag es auch ein- oder zweimal schiefgehen)! Vierfachen Lobes ist würdig, wer sich darin vom Alter nicht beschränken noch einengen läßt.

Auch Schmitthenner ist ein Improvisator, wie er im Buche steht. Und er feiert mit munter gewürzter Rede die Zauberkunst unserer Gastgeberin: welches nüchterne Mannsbild wolle es glauben, daß sie, das erste Rautendelein einst in Gerhart Hauptmanns »Versunkener Glocke«, sich nun bewähre als Meisterin realer Verdopplung auf allen Platten, Schüsseln und Tellern . . . ?

Kurz und gut - es ist eine uns liebe und schlichte Erinnerung. Und nun, wie Riemerschmid weiterhin aufmerksam-aktiv teilhat an allem, was er ehedem angestrebt und gefördert hat: echten, wahrhaftigen Sinn für geistergebenes Künstlertum und Künstlerschaffen!

Diese rein persönliche Schilderung will zum Ausdruck bringen, daß wir empfänglich und dankbar sind für alles Vertrauen und Teilhaben-lassen an dem, was der Generation vor uns wichtig und ehrwürdig ist oder war. Und was wäre höher zu preisen als Ehrwürdigkeit?

MARC-ANDRÉ SOUCHAY

Jan Pollack Fresken Pippinger Kirche

Goethe schreibt in seinem italienischen Tagebuch:

»Als ich um fünf Uhr von München wegfuhr, hatte sich der Himmel aufgeklärt.

An den Tiroler Bergen standen die Wolken in ungeheuren Massen fest. Die Streifen der unteren Regionen bewegten sich auch nicht. Der Weg geht auf Höhen, wo man unten die Isar fließen sieht, über zusammengeschwemmte Kieshügel hin. Hier wird uns die Arbeit der Strömungen des uralten Meeres faßlich. Die Nebel des Flusses und der Wiesen wehrten sich eine Weile, dann wurden auch diese aufgezehrt. Zwischen gedachten Kieshügeln, die man sich mehrere Stunden weit und breit denken muß, das schönste fruchtbare Erdreich wie im Tale des Regenflusses.

Nun muß man wieder an die Isar und sieht einen Durchschnitt und Abhang der Kieshügel, wohl hundertfünfzig Fuß hoch. Ich gelangte nach Wolfratshausen und erreichte den achtundvierzigsten Grad.

Nun ging mir eine neue Welt auf.

Ich näherte mich den Gebirgen, die sich nach und nach entwickelten...«

Der Italienfahrer von heute nähert sich auf eben dieser Straße dem Süden und muß über den »Durchschnitt« an die Isar. Und wenn er von der Hochstraße kommend die Wende der heutigen Kunststraße anschneidet, tut sich seinen Augen ein Bild auf, wie es ganz wenige in der an Schönheiten reichgesegneten oberbayerischen Hochebene gibt.

Unter sich hat der Wanderer den Zusammenfluß zweier gewaltiger Bergwasser mit dem Zauber der von Goethe beschriebenen Kiesbänke, den Ort Wolfratshausen, weitgeschwungene Uferlandschaften mit dem grandiosen Hintergrund der Bergkette. Wenn dann gar noch der Föhn von Italien her das Blau des böigen Himmels in türkis-blaugrün aufleuchten läßt, dann meint man, ein Wunder zu erleben.

Und an dieser Stelle hat Richard Riemerschmid dem Isartalverein ein Stück Land geschenkt, auf das es für alle Zeiten von jeder Bebauung frei allen Wanderern und Naturfreunden gesichert sei. Der Isartalverein spricht dem hochverehrten Künstler und seiner Gattin den allerherzlichsten Dank aus für die großartige Stiftung.

Wie war es doch, da wir als Studenten die neuen Innenräume der Bayerischen Vereinsbank, Landhäuser in Pasing und Starnberg sahen, und zum erstenmal im Schauspielhaus an der Maximilianstraße saßen?

Da ging uns eine neue Welt auf.

Und inzwischen ist das Seltene geschehen: was der Künstler Riemerschmid erdachte, diese neue Welt hat ihr Versprechen gehalten: Es bezaubert uns die Welt, die uns vor fünfzig Jahren offenbart wurde, immer aufs neue:

Die Schöpfung des Schauspielhauses ist ein Lied, dessen Melodie nie ihren Reiz einbüßen wird.

Von der Türklinke bis zur durchbrochenen Decke mit ihren bezaubernden Lichttropfen hat dieses Kunstwerk keinen Deut seines Reizes eingebüßt, es ist jung wie die Kunst.

Währenddem sind manche neue Räume entstanden, die uns weder beim ersten Anschauen noch später bezauberten. Gerade an vielen Enttäuschungen kann der Beobachter, der ein halbes Jahrhundert kritisch betrachtet, das Bleibende, das Wertvolle erkennen.

THEO LECHNER

War es, verehrter Jubilar, eines Ihrer Hauptanliegen, mit Ihrer Kunst dem Leben zu dienen, so mag es sich schicken, in dieser Festschrift auf das eben von den Schlacken unglücklicher Renovationen befreite, in Ursprünglichkeit erhaltene Pippinger Kirchlein in der Nähe Ihrer Werkstätte hinzuweisen, das in der gewachsenen Einheit von Architektur, Plastik, Schreinerwerk, Wand-, Altar- und Glasmalerei ein Beispiel für das Gesamtkunstwerk einer geschlossenen Kultur bietet.

Repräsentiert das benachbarte, rund zehn Jahre jüngere Blutenburger Kirchlein den Typus einer vornehm ausgestatteten Schloß-Kapelle einer fürstlichen Hofhaltung, so wirkt Sankt Wolfgang zu Pipping eher wie eine schlichte, ungemein stimmungskräftige Dorfkirche. Sie verdankt ihre Entstehung dem meist in Blutenburg hofhaltenden Herzog Sigmund, der die Staatsgeschäfte seinem energischen und lebenstüchtigen Bruder Albrecht »dem Witzigen« überlassen hatte, und, auf seine Schlösser zurückgezogen, seinen Neigungen und frommen Stiftungen lebte. In Pipping haben Münchner Meister von Rang wie Jan Pollack und Erasmus Grasser gearbeitet, wenn sich auch die Ausstattung in bescheideneren Grenzen hält als in der fürstlichen Schloßkapelle. Sind in Blutenburg Schiff und Chor durch das rassig artikulierte Netzgewölbe, dessen Rippenwerk sich zum Altar hin steigert, zu einer einheitlichen Raumwirkung zusammengefaßt, so lebt Sankt Wolfgang von dem Kontrast zwischen dem dunkleren, flachgedeckten Langhaus und dem lichteren, durch Säulen, Konsolen, Rippen gegliederten, in straffen Spitzbogen sich emporwölbenden Chor mit seinen fröhlichen Fresken. Dieser im wesentlichen erhaltene Freskenzyklus (1479 datiert) vermittelt einen guten Begriff von der höchst dekorativen Wandmalerei der Münchner Spätgotik, wie sie von Gabriel Mäleßkircher, Ulrich Fütrer, Jan Pollack, Jakob Leitzinger an den Türmen und Toren, Kirchen und Häusern der Stadt ausgeübt worden ist. Sie trugen wesentlich zu dem von gleichzeitigen ausländischen Chronisten überlieferten Ruf Münchens bei, eine der schmucksten deutschen Städte zu sein. Von dem festlichen Straßenflor wissen wir durch Urkunden. Der Pippinger Zyklus läßt versunkenen Reichtum ahnen.

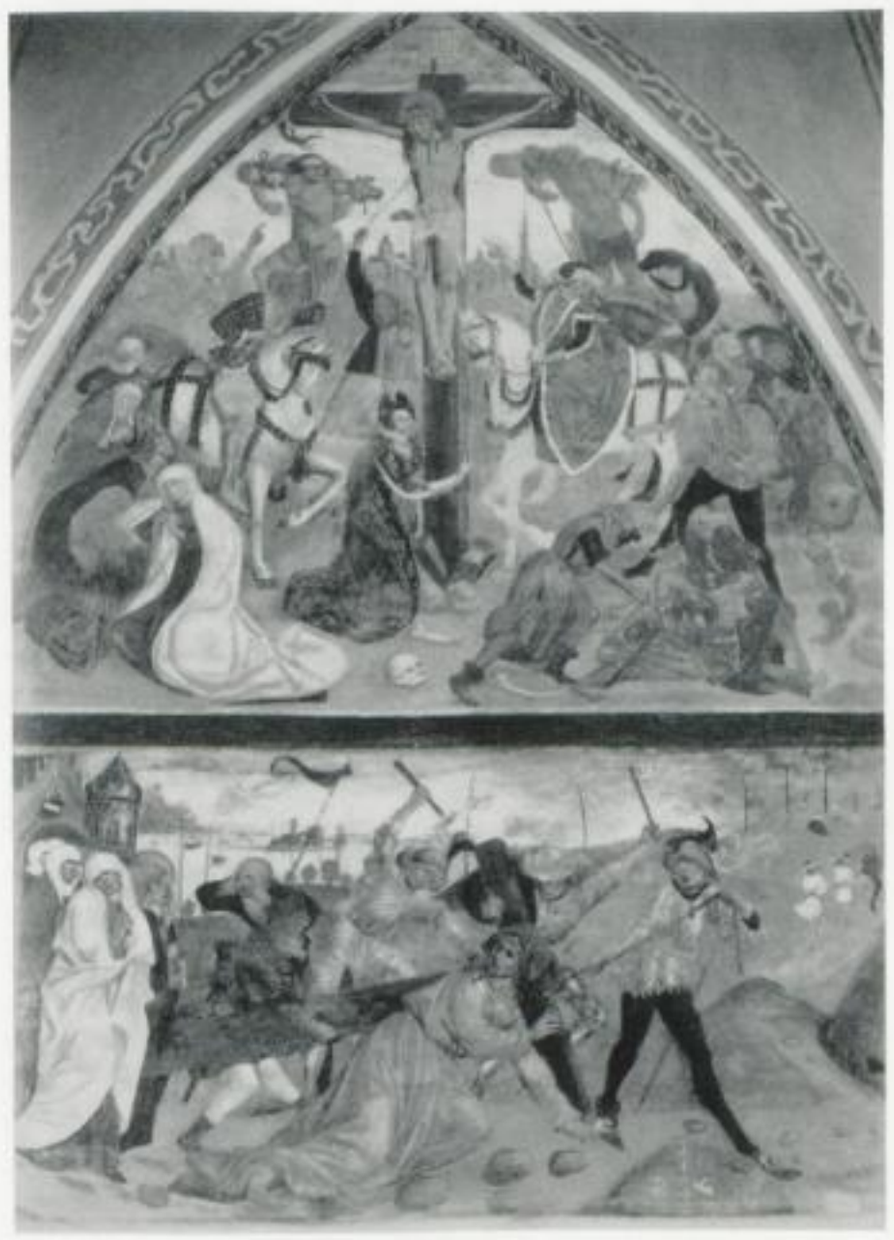
Die Pippinger Fresken sind das früheste Werk des aus Krakau zugewanderten Jan Pollack, der vierzig Jahre - bis zu seinem Tod (1519) - die markanteste Persönlichkeit unter den Münchner Malern der Spätgotik gewesen ist.

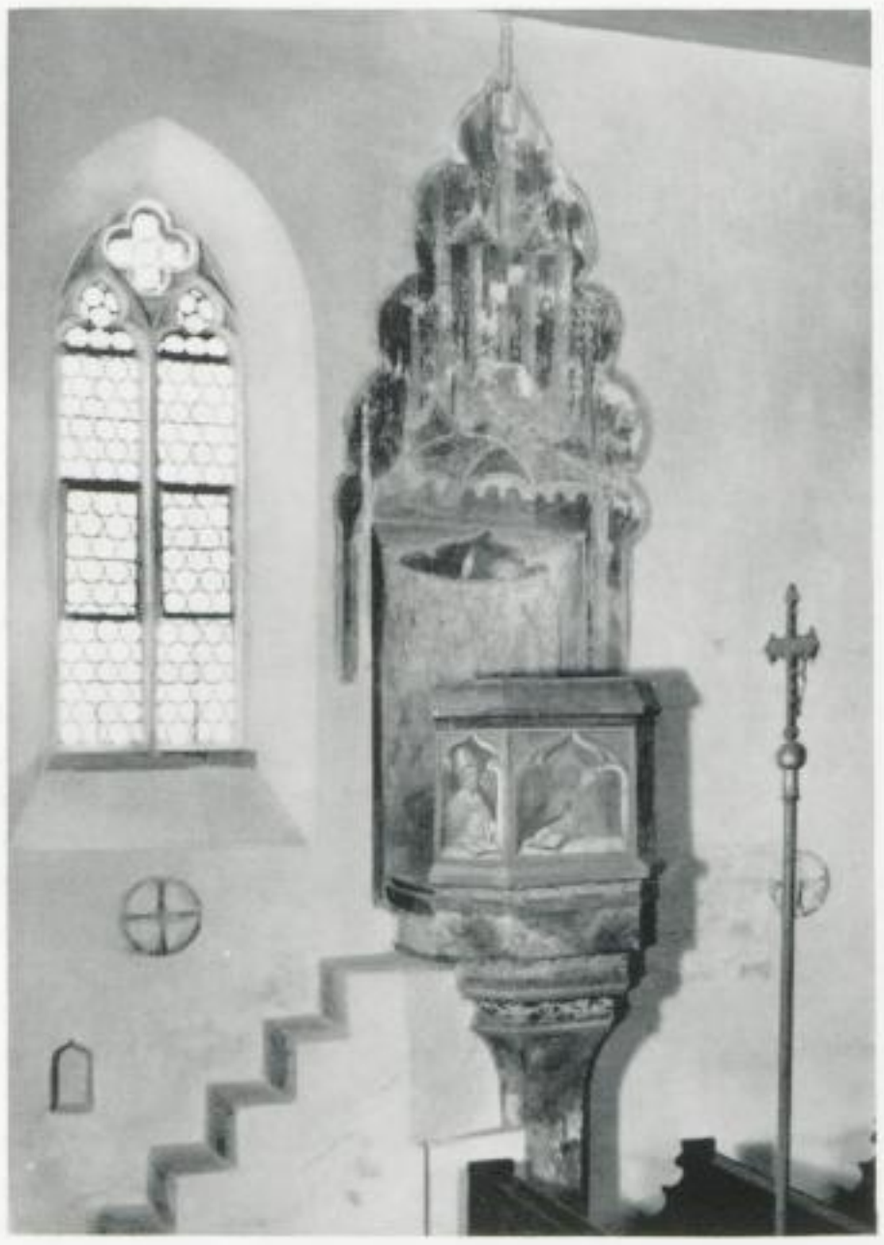
Die mit beschwingter Phantasie in die unterschiedlichen Wandfelder eingefügten Fresken können erst jetzt in originalen Farbwerten erfaßt werden. Nachdem vor einigen Jahren die Blutenburger Schloßkapelle im Auftrag der Direktion der Gärten, Schlösser und Seen (Präsident Esterer) in ihrer ursprünglichen Wirkungskraft hergestellt worden ist, hat nunmehr Pipping mit seinen Fresken eine nicht minder glückliche »Urständ« gefeiert. Die feinfühlige Hand Hans Pfohmanns entfernte unter der Obhut des Landesamts für Denkmalspflege die Eingriffe früherer »Restaurierungen«. Wie im 19. Jahrhundert die goldglänzenden spätgotischen Skulpturen durch dumpfe Ölfarbenanstriche »entsinnlicht« worden oder die leuchtkräftigen Hintergründe altdeutscher Bildnistafeln mit stumpfen Grautönen zugestrichen worden sind, so war die helle Sockelbasis des Pippinger Chores mit einer himbeerroten Vorhangattrappe neogotischen Charakters bemalt und die lichten Gewölbefelder ins Graublaue abgedämpft. Wirksam kamen unter der monoton egalisierenden Übermalung die braunroten Rippen und die Bogensäume heraus, die teils mit hellem, keckem Liniengeschlängel, teils mit reich bewegtem Blatt- und Krabbendekor köstlich frisch und unkonventionell verlebendigt sind. Auf dem Sockel der Chorwände konnte an einigen Feldern, insbesondere an der Wand hinter dem Altar, die aus Radmotiven, Fischblasen und Dreipässen flächig ausgesponnene, groß dekorativ gemalte Scheinarchitektur freigelegt werden (Abbildung). In Augen- oder Schulterhöhe kamen, locker gereiht, die zwölf alten Apostelkreuze zum Vorschein, sechs mit dem »Dulderhaupt« im Chorgewänd, sechs mit Kreuz und Schwurhand auf den Langwänden des Schiffes. Über den Seitenaltären wurden die Spuren von fialenartigen Steilpyramiden sichtbar, die ursprünglich dem gut erhaltenen, gemalten Schalldeckel der originellen, aus der Wand vorspringenden Kanzel ähnelten. Die Farben der mit figuralem und ornamentalem Freskenwerk geschmückten Kanzel, die nur für einen schwindelfreien und nicht zu voluminösen Prediger geeignet erscheint, sind leuchtkräftig herausgekommen.

Die Fresken sind ein typisches Frühwerk Pollacks, das noch nicht so wuchtig wie der Blutenburger Gnadenstuhl (1491) zusammengefaßt ist. Sie zeigen bereits die Grundzüge seines heißblütigen Künstlertemperamentes: den dekorativen Schwung, die schlagkräftige Farbigkeit, die überscharfe Charakteristik, die durchgehende, spätgotisch gespannte Bewegtheit.

Fast alle spätgotische Kunst ist raum- und kultgebunden. Im nicht profanierten, sakralen Raum kommen die Altäre und Bildtafeln, Fresken und Skulpturen zu unmittelbarster Wirkung.

ERNST BUCHNER





Jan Pollack Architekturfresko Pipping

Der Anfang der Krisis, in der sich unsere Zeit befindet, liegt mehr als ein Menschenalter zurück. Nach dem Wellengesetz sind Krisen natürliche Erscheinungen wie Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Sie sind bedingt aus dem Wesen der Materie, der Materie in einem weiten Sinn: der universellen Materie.

Man muß einen physikalischen Maßstab anlegen, um Klarheit über die Ursachen zu erhalten: Ein gekühltes oder ein erhitztes Glas wird, wenn es in Wärme kommt oder in Kälte, einer zu plötzlichen Spannung ausgesetzt, die es unter Umständen nicht heil überwinden kann.

Die heutige Zeit leidet an zu plötzlicher Spannung. Der Grund dieser Spannung liegt in der Ungleichheit des Ablaufs: seit der Zeit der Römer bis zu den Tagen Napoleons, also in einem Zeitraum von etwa 1800 bis 2000 Jahren, gab es fast die gleichen Landstraßen, die gleichen Wagen mit Pferden. Seit Napoleon bis heute, also in einem Zeitraum von 150 Jahren, wuchs die Verkehrsschnelligkeit von ca. 40 Stundenkilometern auf die Geschwindigkeit des Düsenflugzeuges an. Ein gleiches: von der optischen Telegraphie der Römer bis Napoleon kaum eine Schnelligkeitssteigerung. Und seither rasches Ansteigen bis zur sekundenschnellen drahtlosen Übertragung um die Erde. Oder: Schreibstuben der Römer, Schreibstuben der Klöster, dann Gutenberg. Und heute die Rotationsmaschine mit hunderttausenden Auflagen in kürzester Zeit. Noch mehr in einer Spanne von 150 Jahren: Elektrizität, Mikroskop, Photographie, Röntgenstrahlen, chemische Industrie, Radargerät, Atomspaltung . .

Durch diese Geschehnisse wurden schwierige Probleme aufgeworfen, sind kaum zu überbrückende Spannungen entstanden.

So ist es zu verstehen, daß die Menschheit aus dem Gleichgewicht geraten mußte, weil andererseits die ethische Haltung, das Verantwortungsgefühl, nicht solche Fortschritte erreicht hat wie die faktische Macht. Man mag an den Vergleich mit dem Glas denken, das die Spannung nicht mehr erträgt und zerspringt. Krisis auf allen Gebieten. Wie das Glas beim Zerspringen in Einzelteile zerfällt, so ist die Adhäsionsfähigkeit unseres Lebens gestört und die Erscheinung der Atomisierung allerorts. Der einseitige technische Fortschritt ohne die gleichzeitige Weiterentwicklung der Ethik zerstört die seelische Substanz.

Alles Geschehen ist ein natürlicher Vorgang, von einer logischen Zwangsläufigkeit, weil alles innerhalb der Weltordnung geschieht, die ein Universum ist: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Und dann wieder Frühling! Wie in einem kranken Körper sich biologisch selbsttätig Abwehrkräfte bilden, die zur Heilung führen können, so ist der rationale, naturverankerte Wille des Menschen ebenso ein Regulativ zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes: das Bedürfnis nach Humanisierung der Technik, das Bedürfnis nach Konsolidierung der Politik, das Bedürfnis nach Re-Ligio.

Wie mit der psychosomatischen Medizin die Erkenntnis wieder klar geworden ist, daß der Wille zu Gesundheit und Leben gehört, daß Physis und Metaphysis eine Einheit sind, so muß es klar sein, daß nur ausgleichende Reaktionen die Menschheit vor Katastrophen retten können - und retten werden.

Die Tätigkeit der Kunst registriert - ähnlich wie ein Seismograph - das Wesen der Zeit, die Erschütterungen, die Spannungen und die Sehnsüchte.

Wie beim Verkehr bis vor 150 Jahren seit der Zeit der Römer alles fast im gleichen Tempo weiterging, so war es auch bei der künstlerischen und kunsthandwerklichen Äußerung. Von da an eine abwechslungsreiche Skala, hastig sich ablösend: Klassizismus, Romantik, Nazarener, Naturalisten, Impressionisten, Expressionisten, Futurismus, Kubismus, Dadaismus, Konstruktivismus, Abstraktion, Neue Sachlichkeit, Neuromantik, Surrealismus, Gegenstandslosigkeit usw.

Raffinierteste maschinelle Methoden ermöglichten im Kunsthandwerk alles, beseitigten jedes Hindernis, aber schalteten das organische Wachstum ab. Je schneller das Tempo wurde, desto rascher wechselten die künstlerischen Äußerungen, bis nun alles in extremsten Gegensätzen nebeneinander herläuft, sich gegenseitig aufzuheben droht.

Dieser Zustand der Verschiedenartigkeit, der sogar das Einzelwesen spaltet, ist normal geworden. Man hat sich damit abgefunden: Die Krisis ist legalisiert.

Wie der Wille zu Leben und Gesundheit in biologischem Sinne Reaktionen bringen muß, stellt die Zeit - und da die Zeit krisenhaft ist, also die Krisis - dem künstlerisch tätigen Menschen von Haltung Reaktionsmöglichkeiten, und sie fordert diese Reaktionen, um die Gleichgewichtslage wieder zu finden; eine Gleichgewichtslage, die aktuell sein muß, lebendig sein muß, heutig sein muß.

Als wir junge Schüler von Richard Riemerschmid waren, wußten wir nichts von einer Krisis der Zeit, von einer Krisis der Kunst,

obwohl sie schon im Anfang war. Wir begannen unter seiner Leitung unvoreingenommen unsere künstlerische Arbeit, mit der Zukunftsfreudigkeit junger Menschen, beglückt von der Neuheit seiner Ansichten. Wir wußten wohl von der Gegensätzlichkeit dieser seiner Ansichten zu den althergebrachten Meinungen; darin sahen wir seine uns gleiche Jugendlichkeit - er war für uns zeitlos jung -, *als seine regulierende Stellungnahme zu den Fragen, zu den Problemen der Zeit und der Kunst,* wie wir es heute wissen, daß sie es damals war.

Im Sinne einer biologischen Reaktion waren seine Reformen regulierend. Die Impulse, die er uns gab, zeitlebendig und temperamentvoll, förderten in uns die Gesinnung alter Dombauhütten, die Werkgesinnung alter Meisterschulen im selbstverständlichen Kontakt mit der Formungsmöglichkeit und der Formungspflicht der *Neuen Zeit.* Es wurde uns z. B. - um nur von einem zu sprechen - klar, daß die technische Ästhetik gotischer Strebepfeiler ein gleiches war wie die Eisen- oder Betonkonstruktionen neuzeitlicher Brücken und Bauten. Und wenn seine liebenswürdige, ein wenig spöttisch vorgebrachte Kritik unseren himmelstürmenden Enthusiasmus zurückbog, so half er, den Boden handwerklicher Kunst in einer technischen Zeit nicht zu verlieren.

Heute wissen wir, daß seine persönliche Reaktion zur damaligen Zeit Jahrzehnte schon voraus eine Grundlage geschaffen hat, auf der jetzt weitergewirkt wird.

In unserer Verpflichtung zu Richard Riemerschmid fühlen wir, seine Schüler, uns als ein von ihm aufgerufener Faktor in der turbulenten Krisis und sind wachsam, um in seinem Sinne uns bewähren zu können.

W. G. MAXON

Wirken und Sendung von Richard Riemerschmid sehen wir heute, auf die lange Zeit seines Schaffens und Lehrens zurückblikkend, nicht nur im persönlichen, sondern auch im überpersönlichen Sinne. 1868 geboren, im gleichen Jahre wie Peter Behrens und ein Jahr vor Hans Poelzig, gehört er jener Künstlergeneration an, über die am Ende des vorigen Jahrhunderts plötzlich ein überraschendes Besinnen kam: was nützt es, wenn wir, abgeschlossen von dem produktiven Leben, das mehr und mehr von der Maschine und vom Erwachen der Massen bestimmt wird, vor unserer Staffelei stehen und malen, wir müssen die Kunst ins Leben tragen! Wir wollen bauen, Räume schaffen und einrichten und wollen für sie Gebrauchsgegenstände formen, die dem Wesen unserer Zeit entsprechen.

Das gleiche hatte bereits Henry van der Velde getan, das gleiche tat auch, als Jüngster der Reihe, Bruno Paul, und diese fünf genannten Meister wurden die führenden Persönlichkeiten des Deutschen Werkbundes, der ihrer Auffassung von der Durchdringung des Alltages mit Geschmack und Qualität zum Siege verhalf.

Vergleicht man das, was die genannten Künstler suchten mit dem, was an Einrichtung, vom Posamentier her bestimmt, noch um 1890 üblich war, mit den konstruktiven Formen, die der sogenannte »Jugendstil« gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erstrebte, so wird man bei aller Übertreibung, mit der er in Linien schwelgte und in ihnen zugleich auch das Ornament sah, doch von einem Sieg der Vernunft sprechen dürfen.

Mit Leidenschaft wurden die ersten Veröffentlichungen der Möbel Riemerschmids, wie sie beispielsweise »Die Woche« brachte, diskutiert. Der Geschmack oder besser der Ungeschmack des endenden Jahrhunderts war auf Imitation der Renaissance und allenfalls noch auf eine Rokoko-Zugabe im Damenzimmer gestimmt. Vor allem aber schien ein »horror vacui« als Scheu vor jedem Stück freibleibenden Raumes die Überfüllung der Wohnungseinrichtung mit Säulen, Ballustraden, Wandbrettern und Etageren, sowie mit Draperien und Mackart-Bouketts zu verlangen. Was uns, als damals noch kaum urteilsfähige Jugend, dazu trieb, so leidenschaftlich für die erwachende konstruktive Kunst einzutreten, das war vor allem das Geschenk des Raumes, das ihre Art des Einrichtens und Gestaltens brachte. Ich erinnere mich sehr deutlich, wie ich in einer lebhaften Debatte über den Jugendstil als Primaner in unserem Literaturverein unter dem Eindruck von Abbildungen aus der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 vor allem aber in Erinnerung an einen Besuch des im Jahre 1901 vollendeten, noch heute als ein wertvolles Dokument jener Zeit erhaltenen Münchner Schauspielhauses von Richard Riemerschmid die Absichten des modernen Künstlers mit den Worten kennzeichnete: »Nicht Raum zu schlucken, Raum zu formen bin ich da!« Ich hatte damit, gereizt durch die Debatte, etwas gesagt, was vielleicht auch heute noch der fünfundachtzigjährige Richard Riemerschmid, der neunzigjährige Van de Velde als kennzeichnend für die Stilwende gelten lassen werden, die sie zu Beginn unseres Jahrhunderts zum Ziele führten.

Aber es hieße Richard Riemerschmid einseitig beurteilen, wollte man nur an jene frühe Epoche seines Schaffens erinnern. Es gehört zu seinem Wesen, daß er nie stehen geblieben ist, sondern mit unermüdlicher Konsequenz die Folgerung des entscheidenden Schrittes zog, der ihn die Kunst in das Leben tragen ließ. Er tat es vor allem auch, weil sich seine Begabung, wie die so vieler schöpferischer Geister, zugleich in der Lehre erfüllte. Im Jahre 1912 war er zum Direktor der Kunstgewerbeschule München berufen worden. 1917 griff er entscheidend in die während des Weltkrieges entstandene Debatte über künstlerische Erziehungsfragen ein, nachdem vorher der Leiter und Schöpfer der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, über »Aufgaben der Kunsterziehung nach dem Kriege« geschrieben und eine bessere handwerkliche Vorbildung der Künstler gefordert hatte. In vielfacher Übereinstimmung mit Bode, der doch die Dinge aus einem völlig anderen Blickwinkel sah, bekämpfte Riemerschmid in der ersten Flugschrift des »Münchner Bundes« den Akademismus mit der ihm eigenen Unerbittlichkeit. Er wandte sich gegen die Anmaßung, junge Leute ohne jede Kenntnis des Werkstoffes zur »hohen Kunst« erziehen zu wollen, er war der Meinung, daß die Akademien gewissermaßen in den luftleeren Raum hineingegründet wären und forderte, daß der Unterricht weniger den Charakter der Staffeleiakrobatik als den der handwerklichen Lehre in der Meisterwerkstatt tragen möge. Er verfügte über eine Fülle praktischer Erfahrungen, wie sie eine moderne Kunstgewerbeschule bot, und hatte zugleich ein feines pädagogisches Verständnis für die Entwicklung der künstlerischen Begabung durch die Auseinandersetzung mit Material und Technik. Das brachte der Werkstattbetrieb der Kunstgewerbeschule mit sich, während seiner Meinung nach in der Akademie so gearbeitet würde »als gäbe es als Material für die Kunst nur Bleistift und Kohle, Pinsel und Farbe und Modellierton«. Aus dieser Materialfremdheit erklärte er die Verödung der Malerei und der Bildhauerei und verlangte eine Änderung des Lehrbetriebes durch Auseinandersetzung mit dem Werkstoff und der Technik seiner Bearbeitung.

Josef Wackerle 1953

Alles Gute und Grüße
für Richard Riemerschmid
vom jungen Künstler und
Mitarbeiter – zum Gedenken
an die Zeit der Zusammenarbeit
in Verehrung Wackerle

Seine Schrift hat damals viele Debatten entfesselt, aber das beste, was mir aus allen Auseinandersetzungen in der Erinnerung haften blieb, ist doch ein Satz von Riemerschmid, der lautet: »Die Werkstoffe übertreffen an erzieherischen Gaben die besten Lehrer.«

Der Satz erscheint mir noch heute richtig; denke ich jedoch daran, was Riemerschmid, als er 1926 in Köln seine Ideen verwirklichen konnte, und später wieder in München geleistet hat und an all das, was er in den Sitzungen und Tagungen des Werkbundes als ein oft recht unbequemer Opponent an Ideen und Forderungen heraussprudelte, so möchte ich den Satz doch einschränken und verehrend aussprechen, daß der Geist eines Lehrers wie Riemerschmid die Lehrfähigkeit des Werkstoffes noch tausendfach übertrifft.

EDWIN REDSLOB

Was soll man über einen Künstler schreiben, der steif und fest behauptet, er sei gar kein Maler, er sei es nie gewesen. Und das, da man gerade im Begriff ist, im Nebenraum seines Ateliers einen beachtlichen Stapel seiner Ölgemälde durchzusehen, da man auf einer Staffelei ein noch nasses Ölbild findet, eben erst entstanden und vom ersten bis zum letzten Quadratzentimeter technisch wie künstlerisch durchgehalten, gefüllt von links oben bis rechts unten ohne jegliche leere Stelle, ohne die heute so häufigen Zufälligkeiten eines unbeherrschten Pinsels, einer unsicher geführten Malerspachtel. Der 85jährige fällt einem nicht in den Arm, wenn man diesen Bilderstapel durchgeht und prüft, aus welchen Zeiten die Bilder da stammen.

Es sind Jugendwerke dabei, die bis zum Jahre 1890 und noch früher hinaufreichen. Da steht wohl eines seiner frühesten, eine

Naturstudie, bescheiden und anspruchslos gemalt. Mit flottem Pinselstrich hat Riemerschmid einen ganz einfachen Vorwurf auf die Leinwand gebracht, einen Lattenzaun auf einem Stück grünem Weideland, dahinter der blaue Himmel eines schönen Tages im Voralpenland: ein schmales längliches Format, wie die frühen Naturausschnitte Ferdinand Hodlers, mit den der Perspektive so wohltätigen Telegraphenstangen. Eines der Bilder, ein ziemlich großes in Hochformat, trägt auf der Rückseite noch den Zettel, der ihm bei der Aufnahme zur ersten Ausstellung der Münchner Sezession im Jahre 1892 aufgeklebt ward. Es stellt den Blick auf eine mittelalterliche Stadt oder Burg dar, gesehen durch das Gitter von rötlich-braunem Erlengezweig, das einem schmalen Bachufer entsprießt: solche Farben hatte man bis dahin nicht gekannt. Ein quadratisches Format zeigt den blumensproßenden Boden einer hügeligen Waldwiese, bestanden von buschigen Laubbäumen, belebt von ein paar kleinen märchenhaften Wesen, ein Bild, erfüllt vom Geiste Hans Thomas. Wieder eines führt auch in eine solche idyllische Landschaft, in der sich ein murmelndes Bächlein durch die Wiese schlängelt; eine frühlinghaft holde Frauengestalt wandelt dieses Bächlein entlang, und man mag leicht die modische Art ihrer Kleidung vergessen, so intensiv spürt man die Huldigung des Künstlers an seine Liebe. Sonnenglast und Blütenduft vereinigen sich mit der azurnen Himmelsbläue zu einem herrlichen Frühlingslied, wie es so oft die Verse, die Musik jener vergessenen Jahre sangen.

Die Jahrhundertwende legt dem Künstler neue Probleme zur Lösung auf. Die sezessionistische Idee lenkt von der allmählich stickig gewordenen Atelierluft der Altmünchner Schule hinaus in die blühende Frische der Natur: was einst nur als Skizze, als Studie galt, das wird in einer flotten à la prima-Malerei schon zum vollgültigen Bild. Riemerschmid vertauscht damals den breiten Pinsel mit der Spachtel, deren biegsamer Druck ihm den Farbenauftrag wesentlich erleichtern will. Die Spachtel ist das charakteristische Malerinstrument des Impressionismus, sie gleicht der Kelle des Maurers, die den Mörtel auf die Ziegel wirft. Aber auch mit der Spachtel gibt es verschiedene Arten der Handhabung: die einen gebrauchen sie zu schnellem Auftrag und legen die Farbe in breiten Straßen auf, die anderen bauen und mauern bedächtig mit ihr. Unser Künstler gehört zu den letzteren: es bleibt überzeugend, wie er mit der Spachtel einen besonderen Lichteffekt auf die Leinwand setzt, z. B. wie er auf die zerrissene Rinde eines alten Baumstammes sorgsam das Licht der Frühlingssonne sozusagen ausgießt, keineswegs wie das berühmte »Glanzlicht« eines Lenbachschen Naturalismus, sondern eine fast golden wirkende und belebende Auflage eines helleren Tons auf den grauen, braunen oder bläulichen Grundton der Borke.

Ja, hier könnte einem wieder die Verleugnung des Malers einfallen, wie wir sie eingangs aus Riemerschmids Munde hörten. Und doch: was nennt sich heute mit voller Überzeugung, mit Recht Maler? - und arbeitet mit ganz ähnlichen Mitteln! Vielleicht auch mit dem gleichen Handwerkszeug! Wollen wir gar nicht erwägen, ob »gegenständlich« oder »gegenstandslos«; das sind Zeitfragen. Im Grunde bleibt zumindest technisch auch hier eine sehr wohl überlegte Ausbalancierung des künstlerischen Gedankens und des maltechnischen Arbeitsverfahrens. In dieser Hinsicht greift also Riemerschmid seiner Zeit schon weit voraus - oder unsere Zeit greift unbewußt, uneingestanden weit zurück in eine Zeit, in der diese Probleme zu rollen begannen. Vergessen wir nicht, daß das »Gegenstandslose« bereits vier Jahrzehnte unseres Daseins erfüllt, vergessen wir nicht, daß Kandinsky's und Franz Marc's Kunst, die heute schon als klassisch gelten kann, auf jenen Problemen beruht, denen man zu Recht oder Unrecht den verallgemeinernden Namen »Jugendstil« gegeben hat. Die Epitheta »dekorativ« und »angewandt« sind für viele heutige Maler das »rote Tuch«; sie degradieren gerne damit ein mißliebiges Werk. Aber wieviel des Heutigen empfängt nur von einem dieser Begriffe seine Wirkung.

Riemerschmids Maltechnik und seine Bildformate hängen stark mit diesen beiden Begriffen zusammen; das lag in ihrer Entstehungszeit, in der man sich heiß um die künstlerische Vereinheitlichung der Umgebung des Menschen bemühte. Und auch die Selbstverleugnung des Malers mag damit zusammenhängen, weil - vielleicht ganz unbewußt - in allem, was der Architekt und der Bahnbrecher des Werkbundgedankens schuf, das dekorative Moment gewaltsam durchbrach.

ARTHUR RÜMANN

PETER DÖRFLER

Schattenspiel

Ein Engel hängt an meiner Wand,
Ihn schuf glücksel'ge Künstlerhand
Rundum vollkommen.
Er lacht, wie man im Himmel lacht,
Und kurz, er ist wie übernacht
Von dort gekommen.
Und hinter ihm der Schatten spielt
Und sagt, er sei sein Ebenbild
Und daß es tauge.
Vorerst, da ging's noch leidlich an,
Das Conterfei man kennen kann
Mit bloßem Auge.
Doch plötzlich wird es zum Gespenst,
Zur Teufelsfratze, wie du's kennst
Von hohen Domen.
Und immer neu - ist's Zorn, ist's Spaß,
Malt Dummheit oder Neid und Haß
Noch wüst're Gnomen?
Und ernsthaft meint der Bildner hier:
So seh ich's, so erscheint es mir,
Nicht daß ich dichte.
Doch wenn euch dieser Scherz gefiel,
Was sagt ihr zu dem andern Spiel,
Man heißt's Geschichte.
Und zu dem dritten: Stund um Stund
Umgaukeln deiner Seele Grund
Der Zeit Geschwister.
Ob den du liebst, den hassest gar,
Ob Teufel dir, ob Engel klar,
An sich - was ist er?

Tina Kögel Aquatinta

Wie war es doch damals, als die Sofas Muschelaufsätze hatten und die beweglichen Büffettüren mit dorischen Säulen verziert waren! Richard Riemerschmid und sein Kreis hatten nicht nur das Auge und den Mut, dies peinlich zu finden; sie suchten und fanden eine neue Form und waren durch Jahrzehnte führend an der Entwicklung unseres Kunsthandwerks beteiligt. Rückblickend erscheint als der wichtigste Grundzug, der jenen Künstlern gemeinsam war, das Streben nach dem »Gesamtkunstwerk«, in das sie alles im Hause von der neuen Bau- und Raumgestalt bis zum einfachsten Gebrauchsgegenstand einbezogen.

Wenn man das Geschehen um 1900 zu übersehen versucht, fragt man sich auch: was ist für uns daraus erwachsen an fördernden Erkenntnissen, die auch unserem Schaffen noch dienlich sein können und die wir weitergeben müssen? Die Anfänge der »Industrieformgestaltung«, die heute mit so viel Aufwand propagandiert wird, und die gute »Gebrauchsform« haben Richard Riemerschmid schon in den Anfängen der Jugendstilzeit beschäftigt. Wie er diese schöpferisch gestaltend immer weiter entwickelte und wie er dann schon nach wenigen Jahren mit strenger Selbstkritik die Klärung und den Umschwung zur neueren Kunstentwicklung mit herbeiführte, darin liegt für uns, die wir diese Entwicklung als Jüngere miterlebten, ein besonderes und großes Verdienst Richard Riemerschmids. Was einst aus einer idealen künstlerischen Konzeption entstand und bearbeitet wurde, hat sich in unserer Zeit immer mehr in den Bereich des Zweckrationalen, der Maschine und des Marktes verlagert.

Die Vielgestaltigkeit unseres geistigen Lebens hat eine Fülle von Kunstrichtungen erzeugt, die in einem ständigen Wechsel kommen und wieder verschwinden. Der Ruf nach dem »Gesamtkunstwerk« als eine allen Künstlern gemeinsame Grundstimmung ist fast ganz verstummt, Bildhauerei und Malerei sind in den Hintergrund gedrängt vom »neuen bauen«, das andere Gestaltungsprinzipien verfolgt. Während sich zu Riemerschmids Zeiten für den Künstler Aufgaben in einer heute ungeahnten Fülle boten, sind diese durch die moderne Entwicklung der Architektur stark eingeschränkt worden. Es scheint, als ob die technische Entwicklung den Menschen und damit auch den Typus des Künstlers ändern wird.

Zweifellos ist die unmittelbare Wirkung der bildenden Künste in unserer Zeit geringer als je zuvor. Haben die Kunstschulen, wie sie Richard Riemerschmid Jahrzehnte seines Lebens geleitet hat, heute überhaupt noch eine Bedeutung? Da muß man die Gegenfrage stellen: sind nicht schon jetzt Anzeichen einer kommenden Wandlung erkennbar?

Allerorts erheben die Pädagogen die Forderung nach Verbreiterung der musischen Erziehung an unseren allgemein bildenden Schulen.

Eine weitgehende und gründliche Schulung des Formempfindens und der Erziehung zum Formschaffen werden zu den wichtigen Zukunftsaufgaben gehören, und damit behalten unsere Kunstschulen ihre nicht ersetzbare Funktion im geistigen und künstlerischen Leben. Dabei werden wir nicht nur dem Neuen, sondern auch mehr als bisher den Erfahrungen der Vergangenheit nachgehen

müssen, um dem übertriebenen Subjektivismus, der so gern als künstlerische Eigenart ausgegeben wird, Einhalt gebieten zu können. Möge uns ein gütiges Geschick dabei Männer wie Richard Riemerschmid schenken.

HERMANN BRACHERT

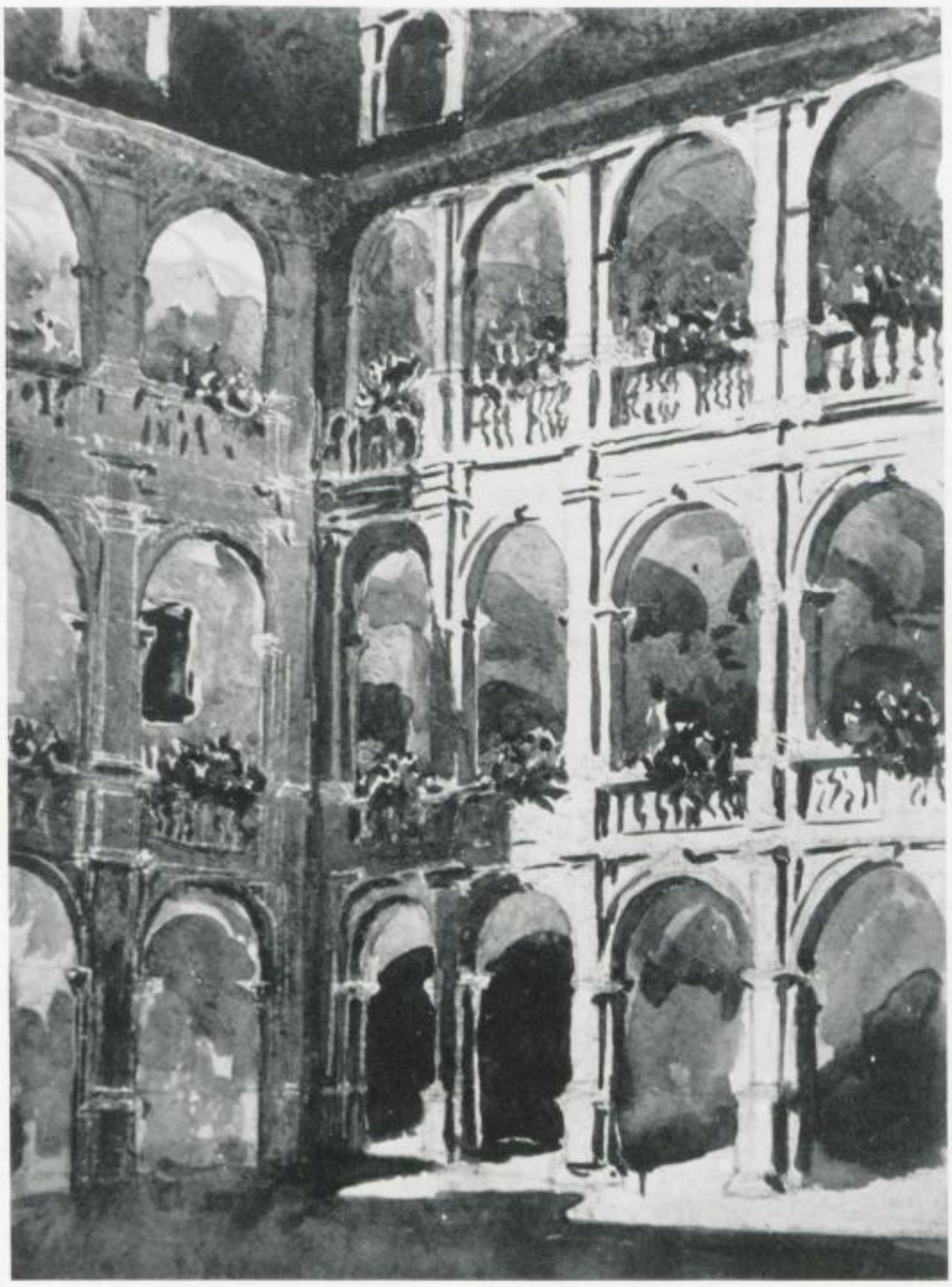
Ist einer, um zwanzig Jahre jünger als Richard Riemerschmid, auf verwandtem Berufsweg der Gestaltung nachgegangen, so hat er, auch ohne zu seinen Mitarbeitern gehört zu haben, mit ihm viel Gemeinsames erlebt. 1906 war in Dresden die »Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung«. Der Begriff »Kunstgewerbe«, ursprünglich von Gottfried Semper geprägt, hatte noch hoffnungsvollen Klang. 1912 sagte ein Werkbund-Jahrbuch: »Das ‚Kunstgewerbe' ist uns als Begriff und Wort eng geworden, wir möchten die erweiterte Arbeit in das Wort ‚Werkkunst' zusammenfassen«. Zwischen den Weltkriegen verkehrte sich der Sinn ins Geringschätzige, so daß die deutschen Handwerksschulen diese Bezeichnung ablegten; *sie heißen heute Werkkunstschulen.* Auf einer Ferienfahrt von der lebhaften Studienstadt Breslau zur weniger musischen Vaterstadt in Thüringen besuchte ich jene Dresdner Ausstellung. Mit der Begeisterung eines Neulings sah ich als Kunstschüler die Welt dieser Schau als etwas höchst Eindrucksvolles. Und so lernte ich denn Riemerschmids Arbeit kennen: das Bahnbrechende seiner Innenausstattung für Schiffe der deutschen Reichsflotte, das Neuartige der »Maschinen-Möbel«, beides hergestellt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst. In der Formgebung der »Maschinen-Möbel« hatte Riemerschmid Folgerungen daraus gezogen, daß dem Handwerk die Maschinen zu wichtigen Helfern geworden waren. Wie das, als erregt Umstrittenes, in der Praxis draußen eindrang, erlebte ich nach der Heimkehr aus Dresden: die aus Riemerschmid-Möbeln beschaffte Wohnungseinrichtung eines fortschrittlich gesinnten jungen Ehepaars war eine Zeitlang »Stadt-Gespräch«; auch bewahre ich noch ein Bilderheft auf, mit dem wenig später die »Deutschen Werkstätten« vornehme Werbung trieben unter dem Kennwort »Das Deutsche Hausgerät«. Von Dresden und München, von Berlin und Hannover her verbreitete sich Qualität von Wohnungseinrichtungen, getragen von einem Dutzend unbestrittener Künstler; immer war Riemerschmid in der vorderen Reihe beteiligt. Damals setzte die Besserung im gehobenen Mittelstande ein, in dessen Wohnwesen schlimmer Abklatsch einer bedenklichen »Makart-Mode« umging. Jene Reform ist lehrreich im Vergleich mit der heutigen Bemühung, dem sozialen Wohnungsbau einen sozialen Möbelbau anzugleichen.

Kommen Ausstellungen durch gründliche Vorbereitung zu Gelingen, so werden sie manchmal Merkmale ernsthafter Kulturarbeit, solches wurde nach »Dresden 1906« für das übernächste Jahr in München vorbereitet. In einer Abendversammlung setzten Theodor Fischer und Richard Riemerschmid ein Ziel für die Ausstellung München 1908: künstlerische Gestaltung nicht auf Sachen des gehobenen Lebens zu beschränken, sondern sie breiter einzusetzen, im Werktage und für jedermann. Dieses Ziel wurde in einer späteren »Bayerischen Gewerbeschau« und in reichsdeutschen Bemühungen des damals entstehenden Werkbundes weiter verfolgt. Jener Münchner Vortragsabend blieb den Hörern so unvergeßlich, weil zwei grundverschiedene Prägungen deutscher Menschlichkeit nebeneinander traten:

Theodor Fischer, untersetzt und vollbärtig, in Kraft bedächtig abgemessen, in Wärme ruhevoll zurückhaltend. - Richard Riemerschmid: schlank, groß, bartlos, von verwandter Kraft und Wärme, leidenschaftlich, ja feurig, durchglüht. - Was beide vertraten, fand bald Verwirklichung. Zwei Kräfte begegneten sich: der Leiter der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst und die junge Gartenstadtbewegung. Es kam zum Bau der bekanntesten unter den deutschen Gartenvorstädten: Hellerau. In der Erinnerung sind neben Schmidt, Fischer und Riemerschmid natürlich noch Mitarbeiter hervorzuheben, zumindest Dalcroze, Hermann Muthesius und Heinrich Tessenow. Nicht alles, was unsere Jugend damals erwartete, ist Wirklichkeit geworden: Vieles hat mittelbar mitgewirkt, das unter anderen Begriffen und Gestalten die spätere Zeit bestimmte. -

In Riemerschmids Pasinger Büro hatte Paul Schmitthenner (mit ungewöhnlicher handwerklicher Begabung) Riemerschmids Art und Kunst aufgenommen; er wurde Erbauer einer Landhaus-Siedlung, die sich als Gartenstadt gab: Carlowitz bei Breslau. Da fand ich meine praktische Lehre und es ergab sich ungezwungen, daß ich in ihr Riemerschmids Lehre mit erwarb. Weiter ergab sich, als ich 1912 eine Malerin heiratete, daß ich den ersten Tag meiner in München geschlossenen Ehe wahrnahm, um den verehrten Meister Riemerschmid in Pasing aufzusuchen, der gleich mit Freundlichkeit und Heiterkeit in seinem blauleinenen Arbeitskittel das sehr junge Ehepaar durch sein Werkstatt- und Heimwesen hindurchführte! Wir wußten schon, wie vielseitig er von hier aus gewirkt hatte: in Ulm, München, am Starnberger See,; an Bauten und ihrer Einrichtung mit Tisch und Stuhl, mit Stoffen und Geräten, mit Geschirr, Bestecken, Töpferei, mit Schrift und Beleuchtungskörpern! Daß er als Maler begonnen hatte, schien selbstverständlich. Konnten doch nur Maleraugen so frisch bleiben, um aus den in vielen Greueln verwirrten und verstockten üblichen Lebensformen sich zu *dem* hindurchzuringen, was uns ein neues, ein jugendliches und zugleich unserer Art besser anstehendes Hausen und Wohnen bringen konnte.

Wie alles fließt, weil zu allem Leben ein »Stirb« gehört, damit das »Werde« Platz finde, so hat jene Stilwende mit in besonderer Geschwindigkeit verfliehender Blüte weniger bewirkt, als sie versprach. In der Tiefe mehr bewirkt, als es obenauf schien - denn der wahre »Jugendstil«, mit dem sie einsetzte, wurde in der Breitenwirkung verzerrt von mancher Nachahmung, die als Mode der Öffentlichkeit leichter »einging«. Zwei Jahrzehnte später kam eine andere Stilwende. Die wurde, ehe sie ein Jahrzehnt gedauert hatte, hart und mit Gewalt unterbrochen, um nach abermals weniger als zwei Jahrzehnten einen veränderten Durchbruch wieder anzutreten. Fürs erste sind ihre Träger beflissen, literarisch zu verkünden, ihre Zukunft habe nichts mit Vergangenheit, mit Überlieferung und mit Heimat zu tun. Ist doch in einem der Darmstädter Gespräche dem Sinne nach gesagt worden: »Heimat? - Unsere Heimat ist die Welt, die großstädtische, internationale!« Bisweilen hat die Stilwende von 1900 bis 1914 das Abbrechen aller Brücken, das Anfangen von Grund auf, das Revolutionäre ähnlich betont. Soweit es um Richard Riemerschmid geht und damit um einen der stärksten Wirkungsträger jener ersten Stilwende, ist ein Unterschied der Bewegungen festzustellen. Die Avantgardisten von heute versuchen, schroff eine Grenzlinie durchs ganze Gebiet zu ziehen: zur einen Seite nichts als »Historismus«, als etwas sehr zu verachtendes Reaktionäres; zur



Heinrich Klingel Aquarell »Ständehaus Graz«

anderen kompromißlose Hingabe an das neue. In Riemerschmid war Aufgeschlossenheit für die Welt, auch jenseits des Vaterlandes und außerhalb der Heimat, persönlich nicht gehemmt, aber programmatisch nicht gefordert. Er selbst hat bei den Japanern bisweilen sichtlich, bei manch anderen fernen Völkern mutmaßlich ein Stück gelernt, aber ohne eine Tendenz daraus zu machen. Und wer's nicht verschmäht hat, ältere Wohn- und Bausitten gründlich zu betrachten, bedarf keiner Frontschwenkung, um Riemerschmid-Leistungen, die revolutionären Schwung tragen, zu genießen. Denn sie hatten etwas von geheimer Gotik, von Ursprünglichkeit älterer bäuerlicher Handwerksgesinnung. Sie scheuten sich nicht, mit Überliefertem etwas gemeinsam zu haben, wichen dem Anklang nicht aus; ihr Schöpfer konnte seiner Freude an schöpferischer Fortentwicklung in ruhiger Gewißheit nachleben. Man betrachte nur etwa den vertäfelten Wohnraum im Pasinger Wohnhaus. Gern liest man im Jahrbuch 1912 des Deutschen Werkbundes Sätze von Peter Jessen, Berlin:

»Das Bestehende muß als unerträglich empfunden werden. Keine Reform ohne revolutionären Einschlag; der darf niemanden erschrecken. Heute schämen wir uns, von Fremden die Allerwelts-Kopisten, die Japaner Europas, gescholten zu werden. Ein schlechter Deutscher, der am Niederreißen Freude hätte. - Der Werkbund

ehrt die Romantiker, aber blickt der Gegenwart und Zukunft ins Auge. - Die Geschmacksindustrien ... werden nur dann eine Weltmacht werden, wenn wir ... einen eigenen reifen Geschmack einzusetzen haben, gegründet auf einer zeitgemäßen nationalen Kultur.« Das weicht ab von jüngsten Zeitschriften, in welchen Abbildungen letzter deutscher Bauten erst aufgenommen werden, wenn sie sich von denen der Siegervölker nicht unterscheiden. Der Streit darum, ob es derzeit nur entweder Historismus oder Neuerung in jedem Teil gibt, wird nicht in Worten ausgetragen, Taten allein werden in längerer Entwicklung ruhiger sprechen.

Riemerschmids Werk gibt Antwort, ohne geschärfte Grenzlinie. Man konnte sie lesen, als 1948 »Die Neue Sammlung« in München Riemerschmids 80. Geburtstag feierte. Seine Arbeiten aus sechs Jahrzehnten waren unter ungewöhnlichen Schwierigkeiten aus weiter Zerstreuung zusammengeholt. Erstaunliche Summe eines aus bayerischem Boden in volkstümlicher Ursprünglichkeit froh gewachsenen Fleißes! Arbeit an Form und Farbe unzählbarer Dinge für den Bedarf einer Lebensspanne. Von der Jahrhundertwende an hat er - wie andere auch - das Malen ruhen lassen, um andrängende Eindrücke und Absichten durch andere Mittel zu verarbeiten. Er hat dem Töpfer und der Keramischen Industrie, der Holzverarbeitung, der Glashütte, der Stoffdruckerei, der Linoleumfabrik, dem Schmiede, Schlosser und der Metallindustrie, dem Stukkateur und dem Anstreicher zur Seite gestanden. Welche Emsigkeit, welche sprudelnde Phantasie, welche oft eigenwillige, bohrende Forscherfreude! Jetzt wurde geometrisches System im pflanzenhaft Regelmäßigen durch handgezeichneten Umriß so gelockert, daß sogar bei Stempel und Schablone Erstarrung nicht aufkam; daß selbst die gefürchtete Blech-Stanzung nicht tötend wirkte; dann wurden Bretter in Wölbungen verflochten, oder Glasscheiben ohne Metallhilfe zu Gehäusen gefügt. Immer arbeitete ein Suchender, immer ein Denkender. So wirkte nicht nur ein Schaffender allein, ein Kulturpolitiker trat in Schrift und Rede für Erkanntes ein.

Schön wars, ihm in Person zu begegnen: wenn ein Preisgericht in Soest das bittere Altbier kostete; wenn er sich in Breslau an den plastischen Figurenfriesen um das gotische Rathaus herum begeisterte. - Der achtzigste Geburtstag des 1938 verstorbenen Theodor Fischer wurde im »Laimer Schlössl« von dessen Verbliebenen und Freunden am 28. Mai 1942 in ernstem Andenken festlich begangen: da sprach zuletzt Riemerschmid, der Mitkämpfer, der langjährige Nachbar. Er sprach wenig, aber wie war das durchempfunden; dazu, schon unterm bleiernen Druck der Kriegswende, durchdacht, und wie herzlich war es gesprochen! Noch sehe ich ihn hingehen, den vierundsiebzigjährigen Aufrechten, dem auf unbedecktem Haupte der Haarschopf rötlich loderte, mit hellem Blick und festem Schritt. Schön ists, ihn zu besuchen, wie er vom einst großen Hauswesen bescheiden noch ein kleines Stück geduldig bewohnt, betreut von der Lebensgefährtin.

Frei und selbständig sind seine Briefe, auch seine Danksagungen bei Ehrungen, fernab von steifen Formeln. Da erfreut, da verwundert es, wie aus dem Künstler der Mensch hervortritt: manchmal nicht ohne Zorn, nicht ohne Ungeduld, immer suchend, denkend bis grübelnd, neidlos, viel verehrend, vieles herzlich genießend, kaum ohne Humor, nie ohne herzhafte Güte, im Kerne von einer köstlich währenden Jugend. Solch ein lauteres, liebes Bild hat manche andere, beruflich gerühmte Größe nicht so dauernd bewährt. Im Ruhestand hat Riemerschmid wieder gemalt, und in seiner Ausstellung 1948 dafür gesorgt, daß man Zeichnungen und Bilder sah, in denen sich Dürerische Freude an krausen Linien und Segantinische Ergriffenheit vor Sonne und Farbenwunder auf der düsteren Erde spiegeln.

Wir grüßen von Herzen den streitbaren Urheber der Bilder und Bauten, des Geräts und Gestühles und grüßen im Jahre 1953 den Fünfundachtzigjährigen, empfindend, wie sehr er zu uns gehört.

GUSTAV WOLF

Die Jugend, die um 1900 aufbrach, um die historischen Baustile zu verlassen, stand vor ungleich schwierigeren Aufgaben als wir heute stehen oder gestern standen. Sie ging den selbstgewählten Weg folgerichtiger, als wir ihn fortschritten, und erreichte schönere und vollkommenere Ziele, als es uns bisher vergönnt war. Unter diesen Deutschen, die sich vor einem halben Jahrhundert Größtes vornahmen und Größtes erreichten, ist Richard Riemerschmid einer der Größten. Die Größe seiner Leistung ergab und ergibt sich aus der von ihm bewußt und beharrlich durchgehaltenen Verbindung zwischen der sachlich gegebenen schönen Form und den technischen Notwendigkeiten der Bauweisen. Wie einfach hört sich dieser Satz in unserer mit Schlagworten von »Zweck« und »Sachlichkeit« überladenen Zeit an, aber wie wenige unserer Arbeiten halten einer unbestechlichen Beurteilung stand! Viele von ihnen, die auch unsere fortschrittlichen Zeitschriften als beispielhafte Leistungen herausstellen, entpuppen sich nach einer aufs technische oder handwerkliche gerichteten Untersuchung als unsachliche Gebilde modischer Launen.

Nichts von dem bei Riemerschmid. In jedem seiner Werke, vom kleinen Aschenbecher bis zum großen Gebäude, sind Beweise und Erscheinung im harmonischen Gleichgewicht. Jedes Stück von ihm ist eine gute Handlung, sagte schon damals der jetzt neunzigjährige, bedeutende Zeitgenosse Riemerschmids, der Belgier Henry van de Velde. Ein so großes Wort, meine Zeitgenossen, ist von einem Großen an einen anderen nur selten mit dieser freimütigen Offenheit gesagt worden. Keine Schöntuerei. Die wirklich besondere Bedeutung Riemerschmids inmitten seiner schöpferischen Mitkämpfer war von ihnen gesehen und anerkannt: »Beim Herantreten an eine neue Aufgabe versucht Riemerschmid sich erst über die grundlegenden Notwendigkeiten einer solchen Aufgabe klar zu werden. So fängt er oft mit schier unpersönlichen, verstandesmäßigen, rein technischen Grundformen an. Nie kopiert er schon Vorhandenes, aber nicht immer fängt er als reiner Künstler an, sondern zuerst oft als Konstrukteur und Techniker ... um erst später Herr über das Notwendige, Geber des Überflüssigen, der Anmut zu werden« (Obrist, 1901). Wenige folgten ihm, wenige wirken gegenwärtig, denen man diese Worte ohne Einschränkung zurufen könnte. Die fruchtbare Entwicklung, die um die Jahrhundertwende begann, starb auf den Schlachtfeldern des ersten Weltkrieges. Als er 1918 zu Ende ging, war auch ihr Einfluß zu Ende. Das »Bauhaus« hätte eine Fortsetzung sein können, war es auch in einzelnen Teilen, besonders in den Arbeiten und der Tätigkeit von Walter Gropius, ging aber in vielem andere, nicht immer gute Wege. Die für richtig befundenen Formen wurden vielfach auf einen Thron gehoben, nicht in den Alltag gestellt. Die Form wurde dann - umtanzt von begeisterten Jüngern - zum Formalismus. Unsere Gegenwart ist

voll von diesem formalistischen Erbe. Im Alltag wäre selbst erlernte Form – lebendige Form geworden.

Obwohl Riemerschmid von der reinen Kunst – der Malerei – kam, und (im Alter) wieder zu ihr zurückkehrte, waren seine Werkschöpfungen, die handwerklichen sowohl als die industriellen, lebendige Dinge des Tages. Natürlich ist jedes seiner Werke formmäßig – wie könnte es anders sein – den Tagen seines Entstehens verhaftet. Die Form verfestigt sich in geschichtlicher Sicht erst in weitem Zeitbogen. Worauf es ankam, war, um Worte Riemerschmids zu gebrauchen, die Fähigkeit, mit unverdorbenem, ursprünglichem Empfinden aus den Dingen ihre ureigenste Gestalt herauszulösen. In dieser Forderung, die Riemerschmid 1909 in einer Rede vor dem Bayerischen Landesverein zur Förderung des Wohnungswesens aufstellte, ist alles enthalten, was ein Gestalter zu erfüllen hat. Es enthält die Ablehnung, *eine* Seite der Gegenstände stärker zu betonen, als andere, wie wir es mit der konstruktiven Sachlichkeit nach dem ersten Weltkrieg taten, es verlangt die gleichmäßige Berücksichtigung *aller* Eigenschaften und Notwendigkeiten, die ein Ding erst vollkommen machen, und als Wichtigstes, daß man im Gestalten über den gemeinen Nutzwert der Dinge hinauszugehen habe, um aus ihnen Wesenhaftes zu machen. So gesehen *ist* jede Schöpfung Riemerschmids ein lebendiges Wesen, und für die Nachwelt als Ziel gesetzt, Gleiches zu erreichen.

Es erscheint fast selbstverständlich, daß einer, der seinen Schöpfungen ihre ureigenste Gestalt zu geben trachtet und vermag, diese Dinge nicht isoliert sieht, sondern im Zusammenhang und als Teil ihrer Zeit und Umwelt. Das Maß von Verantwortung, das dem Schaffen Riemerschmids Wert und Bedeutung gibt, das zudem für das Werk und Schaffen eines jeden schöpferischen Menschen gilt, ist von dem Meister Riemerschmid im Dezember 1924 auf dem Hochschultag in Hannover ausgesprochen worden: »Von all' dem Menschenwerk, das unsere sichtbare Umgebung, unsere eigenste Umwelt bildet und das mit einer fast unheimlichen Treue unser Wesen spiegelt, stammt heute das weitaus meiste aus der Industrie und dem Handwerk, das mit industriellen Mitteln arbeitet. Hier fügt sich aus Millionen und Milliarden Einzelformen die Gesamtform unserer Zeit zusammen, und mit dieser Gesamtform angetan, müssen wir in die Geschichte eintreten.«

In diesen, vor bald dreißig Jahren gesprochenen Worten, ist noch ein weiteres enthalten: die Erkenntnis, daß das Gesicht der sichtbaren, von uns gestalteten Umwelt in zunehmendem Maße von der Industrie und dem mit industriellen Mitteln arbeitenden Handwerk bestimmt wird. Bei Riemerschmid folgt jeder Erkenntnis die Tat. Seit dem Beginn unseres Jahrhunderts arbeitet er unermüdlich an der Gestalt und den Formen der Maschinenwerke. Im Jahre 1908 gründet er mit seinem Schwager Karl Schmidt die Deutschen Werkstätten in Hellerau bei Dresden mit dem Ziel, neben dem Bau von zeiteigenen, die geschichtlichen Stile überwindenden handwerklichen Möbeln, das Maschinenmöbel zu pflegen. Man bedenke, daß das Maschinenmöbel in jener Zeit etwas völlig neues, noch nie dagewesenes war. Auch hier schaffte Riemerschmid eine Synthese zwischen folgerichtig gefügten konstruktiven Bauteilen, den Gebrauchsansprüchen des verwertenden Menschen und einer harmonischen Gesamterscheinung. In vielfachem Gegensatz zu unserer Zeit, aber auch zu vielen seiner eigenen Zeitgenossen, schafft Riemerschmid völlig unromantisch und frei von allem modischen Geschmack, die wesenhafte Zeitform der Dinge, mit der angetan, er bereit war und ist, vor das Urteil der Geschichte zu treten. Außer dem verstorbenen Hermann Gretsch, der, soviel ich weiß, keine nähere Beziehung zu Riemerschmid hatte, hat kaum einer der Gegenwärtigen in Möbel und Hausrat (Arzberger Geschirr!) so zielbewußt und folgerichtig und auch so beispielgebend an den Formen der Maschinenwerke gestaltet. Wir verlieren uns immer noch zu häufig an eine werkfremde Erscheinung der Dinge, um Formen Leben zu geben, die *nur* die künstlerische Phantasie erträumt hat. Handwerk und Industrie müssen sich dann auf biegen und brechen fügen. Zu oft zerbricht bei uns die gute Form zugunsten einer originellen. Befangen in den Vorstellungen und Träumen unserer Phantasie sehen wir nicht, daß wir uns weniger dem fruchtbaren Erbe des Jugendstils, als seine – auch vielfach vorhandenen – formalistischen Ausgeburten anschließen. »Die rechten Künstler«, sagt Riemerschmid den österreichischen und deutschen Industriellen in einer Ansprache auf der Bayerischen Gewerbeschau 1912, »die, welche Sie brauchen können, das sind – man wird's betonen müssen – nicht Träumer und Phantasten, keine Romanfiguren, sondern sie zeichnen sich aus durch scharfes Sehen und ein feines Fühlen, durch ein sorgfältiges Eingehen auf *alle* zur Sache gehörenden Umstände und Bedingungen.«

Was damals erkannt war und im Keime zu entstehen begann, die stetige, ruhige, ausreifende Entwicklung der Gestaltung, ging in den Sturmangriffen des ersten Weltkrieges, dem »Tempo« der Nachfolgezeit, und zuletzt durch den Einbruch der graphischen Gestaltungsweisen in die Gebiete der Baukunst und des Handwerks unter. Wie wollen wir erfolgreich große Massen von Menschen für die gute und schöne Form gewinnen, wie es die Gestalter um 1900 so weitgehend vermochten, wenn wir ihnen keine Zeit lassen, in das Wesen der neu gestalteten Dinge einzudringen, sich eine Beziehung zu ihnen zu schaffen, sie zum Bestandteil ihres Lebens werden zu lassen. Wie in jedem Frühjahr der neue Hut im Schaufenster der Putzmacherin erscheint, so erscheint jetzt wohl jedes Jahr ein neugeformter Stuhl, Tisch, Schrank usw., einer origineller als der andere, und der dieser Dinge bedürfende Mensch, der weder wirtschaftlich noch physisch, weder in der Lage noch (mit Recht) gewillt ist, diesem Kaleidoskop der Mode zu folgen, wendet sich zu guten, schönen (und »geruhsamen«) alten Formen, ist in Gefahr, erneut vergangene Stile zu wecken und geht dem gegenwärtigen Wirken und schöpferischem Gestalten als Verbraucher verloren. So isoliert sich unsere gestaltende Gegenwart selbst von den Zeitgenossen, statt sich ihnen zuzuwenden, wie es Riemerschmid und die formenden Männer seiner Zeit taten.

Der Deutsche Werkbund, dessen maßgebender Mitbegründer Riemerschmid war, hat seine Aufgaben besonders in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg auch nicht immer richtig erkannt und überwiegend das individuelle, teure Werkstück betont gepflegt, statt sich mit ganzer Kraft dem konstruktiv guten, im Gebrauch praktischen und in der Erscheinung schönen, aber zugleich preiswerten, und daher einem großen Verbraucherkreis zugänglichen Gegenstand zu widmen. Es ist nicht Aufgabe dieser Zeilen, kritisch die Leistungen der Gegenwart zu werten. Es soll nur sichtbar werden, wie weit Riemerschmid in die Zukunft vorgestoßen ist, wie er das, was in der Gestaltung richtig ist, schon vor Jahrzehnten nicht nur erkannt, sondern vielfach *verwirklicht* hat, daß wir uns auf den gleichen soliden Boden stellen müssen, um ähnlich Vollkommenes zu erreichen. Wir können und wollen nicht die Formen der Dinge aus der Zeit vor 50 Jahren zurückrufen. Wir dürfen diese Formen aber

Olaf Gulbransson 1923

auch nicht urteillos ablehnen und dürfen nicht die besondere Stellung Riemerschmids übersehen, der frei von modischen Stilen die ureigene Gestalt der Dinge zu gestalten suchte und gestaltet. In seinen Schöpfungen geht nie eines auf Kosten des anderen. Ich darf zum Schluß Worte wiederholen, die Theodor Heuß vor fünfzehn Jahren, zu Riemerschmids siebzigsten Geburtstag gesprochen hat, da sie Riemerschmids Bedeutung für unsere Gegenwart deutlich erkennen lassen: »Es gibt Künstler in seiner Generation und Gruppe, die ‚interessanter' sind, auch problematischer, aber es gibt keinen, der in seiner Arbeit redlicher, in seiner Gesinnung gesicherter ist, und wahrscheinlich keinen, der für die Schaffung und Erziehung eines deutschen Anspruches auf gute Form und anständige Arbeit wichtiger war. Ob das viele jüngere Leute heute wahrscheinlich vergessen haben, ist fast gleichgültig. Wenn und soweit sie gute Arbeit leisten, dann nur deshalb, weil in der Vorgeschichte ihres Wirkens ein Mann von der Art Riemerschmids steht, nicht bloß als künstlerischer Anreger, wenn auch gewiß als solcher, sondern als moralische Figur.«

ERICH BÖCKLER

Ecuador, im April 1953

Zuerst war es die Ausstellung »München 1908«, auf der die Riemerschmidschen Maschinenmöbel gezeigt wurden, die mich für ihn begeisterten. Mit diesen Möbeln begründete ich meinen eigenen Hausstand in München; mit ihnen lebte ich bis zum August 1939; sie sollten mich nach Ecuador begleiten, ein nur wenige Minuten dauernder Luftangriff im Januar 1941 auf den Zollfreihafen in Bremen machte diese Hoffnung zunichte.

Die erste persönliche, wenn auch sehr distanzierte Begegnung mit Riemerschmid erlebte ich im Auditorium Maximum der Universität, als er einen Vortrag über kunstpädagogische Probleme hielt. Die zahlreichen Zuhörer und ich waren stark beeindruckt, einzelne Sätze sind mir noch heute nach 30 Jahren im Wortlaut in Erinnerung. Dieser Vortrag wäre wohl heute noch wert, neu veröffentlicht zu werden. Nicht ein alter »Könner«, sondern ein begeisterter Kunstpädagoge sprach zu irgendwie künstlerisch begabten jungen Menschen und zu auch in der Routine befangenen Lehrern.

Die Gewerbeschau München 1922 übertrug das Reklamemonopol der »Werbedienst GmbH.«, in deren Geschäftsführung ich arbeitete. So mußte ich in verschiedenen Fragen mit Riemerschmid, der natürlich in den Ausstellungs-Ausschüssen vertreten war, verhandeln. Bei meinem ersten Besuch in seinem Amtszimmer richtete ich, der glückliche Besitzer der Riemerschmidschen Möbel von 1908, die etwas vorwitzige Frage an ihn, ob er derselbe Riemerschmid sei, der zu den Begründern des »Jugendstils« gehöre. Mit strahlendem Lachen antwortete er: »Ja, und ich bin glücklich, diesen Irrweg gegangen zu sein, sonst wäre ich nicht der Riemerschmid von 1908, geschweige denn der von 1922 geworden.«

Nach 11jähriger Pause las ich im Frühjahr 1933 eine kleine Anzeige in den Münchner Neuesten Nachrichten, in der Riemerschmid einen Mitarbeiter zur wirtschaftlichen Auswertung seiner vielen künstlerischen und technischen Ideen suchte. Wir wurden sehr schnell über die Bedingungen einig. Als ich diesem unerhört großen Material gegenüberstand, nicht immer Riemerschmids Meinung über die Verwertbarkeit teilend, war ich der Verzweiflung nahe. Denn als Künstlernatur war er von seinen Arbeiten begeistert, und Kritik oder gar Ablehnung, dazu noch von einem Nichtkünstler, liebte er verständlicherweise nicht. Allein, seine natürliche Herzensgüte und zornigen Stimmungen, von dem guten Hausgeist, der verehrten Frau Riemerschmid geglättet, brachten uns wieder zusammen. Als der Staatsauftrag der Berliner Museen für Lieferung einer großen Zahl seiner herrlichen rahmenlosen Glasvitrinen perfekt wurde, und die ersten Scherben-Mißerfolge beim Transport überwunden waren, da strahlte dieser ehrliche Künstler beglückt, alle Meinungsverschiedenheiten waren vergessen. Als die Kunstschätze in seinen Vitrinen geborgen waren, steigerte sich seine Freude, besonders als die Museumsdirektoren ihn nur zu beruhigt bei dem offiziellen Einweihungsakt beglückwünschten. Die Photos der Vitrinen, geschlossen und geöffnet, wie es seine geniale Drehvorrichtung ermöglichte, sind die einzige Erinnerung an Riemerschmidsches Kunstgut, die ich nach Ecuador mitnehmen konnte. Ob die Vitrinen die furchtbaren Bombenangriffe überstanden haben, weiß ich nicht. Die künstlerische, technische und aesthetische Leistung bleibt bestehen.

Am 20. Juni 1933 durfte ich mit meiner Frau eine Feierstunde miterleben. Dieser besonnte Nachmittag in dem behaglichen Wohn-

zimmer in Riemerschmids Ateliergebäude, von der rührend besorgten Frau Geheimrat hergerichtet, brachte mich diesem Künstler und feinsinnigen Mensch noch näher. Die helle und harmonische Feststimmung ließ uns die Sorgen um das heraufziehende Unglück unseres geliebten Vaterlandes vergessen.

Mögen alle, die seinen 85. Geburtstag am 20. Juni 1953 feiern dürfen, die gleiche Freude und Dankbarkeit erfüllen, wie den bescheidenen Schreiber dieser Erinnerungen.

GEORG DEHN

Den jungen Leuten

Wenn man heute neue Werke sieht, sei es ein Bauwerk, sei es die Form eines neuen Gerätes oder die technischer Dinge, dann sind diese so oft von der älteren Generation gestaltet, daß man sich wundert. Dagegen treten die Jungen verhältnismäßig so wenig schöpferisch hervor, daß es nachdenklich stimmt. Ist es wie in der nachdenklichen Geschichte des Hinzelmeier von Storm, daß bei den Alten das Herz jung blieb, - die an Jahren Jungen aber das Herz verspielten?

Wie es zugehen mag, daß viele der Jungen so alt wirken, weiß ich nicht. Vielleicht gerieten die Jungen in eine extrem unglückliche Zeit? Eine Zeit, die die Zukunft zersetzt, die die Gegenwart in Zeitschriften-Bilderfetzen auflöst, in der das Streben und der Fleiß und die Leistung - bestraft wird und in der die Jugend kein Werk, keine Werkstätten mehr gründen kann, weil niemand die Mittel bewilligt? Vielleicht läßt man der Jugend auch keine Bewegungsfreiheit im Schaffen, da alles subaltern verkrampft in festen Bahnen läuft oder motorisiert ist einschließlich der Freude. Da Lautsprecher jegliche Muße zertrümmern.

Da ragen eben noch die Älteren, die jung im Herzen, im Schaffen blieben, in die heutige Zeit. So lebendig wie je. Wenn wir nun Umschau halten unter den Älteren, die unsere Zeit beeinflussen, tritt einer, der als Künstler und Lehrer bedeutend ist, hervor: Richard Riemerschmid.

Über die Bedeutung der Proteste des Jugendstils gegen einen verlogenen Stil als Einleitung einer frischeren Zeit schreibt Friedrich Ahlers-Hestermann in seinem Buch »Stilwende«. Riemerschmids Anteil an diesem Auftakt ist allgemein bekannt. Die Liebe zum edlen Werk ließ die schöpferischen Menschen den Werkbund schaffen. Zu den Gründern dieses Werkbundes, eines Werkbundes der Tat, gehörte Richard Riemerschmid. Ich will hier nur berichten, wie der Werkbund mich anzog und wie ich später Richard Riemerschmid wirken sah.

Ohne eine Ahnung zu haben, wie nahe der Krieg und das Soldatenleben bevorstand, sah ich 1914 als zweiundzwanzigjähriger Student die Werkbundausstellung in Köln. Mit den Augen, mit hungriger Seele verschlang ich das Neue, erfühlte die Idee der Qualität in Form und Ausführung; es waren fürs Leben bestimmende Eindrücke. Der Qualitätsgedanke war damals eine mächtige Triebfeder und er war imstande, den Werkbund zu wirklicher Bedeutung zu bringen; natürlich gehörten Persönlichkeiten dazu, die Kräfte auszulösen. In Hellerau wurden die Deutschen Werkstätten gegründet, und wieder tritt der Name Riemerschmid in den Vordergrund. Hellerau war vorher eigentlich kaum vorhanden - eine Mustersiedlung entstand, und die dortige Tanzschule, von Tessenow gebaut, wurde weltberühmt. Die Deutschen Werkstätten aber schienen mir damals die rechten Lieferanten für eine Wohnungseinrichtung zu sein...

Nach dem Kriege sah ich Riemerschmid aus der Nähe bei Werkbundtagungen, doch ohne ihn damals zu sprechen. Bis zum Jahre 1926; - da fragte er mich, ob ich als Lehrer an seine Kölner Werkschulen kommen wollte!

In Weimar wohnend konnte ich als Beobachter das Bauhaus erleben - das aus dem Verstande theoretisierende. In Köln erlebte ich die liebevolle, verantwortungsbewußte schöpferische Arbeit, die den ganzen Menschen ausfüllt.

Zum Verständnis ist es notwendig zu sagen, daß ich die Graphik-Abteilung übernahm - aber gleich den Auftrag erhielt, eine Abteilung für industrielle Formgebung aufzubauen. Dieser Auftrag war möglich, weil ich auch Ingenieur war.

Riemerschmid war nicht nur Künstler und Lehrer, er ordnete seine Werkschulen auch mustergültig. Er unterschied klar zwischen mechanisch-handwerklicher und künstlerisch-gestaltender Tätigkeit; die Einteilung geschah nach der Begabung. Dem künstlerisch Begabten standen alle Werkstätten offen, wer Tüchtiges leistete, durfte auch auf mehreren Gebieten schaffen. Um das praktische Leben in die Schule hineinzuziehen, setzte er einen kaufmännischen Direktor ein, der Aufträge für alle Abteilungen hereinholte, der aus der Industrie Aufträge für Formgebung beschaffen konnte - eine Einrichtung, die der Schule eine lebendige Grundlage gab.

Industrielle Massenware zu gestalten - eine Aufgabe, der sich Riemerschmid selbst so oft widmete, war ein Programm, das reichlich weit gesteckt war und das, wie ich heute glaube, über den Rahmen einer Werkschule hinausgeht. Aber damals, zur Zeit, da Adenauer Oberbürgermeister in Köln war, wurde ein Anlauf genommen, der vielversprechend war und niemand konnte voraussehen, daß die Zeit der Notverordnungen jeden Ausbau hemmen würde. Da der technische Ausbau der Abteilung nicht möglich war, wurden Betriebsbesuche vermehrt und beim Bau der sauberen Musterstücke wurde langsam von Hand gemacht, was sonst schneller auf Maschinen entstanden wäre. Nach fünf Jahren konnte ein Büchlein gedruckt werden »Die lebendige Form«, das eine große Zahl der Arbeiten dieser Abteilung zeigt. - Und heute, nach 25 Jahren, wird allenthalben ein gleicher Anlauf versucht, - heute ist diese Idee geradezu ein Propagandathema erster Ordnung!

Die Kölner Werkschulen waren eine bedeutsame Einheit. Riemerschmid war der Freund seiner Lehrer, der Freund der Schüler. Da waren: Wissel, der Bildhauer, Seewald, der Maler, Thorn-Prikker, der Mosaik- und Glaskünstler, Böhm, der Architekt, Ahlers-Hestermann, der Maler, König, der Keramiker, Seel, die Textilschaffende, Hussmann, der Graphiker, da waren Werkstätten aller Art mit besten Meisterkräften - da war vor allem Riemerschmid, der Freund, der niemanden bevormundete, der behutsam die Talente förderte, der auserlesene Schüler an die Werkschulen zog.

Vertrauen will verdient sein - sein gerader Charakter schuf die Grundlage; man muß die Herzlichkeit erlebt haben, mit der Riemerschmid sprach: jede Rede war köstlich und ging zu Herzen. Jede Feier verinnerlichte er durch Musik eines hervorragenden Quartetts - die Feste wurden zu Geschenken.

Sein gütiges Wesen gewann jeden, vor allem die jungen Menschen. Gerade die Jungen, die so grausam kritisch sein können und so schnell Unwahres erspüren. Er ließ den jungen Menschen wach-

Hertha v. Gumppenberg-List Scherenschnitt

sen, gab keine Doktrinen, forderte Ehrlichkeit in der Arbeit und Anständigkeit und eigene Ideen. Das Wichtigste, sagte er und sagt er, sei die Liebe, die alles durchdringen muß und es ist die Liebe, die ihm immer aus den Augen leuchtet.

Natürlich brachte das Leben seine Schwierigkeiten. Es gab auch Auseinandersetzungen. Ich will einen Vorfall berichten, bei dem ich keine glückliche Rolle spielte: bei einer Besprechung im Zimmer des Direktors sah ich zufällig einen Ofenentwurf. Da oft Schülerarbeiten dort lagen, sagte ich beiläufig - der Entwurf gefiele mir nicht. Freundlich ging Riemerschmid darauf ein und er forschte nach Begründung. Zum Schlusse sagte er, der Entwurf sei von ihm. Ich muß wohl ein recht verblüfftes Gesicht gemacht haben, denn ich hatte absolut nichts bemerkt - da sagte er rasch: »Nehmen Sie nichts zurück. Nur so, mit Ehrlichkeit, kommen wir weiter.«

Mit wie wenigen Worten er wirkte, zeigt dieses Beispiel: Einmal erhielt ich einen Auftrag von der Kölnischwasserfabrik 4711, Entwürfe für große Giebelreklamen zu machen. Ich bemühte mich, die Aufgabe so zu lösen, daß, wie ich dachte, das Straßenbild am besten aussehe. Zufällig ergab sich eine Gelegenheit, die Skizzen Riemerschmid zu zeigen. Statt näher auf die Entwürfe einzugehen, sagte er: »Muß das sein?« Ich weiß nicht mehr, ob ich im ersten Augenblick gekränkt war, - aber der Sinn der Worte ging mir auf, nachhaltig! Ich gab den Auftrag zurück. Seitdem sah ich die Außenreklame, die auch dann, wenn sie künstlerische Allüren zeigt, Stadt und Land verschandelt, so kritisch, daß stets zuerst die Frage kam: muß das sein? Und so folgte daraus, daß ich seitdem gegen die Auswüchse der Außenreklame kämpfte.

Wie oft erlebte ich, daß Schüler in gleicher Weise ein zündendes Wort, das seltene Wort erhielten, und damit die glühende Idee, und ich glaube, daß sie oft daraus die Kraft nahmen, zäh durchzuhalten bis zur fertigen Gestaltung.

Und Schüler wie Lehrer waren stolz, daß gerade Riemerschmid zum Geheimrat und zum Ehrendoktor ernannt wurde.

Nicht nur ernste Arbeit an neuen Ideen füllte das Leben - zu den Karnevalsfesten kam die rheinische Freude zum Durchbruch: begeistert arbeiteten die Werkschüler für das Zoofest, die riesigen Säle wurden von ihnen mit großen Mitteln köstlich gestaltet, Professor Schröder war dabei maitre de plaisir.

Es kam die internationale Presse-Ausstellung in Köln. Stets war Riemerschmid uneigennützig tätig, erfolgreich tätig, die Werkschulen durften mitschaffen.

Es ist gar nicht so einfach, Werkschulen in die Konkurrenz einzuschalten, denn Schüler, die die Schule verlassen, würden selbst die Konkurrenz der Jüngeren zu spüren bekommen, wenn da unterboten würde. Stets fand Riemerschmid mit seinem kaufmännischen Direktor Mäurer den richtigen Weg. Er setzte sich für seine Lehrer ein und erwirkte Sondergehälter - nie hörte ich anderswo von solchem Vorgehen.

Schließlich - die äußeren Zeitverhältnisse brachten es so - kam der Abschluß der Arbeit - und Riemerschmid verließ Köln. Da zeigte sich noch einmal die Zusammengehörigkeit von allen Mitgliedern der Schule; ein großer Fackelzug von Schülern und Lehrern bewegte sich durch die Stadt zur Wohnung von Riemerschmid! Eine unvergeßliche Erinnerung!

Das war die Zeit zwischen den zwei Kriegen. Riemerschmid erlebte große Zeitabschnitte. Die glückliche Zeit vor dem ersten Kriege, deren wir Jüngeren uns gerade noch entsinnen; die Erholung zwischen den beiden Kriegen; die totale Zeit - und unser heutiges Ringen - und natürlich die Kriege. Für die heute jungen Menschen ist es schwer, wenn nicht unmöglich, sich ein Bild zu machen, wie das Leben vor den Katastrophen so anders war. Und vielleicht verstehen sie gar nicht die Bedeutung der Älteren, die die Voraussetzungen für das heutige Schaffen und Gestalten erst schufen. Heute, da man ultramodern sein will auf Biegen oder Brechen, ob gut oder böse, ob es sein muß oder nicht sein muß. Wie oft werden dabei alte Sachen neu ismisiert! Welch verwirrender Zustand für die Jungen.

Nur kurz konnte ich einiges darüber berichten, wie stark die Persönlichkeit Riemerschmids lehrend und führend wirkte, er war ein fester Pol. Die Wirkung war so echt, weil sie so einfach ausstrahlte. Wie schwer ist es, einfach zu sein! Er lebte vor, wie es sein sollte.

Im Wellenspiel des Lebens wirkt alles fort. Wir schauen auf den alten, innerlich noch immer jungen Lehrer und Freund mit Verehrung, und ich wünsche Euch, Ihr jungen Leute, solche Lehrer!

WALTER MARIA KERSTING

Hertha v. Gumppenberg-List Scherenschnitt

Meine erste Begegnung mit R. Riemerschmid war im Jahre 1913, als ich in die Kunstgewerbeschule eintrat. Ich war 16 Jahre alt, hatte eben die Töchterschule absolviert, und nun galt es, eine Aufnahmeprüfung zu bestehen.

Direktor Riemerschmid hatte eben eine unerhörte Revolution des Kunstunterrichtes dort in Gang gesetzt. Vor seinem Amtsantritt herrschte ein System, das schon die Großväter für das allein richtige hielten: Erst wurden die Schüler ein Jahr lang vor Gipsmodelle gesetzt von antiken Akanthusblättern und ähnlichem, bis sie allmählich fortschritten zum lebenden Modell, das eine Woche lang jeweilen die steife Rechte zur Decke hob, während »Spielbein« und »Standbein« in unnatürlicher Pose erstarrten. Zuletzt, nach jahrelangem emsigen Schattieren und Kopieren, begannen die Schüler jene sorgfältig gelernten Formen als Dekorationen zu benützen, denn es war ja eine Kunstgewerbeschule, und daraus entstand jenes Hausgreuel-Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts, gegen das der Werkbund, zu dessen Gründern ja Riemerschmid gehörte, Sturm lief.

Schon die Aufnahmeprüfung gestaltete er revolutionär. Was da von den Applikanten verlangt wurde, erschreckte meine Mutter so, daß sie mich den Sommer über in einen Vorbereitungskurs schickte. Bei der Prüfung wurde verlangt: Ein Stilleben zu malen; Bewegungsskizzen nach lebendigem Modell zu machen; ein kurz betrachtetes Bild aus dem Gedächtnis zu zeichnen. Ich weiß noch, daß ich mein Gedächtnis so trainiert hatte, daß ich ein Spinnrad mit seinem komplizierten Mechanismus aus der Erinnerung zeichnen konnte. Und nie mehr im Leben malte ich so tapfer Stilleben mit Kupfer und Glasgegenständen. Es muß der Ruf gewesen sein, den Riemerschmid schon damals hatte, oder die Reformen, die er einführte, jedenfalls kann ich mich nicht entsinnen, jemals später so einen Andrang gesehen zu haben, wie zu der Prüfung 1913. Mehrere Säle waren gefüllt mit Bewerbern in allen Altersstufen. Unvergeßlich ist mir bis heute das Bild, das uns 10 Minuten lang gezeigt wurde: Klingers tote Mutter, auf deren waagerecht ausgestreckter Gestalt ein kleines Kind sitzt und mit großen erschreckten Augen herausblickt. Was die versammelte Schar von Prüflingen daraus machte - es war zum Teil sehr komisch.

Erwähnen möchte ich, daß man zur Prüfung Kinderzeichnungen bringen mußte; was zeigt, wie fortschrittlich und bahnbrechend seine pädagogischen Ideen waren.

Und dann war ich aufgenommen, der Unterricht begann. Das Abzeichnen sowohl nach Gips als auch nach Naturmodellen trat ganz in den Hintergrund; statt dessen sollte aus dem jeweiligen Material, das man wählte, der dekorative Einfall sich entwickeln. Ich erinnere mich einiger hinreißender Ansprachen, die Riemerschmid damals an die versammelte Schülerschaft richtete, worin er diese Ideen entfaltete. Das Thema der Materialgerechtheit, die Betonung des Handwerklichen, all dies, was dann in den kommenden Jahren vom Bauhaus entfaltet wurde - in diesem ersten Jahr hörte ichs, mit unvergeßlicher Begeisterung von Riemerschmid uns vorgetragen, im Lichthof der Schule. Und dann das damals gänzlich Neue einer demokratischen Selbstverwaltung der Schüler - eine Neuerung, die großen Eindruck machte und Diskussionen brachte, und im Gegensatz zu dem früher rein diktatorischen Schulbetrieb stand.

Ja, es war herrlich, dieses Jahr und unvergeßlich der Reichtum

des Gebotenen. Riemerschmid füllte die Werkstätten mit Material -: Wollen und Seiden in allen Farben, denn man sollte entwerfen, nicht mit dem Zeichenstift, sondern der Einfall sollte von der stickenden Nadel kommen. Linoleum, Hölzer zum Schnitzen und Ton zum Kneten waren da. Batik-Werkstätten, eine Druckerei und vieles andere war zur Verfügung gestellt. Wenn ich jetzt zurückdenke, weiß ich nicht mehr, was ich alles anfing und probierte, aber das weiß ich, daß ich für mein Leben durch ihn begriffen habe, worum es geht im Kunsthandwerk. Sein Verdienst war auch die Berufung guter Fachlehrer, z. B. der Schriftkünstlerin Anna Simons, deren Kurse etwas ganz Besonderes waren.

Wie einzigartig und wie kurz war dieses Glück - 1914 brach der Weltkrieg aus, Direktor Riemerschmid ging als Offizier in den Dienst. Der Anstoß, den er gegeben hatte, wirkte nach, aber gedämpft, weil seine anfeuernde Persönlichkeit fehlte. Materialknappheit und Armut herrschte durch den Krieg. Aus eben diesem Grund spezialisierte ich mich mit der Zeit auf den Silhouettenschnitt.

Seit 14 Jahren lebe ich in New York und habe eine Stellung in einer Papierwarenfabrik als Gebrauchsgraphikerin.

Nach 25 Jahren sah ich Riemerschmid wieder, im Jahre 1948 und 1951 - in einem Deutschland, das sich innerlich verloren hatte und äußerlich schwer zerstört war - aber seine ritterliche Gestalt neben seiner verehrungswürdigen Gattin war für mich Höhepunkt meiner Heimatreisen. Ungebeugt war Riemerschmid an der Arbeit - an neuer Arbeit trotz seiner 80 Jahre - keine Klage kam von ihm, trotzdem schwere persönliche Schicksalsschläge ihn heimgesucht hatten.

Erst jetzt, nachdem ich viele Jahre in einer für mich künstlerisch öden Welt lebe, kann ich es ganz würdigen, welcher Vorzug es für mein Leben war, ihn kennen zu dürfen.

Als ich 1951 Abschied nahm, erinnerte er mich an die Worte, die, wie er mir sagte, in einem Ring Goethes eingraviert sind: »Alles um Liebe« - sollte das das Geheimnis seines unerschöpflich tätigen Lebens sein?

HERTHA VON GUMPPENBERG-LIST

Zum 20. 6. 1953
mit herzlichen Glückwünschen
von Ihrer Schülerin

BEATRICE BRAUN-FOCK

1914 eben der Töchterschule entronnen, wollte ich als berittener Hilfsgeist an die Front. Mein Vater war dagegen. Also zupfte ich Scharpie. Alle jungen Mädchen zupften damals Scharpie. Bald erschien ich mir dabei überflüssig und meldete mich an die Kunstgewerbeschule. Der Direktor Riemerschmid begegnete mir einige Male in der Uniform eines Offiziers der Ersten bayerischen Feldartillerieregiments. Nun war mein Gewissen völlig beruhigt.

Aber von meinem Gewissen abgesehen: die ganze Schule hatte ein gutes Gewissen. Wir standen nicht abseits. Wir wußten, daß wir für die Zeit nach dem Krieg arbeiten mußten. Oft kam Besuch aus dem Felde, frühere Schüler, später auch Klassenkameraden. Dann war es nicht so, daß sie uns erzählen wollten, sondern sie wollten sehen, was wir arbeiteten. Sie gaben Ratschläge und Wünsche. Sie waren zu uns heimgekommen.

Es gab bei uns keine böse Rivalität zwischen den Klassen, im Gegenteil, wir halfen einander. Denn unser Ziel war das gemeinsame, die beste Form zu finden für jegliches Ding, ob Buchstabe oder Bild, ob Teppich oder Tonkrug. Wir waren stolz darauf, daß unsere Arbeiten gebraucht wurden. Das gab uns schon bald eine innere und äußere Sicherheit.

In der Zeit des politischen Umsturzes, 1918, waren wir nicht passiv. Wir haben Versammlungen einberufen, und der geplante Umsturz innerhalb der Schule wurde verhindert.

Riemerschmid hat in uns eine Verantwortungsfreude und einen Schaffenseifer geweckt, dem es nicht zuletzt zu danken ist, daß nach Beendigung des ersten Weltkriegs die deutsche Initiative im Kunsthandwerk die Führung bekam.

Schon während des Krieges hat Riemerschmid viele von uns Schülern zu seiner Familie eingeladen.

Wir hörten, daß sein älterer Sohn gefallen war. Aber wir hörten das nicht von ihm und nicht in seinem Hause.

Wenn wir zu Riemerschmids kamen, kamen wir in eine Welt unzerstörbarer Güte, Heiterkeit und Tatkraft. Es wurde musiziert. Wir, die wir doch noch Kinder waren, tollten durch Haus und Garten. Daß wir das durften in diesem Hause, dessen einzigartige Schönheit wir wohl empfanden, das war wie ein Vertrauensbeweis vom lieben Gott.

Mutter Riemerschmid war da. Sie ist da. Ich kenne keinen Menschen, dessen Dasein, ohne besondere Äußerung, immer so besonders fühlbar ist, wie das ihre. Und zwar als eine Atmosphäre, in der

alles Edlere wachsen will. - Und außerdem hatte sie die Tische gedeckt mit guten Dingen, in schönen Geräten und sie übersah es niemals, wenn ein Gesicht noch hungrig war.

Wer in dies Haus kommt, der fühlt sich heimgekommen, so wie die Soldaten zu ihrer Friedensarbeit. Denn jeder findet sich erwartet, mit einer Erwartung begrüßt, die hilft, sie nicht zu enttäuschen. Mehr noch: Riemerschmid schenkt ein Erwartetsein, das jeder erfüllen kann: Die Begegnung im Eigensten, in der Wahrhaftigkeit des Herzens.

Deshalb war es nicht bedrückend, wenn man selbst erst wenig geleistet hatte. Denn das geringste Echte an einer Arbeit durfte einen ermutigen.

Wir trafen bei Riemerschmid zuweilen berühmte, große Künstler und - wir nahmen an deren Gesprächen teil, als »Gleichgestellte«! In der gleichen Freiheit des Herzens.

Es ist kaum zu ermessen, wie sehr das einen jungen Menschen ermutigt und fördert. Denn die Distanz zwischen ihm und dem gereiften Künstler ist dann nichts Hemmendes, sondern im Gegenteil ein Ansporn. Da war kein Olymp für Götter, sondern die reine Luft für uns alle.

La lengua mai nu dovess tschantschar, sainza dal cour il permis dumandar. »Die Zunge sollte nie sprechen, ohne vom Herzen die Erlaubnis zu erbitten.« Dieses Engadiner Sprichwort ist wohl wie der Schlüssel zum Hause Riemerschmid. Stätten solchen Freiseins gibt es kaum noch bei uns. Ich kann nur von dem erzählen, was ich erlebt habe.

Es ist der große Wunsch, Riemerschmid danken zu dürfen, der es mich wagen läßt, es in dieser Form zu tun, die für mich die Persönlichste ist. Persönlich nicht nur, weil ich von mir selbst erzählen muß, sondern vor allem deshalb, weil »der Zusammenhang«, der hinter dem Persönlichen fühlbar wird, mir das Größte zu sein scheint, was ein einzelner zu geben vermag. Dafür will ich dem danken, der ihn mich zuerst erahnen und immer mehr erkennen ließ.

Wie der Zusammenhang zwischen Bergen nicht nur von ihrer Erdbasis her besteht, sondern gewissermaßen auch von oben her, durch die gleiche, reine Luft in der Gipfelhöhe gegeben ist, so ist es dieser andere Zusammenhang, den ich meine.

ANNEMARIE NAEGELSBACH

Anekdotisches

Der Kahlkopf

Weil früher die Väter ihren Söhnen höchstens zweimal im Jahr die Haare bis auf 2 mm schnitten oder schneiden ließen, und zwar vor Ostern und dann nochmal Ende Juli, erschien ich eines Morgens kahlgeschoren in der Klasse, in der Riemerschmid eben unterrichtete. Auf mein »Moing« wurde ich überhaupt nicht wiedergegrüßt, und Riemerschmid fragte noch, ob ich mich nicht etwa in der Tür geirrt hätte, und was oder wen ich überhaupt wünschte? Seine ihn umringenden Schüler sahen alle sehr ernst und ob meiner Störung ärgerlich drein. Niemand hat mich erkannt; ich selbst dachte nicht daran, mit einer an mir ungewohnten Glatze dazustehen. Auf einmal kam mir meine Kahlheit zum Bewußtsein; ich bat höflich, an Riemerschmids Unterricht teilnehmen zu dürfen. - »Aber Sie müßten ja, wenn Sie mitmachen wollen, zur Klasse gehören und eingetragen sein.« »Bin ich auch und zwar seit einem Jahr!« Nun war allen sicher, es stände eine zumindest leicht schizophrene Figur im Raum; man sah sich an, lächelte mehr oder weniger diskret, bis ich mich vorzustellen wagte. - Nach dieser Lachsalve war kein Unterricht mehr möglich.

Die Uhr in der Weste

Riemerschmid hatte uns zu Meisterschülern gemacht, besuchte uns dann und wann in unseren Ateliers. Noch in der Tür sah der Gehetzte schon auf die Uhr und sagte: »Fünf Minuten habe ich Zeit.« Selten ließ er die Uhrkette aus der Hand, während er eine Stunde und darüber da war. Immer wieder hat er auf die Uhr geguckt, wahrscheinlich, ohne die Zeit darauf wirklich abzulesen. Die aufgetauchten, wohl sehr zwingenden Probleme beschäftigten ihn so, daß er Verabredungen, Mittagessen usw. vergaß. Meist, wenn keine Aussicht mehr auf Lösung des Problems war, sah er schließlich sehr, sehr lang auf die Uhr, begriff die vorgerückte Zeit und verschwand, wenn es eilte, sogar grußlos.

MAX WENDL

Julius Diez 1952

Die Menschengüte lehrt: Gott mehr zu lieben...

Gezwungnermaßen, weil die klugen Augen
Von Leib und Seele eines Priesters sahen:
Wer diese Verse schrieb, wird gleichfalls taugen

In Stein und Holz und Bronze zu umfahen
Die wahre Kunst! ...betrat ein Kind die Hallen
Der Schule einst, dem Rektor sich zu nahen.

Des Kindes Schritte über Stufen schallen,
Es geht empor, nicht abwärts. In zwei Händen
Stieg mit ein Brettchen, ohne hinzufallen.

Darauf ein Bild (o Schatten längs den Wänden!)
Aus Töpferton ein Mönch im Knien, das erste,
Was dieses Kind geformt bei innern Bränden.

Nun pocht ein Fingerlein: O Pforte, berste
Mir nicht an solchem Mut! Herein! (nichts weiter...)
Sonn' strählt des Kindes Haar wie reife Gerste.

Der Raum ist groß. Vom Schreibort blickt schier heiter
Der Rektor hin zu Türe, Ton und Kommen
Des fremden Kinds. Saß dort gleich einem Streiter

Auf hohem Roß, dem guten Kampf zu frommen,
Statt Harnisch barg ihm blauer Schurz die Glieder,
Statt Speer hielt er den Griffel aufgenommen,

Statt Helm Gelock. Und seiner Augen Lider
Beschatteten rechts Blau, links Braun voll Güte.
Dran spriest dem Kind der Hoffnung Fluggefieder.

So tritt es hin und weist die graue Blüte
Vom Strauch Talent (wie anders soll sich's nennen?),
Ist sie verspätet, ist es die Verfrühte?

Zwiefarbne Augen sich vom Mönchsbild trennen
Und blicken an und auf das Kind. O Stimme:
So komm zu uns, entzündet zu entbrennen...

Das Mädchen stürzte fort, wie eine Imme
Ins Blütenmeer entlassen, nach der Tiefe
Der Schule selbst, als wenn sie firnwärts klimme.

Seit jener Stunde war's dem Kind, als riefe
Die Güte höchstdieselbst: So komm und bleibe...
Ob es da wage, werke oder schliefe...

Der Braunblauäug'ge prüfte, was es treibe,
Geheim, doch offenbar nach 50 Wochen
Des Mädchens Werk stand auf gedrehter Scheibe,

Vollendet schon, zusammen dann gebrochen
(Ein Besenstiel war Halt nur zwei Gestalten)
Und wieder aufgetürmt, von Erz durchstochen:

Der Engel, Gottes Botschaft zu verwalten,
Zur Jungfrau spricht: Du wirst vom Geist empfangen!
Sie kann darob der Hände Paar nicht falten,

Nein, läßt es offen wie zwei Krüge hangen:
Gott, gieß' darein, was Du nur willst! Dein Wille,
Nicht meiner soll geschehn! – Tau auf den Wangen,

Sah dies der Rektor an zur Mittagsstille:
Was wird mit deinem Werk? Die Kiste drüben
Empfängts geballt zurück! zirpts wie die Grille,

Ich hab' kein Geld für Gips! (O welch Betrüben!)
Der Rektor geht. Ein Gipser kommt: Wir retten
Dir die Verkündigung! Zwei Männer üben

In Rektors Namen, Ton in Gips zu betten.
So blieben Magd und Engel groß am Leben,
So hieß die Güte Lieb' sich an sich ketten.

O Kette, schön aus Knien, aus Stehn und Schweben
Und innrer Dankbarkeit, nicht zu ermessen!
Dies hat in lautrer Wahrheit sich begeben

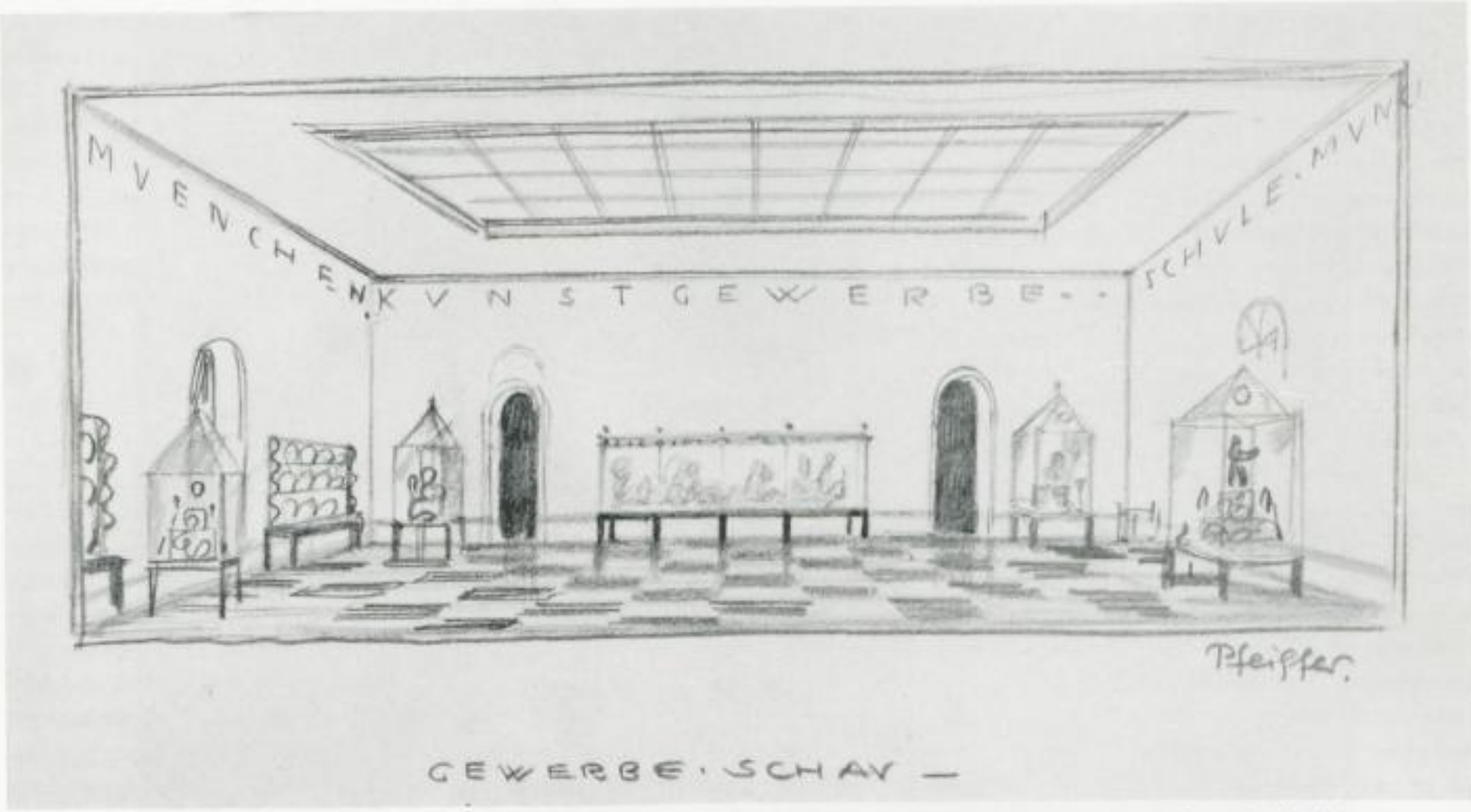
Und dreißig Jahre lassens nicht vergessen,
Vor Gott sind auch Jahrhunderte ein Tag...
Die Güte hat am Schreibort dagesessen,

Blaubraungeäugt, und blau wie Flachs im Hag
War ihre Schürze, ist wohl so geblieben,
Wie Kind ein Kind... Kommt, hört, wer hören mag:

Des Menschen Güte lehrt: Gott mehr zu lieben...

Richard Riemerschmid zum 85. Geburtstag von seiner

RUTH SCHAUMANN



Eduard Pfeiffer 1922

Im Jahre 1912, nach Abschluß der damaligen »Bayrischen Gewerbeschau«, wurde Richard Riemerschmid als Nachfolger des damaligen Direktors Emil von Lange zum Leiter der Kunstgewerbeschule berufen. Der erfolgreiche Abschluß von verschiedenen Ausstellungen, sein weit in Deutschland bekannter Name als Vorkämpfer deutschen Kunstgewerbes bestimmten seine Wahl.

Bei seiner feierlichen Einführung erklärte er damals, mit einem besonderen Programm nicht sofort eintreten zu können, und erst die ihm nicht voll vertrauten Verhältnisse der Schule näher kennenlernen zu müssen.

Nach gründlichem Studium der baulichen Anlagen, der ganzen Unterrichtsverhältnisse und schließlich des Lehrkörpers, sah er den größten Mangel der Schule in den Verhältnissen des handwerklichen Unterrichtes. Dort setzte er ein; durch Schaffung neuer Lehrwerkstätten und weiterem Ausbau der schon vorhandenen mit entsprechendem wohlgeeigneten Lehrpersonal wurde der Anfang gemacht. Es entstand eine eigene Druckerei, Buchbinderei, Werkstätte für Glasschliff und Glasgravierungen, eine große Töpferei, Malerwerkstätte, Weberei und Gobelin sowie eine volle Ausgestaltung der Werkstätte für Glasmalerei und Mosaik. Diesen ersten Werkstätten folgten später eine besondere für Steindruck, Radieren und schließlich eine solche für Schreiner. Die für diese umfangreiche Ausgestaltung der Schule notwendigen Mittel wurden zum Teil von der vorgesetzten Behörde, aber auch von Privaten getragen, die Riemerschmid durch seine Beziehungen für die Interessen der Schule gewinnen konnte.

Mitten in diese Arbeit des Ausbaues fiel der Erste Weltkrieg im Jahre 1914, und Riemerschmid erfüllte seine Pflicht im Heere. Es wurde dadurch ein fortschreitender weiterer Aufbau einstweilen unmöglich gemacht, und durch die stellvertretende provisorische Leitung in jeder Weise gesorgt, daß die bereits eingeführten Disziplinen im beabsichtigten Umfange voll erhalten blieben.

Infolge auftretender Spannungen trat Riemerschmid vor Schluß des Krieges aus dem Militärdienst aus und übernahm wieder die Leitung der Schule. Es beschäftigte ihn nun hauptsächlich das Bestreben, einen vorbereitenden Unterricht im ganzen System einzuführen, um die angestrebten künstlerischen Ziele zu verstehen und besser erreichen zu können. Es wurden besondere Methoden eingeführt, welche Riemerschmid durch Übernahme einer eigenen Klasse dem Lehrkörper mit größter Klarheit und Umsicht vorzuführen und vertraut zu machen versuchte.

Diese Neuerung, welche mit der altgewohnten Übung manchmal in starkem Gegensatz stand, erhielt nicht die restlose Zustimmung des Lehrkörpers; es entstanden heftige Spannungen, welche nicht nur an der Schule, sondern auch außerhalb weite Kreise erfaßte. Bei den vielfachen Auseinandersetzungen bewies Riemerschmid immer eine hervorragende Klarheit und Überlegenheit; es war ein Vergnügen, seinen überzeugten, ehrlichen und absolut offenen Auffassungen zuzuhören. - Um diesen Kampf erfolgreich durchführen zu können, ermangelte Riemerschmid die nachhaltige Unterstützung der vorgesetzten Behörde; er sah sich vor die Tatsache gestellt, ohne Erfolge weiter zu kämpfen. Er zog daraus die notwendigen Folgerungen und trat zurück. Damit hatte seine wohlgemeinte und klar überlegte Aufbauarbeit an der Schule ihren Abschluß erreicht.

Die neue Grundlage, die durch das Wirken Riemerschmids gelegt worden war, ist unverändert beibehalten worden und hat die Schule in die Reihe der hervorragenden Kunstgewerbeschulen Deutschlands gestellt. Seiner Arbeit ist durch das Wirken des mancherlei veränderten Lehrkörpers der spätere Aufstieg zu verdanken.

RICHARD BERNDL

Für Bernhard Pankok

Es kommt mir oft so vor, als ob in dieser Zeit, in der diese beiden Menschen neue Wege suchten, niemand anders sonst gelebt und gearbeitet hätte wie gerade sie. Als ob sie die Hauptträger der Bewegung gewesen wären, die Deutschland wieder den Ruf eines fortschrittlichen Landes eingetragen haben. Es waren natürlich noch viele andere da. Aber ihre Arbeit stand von Anfang an auf einem gesunden Boden. Riemerschmids Arbeiten habe ich mehr von der Ferne gesehen. Trotzdem glaube ich, seine Arbeiten gründlich und tief kennengelernt zu haben. Er war Handwerker wie Pankok, ohne ein solches gelernt zu haben. Dies zeigt sich bei beiden in ihren Arbeiten, ob sie Bauten, Möbel, Stoffe, Tapeten entwarfen, oder ob sie - das war eine große Stärke von beiden Künstlern, Ornamente schufen. Pankok ging ein Stück weiter. Er entwarf mit großem Geschick und Können Bühnenbilder und Kostüme. Dabei war er Maler und Radierer, vorzüglicher Portraitist.

Es lohnte sich, über Riemerschmid und Pankok als Ornamentiker zu schreiben. Ich kam zu Pankok 1907, als er getrennt von der Kunstgewerbeschule seine Werkstätten in einem alten früheren Zuchthaus Stuttgarts eingerichtet hatte. Es ist ihm die Schreinerwerkstätte ans Herz gewachsen, die er mir 1921 ganz übertragen hat. Ich will sagen, daß ich Pankok von der Nähe kennengelernt habe, und Gelegenheit hatte, alles, was er zwischen 1907 bis 1943 geschaffen hat, mit zu erleben.

Riemerschmid stand ich nicht so nahe. Ich habe mit den Deutschen Werkstätten in Hellerau viel zu tun, schuf dort in enger Fühlung mit Schmidt, dem Direktor der Deutschen Werkstätten, eine Wohnung für Serienherstellung, billig und preiswert für jeden Stand, besonders für die wenig Begüterten.

Ich hatte viel Gelegenheit zu sehen, wie gut diese Fabrik als Organismus aufgebaut war. Jedesmal, wenn ich in den Fabrikhof kam, durch die weiß gestrichenen Tore aus Holz, die so handwerklich anständig konstruiert waren, hatte ich meine helle Freude an allem, was ich sah. Nicht zuletzt an dem Efeu, der am Maschinenhaus emporkletterte. Kam man in die Empfangs- und Büroräume - dieselben sauberen und klaren, gutdurchdachten Einzelheiten und Raumbilder. - Es war Riemerschmid!

Nicht ganz zu gleicher Zeit plante Pankok seine neue Schule auf dem Weißenhof. Auch dort spürte man organisatorisches Talent. Woher sie beide diese Veranlagung hatten?

Sie hatten kein Handwerk gelernt, studierten auf keiner technischen Hochschule. Hier in Stuttgart war alles sachlicher, obgleich Pankok um Ornament nicht verlegen war; aber er wußte, wann und wo er sich beschränken mußte. Man kann bei diesem Bau nicht von einem Gegenstück reden, das war eben Pankok! -

Nicht weit von der Fabrik in Hellerau hat Riemerschmid das Haus seines Schwagers Schmidt, der Holzfachmann von Format war, ein Mann, der mit Feuer und Schwert seine Gedanken und sein Fachkönnen sicher vertrat, gebaut. In diesem Haus sind holzgeschnitzte Füllungen, die ich immer wieder bewundern mußte. Einiges habe ich bei Pankok auf diesem Gebiete gelernt. Ich habe durch seine Arbeiten und das Studium seiner Ornamentik Verständnis bekommen für die alte Ornamentik, besonders die der Gotiker. Und ich habe gerade durch diese die Ornamentik von Pankok und Riemerschmid verstanden und kennengelernt.

Pankok und Riemerschmid gingen neue Wege und wollten alles vermeiden, was an alte Stile anklang und daran erinnerte. Was sie übernahmen, war immer das Handwerkliche, wenn ich es so nennen darf, das Organische, keine bloßen Zufälligkeiten. Überall spürte man gute Verhältnisse von Linien und Flächen; überall spürte man Entwicklungen; obgleich bei beiden Ornamentikern eine große Lust zu Fabulieren vorhanden war, verstanden sie es doch, Maß zu halten. (Wenn es ihnen, im besonderen Pankok, auch nicht ganz gelungen ist. Ich denke an manche Arbeiten, die ich im einzelnen nicht aufführen möchte, da spürte man, daß der Ornamentiker stärker war als die Architektur).

Als Lehrer war Pankok ein großer Schweiger. Pankok hat durch sein Schweigen viel erreicht, auch bei seinen Schülern. Nur konnten diese Kritik wenige ertragen. Und zwar solche nicht, die die Absicht hatten, keine eigenen Wege zu gehen.

Eines darf ich bei dieser Betrachtung nicht vergessen: ihre Einstellung zum Möbel. Hier kommt mir im Urteil die enge Fühlungnahme mit Pankok zugute und die Zuneigung zu Riemerschmids Arbeiten. Beide, scheinbar grundverschieden, treffen sich im Handwerklichen. Dann hatten sie beide äußerst feines Fingerspitzengefühl und Sinn für das Wesentliche. Stühle von Pankok und Riemerschmid haben, obgleich sie sich gar nicht gleichen, dasselbe gemein. Sie sind nicht formal gedacht, sondern vom Sitzen aus entstanden. Bei Pankok noch etwas konzentrierter. Der Schmuck fehlt bei beiden nicht, der Sinn für die Funktion ging dadurch nicht verloren.

Die Zeit nach dem ersten verlorenen Krieg hat uns Jüngere gelehrt, sich ganz auf die Sache einzustellen. Wir sahen ein, daß das Ornamentieren eine einmalige Angelegenheit dieser beiden Männer war. Wir beschränken uns auf das, was hinter diesem Ornament spürbar, und was die beiden Lehrer in hohem Maße besaßen. Eine unbedingte Ehrlichkeit, wie sie in ihrem Charakter zum Ausdruck kam, und wofür nicht nur wir Schüler, sondern die ganze Zeit, in der sie wirkten, dankbar sein müssen. Dieses Leben von beiden Männern, die einer ganzen Zeit und Generation das Gepräge gaben, hat seine Erfüllung gefunden.

Pankoks Todestag jährte sich am 5. April 1953 zum zehnten Male. Ich freue mich, daß ich am Geburtstage seines Mitkämpfers zugleich beiden meine Ehrerbietung erweisen darf.

ADOLF SCHNECK

Als ich vor einigen Jahren, es wird wohl während des Krieges gewesen sein, wieder einmal Riemerschmid besuchte, fand ich ihn, den unablässig tätigen, versunken in eine merkwürdige Arbeit. Er bedeckte große Bogen Papiers mit einem dichten Netz enggereihter, kurzer Linienmotive, die bei der Wiederkehr jeweils leicht verändert wurden, so daß sich trotz der Strenge der Reihung ein leis bewegter frei wogender Rhythmus ergab. Und plötzlich ließ er diesen Rhythmus wechseln, und mit einem ganz anders gearteten Linienmotiv begann das Spiel von neuem.

Ich weiß nicht mehr, was ich damals sagte oder dachte. Vielleicht war ich mehr befremdet als überzeugt, aber der Eindruck ließ mich nicht los, und heute glaube ich zu wissen, daß ich damals einen Blick tun durfte in das geheime Zentrum dieser Natur. Mit diesem tiefsinnigen Spiel offenbarte sich Riemerschmid als ein »Philosoph des Ornaments«. Er sah darin, jenseits der realen Aufgaben des

Riemerschmid Wohnhaus Pasing 1896

Ornaments als eines Schmückenden, den Ausdruck des »An Sich« der bewegten Linie, deren unmittelbare Lebendigkeit.

Man ist versucht, dabei an das freie Spiel der Linien, Formen und Farben der »abstrakten« Malerei zu denken, darf aber nicht vergessen, daß diese den Anspruch erhebt, Kunstwerke zu schaffen, deren jedes als absoluter Wert gelten will - ein Anspruch, der Riemerschmid bei diesem Spiel ganz ferne lag. Verwandter ist ihm das träumende Spiel eines Musikers am Klavier, der ein kurzes Motiv immer wieder leicht variiert und dann, wenn alle Möglichkeiten erschöpft zu sein scheinen, zu einem anderen Motiv übergeht und mit ihm das gleiche Spiel beginnt.

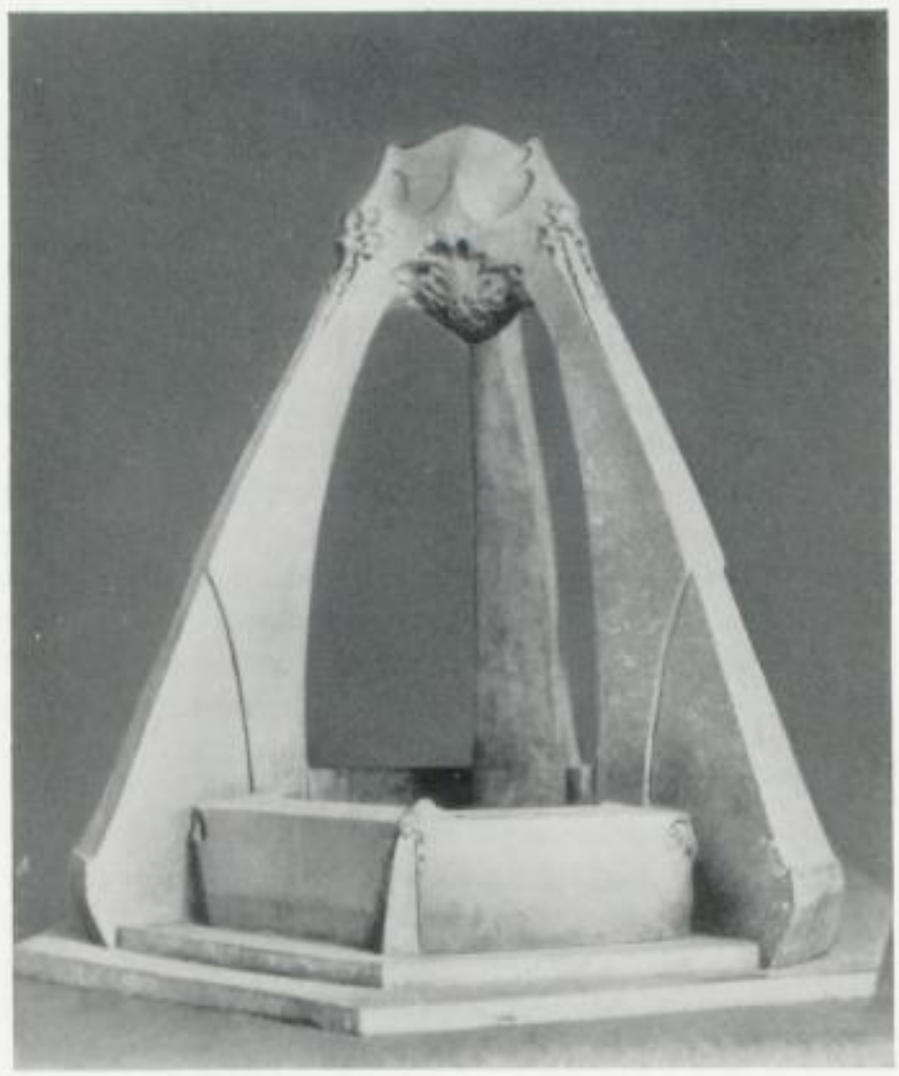
Wie dem auch sei - jedenfalls hat sich in diesem Spiel das »Ornament« allem dem entfremdet, das im üblichen Wortsinn seine Aufgabe ist: reale Dinge, seien es Geräte, Stoffe und Teppiche oder Bauwerke zu »schmücken« und dadurch zu beleben. Nun gibt es zweierlei Arten von Ornament. Das eine beherrscht die gesamte Kunst der klassischen Antike und der Renaissance: hier ist es in der Tat nur »Schmuck«, der zu der »Gestalt«, diese belebend, hinzukommt, der daher auch fehlen kann. Ein griechischer Tempel war in seinen oberen Teilen mit bunten Ornamenten reich überzogen. Daß dieser heute geschwunden ist, bedeutet wohl eine radikale Änderung seiner Erscheinung, zerstört aber sein Wesen in keiner Weise: der Tempel von Paestum steht heute noch vor uns in der ganzen ungeheuren Gewalt seines Wesens. - Für die Gotik gilt das nicht. Hier ist Ornament und Wesen eins, das Ornament ist nicht nur Schmuck, sondern wächst organisch wie eine Blüte aus dem Tektonischen heraus. Ornament und strukturelle Form sind eins.

In der Nähe dieser Gotik ist Riemerschmid beheimatet. Nicht, daß er gotische Formen übernimmt. Aber seine Formempfindung weist ihn in diese Richtung. Deshalb ist der Bau des Münchener Schauspielhauses so »gut«, gültig über den Tag hinaus. Die Ehrung, die dem Bau widerfuhr, als er unter Denkmalschutz gestellt wurde (leider schon nicht mehr in der ganz originalen Gestalt), galt nicht nur dem Umstand, daß er einer der wenigen Bauten dieses Stils ist, die erhalten geblieben sind, war auch nicht nur als Huldigung dem Achtzigjährigen gedacht, sondern wollte ein in seiner Art über den Augenblick hinaus Gültiges für die Nachwelt erhalten. So erklärt sich aber auch, daß Riemerschmid als fast der einzige - nur van de Velde und wohl auch der zu Unrecht vergessene Hermann Obrist sind daneben zu nennen - es nicht nötig hatte, nach der vorzeitigen Entartung des »Jugendstils« eine entschiedene Schwenkung vorzunehmen, sondern seiner Art treu bleiben konnte. Der jugendliche Überschwang des Ornaments am Schauspielhaus konnte zwar nur damals gewagt werden. Wenn der Bau heute noch so lebendig wirkt, liegt es nur daran, daß hier Schmuck und Raumform, Funktionalität und Zwecklosigkeit eine bruchlose Einheit bilden. Diese Einheit zwischen Funktion und Schmuck blieb Riemerschmids Ideal sein Leben lang, und es konnte ihn wohl manchmal traurig machen,

wenn er in der Zeit, da unter dem Einfluß der »technischen Form« die Schmucklosigkeit zum Ideal erklärt wurde, »aus der Mode kam«, - er ließ sich dadurch nicht einen Augenblick beirren.

Eine Entwicklung von dieser Gradlinigkeit ist in dieser Zeit der tiefsten seelischen und geistigen Erschütterungen unter den Künstlern äußerst selten. Unter den Musikern ist es allein der gleichaltrige Hans Pfitzner, der ähnlich unbekümmert seinen Weg ging, der aber sonst, im Gegensatz zu dem für alles Neue aufgeschlossenen Riemerschmid, von dem Neuen nichts wissen wollte. Der vier Jahre ältere Richard Strauß verließ den Weg der neuen Musik nach der »Elektra« fast von einem Tag zum anderen. Gerhart Hauptmann, sechs Jahre älter, begann im Naturalismus, wandelte sich zum Romantiker, um als Klassizist zu enden. Und im Werke des viel jüngeren Strawinski (geboren 1882) spiegelt sich die Unruhe der musikalischen Entwicklung in allen Phasen. Von keinem der Genannten wird man sagen dürfen, daß sie sich aus Charakterschwäche immer wieder gewandelt haben. Sie waren nur kompliziertere Naturen. Riemerschmids Natur ist von einer seltenen Einheitlichkeit. Nicht, daß er stehengeblieben wäre. Wenn die Fülle des von ihm Geschaffenen und Geplanten einmal geordnet und sichtbar sein wird, wird man erkennen, daß er wohl seine Linie immer gehalten, sich aber niemals wiederholt hat. »Nach dem Gesetz, nach dem er angetreten«, ist er, vom »Daimon« geführt, sein ganzes Leben rüstig fortgeschritten.

WALTER RIEZLER



Brunnen Wolfgang v. Wersin 1904

Abbildungen von Werken aus Wolfgang von Wersin's früher Zeit sind selten. Treue Freunde hatten sie sorgsam verwahrt. Sie sprachen beim Überlassen dieser Fotos ihre Trauer darüber aus, daß der junge Künstler sich so entschlossen von der Möbelkunst und der Plastik abgewandt habe. Man hätte angesichts seiner einfühlsamen Gelehrigkeit Bestes an architektonischen Leistungen von ihm erhoffen dürfen. Diese Wehmut wird auch durch die wunderbaren Arbeiten von Wersins auf anderen Gebieten der angewandten Kunst nicht vollständig aufgehoben.

Für Hermann Obrist

Aufgefordert, von meinem Erinnern an den Bildhauer Hermann Obrist zu berichten, habe ich zaghaft, im Bewußtsein der großen Bedeutung des Jubilars, den Versuch unternommen. -

Ein halbjähriger Aufenthalt in Berlin, wo ich um die Jahrhundertwende auf dem Gebiet des Kunstgewerbes eine entsprechende Unterrichtsstätte zu finden hoffte, hatte mich enttäuscht. Professor Eckmann an der Kunstgewerbeschule schied als Lehrkraft wegen schwerer Krankheit aus. Der Entwicklung des Jugendstiles stand ich ablehnend gegenüber. Da entschloß ich mich, auf Empfehlung von Margarete von Brauchitsch, welche in München einen erfolgreich geschmackfördernden Kunststickereibetrieb eingeführt hatte, mir die Aufnahme in der von Hermann *Obrist* und Wilhelm von *Debschitz* neu gegründeten Schule zu erwirken. Nach kurzem Besuch bei Obrist und folgendem eingehenden Gespräch mit von Debschitz unter Vorlage meiner Pflanzenstudien ergab sich für mich sofort, an die richtige Stelle gekommen zu sein.

Als neunte Schülerin wurde ich in die zwei Monate vorher gegründete Kunstschule aufgenommen; als ich nach Jahren aus der Anstalt schied, waren es über 300 Schüler und Schülerinnen, die in einem neu errichteten Hinterhaus mit großen Werkstätten, mit viel Eifer und Interesse arbeitend, die Schule durchzogen.

Bildhauer Hermann Obrist in München!

Bei seinem ersten Erscheinen war ich stark beeindruckt. Ich sah in ihm eine Persönlichkeit von geistigem und ethischem Wert und würdiger Zurückhaltung. Angeregt durch die auffallend phantasiereiche Lehrbegabung seines Freundes Wilhelm von Debschitz war er zu dem Plan der Gründung von Lehr- und Versuchswerkstätten geführt worden. Sein Haus hatte er selbst gebaut und ausgestaltet. Ein Dokument der Zeit, hatten seine Freunde, Prof. Richard Riemerschmid und Bernhard Pankok, zwei Räume ausgestattet und damit Anteil an seinem Werk. Ein großes Bildhaueratelier gab dem Bau sein besonderes Gepräge. Mit anderen Schülern aus den Lehr- und Versuchs-Ateliers war ich eines Tages aufgefordert, ein eben fertig gestelltes Brunnenmodell Obrists zu besichtigen. Es war in eigenartiger Gestaltung dargestellt durch einen Kegel, an dessen Mantel in rhythmischer Anordnung aus trichterförmigen Höhlungen über die ganze Form verteilt sprudelndes Wasser strömen sollte. -

Als Gastgeber war Obrist immer bereit, jedermann, der Rat bei ihm suchte, sorgsam und individuell teilnehmend zur Verfügung zu stehen. Genau so, wie es bei seinen seltenen Besuchen in den „Lehr- und Versuchs-Ateliers" von ihm und Wilhelm von Debschitz der Fall war. Stets hatte man die Überzeugung anregender Bereicherung.

Eine Einrichtung der Schule führte Obrist jeden Donnerstag in einen der Lehrsäle, wo er bei seinem Erscheinen, aus einem Briefkasten dort eingeworfene Fragen entnehmend, auf dem Lehrpult vor sich, nach kurzem Überblick einen alles einbeziehenden Vortrag mit anschließender Diskussion hielt, an der jeder Interessierte, auch von außen Kommende, teilnehmen konnte. Man empfand deutlich den Eindruck auf die Hörer, als sie den Saal verließen, und war dankbar, daß man dazu gehörte.

Als im Frühjahr 1902 die „Lehr- und Versuchs-Ateliers" von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz schon wartenden Schülern geöffnet wurden, war eine kleine Wohnung - zwei Zimmer und Küche - in Schwabing der Anfang einer fast unbegreif-

Kunstgewerbeschulbetrieb um 1900

Blick zurück über 50 Jahre hinweg — man würde es kaum glauben, wenn es nicht ein Foto wäre! Daraus ermißt man tiefer den Impuls der künstlerischen Erziehungsfragen Riemerschmids. Zwei Schriften sind von ihm erschienen, 1917 und 1919, als der erste verlorene Krieg den Boden für vielerlei Umwandlungen aufgepflügt hatte.

lich scheinenden Entwicklung: die beiden Zimmer als Studien- und Zeichenräume, die kleine Küche als Metallwerkstätte eingerichtet. In dieser leitete eine junge Metallgewerbekünstlerin namens *Sabatka* den Anfang der handwerklichen Metallarbeiten. Überraschend große Nachfrage zur Aufnahme in die Schule machte binnen ein paar Monaten eine Übersiedlung in eine größere Wohnung dringend nötig. Der Umzug geschah schnell und freudig.

Schon während meines Aufenthaltes in der Debschitz-Schule erhielt ich Aufträge, darunter eine Dreizimmereinrichtung für Berlin. Einen der Räume gab ich an meinen Freund Wolfgang von *Wersin*, die anderen beiden nahm ich auf mich. Nach Fertigstellung wurden die Möbel in einem hellen Souterrain-Raum zur Besichtigung aufgestellt. Seitdem sind viele Einrichtungen für Privatwohnungen, ein Sanatorium in Obersteiermark, Gaststätten etc. entstanden; die Ausgestaltung eines Roten-Kreuzzuges im Jahre 1916, Möblierung einer 40-Zimmer Pension in Grado an der Adria (im Kriege von den Italienern restlos weggeschleppt, zum Teil zertrümmert), alles dies in meiner Heimat Graz hergestellt.

Eines meiner Probleme, ehe ich die „Lehr- und Versuchs-Ateliers Obrist und von Debschitz" 1906 verließ, war ein 12 Meter breites geschmiedetes Abschlußtor einer neu angelegten Fabrikstraße, durch welche, neben allgemeinem Verkehr, Büffel Eisenbahnwagen zur Hauptstrecke zogen. An zwei mächtigen Pfeilern der Außenstellen und einem niedereren in der Straßenmitte sollten starke Angeln die vier Torflügel tragen. Mit diesem Auftrag kam man an mich heran, ich sollte den Entwurf in die Heimat liefern und dort die Arbeit überwachen.

Ich war dabei, einen größeren Beleuchtungskörper in Stahl zu entwerfen, als ein Brief mir diese ehrende, aber mir zu groß erscheinende Zumutung brachte. Fast bestürzt suchte ich Obrist, der sich eben im Hause befand, um ihn wegen meiner Sache zu sprechen; erleichtert, den Meister allein zu treffen, berichtete ich ihm über meine Betrübnis, daß ich einen Auftrag in Händen habe, den ich niemals ausführen könne. Er las den Brief, kam spontan auf mich zu und reichte mir die Hand, wie um zu gratulieren, *„aber natürlich müssen* Sie den Auftrag übernehmen, Sie *werden* es *können!"* Dabei hatte er sich von Herzen aufrichtig gefreut, mir wuchs der Mut: „Die Idee, glaube ich, wäre bereits da, aber das Technische für eine so schwere Konstruktion? " Das müsse mit einem tüchtigen Bauschlosser besprochen werden. Er wünschte mir Glück - ich empfand, wie ernst er es meinte und daß er Gutes erwarte.

Nach vollendeter Zeichnung in großem Maßstab begab ich mich noch einmal zu dem Kunstschlosser, um mir die Werkmäßigkeit bestätigen zu lassen, - brachte sie dann in die Schule, wo Obrist wie Debschitz sich aufrichtig freuten und ein gewisser Abschluß meiner „Schulzeit" anerkannt war. - Mich von dem Milieu der Werkstätte auf immer zu trennen, fiel mir nicht leicht. Mit meiner Arbeit fuhr ich nach Graz zur Vorlage an die Besteller und Übergabe an die ausführende Werkstätte. Nach drei Monaten wurde das Tor aufgestellt.

Was mich persönlich mit dem rüstigen Jubilar Riemerschmid, dem ich leider nie begegnet bin, verbindet, ist die Hochachtung vor seinem Wirken!

MARIE HERBERGER

Wolfgang v. Wersin Wohnzimmer 1904

Die Entwicklung der Bauform folgt in steigendem Maße dem Gesetz des Zweckmäßigen. Mit der »Neuen Sachlichkeit« wird die geschichtliche Reminiszenz überwunden und das Bewußtsein für das Notwendige in Ordnung und Gestalt in den Vordergrund gerückt. In der Weiterentwicklung steigert sich dieser Begriff des Sachlichen zu der Fassung des »Funktionellen«. Beide Grundhaltungen versuchen den Begriff der sachlichen Ordnung zu umschließen, dessen innere Rechtfertigung sich aus dem Beweisbaren ergeben soll.

Es ist bemerkenswert, daß diese Phasen der Entwicklung zugleich ihre theoretische Norm finden; die an sich bedeutungsvolle Erkenntnis wird zum Begriff erhoben. Damit lösen sie sich aus dem geistigen Werkvorgang und gelangen zu eigener Selbständigkeit. Diese einseitige Fassung eines universalen Vorgangs bedroht den gesunden Blick auf das Allgemeine. Es ist kein Zweifel, daß die Überbetonung eines Teiles des Gesamtbereiches vom Blick auf das Umfassende in der Architektur weitgehend ablenkt.

Diese Entwicklung ist abzuleiten und zu deuten in dem Gesicht des Bauens unseres Jahrhunderts. Als kurz vor dem ersten Krieg Walter Gropius in der Schuhleistenfabrik in Alfeld die sichtbare Fassung des Zweckmäßigen überzeugend gelang, hat sich diese Erscheinung zum Stil entwickelt. Es ist durchaus berechtigt, von einer »Stilform des Zweckmäßigen« zu sprechen. Das Alfelder Werk ist ein ausgezeichneter Beweis für die sowohl bewußte wie gefühlssichere Einstellung auf das Wesen eines Werkgebäudes. Unzweifelhaft hat seitdem auf dem Gebiet des Industriebauens die Architektur ihr bisher einheitlichstes Antlitz erfahren. Die tieferen Gründe dieser Formgebung deuten auf den Inhalt und seine wesensgleiche Formulierung mit der Aufgabe selbst. Bei diesem Typus ist die Behauptung unverdächtig: »Das Zweckmäßige allein ist schön.«

Es deutet sich eine innere Gesundung in diesem Ansatz an. Allein, diese formale Erscheinung wird auf alle Aufgaben übertragen, selbst auf die Gefahr hin, daß damit der Wesenskern eines Bauwerkes nicht seinen entsprechenden Ausdruck findet. Es scheint, daß sich unser Jahrhundert die Auseinandersetzung mit dem Wesen eines Bauwerkes zu leicht gemacht hat. Nicht allein das Zweckmäßige, sondern auch der geistige und menschliche Anteil an dem Erlebnis eines Bauwerkes entscheiden für seinen Rang. Eine Industrieanlage ist in ihrem Wesenskern anders als ein Krankenhaus, oder gar ein Wohngebäude oder eine Kirche. So ist nicht jeder Vorgang der Vereinfachung in allen Arten der Bauwerke entstanden, sondern nur die Übertragung der einfachen äußeren Form. Man wird daher mehr von Simplifizierung als von Vereinfachung sprechen müssen.

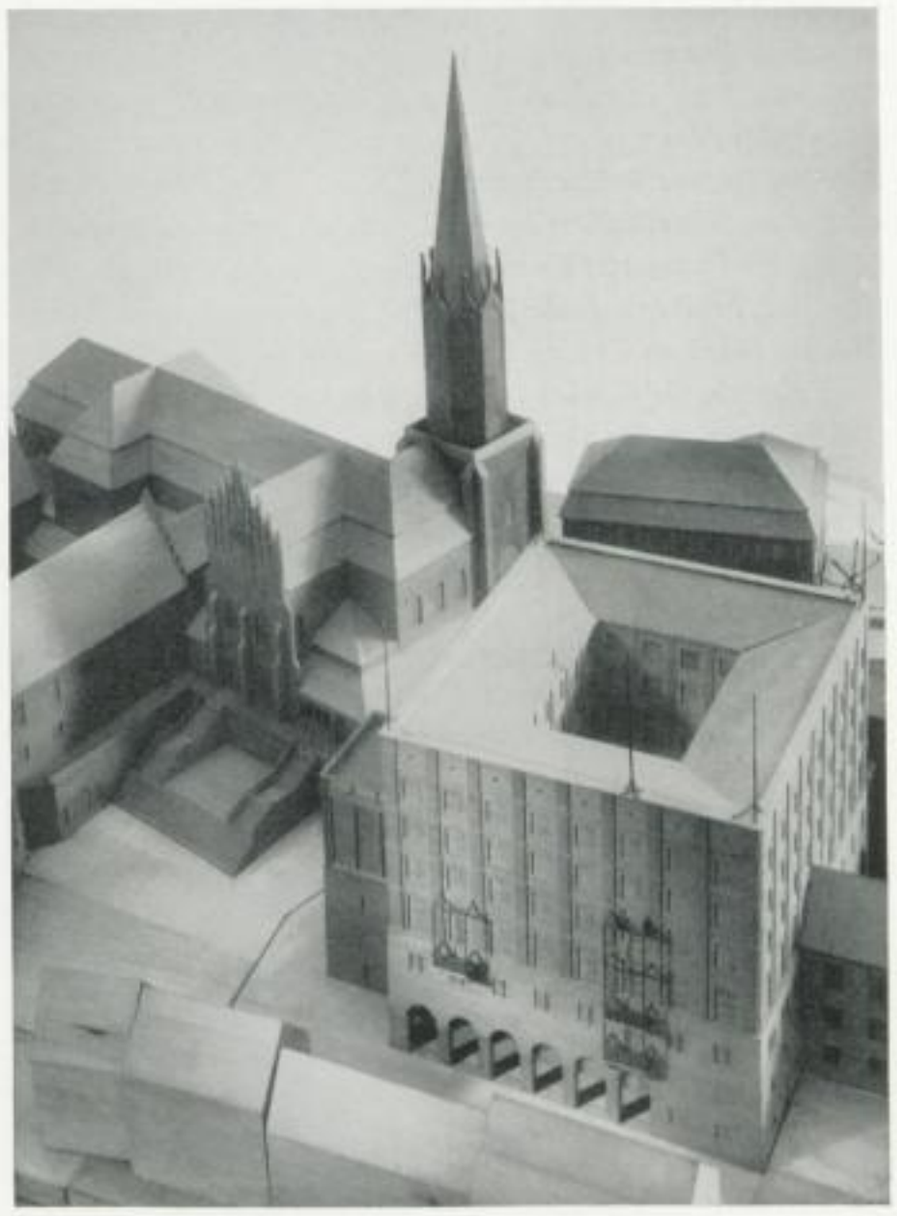
Die Unsicherheit und mangelnde Geschlossenheit unseres geistigen Daseins hat diese Vereinfachung und damit die Wendung zum überaus Weltlichen bedingt. Gefühl und Empfindung treten in den Hintergrund; es ist das Hauptelement in der Architektur aus der Allgemeingültigkeit des Beweisbaren entwickelt. In der Architektur ist heute alles beweisbar, die äußere und innere Form das Ergebnis beweisbarer Kategorien. Die rationalen Gedanken im Städtebau haben diesen Vorgang am stärksten offenbart. Damit ist erkennbar, daß eine ganz einseitige Verlagerung unseres Denkens in die Richtung des Verstandes eingetreten ist, der sich bereits ein umfangreiches Instrumentarium der Dialektik gesichert hat.

Diesem Aufriß unserer geistigen Situation kann ein entgegengesetztes Bild gegenübergestellt werden. In dem Problem des Wiederaufbaues unserer zerstörten Städte zeigt sich eine andere Seite unserer Wirklichkeit. In den alten Städten wird elementar die buchstäbliche Wiederherstellung des alten Baubestandes gefordert. Wenn man von sentimentalen Zügen dieser Erscheinung absehen muß, so bleibt ein echter Wesenskern. Es ist richtig, daß die Gestalt eines modernen Warenhauses im Zentrum etwa von Milwaukee nicht in den Mittelpunkt einer alten zerstörten deutschen Stadt ge-

stellt werden kann: Die Allgemeinheit empfindet mit Recht, daß die Strukturen der Städte und ihrer Menschen, ihre geistige Herkunft zu verschiedenartig sind. Sofern aus diesem Gesichtspunkt die allein durch Zweckmäßigkeit bestimmte Haltung der Architektur abgelehnt wird, gründet sie sich auf eine berechtigte ästhetische Betrachtung. Ästhetik an sich ist noch keine Deutung und ihre Anwendung nie ein Ansatz zur Lösung.

Diese Gegenüberstellung deutet auf den Dualismus unserer Tage. Es wird sich in der Bauform der kommenden Zeit zeigen müssen, wie weit beide Bestandteile dieser Orientierung echt sind und wie sie sich durchzusetzen vermögen. Es wird niemand ernsthaft behaupten können, daß aus der Vieldeutigkeit unserer Situation bereits der Anspruch eines einheitlichen Gesichtes der Bauform erhoben werden kann. Jede Prophetie ist verdächtig. Der Kern jedes Gestaltungsvorgangs bedeutet immer die wahrhaftige Auseinandersetzung mit dem Wesen einer Bauaufgabe. Vorerst pendeln wir zwischen Möglichkeiten selbstgefälligen Rationalismus und kleinbürgerlicher Sentimentalität.

Gegenüber dieser Aufspaltung unserer Situation bleiben viele ruhende Kräfte, auch in der Besinnung auf die Tradition und die Meister des Faches. Nur aus der Sicherheit des eigenen Bewußtseins läßt sich gegenüber der Flucht der Erscheinungen die Ruhe für Handeln und Gestalten gewinnen. Die Architektur wird immer das Abbild aller Lebensvorgänge bleiben; im Abstand wird man das Echte und Gesunde vom Gewollten oder Gefälschten unterscheiden. Die Bedeutung eines Bauwerkes liegt nicht in der Angleichung an die wandelbare äußere Form, sondern in der wirklich originalen Auseinandersetzung mit dem Wesenskern einer Aufgabe und ihrer materiellen Bewältigung. Daher bleibt Beruhigendes in dieser Erkenntnis gegenüber dem aufdringlichen Alltag.



Wiederaufbau Rathaus Aschaffenburg Diez Brandi

DIEZ BRANDI

Theodor Fischer

Ein Einblick in entscheidende Kräfte in Riemerschmids Leben und Arbeit wäre unvollständig ohne einen Blick auf Theodor Fischer. In Pasing steht Riemerschmids Heim. In Laim, auf halbem Wege nach München, hat sich Theodor Fischer das »Schlößl« an der Agnes-Bernauer-Straße umgebaut; dort hat er vom 17. Dezember 1908 bis zu seinem Tode am 25. Dezember 1938 gelebt. So bestand, wie in der Arbeit, auch im Wohnsitz Nachbarschaft zwischen den zwei Männern, die von München aus für Deutschland viel bedeuteten. Die Witwe Theodor Fischers hinterließ über sein Leben eine feine Niederschrift; darin ist erwähnt, daß der 1914 verstorbene Bildhauer Josef Floßmann einst die Bekanntschaft knüpfte zwischen Fischer und »Riemerschmid, damals noch Maler, und seiner prächtigen jungen Frau, der gefeierten Ida Hofmann der Münchner Hofbühne.«

Auszug aus einer Ansprache über Schriften und Reden Theodor Fischers, gesprochen in der Gedenkfeier zum 80. Geburtstage, in seinem Haus Agnes-Bernauer-Straße 112 in München-Laim am 28. Mai 1942

Der Baumeister von Münchener Brücken stand mit seinem Leben selber wie auf einer Brücke zwischen zwei Zeitaltern. 1927 sagte er:

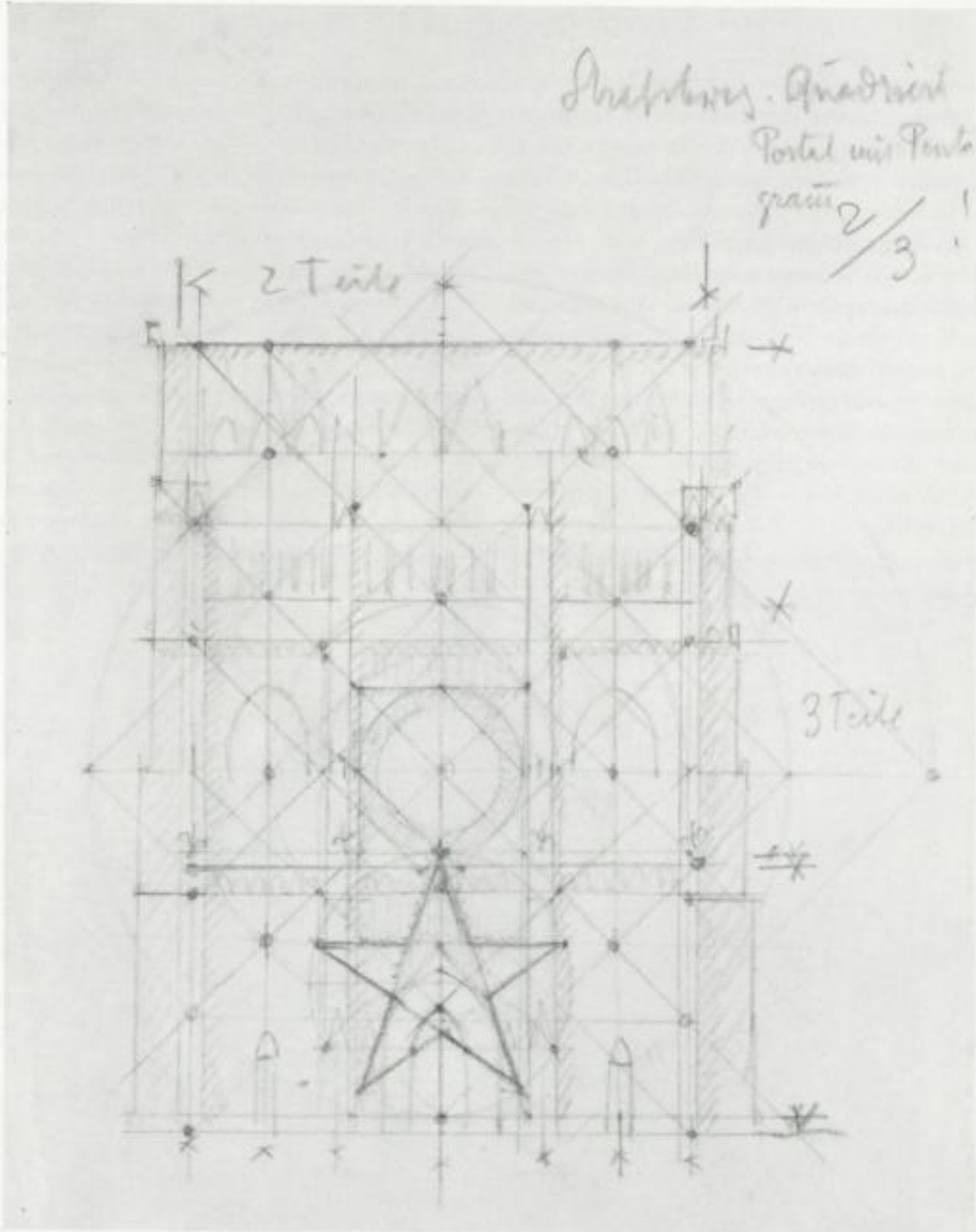
»Es ist 42 Jahre her, daß ich als junger Mensch in Berlin Du Bois-Reymond in der Vorlesung sagen hörte, wir seien in ein technisch intensives Zeitalter eingetreten. Das überraschte uns damals, wir wehrten uns als die Abkömmlinge eines geistigen, eines humanistischen Zeitalters dagegen. Heute sind wir, täusche ich mich nicht, soweit, daß wir zu dem technischen Zeitalter ja sagen können. Heute, wo das Zeitalter beginnt, seine Form zu bilden.«

In der Brückenstellung war er unbestechlich bemüht, dem Scheidenden wie dem Kommenden abwägend gerecht zu werden. Seine reiche Bildung hatte ihre Fundamente nicht zuletzt in Goethe, dem Universalisten, ohne daß Fischer als Architekt sich dem Alters-Goethe als dem Liebhaber klassizistischer Baukunst verschrieben hätte. 1932 hat er über Goethes Verhältnis zur Baukunst gesprochen. - Mit Goethe den ewigen Wechsel beachtend, war Theodor Fischer von einer blinden und rosigen Bejahung seiner Gegenwart ebenso weit entfernt wie von einem bequemen Lob der sogenannten guten alten Zeit. Seine Skepsis sprach er in den 6 Vorträgen über Stadtbaukunst 1918 rückhaltlos aus. - In der Zweigesichtigkeit der Baukunst, die für lange Dauer und bleibende Zwecke schafft, doch den Geist der flüchtigen Zeit spiegelt, war die weitgespannte Bildung und das Gleichgewicht von Verstand und Empfindung Theodor Fischers zu Haus. In seinen Bauten ist für den Zweck eine bleibende Ruhe gefunden, aber sie ist bewegt durch den Ausdruck von

Geist und Seele. Als Lehrer und, man darf sagen, als Denker wußte er auch in Bauten der Vergangenheit solchen Ausdruck zu deuten. - Von religiösem Grundgefühl war er durchdrungen, daher haben seine Bauten das rätselhaft Eindringliche. Und zwar nicht nur seine Kirchen. Er war Brückenbauer und Städteplaner so gut wie Kirchenbauer. Sein religiöser Ernst hat sich auch weltlichen Bauten mitgeteilt, der Stuttgarter Kunsthalle ebenso wie der Universität Jena oder dem Antikensaale des Hessischen Landesmuseums in Kassel. - Wer im religiösen Grundgefühl die soziale Verpflichtung im Baumeisterberufe sieht, wird bescheiden im Gefühl, nur ein kleiner Teil in einer großen Gesellschaft zu sein. Aus Einsicht in große, überpersönliche Strömungen der Geschichte sah Theodor Fischer immer auch das Daseins-Recht der anderen, auch der Gegner. Darum war er ein großer Kämpfer für seine Sache, aber abgeneigt jedem Kampfe gegen Personen. An diesem Zurücktreten der eigenen Person wuchs seine Überlegenheit über alle einseitig im Ich Befangenen. - Frisch, wie an dem Tage des Jahres 1903, als er gesprochen wurde, liest sich noch heute sein Stuttgarter Vortrag über Stadterweiterungsfragen. Er spricht da vom Städtebau als einer Kunst, deren Quellen und Mittel, Richtigkeit und Irrtümer nicht mit dem Verstand erschöpft werden können. Was kann uns nun leiten? fragt er dazu, und antwortet: »Etwas, was ich für meine Person höher zu stellen geneigt bin als den Verstand: das natürliche Empfinden.« - Selbst in diesem natürlichen Empfinden wurzelnd, neigte Theodor Fischer nicht zum Glänzenden und Zugespitzten, sondern zu dem, was wir heute als »volksmäßig und landschaftlich gebunden« bezeichnen. In einer Vorlesung 1926 erwähnt er eine »ideologische Auffassung des Großzügigen«, ausgedrückt im Schluß eines Festgedichtes bei einem Architekten-Bundestag: »Dienen muß *uns* alles, was ist in der Welt«. Und er meint, wir täten besser, zu sagen: »*wir* wollen dienen«. »Das ist ein Bekenntnis, wenn Sie wollen, ein Vermächtnis«. Er faßte da dreierlei zusammen: Dienst am gemeinen Nutzen, Bewußtsein nationaler Gebundenheit, soziales Verantwortungsbewußtsein. - Weil Theodor Fischer die schöpferische Wärme durch Vernunft überprüfte, konnten ihn weder die Eklektizisten noch die Neuerungswütigen für sich beanspruchen. Er war gelassen, abwägend, auf sich gestellt, oft dieserhalb vereinsamt. - Von Fanatikern und Eiferern ist er nicht verstanden worden. Er hielt in einer Zeit, die dem Unmäßigen und Maßlosen nachtrieb, unbestechlich ein für Recht erkanntes Maß. Seine zwei Vorträge über Proportionen enthalten den schönen Satz: »Wir aber wollen, ist uns ein Werk gelungen, nicht auf die künstlerische Freiheit pochen, sondern dankbar die Gottheit verehren, die in uns wirkt mit Maß und Zahl.« Er hatte Weisheit, Würde und Güte. Weisheit sprach aus seiner Lehre. Würde lag nicht nur in dem ihm äußerlich gegebenen Rang und Stand. Eine höhere war ihm von einem ganzen Architektengeschlecht zuerkannt. Seine Güte lebte mit seiner Bescheidenheit im innersten Kreise: außerhalb verbarg sie sich hinter der ihm eigenen Zurückhaltung. Aber sie wärmte auch durch diesen Schleier hindurch. Dem Kreis der Schüler war er nicht nur verehrungswürdig, er war ihm auch liebenswürdig.

GUSTAV WOLF

Theodor Fischer: Erste Entwurfsskizze zum Hause Eduard Riemerschmids in Starnberg (Mühlberg)
(Eduard ist ein Bruder Richard Riemerschmids)



Theodor Fischer

. . . Winkelmanns und Oesers Lehre von der edlen Einfachheit und der stillen Größe der Antike, im Zusammenhalt mit den Einflüssen des Vaterhauses schienen eine gefestigte, ruhige Geschmacksstimmung erzeugt zu haben, aber mit der Gewalt einer Eruption trat eine Wendung ein, als Goethe, durch lange Krankheit und Versenkung empfindsam vorbereitet, vor das Straßburger Münster trat. Noch 40 Jahre später beschreibt er den Eindruck:

»ein Ungeheures, das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre«.

Damals aber dichtete er den von Gefühl überströmenden Hymnus:

Diis Manibus Ervini a Steinbach.

Liegt auch in dem Überschwang soviel sachlich und fachlich wohl Gegründetes, für die Zukunft Wichtiges eingebettet, daß es schwer fällt, in Kürze daran vorbei zu gehen, so widerstrebt es mir doch, kritisch in den strömenden Enthusiasmus einzugreifen. Man überläßt es gerne dem Historiker, die Unhaltbarkeit der Umnennung des gotischen Stiles in einen Deutschen Stil nachzuweisen, oder auch die Autorschaft Erwins eingehend zu prüfen. Denn mit einiger Sicherheit kann ihm nur der untere Teil der Westfront zugesprochen werden . . . - das alles sind Dinge, die im Augenblick unsere Teilnahme weniger fordern, als die tiefen Bemerkungen des Jünglings über die Notwendigkeiten der Kunst, über das Charakteristische im Gegensatz zum Schönen, und über die Verhältnisse,

»die allein schön und von Ewigkeit sind.« -

Text aus Theodor Fischers Rede: Goethes Verhältnis zur Baukunst, herausgegeben mit einem Nachwort von Gustav Wolf 1948, Hermann Rinn Verlag, München
Zeichnung aus dem Nachlaß Theodor Fischers mit Erlaubnis von Frau Lore Wetzel-Fischer in Tübingen

Worte Riemerschmids für Theodor Fischer†

... Die Gemeinsamkeit, die uns hier in dieser Stunde verbindet, weckt ein warmes Gefühl der Nähe, läßt Erinnerungen aufleben - liebe Erinnerungen... Sie reichen weit zurück - in sonnige Zeiten mit aufleuchtender, mutiger Arbeit und jungem häuslichen Glück, ...und weit zurück - bis in die Giselastraße zum Beispiel, und auf die Stamser Alm - Wer in die Tiefen schauen kann, und - weil er kann - auch muß, dem ist kein leichtes, immer frohes Geschick zugeteilt, und so blieb ihm das Leiden nicht erspart - Vielleicht sag' ich besser mit einem Vergleich: So war ihm die Nacht notwendig wie der Tag... Kein düsterer Pessimismus! Wie könnte das auch sein? Künstlerische Schaffenskraft steht ja in einem siegenden Gegensatz zum Pessimismus. Sie überwindet. Sie *hat* überwunden. Aber mit leichtem Sinn und heiterer Sorglosigkeit - wie im Tanzschritt - durchs Leben zu gehen, von solcher Art war er weit entfernt. Zu weit? Vielleicht?

Wir können uns fast eines leise verneinenden schmerzlichen Lächelns nicht erwehren, wenn wir an seine Schweigsamkeit denken in manchen Augenblicken, wo ein frohes oder lustiges Wort viel hätte gewinnen, manchen trüben Schatten hätte fortblasen können.

Zu seinen schöpferischen Kräften und Reichtümern noch diese lichte Gabe dazu - aber so war's nun einmal nicht. Oft lastete das Leben schwer auf ihm. Schwer hat ihn in diesen großen, furchtbaren Zeiten, in denen Völkerschicksale sich entscheiden, die Angst bedrückt, die unter den Besten gerade die bedroht, welche ihr Wesen, ihre auf Kunst und Bildung gerichtete Kraft vom zugreifenden und entscheidenden staatlichen Handeln ausschaltet, jene mannhafte Angst vor *dieser* Menschheit, dieser in Wut und Haß gegeneinander geworfenen Menschheit. -

Er ist befreit. Er hat seine Reife erreichen dürfen. - Sein Andenken lebt nicht nur in seinen Werken, sein Wesen wirkt weiter in seinen Kindern und Enkeln und in seinen Schülern, in uns allen, die wir freundlich und verehrend zu ihm gesinnt sind.

Wir dürfen und wir sollen uns freuen, daß er von allen Schmerzen, aller Not entrückt ist, um vom Leben zu genesen. -

Rauhes Land

Die Stadt verdämmert weit in unsrem Rücken,
der letzte sanfte Rebenhügel schwand.
Wir fahren über hohe Eisenbrücken,
Wir nähern uns dem rauhen Heimatland.
Verspätet reift am Hang die Vogelbeere,
Wacholderschatten fällt auf Urgestein.
Der Sperling rüttelt an der magren Ähre,
die Bergschlucht atmet Wolken aus und ein.
Hier schrumpfen alle Dome zu Kapellen,
verziert mit Gnadenbildern feurig bunt,
und draußen im Geröll entspringen Quellen,
die gehn zum schwarzen See im Fichtengrund.
O bald sind alle Steige schneeverweht,
ungangbar auch der Weg zum fernen Grabe.
Wir trösten uns: in jedem Hause steht
ein guter Sarg bei andrer lieber Habe.
Vielleicht um Ostern, wenn in unserm Norden
die Heide blüht, wird einer fromm versenkt,
und bald ist Staub und Geist aus ihm geworden -
Wohl dem, der dann noch freundlich an ihn denkt!
Noch sind wir stark. Die Luft blinkt von Kristallen,
und Hoffnung lebt im Greis wie einst im Kinde, -
Land ohne Wein und ohne Nachtigallen, -
daß er in dir den Stein der Weisen finde.

Herrn Geheimrat Prof. Dr. h. c. Richard Riemerschmid
in aufrichtiger Verehrung mit den herzlichsten Neujahrswünschen
zum 20 Jan 1953

Hans Carossa

Entwicklung einer Zinnie

Knospe, halb erwacht
In Gewitternacht...
Kern von samtenem Rubin,
Schuppiger Kelch umwindet ihn;
Doch dem Rand entschlüpfen viele
Gelbe Stifte, grüne Stiele,
Und das unvollkommene Rund
Ordnet sich von Stund zu Stund...
Aus den Stielen, aus den Stiften
Scheinen Flügel sich zu lüften,
Blättchen fein wie Faltergold,
Noch zu Hülsen eingerollt,

Jedes Blättchen auserwählt
Und von Elfenhand gezählt, -
Noch ein einziger Tageslauf,
Und die Hülsen tun sich auf,
Sind von Purpur schon durchdrungen,
Glätten sich zu seidnen Zungen,
Und die Zünglein all, die schmalen,
Schlürfen unsichtbare Strahlen
Blühn sich aus mit Ätherlust
In dem seligen August...
In der Mitte, hold erlesen,
Webt ein Ring von Staubgefäßen

Und umschließt als goldnes Band
Einen neuen Blütenstand.
Komm nun, feierliche Stunde,
Unbegreifliche Sekunde,
Wo der flüchtige Schein
Aufglänzt als das wahre Sein!
Mags nun welken, mags zerstieben, -
Ewig bleibt es eingeschrieben.
Zauberspruch -
In des Vaters Formenbuch,
Unscheinbar und ohne Namen
Tief im Dunkel träumt der Samen.

HANS CAROSSA

Theodor Fischer: Ida und Richard Riemerschmid zur Silberhochzeit

KONRAD ADENAUER

Riemerschmid und die Stadt Köln

Köln als Stadt verpflichtender uralter Kultur und zugleich regsten neuzeitlichen Lebens mußte für die Bestrebungen des Deutschen Werkbundes zur Erneuerung der gesamten Formung menschlicher Umgebung besonders aufgeschlossen sein. Es ist deshalb kein Zufall, daß der damalige Beigeordnete der Stadt, Karl Rehorst, eine Anregung gab, die der Werkbund-Vorstand im Jahre 1911 aufgriff. Es war der Plan, die erste große Manifestation des neuen Formwillens in Köln Gestalt annehmen zu lassen.

Auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes zu Wien wurde 1912 der endgültige Beschluß gefaßt, 1914 gemeinsam mit der Stadt Köln einen Überblick über das gesamte Schaffensgebiet zu geben. Auch die geographische Lage Kölns war einzigartig dazu berufen, der Schau internationale Bedeutung und Stoßkraft zu geben. Auf dieser Ausstellung, die infolge des Kriegsausbruches zu schnell beendet wurde, war jenen 12 Künstlern, die von Anfang an der neuen Bewegung angehört hatten, ein Ehrenraum zugewiesen worden. Unter den 12 war Richard Riemerschmid. Auf seinen wesentlichen Beitrag zur Raumkunst wies auch der Raum der Deutschen Werkstätten, Dresden-Hellerau und München, in der Haupthalle dieser Ausstellung hin. So gewann die Stadt Köln zu dem damaligen Direktor der Kunstgewerbeschule München, der auch dem seinerzeitigen Vorstand des Werkbundes angehörte, lebendige Beziehungen, und Kölner Bürger richteten sich mit Möbeln Riemerschmids ein.

Im Jahre 1925 mußte für den ausscheidenden Direktor der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln ein neuer Leiter berufen werden. Er sollte, wie es dieser Schule entsprach, künstlerisch überragend und eine in der Kunsterziehung bedeutende Persönlichkeit sein. Mir als dem Oberbürgermeister lag diese Schule für Gestaltung auf allen Gebieten immer besonders am Herzen. Ich kam zu dem Entschluß, die Leitung dieser Anstalt Richard Riemerschmid anzutragen.

Der Künstler sah die großen Möglichkeiten der Schule, die er durch den Namen »Kölner Werkschulen« auf die von ihm von Anfang an verfochtenen Werkbundideen verpflichtete. Durch die Berufung führender Künstler verstand es Riemerschmid, der Anstalt eine vorbildliche Höhe und eine unbestrittene Bedeutung innerhalb der deutschen Kunstschulen zu geben.

Wie sich das eigene Schaffen von Richard Riemerschmid von Beginn an auf die praktische Gestaltung aller Lebensbereiche erstreckte, so erstrebte er auch für die Schule die möglichst innige Verbindung des entwerfenden künstlerischen Nachwuchses mit der Wirklichkeit in Industrie und Handwerk. Darum stattete er die Anstalt weit stärker als bis dahin mit Werkstätten aus, denen er erzieherische Aufgaben in Form von Aufträgen vor allem der öffentlichen Hand zuzuführen unternahm. Bereitwilligst unterstützte ihn hierin die Stadt Köln. Er scheute auch vor kühnen Wegen und mutigen Experimenten nicht zurück. Seine kunstpädagogischen Zielsetzungen vertrat Richard Riemerschmid auch in der Öffentlichkeit in Schrift und Wort und übte so auf die gesamte Kunsterziehung der damaligen Zeit einen nachhaltigen Einfluß aus.

Diese anregende Persönlichkeit, die vom Maler zum Architekten, zum Gestalter von Möbeln und Gerät aller Art wurde, die in Theorie und Praxis die Erneuerung der Bau- und Werkform bahnbrechend gefördert hat, ist so auch aus dem Kölner Kulturleben nicht wegzudenken. Im Vorstand des Deutschen Werkbundes nahm er auch lebhaften Anteil an den Vorbereitungen jener für 1934 oder 1935 geplanten sehr umfassenden Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln, die dann unter dem Nationalsozialismus nicht zur Ausführung kommen konnte.

Adenauer

Von einer Ihnen und mir gleich befreundeten Seite werde ich aufgefordert, zu der Festschrift, die zu Ihrem Geburtstag erscheinen wird, dadurch einen Beitrag zu leisten, daß ich schildere, wie und in welcher Verfassung ich damals die Kölner Schule in Ihre Hände gelegt habe, als Sie 1926 nach Köln kamen. Ich möchte mich dieser Bitte umso weniger entziehen, als ich selber das Bedürfnis habe, Ihnen, verehrter Altmeister des Deutschen Werkbundes, zu Ihrem Ehrentag meine herzlichsten Grüße und Wünsche auszusprechen.

Allerdings davon, daß ich meine Schule persönlich in Ihre Hände hätte legen können, ist nicht viel zu erzählen. Aber dazu muß ich etwas weiter ausholen.

Ich hatte 1920 die Aufgabe übernommen, die damals ziemlich verlotterte Kölner Schule gründlich zu reorganisieren. Bisher war sie eine der üblichen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen gewesen, in der tagsüber Kunstgewerbeschüler vorwiegend in Zeichen- und Malklassen unterrichtet, und in ein paar spärlich eingerichteten Werkstätten nur ungenügend mit Material, Technik und Handwerk vertraut gemacht wurden, während abends Handwerker in Zeichnen und Malen und Entwerfen sich zu üben Gelegenheit hatten.

Die Schule war längere Zeit direktionslos gewesen: die Lehrer lebten teilweise in Feindschaft gegeneinander, und auch die Schüler waren ziemlich rebellisch. Es zitterten damals noch die Nachwehen des Krieges und der Spartakus-Revolte nach. Die Schule war in einem alten Klosterhof denkbar schlecht untergebracht.

Es gelang, dank der Vorausschau des Oberbürgermeister Dr. Konrad Adenauer, in den Jahren 1921 bis 1923 trotz der Inflation der bisher vorwiegend als Zeichenschule organisierten Schule eine neue Heimat zu geben und sie mit vielen gut eingerichteten Werkstätten zu einer Werkstattschule umzubauen.

Ich wollte aus der Schule nur das machen, was sie sein sollte: eine Schule, in der Handwerker und Kunsthandwerker zu guter und material- und werkgerechter Form geführt werden sollten. Kunstgewerbler im alten Sinn wollte ich schon deshalb nicht erziehen, weil sie draußen in der Industrie kein erfreuliches Fortkommen hatten. Mir lag das Kunsthandwerk am Herzen und die Durchdringung der Industrie mit guter Form, wie sie der Werkbund erstrebte. In enger Fühlung mit der gewerblichen Industrie wollte ich einen tüchtigen und gesunden Kunsthandwerkerstand heranziehen; durch eine Ver-

bindung zu den städtischen Bauaufgaben, denen sich die Schule als Muster- und Versuchswerkstätte zur Verfügung stellen sollte, wollte ich die Schüler an Aufgaben der Wirklichkeit heranführen.

Zwar konnte in der Inflation kein völliger Neubau durchgesetzt werden, vielmehr wurde die Gewerbeförderungsanstalt am Ubierring - leider auf einem zu engen und relativ ungünstigen Gelände - zu einer Werkstattschule um- und ausgebaut. Jetzt hatte die Schule ihre Werkstätten, es wurde eine Reihe ausgezeichneter Lehrkräfte neu berufen, und es wurde die Verbindung zur Industrie hergestellt und durch Einrichtung einer Wirtschaftsstelle und von Ausstellungsräumen unterbaut.

Die Verbindung zu den städtischen Bauaufgaben und dem dafür zuständigen Hochbauamt gelang freilich nicht, und das Kölner Handwerk betrachtete die Entwicklung der Schule mit Argwohn: es fürchtete eine Konkurrenz durch die Schule, trotzdem ich nicht nur mit Worten, sondern durch die ganze Organisation der Werkstätten den Beweis anzutreten bereit war, daß durch sie das Kölner Handwerk nur gewinnen, niemals aber verlieren konnte.

Schon Ende 1924 bot mir der Oberbürgermeister von Frankfurt an, alles das, was ich in Köln mit der Werkstattschule vergeblich oder nur halb erreichen konnte, in der dortigen Kunstgewerbeschule zu verwirklichen. Ich sollte als Baudirektor der Stadt Frankfurt eine neue Werkstattschule nach meinen Ideen als völligen Neubau errichten und gemeinschaftlich mit Professor Wichert, dem Direktor der Schule, eben jene Befruchtung der Werkstätten durch die Bauaufgaben unseres Hochbauamts verwirklichen, die sich in Köln nicht erreichen ließen.

Es bestand für mich keine Möglichkeit, bei der Frage meiner Nachfolgerschaft mitzuwirken, die Stadt Köln setzte mich über Berufung und Besetzung nicht in Kenntnis. So hörte ich nur zufällig eines Tages, daß Sie mein Nachfolger würden, Sie, den ich ja aus Ihrer Werkbundtätigkeit als den viel älteren Meister und als den Freund meines verehrten Lehrers Theodor Fischer schon sehr lange hochgeschätzt habe, und dessen Grundsätze und Anschauungen uns allen sehr wohl bekannt waren.

Da wußte ich, daß Sie mit der Schule einen anderen Kurs einschlagen würden, und das vielleicht mit Recht. Hatte ich doch erkennen müssen, daß das, was ich angestrebt hatte, im damaligen Köln noch nicht erreichbar war.

Nun, es gibt zweifellos verschiedene Wege zu gleichem oder ähnlichem Ziel. So konnte ich umso vorbehaltloser Ihnen die Kölner Schule überlassen und aus der Ferne zusehen, wie Sie dort Ihre Intentionen in die Tat umsetzten, als ich in Frankfurt unmittelbar vor der Verwirklichung meiner Ziele stand. Daß die Bereitschaft der Stadt, ihres Oberbürgermeisters Dr. Landmann und Professors Wichert dann doch an der Ungunst der politischen und finanziellen Verhältnisse scheiterte, ergab sich erst viel später und steht auf einem anderen Blatt.

So kam es nie zu einer persönlichen Übergabe der Schule in Köln, noch auch zu irgendwelchen Aussprachen zwischen Ihnen und mir über Aufgabe, Weg und Ziel unserer Schule. Das bedauern wir jetzt nachträglich wohl beide.

Meine Anhänglichkeit an die Kölner Schule blieb, und es war mir bis zum Beginn der Hitlerzeit eine große Freude, fast alle Jahre das große Kostümfest der Schule mitzufeiern, das ich zur Einweihung der Schule gestiftet hatte und das als »Paradiesvogel« nun auch unter Ihrer Leitung sich zum unbestrittenen Höhepunkt des Kölner Karnevals entwickelt hatte. An den immer neuen und originellen, künstlerisch sehr hochstehenden Dekorationen und Kostümen dieser Feste, - ebenso bei den Ausstellungen Ihrer Werkschule, konnte ich mich immer wieder von der lebendigen und glanzvollen Entwicklung Ihrer Schule überzeugen.

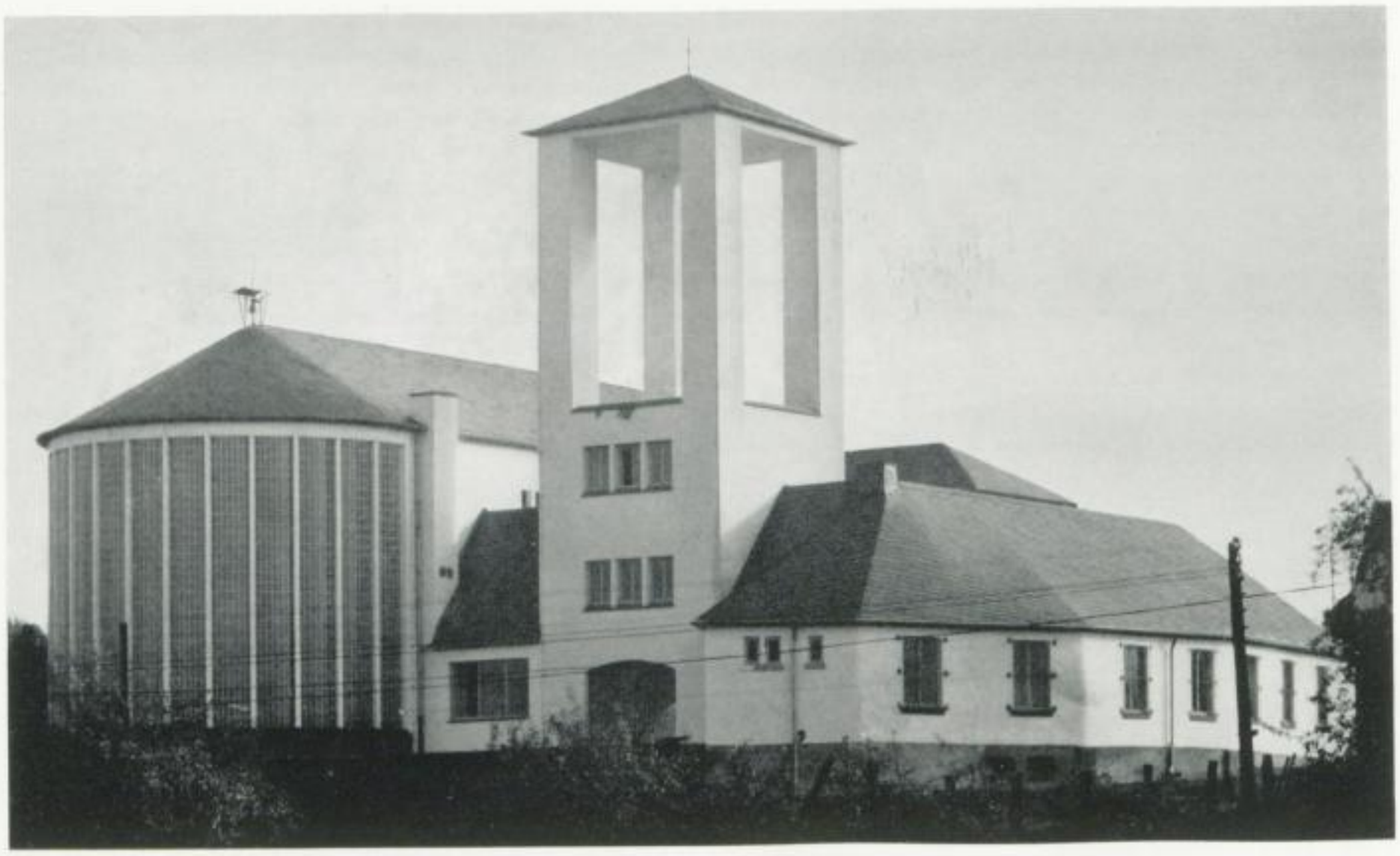
In einem haben wir, glaube ich, in Köln Ähnliches erlebt: wir sind beide nach etwa fünfjähriger Tätigkeit in Köln, mit großem Idealismus und Elan begonnen, den besonderen Kölner Verhältnissen mehr oder weniger freiwillig entwichen; wir haben beide unsere Ziele nur bedingt erreichen können. Darüber darf ich Ihnen heute über die Kluft der Jahre hinweg, - die ja mit jedem Jahr kleiner und unerheblicher wird, - herzlich die Hand drücken. Für uns beide war Köln nur eine Episode, - immerhin eine außerordentlich interessante und lehrreiche Episode, die wir in unserem Leben nicht missen möchten.

In großer Verehrung Ihr

MARTIN ELSÄSSER

Als der Direktor der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln, Martin Elsässer, 1925 als Baudirektor nach Frankfurt am Main ging, berief die Stadtverwaltung Richard Riemerschmid zu seinem Nachfolger, der bereits die Münchener Kunstgewerbeschule als eine der führenden Anstalten geleitet hatte, und der an den Preußischen Kunstgewerbeschulen durch Kurse zur Weiterbildung der Kunstgewerbeschulmänner sich verdient gemacht hatte. Vor allem sah man in Riemerschmid den großen Erzieher des deutschen Volkes zur Form seit der Erneuerungsbewegung um die Jahrhundertwende und durch seine leidenschaftliche Verfechtung der Ideen des von ihm mitbegründeten Deutschen Werkbundes. Von der Leitung der Münchener Schule hatte sich Riemerschmid bereits zurückgezogen und sich seiner freien künstlerischen Tätigkeit gewidmet, als der Ruf nach Köln an ihn erging. Riemerschmid fand in Köln ein Kollegium von hoher Qualität vor, das er durch weitere Berufungen hervorragender Künstler und Könner in den nächsten Jahren so ergänzte, daß die Anstalt zu einer der bedeutenden Schulen für Kunst in Deutschland wurde. Dieser einmaligen Stellung der Schule entsprach auch der neue Name Kölner Werkschulen, den Riemerschmid als den entsprechenden Ausdruck seines Programms wählte, der die Schule auf die Werkbundgedanken verpflichtete, der zum Ausdruck brachte, daß alles Bemühen auf das Werk hin gerichtet wäre und daß es sich um eine Werkgemeinschaft der hier Lehrenden und Lernenden handeln solle.

Da nur am Werk auf das Werk hin erzogen werden kann, wurde die Wirtschaftsstelle, die Elsässer schon in der Schule eingerichtet hatte, weiter ausgebaut, die die Schule mit der lebendigen Wirtschaft verbinden und Aufträge aus der Praxis vermitteln sollte. Schon damals sah Riemerschmid, daß die Industrie Former für alle ihre Erzeugnisse brauche, und er berief Walter Kersting für eine solche Klasse. Das Institut für religiöse Kunst, das ursprünglich mit dem Schnütgen-Museum verbunden war, wurde von Riemerschmid der Schule angegliedert, wodurch auch die Kirche als Auftraggeber Aufgaben aus der Praxis zur Erziehung des jungen Nachwuchses stellte. Der geistliche Leiter war Dr. Jakob Eschweiler. Der Bahnbrecher des neueren katholischen Kirchenbaues, Dominikus Böhm, der bis dahin in der Kunstgewerbeschule in Offenbach lehrte, über-



Dominikus Böhm Katholische Pfarrkirche St. Johann Geilenkirchen 1951

nahm die Abteilung für kirchliche Kunst und die Klasse für Kirchen- und Profanbau.

Johann Thorn-Prikker, der schon 1921 bis 1923 unter Riemerschmid an der Kunstgewerbeschule in München lehrte und anschließend an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen worden war, übernahm nun zu Riemerschmids großer innerer Befriedigung wieder an den Kölner Werkschulen die Klasse für Glas- und Monumentalmalerei. Für die Hohlglasveredelung wurde Heinrich Sattler von München herangezogen, der Glasschnitt und Glasgravur lehrte.

Den bestehenden Malklassen von Alexe Altenkirchen, Paul Bernardelli, Ferdinand Nigg, der vor allem auch Paramentik lehrte, Robert Seuffert und Richard Seewald wurde eine solche unter Friedrich Ahlers-Hestermann, der von Hamburg kam, hinzugefügt. Von Leipzig kam Heinrich Hußmann als Leiter der graphischen Abteilung, der auch Photographie und Chemigraphie angegliedert wurde, wodurch die Abteilung für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik mit den verschiedenen Werkstätten vervollständigt wurde. Gerade den Ausbau der Werkstätten ließ Riemerschmid sich angelegen sein. So bekam die Glasmalerei den Lehrmeister Philipp Müllender, die Lithographie Christian Gimborn, die Photographie Wilhelm Weber, die Dekorationsmalerei Matthias Welsch, die Paramentik und Handweberei für die Stoff-Färberei Lehrmeister Franz Lennartz und später Johannes Schmitz und für den Bronze- und Metallguß wurde Werkmeister Hans Leidel berufen, wodurch die Metallplastik, die Hans Wissel lehrte, ergänzt wurde. Die Klasse für Mode, der die Abteilung Bühnenkostüm neu angegliedert wurde, übernahm Johanna Rapmund, und Ludwig König die Abteilung für Keramik und Baukeramik. Riemerschmid ließ auch die Jugendabteilung, das Zeichnen für Jugendliche, wie es Direktor Elsässer schon eingeführt hatte, wieder aufleben, die der Maler Walter Klöckner nunmehr leitete.

Aus seiner kunstpädagogischen Erfahrung heraus gestaltete Riemerschmid die Lehrpläne der Kölner Werkschulen in vorbildlicher Art. Zur Auswahl der geeigneten Studierenden aus der großen Zahl derer, die sich zu dieser Schule von so hohem Rang und Ruf meldeten, wurden Aufnahmeprüfungen methodisch ausgearbeitet und vor allem das Hinzielen auf die Praxis der Werkkunst in einer einmaligen Weise vorangetragen. Überzeugt von der Notwendigkeit der Freiheit für alle schöpferische Gestaltung lehnte Riemerschmid den damaligen Versuch der Festlegung starrer Lehrpläne für diese Schulart, wie Elsässer, ab, und ebenfalls Abschlußprüfungen.

In großen Ausstellungen gab die Schule Rechenschaft über Ziele und Leistungen.

Eine Tragik liegt in Mißverständnissen, die sich wegen einiger öffentlicher Arbeiten zwischen Stadtverwaltung und Riemerschmid in der letzten Zeit seiner Kölner Tätigkeit einstellten. Hinzu kam, daß die Wirtschaftskrisis in Deutschland zu Sparmaßnahmen zwang, die den Aufbau der Kölner Werkschulen gerade bester Kräfte beraubten. So sah Riemerschmid sein Werk gefährdet und schied unmutig von Köln, das sein bedeutendes Wirken an den Kölner Werkschulen nicht vergessen wird.

Als mir nach dem 2. Weltkrieg die Leitung der Anstalt übertragen wurde, wählten die Schulen wieder den von Richard Riemerschmid geprägten Namen »Kölner Werkschulen« als Bekenntnis zu den gleichen Grundsätzen und als Erinnerung an die Zeit des höchsten Glanzes und der größten Auswirkung der Anstalt.

AUGUST HOFF

WIE DAS BUCH »STILWENDE« ENTSTAND

Es war in Köln. Riemerschmid hatte mich aus Hamburg an die von ihm geleiteten »Werkschulen« berufen und obwohl ich mir gerade - zum ersten und einzigen Mal in meinem Leben - ein richtiges Atelier zurechtgebaut hatte und überhaupt meine Vaterstadt nur ungern verlassen mochte, waren der Eindruck seiner liebenswerten Persönlichkeit und die feurige Schilderung seiner Ideen und Absichten so stark gewesen, daß ich mich entschlossen hatte, in die »Fremde« zu gehen. (Denn der geistige Klima-Unterschied Köln-Hamburg ist mindestens ebenso groß wie der von München und Köln.)

Dort war nun eines Tages ein Vortrag von Henry van de Velde angekündigt. Ich stand mit einigen Schülern und jüngeren Kollegen zusammen und sagte: »Kinder, da müssen wir hingehen, der alte van de Velde kommt und redet im Kunstverein«. Fragend-verlegene Gesichter zeigten mir, daß dieser Name ihnen allen nichts sagte. Einer meinte zögernd: »van de Velde? Ist das nicht der Mann, der so - Kringel gemacht hat?« - »Kringel gemacht! Er hat einmal das Gesicht unserer Umwelt radikal verändern wollen, und das ist ihm und seiner Generation auch zu großen Teilen geglückt!« Aber davon schien niemand dieser doch auch mit der Kunst und ihrer Anwendung auf das Leben beschäftigten jungen Leute etwas zu wissen, und wahrscheinlich ahnten sie auch kaum, welch bedeutende und originale Rolle *ihr* Direktor, *unser* Riemerschmid, dabei gespielt hatte. - Es war wieder einmal der Fall, daß uns zwar einerseits das Aktuelle und andererseits die Historie bekannt sind, daß wir aber von der Vergangenheit, die gerade hinter dem Horizont verschwunden ist, sehr unklare Vorstellungen haben; zumal von dieser mit Spott bedeckten, wesentlich als komisch empfundenen Zeit um die Jahrhundertwende. Da schien es mir denn notwendig, diesen jungen und zum Teil gar nicht mehr sehr jungen Leuten etwas von dem zu erzählen, was ich damals, kaum dem Knabenalter entwachsen, mit heller erster Begeisterung erlebt hatte und dessen bedeutende Kernsubstanz mir die spätere Ausartung und Verballhornung nicht hatte verdecken können.

Da mich der Kunstverein aufgefordert hatte, einen Vortrag zu halten, beschloß ich also über den »Jugendstil« zu sprechen und die verlästerte Periode zu rehabilitieren. Um zu verhindern, daß das Publikum nur einen Jux erwartete, setzte ich kühn auf die Ankündigung: »Der Jugendstil als *geistesgeschichtliches Ereignis*«. - Bei der Vorbereitung holte ich mir all die alten Zeitschriftenbände wieder vor, die sehr verstaubt aus dem Magazin der Bibliothek geholt wurden und mit maßlosem Erstaunen mußte ich einmal hören, daß Jahrgang 1903 der »Deutschen Kunst und Dekoration« ausgeliehen sei. Diese merkwürdige Tatsache klärte sich auf, als bald darauf ein Student der Universität zu mir kam und erzählte, daß er seine Doktorarbeit über den Jugenstil mache. Es war Fritz Schmalenbach, der heute in der Schweiz als sehr angesehener Kunsthistoriker lebt und wirkt. Sein Buch trug den Untertitel: »Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst« (und ist dann 1935 bei K. Triltsch in Würzburg erschienen).

Schon bei der ersten Unterhaltung wurde mir der Unterschied unserer Stellung zu den Problemen klar; denn hier war nun einer, der nur aus den *Zeugnissen* der Zeit eine Rekonstruktion erstellen wollte und konnte, während ich noch etwas von ihrem grandiosen lebendigen Hauch miterlebt hatte. Übrigens hat er mit äußerster Akribie und intelligenter Formulierung ein sehr zuverlässiges Werk geschrieben, aber eben in der Beschränkung auf das, was auf der »Fläche« erschienen war. Durch diese Verengung des Themas hat er sich das versagt, was gerade mein Anliegen war, nämlich den revolutionären Plan zu zeigen, mit dem diese Generation auf das »Gesamtkunstwerk« zuging, auf die Erlösung der Gegenstände und auch des Hauses, das sie umschloß, von dem Wust des Historismus, von der gedankenlosen Übernahme toter Formen. -

Beim Wiederlesen mancher Aufsätze in den alten Kunstzeitschriften merkte ich, daß ich oft ganze Partien noch auswendig konnte, mit solcher Intensität hatte ich sie um 1900 in mich aufgenommen; gleichzeitig war ich betroffen von der Klarsichtigkeit der Theoretiker, wie Scheffler, Meier-Graefe, Lichtwark, oder der theoretisierenden Künstler wie Endell und Obrist. Die Fülle des Stoffes erschreckte mich, und es war schwer, sie einzuzwängen in die engen Grenzen eines Vortrages.

Nun, ich darf sagen, daß der Skeptizismus und die von vielen Hörern bereitgehaltene Ironie durch meine Ausführungen zumindest in eine gewisse Nachdenklichkeit verwandelt wurden, und daß der Widerhall auch in Gesprächen und Diskussionen überaus lebhaft war. Ich habe den Vortrag noch an mehreren Stellen, im Rheinland und in Hamburg, gehalten, auch kursierten einige Abschriften des Manuskriptes.

Anfangs der dreißiger Jahre verließ uns Riemerschmid in Köln; etwa sechs Jahre später erhielt ich einen Brief von ihm: er habe einigen Freunden und Bekannten meinen Vortrag gezeigt und der Wunsch nach einer Buchveröffentlichung sei dringend ausgesprochen worden. Auch sei eine Förderung des Planes durch die Deutschen Werkstätten - Hellerau - zugesichert. Gleichzeitig lud er mich auf das freundlichste zu einer Besprechung nach München ein. - Die Aussicht, bei der Gelegenheit nach München zu kommen und Riemerschmid wiederzusehen, lockte mich sehr; aber ich hatte schwere Bedenken, ob es bei mir zu einem *Buch* über diese Dinge reichen würde. Schließlich war ich ein outsider, ein Maler, und wenn ich auch mit Passion die Vorgänge um die Jahrhundertwende verfolgt hatte, so doch von einem recht entfernten Standpunkt (Hamburg) und in einem sehr jugendlichen Alter.

Es war Sommer, München entfaltete seinen ganzen Zauber und alles verlief nicht nur reizend, sondern auch sehr stilgemäß; ich wohnte bei Frau Obrist, die Haus und Atelier in altem Zustand bewahrt hatte; ich sah dort die Möbel von Riemerschmid aus seiner ersten Zeit, ich sah die Brunnen- und andere Gipsmodelle von Obrist in seinem Atelier, und unsere Konferenz fand statt in einem prächtigen, geschlossen von Pankok ausgestatteten Raum. Geisterhaft umwehte mich die Atmosphäre, die ich ja nun schildern sollte und neben Riemerschmid saß auch Meister Pankok selbst mit am Tisch. - Später zeigte mir Riemerschmid sein Schauspielhaus, dieses erste moderne Theater der Welt und mein Entzücken wurde beschattet von dem Gerücht, daß Hitler vorhabe, es umzugestalten - also zu vernichten (wozu es Gott sei Dank nicht gekommen ist).

Die Münchner Reise hatte meine Hemmungen beseitigt, und ich machte mich an die Arbeit. Nochmals wurden dicke und dünne Bücher gewälzt (die »Quellen« sind fast unübersehbar), denn nun

hatte ich auch den Ehrgeiz, daß sachlich genau alles stimmen müßte. - Es erwies sich als nicht ganz leicht, einen Verleger zu finden: war ich doch keineswegs ein »approbierter« Autor, und bei dem Wort »Jugendstil« zuckten alle zusammen. Dagegen interessierte sich mein alter Freund Dr. Karl Georg Heise für die Arbeit. Er war von seinem Lübecker Museumsdirektorposten entfernt worden und hatte seine Aktivität in Berlin dem Verlagswesen zugewandt. So zeigte er dem Inhaber des Gebrüder Mann-Verlages, Hartmann, mein angefangenes Manuskript sowie mein gerade erschienenes erstes Buch, eine Monographie über den Hamburger Maler Thomas Herbst. Hierdurch und durch Heises temperamentvolle Fürsprache wurde Hartmann für den Plan gewonnen; er hat dann auch alles getan, um die Publikation so gut und reich wie möglich herauszubringen, trotz der zunehmenden Erschwerungen, die der Krieg mit sich brachte. - Die Beschaffung des Illustrationsmaterials nahm fast mehr Zeit in Anspruch als der Text, denn es gab kaum Originalfotos aus der Zeit und Neuaufnahmen waren nur in ganz seltenen Fällen möglich, weil vieles des Wichtigsten inzwischen zerstört, verloren oder gänzlich verändert war. Manche Künstler, wie z. B. Fritz Erler, wünschten die Veröffentlichung ihrer »Jugendsünden« nicht; auch Emil Weiß konnte nur mühsam dazu überredet werden; er fing dann aber Feuer, so daß wir sein schönes Vorsatzpapier zu Bierbaums »Gugeline« (1899) als Umschlag verwenden durften. - Das gefährliche und übrigens begreiflich auch zu enge Wort »Jugendstil« vermied ich zugunsten von »Stilwende«, mit dem Untertitel »Aufbruch der Jugend um 1900«.

Diese erste positive Wertung einer vergessenen und verspotteten Bewegung kam offenbar zur richtigen Zeit. Der Erfolg war unerwartet groß, und die Auflage bald ausverkauft; die Erlaubnis zu einer zweiten wurde nicht erteilt. Hartmann druckte trotzdem weiter - bis dann eine Bombe Verlag und Druckerei und damit auch die Klischees des Buches zerstörte.

Unter den zahlreichen freundlichen, schönen und interessanten Zuschriften, die ich erhielt, war auch ein zehn Seiten langer Brief von van de Velde. Er enthielt u. a. einen Satz, der mich erfreut, aber auch sehr erstaunt hat: nämlich, daß es tatsächlich genau so gewesen wäre, wie ich es beschrieben hätte! Daß der Akteur in einer Sache die Schilderung dieser Sache durch einen Außenstehenden jemals für richtig erkläre, hatte ich für ausgeschlossen gehalten. - Im übrigen machte er mir den Vorwurf, ich ließe mein Stück und seine Darsteller plötzlich allein auf der Bühne und zöge den Vorhang zu. Damit hat er natürlich nicht unrecht und es wurde damals der Plan einer Fortsetzung erwogen. Wir suchten nach einem Autor, und wenn auch nichts daraus geworden ist, so sei doch noch mitgeteilt, daß in Heises Haus mit seinem Nachbarn eine Unterredung stattfand. Der Nachbar sollte das Buch schreiben: es war - Theodor Heuß.

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Es war für uns junge Menschen, die nach dem Ersten Weltkriege ihr Studium begannen, eigenartig zu sehen, wie eine Kunstschule, das *Bauhaus* in Weimar, unter diesem neuen Namen eine revolutionierende neue Ordnung im Gestalten zu schaffen begann, und wie diese Schule nach der Übersiedelung nach Dessau unter Leitung von *Gropius* zum *»Bauhaus«* im Sinne der heutigen Bedeutung wurde.

Hier vollzog sich die Wende der Kunst im Handwerk und in der Industrie.

Gropius scharte Individualisten bestimmter Schaffensordnungen um sich und schuf ein Kollegium gleich einem neuen Organismus. Durch experimentelles Arbeiten der Meister entstand die neue Lehre und mit ihrer Verbreitung gleichzeitig ein Kreis von Künstlern in der Welt, die in gleicher Erkenntnis strebten.

Ein zweiter neuer Schultyp entstand 1926 mit der Berufung von *Richard Riemerschmid* an die Kölner Kunstschule. Auch er scharte einen Kreis von ausgewählten Persönlichkeiten um sich, die junge Handwerker zur Kunst, und junge Künstler zum Handwerk führen und die in diesen jungen Menschen verborgene Individualität zur Entfaltung bringen sollten.

Durch sein neues Kollegium, einer lebendigen Gemeinschaft, sollte gelehrt werden, den Weg zum Gestalten zu finden an Dingen, die uns im täglichen Leben umgeben und beim handwerklichen und industriellen Schaffen Form annehmen müssen. Riemerschmid, als Mitschöpfer des Werkbundgedankens, nannte seine neue Wirkungsstätte *»Kölner Werkschulen«* und legte damit den Grundstein zu einer Hochschule für angewandte Kunst.

Er erkannte, daß der Handwerker gleich dem Fabrikarbeiter nur noch dem Verdienst nachstrebte, und auch der Fabrikant nur den kaufmännisch errechneten Umsatz sah, und sie sich nicht mehr ihrer kulturellen Verantwortung bewußt waren, obwohl sie wissen mußten, daß ihre Erzeugnisse die Notwendigkeit einer formalen Gestaltung in sich trugen. Dadurch entstand das tote Ding, das Hausgreuel, der Kitsch, die Handelsware ohne Kultur.

Diese Erkenntnis veranlaßte Riemerschmid, die jungen Menschen in den Werkschulen in seine Gedankenwelt einzuführen, ihre Persönlichkeit zur Entfaltung zu bringen, sie zum schöpferischen Gestalten anzuregen und die hohe handwerkliche und technische Qualität zu erkennen und zu üben, um damit Handwerk und Industrie neu zu befruchten.

Das Handwerk stellte sich oft feindlich gegen die Werkschulen, weil es glaubte und hoffte, daß hier eine neue Handwerkerschule geschaffen worden sei, in der man neben handwerklicher Weiterbildung auch ohne besondere Begabung Rezepte zur künstlerischen Gestaltung erlernen könnte.

Es hatte sich gezeigt, daß zwischen »Berufsschulen« und »Schulen für angewandte Kunst« reine »Handwerkerschulen« fehlten, in denen sich Gehilfen und Meister in ihrem Handwerk weiterbilden können. Hier müßten Fachlehrer, auserlesene Meister des Handwerks oder Spezialisten rein handwerkliches und fachliches Können vermitteln, den handwerklichen Fortschritt und die technischen Neuerungen zeigen. Für die künstlerische und höhere handwerkliche Ausbildung der Gehilfen und Meister stehen dann noch die Stätten der Werkschule zur Verfügung.

Leider verließ Riemerschmid seine Werkschulen zu früh, jedoch gab er ihnen eine so große Idee und festen schulischen Aufbau mit, so daß sein Werk mit neuen Individualisten, dem jetzigen Kollegium der Kölner Werkschulen, heute noch weiterlebt.

Wenn sich Bildungsstätten ähnlicher Art auch den Namen »Werkschulen« gaben und sich heute »Werkkunstschulen« nennen, kommt damit die Fruchtbarkeit der Idee Riemerschmids zum Ausdruck.

HEINRICH HUSSMANN

Wenn ich an die gemeinsame Zeit mit Riemerschmid in Köln (1926 bis 1931) denke, so wachen viele lebendige und frohe Erinnerungen auf.

Wieviele Impulse gab es, wieviel angeregtes Schaffen, getragen von der neuen Idee der »Werkschule«, die von Riemerschmid verwirklicht wurde.

Man könnte den Satz von Kierkegaard als Motto nehmen: »Das Ursprüngliche aber enthält immer eine Revision des Grundsätzlichen.« Denn nicht ein Revoltieren aus Auflehnung gegen Überliefertes war es, sondern ein Zurücksuchen zum Ursprünglichen, ein Zurückholen vergessener Wahrheit, daß der künstlerische Mensch im lebendigen Strom der Zeit wieder aufgenommen werde und sich darin selbständig behaupte.

Dazu kam Richard Riemerschmids innige Zuneigung zu jungen Talenten, die ihn selbst zum Immer-Jungen, zum Schaffenskameraden machte.

Die Idee der Werkschule war darum so einmalig, daß zum ersten Male junge, schöpferische Menschen nicht isoliert in ihren Ateliers saßen, sondern durch die vielgestaltigen Werkstätten eine praktische Basis und damit einen Zugang zum Wirtschaftsleben erhielten.

Vielfältige Schülerausstellungen gab es, die jeden einzelnen in der Schule anregten, aber auch von Wirtschaft und Industrie beachtet wurden und fruchtbare Zusammenarbeit brachten. Große Aufgaben wurden durch die Initiative Riemerschmids als Wettbewerbe an die Schüler herangetragen für Kirchen, Siedlungen, Stadt und planende Behörden; und wir: Architekten, Maler und Bildhauer, Graphiker und Entwerfer, Buchdrucker und Buchbinder, Goldschmiede und Gürtler, Keramiker und Weber, Sticker und Schneider fühlten uns bildnerisch und handwerklich angerufen.

Die Atmosphäre war frei und tendenzlos. Keinerlei formale oder stilistische Parolen wurden aufgenötigt. Zur Lösung einer Aufgabe schlossen sich Werkstätten zusammen in Diskussion und Tat. Und mitten unter uns stand Riemerschmid, leitend im Gespräch, aber auch horchend; und elastisch fand er aus unseren spontanen Irrtümern und Erhellungen den rechten Weg.

Das Leben hat zwischen damals und heute viele Fundamente erschüttert, und deshalb ist es beglückend, daß das geistige und praktische Fundament, das wir seinerzeit in Köln fanden, heute noch so unentbehrlich und unbeschädigt geblieben ist.

FRITZ MÜLLER-CAMPHAUSEN

Es war in Köln, Ubierring 40, in den Jahren 1928 bis 1931. »Architekturbüro Professor Richard Riemerschmid« stand an der Tür, hinter der Fräulein Fiedler in emsiger Ergebenheit und voll heimlicher Bewunderung geschickt und peinlich die Sorgen der Werkschuldirektion und die Lasten eines berühmten Architekten registrierte. Rechts gings zu »Ihm« und links zum Bürochef Auf der Heyde. Dann kam der Zeichensaal, in dem Kurt Schimmel, Georg Schneider, Heuser und andere Hochbaubeflissene über der Mühe um den dünnsten Federstrich die Schallisolierung des Münchner Rundfunkhauses nicht vergessen durften. Eine rotbraune Tür führte in mein kleines Reich, wo ich eingebildeter Anfänger mich mit Stahlmöbeln, Bugholzstühlen, Serien- und Einzelmöbeln, Beleuchtungskörpern und Bestecken (haben Sie schon einmal eine Gabel gezeichnet? - Danke!), Beschlagmodellen, Teppich- und Stoffentwürfen und den gefürchteten Tapetenmustern abquälen mußte. Nein, mit der Qual war es nicht so schlimm, denn Riemerschmids verhaltene Lebendigkeit wußte so sicher auch der unscheinbarsten Aufgabe eine Lust zu entlocken, daß man nicht gleich müde werden konnte, auch wo man besserwisserisch wider den Stachel löckte. Ich dachte nur bei der Tapete an einen unglücklichen Schlukker, der ein Tapetenmuster kolorieren mußte.

Dann also kam mein Arbeitsraum mit dem großen Fenster und den lichten, leeren Wänden. Die Details konnte man ja an die Wand hinter dem Reißbrett heften. Aber die gegenüber dem Arbeitsplatz, war sie zu etwas besserem geeignet, als in sinnvollem Wechsel gesammelte oder geliehene Kupferstiche, Reichs- und Piperdrucke oder ähnliches aufzunehmen? Riemerschmid schien das nicht zu mißfallen, denn nicht selten trat er davor, um dann mit einer kurzen Bemerkung oder merkwürdigen Frage mir ein Licht aufzustecken. Eines Tages aber - ich hatte gerade eine Wiedergabe der Kohlezeichnung von Dürers Mutter aufgehängt, und Riemerschmid saß zur Korrektur auf meinem Platz - wurde er unruhig. Immer wieder suchte sein Auge die lebendige Kontur des geheimnisvollen Kopfes. »Stoß, Sie haben eine merkwürdige Art, Bilder anzuschauen, da kann man doch nicht arbeiten!« hörte ich ihn liebevoll befehlen. Nun, so mußte ich wohl kummervoll die guten

Fritz Müller-Camphausen Musikant (Holz)

Freunde entbehren lernen. Aber ich hielt es nicht lange ohne sie aus, und sie scheinen später respektvoller und leiser von der Wand heruntergeschaut zu haben.

Abends war ich mitunter über die normale Arbeitszeit im Büro. Nur »drüben« saß noch der Unermüdliche. Mit irgendeinem Problem kam ich nicht ins reine. Ob ich stören durfte? Riemerschmid liebte das kaum, denn ich erinnere mich, lange gezögert zu haben. Ich ging aber dann hinüber. Die Tür stand offen. Der Raum lag im Dunkel. Nur das blonde Haupt, über einen Plan gebeugt, war vom Lichtkegel der Arbeitslampe umsponnen. Mit ruhig sicherem Strich glitt die alternde Hand über den Grundriß. Ich stellte mich nahe gegenüber, auf eine Anrede wartend. Hatte er mich nicht bemerkt? Ich wartete eine Minute. Ich wartete drei Minuten. Ich wartete, bis ich dachte, jetzt willst du mal sehen, wie lange er in einen Gedanken vertieft ist. Nun, es wurde fast eine halbe Stunde, bis er mich erstaunt fragend mit einem fein verhaltenen, spöttisch-verschämten Zug um die Lippen anschaute und gewahrte.

Dieses merkwürdige Lächeln kannte ich schon etwas lustiger von anderen Abenden, wenn, nach beendeter Arbeit, Riemerschmid unerwartet noch zu mir herüberkam, seine Hände suchend in den weiten Manteltaschen oder im Hosensack. Ob ich nicht etwas Kleingeld für ihn habe, fürs Taxi? Fräulein Fiedler könne das morgen in Ordnung bringen.

Irgend eine der interessanten Bildergeschichten von Masereel war neu herausgekommen. Wir Jungen standen im Büro und blätterten darin. Eine würdige, wohlbeleibte Dame in grazilen Stökkelschuhen und üppiger Bekleidung fesselte uns besonders. O nein, es war gar nicht so sehr die künstlerische Leistung, die uns beschäftigte, sondern die blühende Phantasie, die dem Messer unter Pelz und Seide die reichlich deformierten Reize der Wohlgenährten schneiden hieß. Unsere wohl etwas sarkastischen Bemerkungen verstummten verschämt, als plötzlich Riemerschmid über unsere Schultern sah. Hörten unsere Ohren richtig: »Ich habe mich auch schon manchmal gefragt, wenn sowas vorüberging, wie das wohl drunter aussehen mag.« Hoatr gsagt. Hoatrs gsagt, dr Herr Gehoimrat?

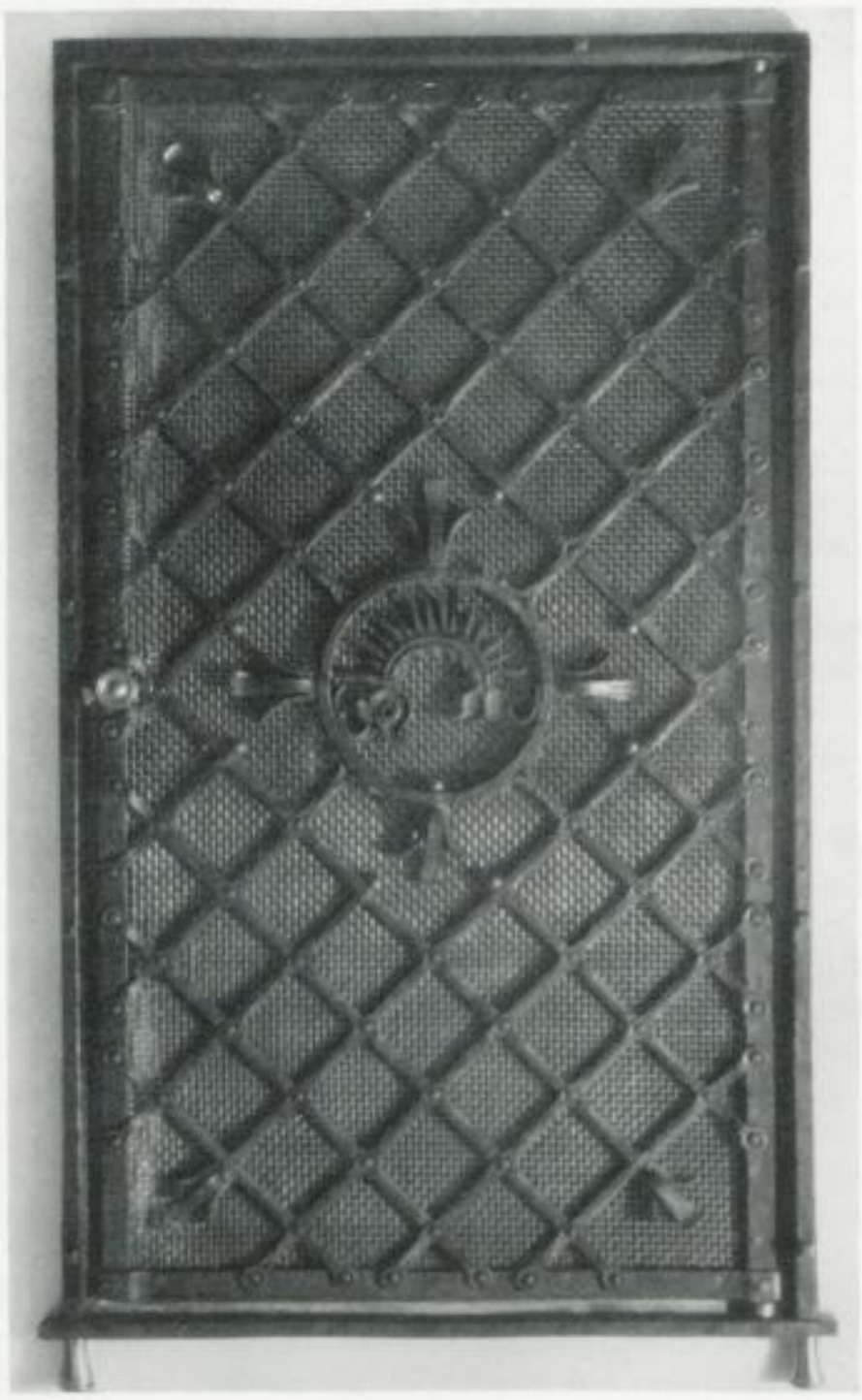
Politik, so stand am Schwarzen Brett der Werkschule, solle man möglichst nur außerhalb des Unterrichtes treiben. Das hatte wohl damals, um die 30er Jahre, seine Gründe. Aber dann kam Hindenburgs Geburtstag. Flaggen, große Schulfeiern waren von oben angeordnet. Was würden wir da wohl zu hören bekommen? Nun, für jeden, der verstrickt in laute Gegenwart gewesen, wäre eine solche Festrede zur peinlichen Klippe geworden. Riemerschmid sprach über Hindenburg, aber seine Rede wurde nichts mehr und nichts weniger, als ein Hohes Lied auf die Treue, die Treue am Werk.

60. Geburtstag. Jesses, da müssen wir uns anstrengen! Ich weiß nicht mehr, was alles geplant, verworfen, neu geplant und endlich als Festbeitrag angenommen wurde. Mir ist nur noch lebendig, wie am Jubeltage vom Morgen an Blumen über Blumen im Sekretariat abgegeben wurden. Was zu viel ist, ist zu viel. Wo sollten wir denn hin mit solchem Überfluß? Wie sollten wir alles aufstellen, daß kein Gratulant gekränkt und das empfindliche Auge des Jubilars nicht beleidigt würde? - Sie hatten keine Ahnung, Herr Professor, was uns das für Kopfzerbrechen gemacht hat! - Die Zeit drängte. Endlich war es geschafft. Jeder Beteiligte meinte, es ginge nicht mehr besser. Da kam er, festlich angetan: »Jö, was ist denn das für ein Blumenladen! Und diese Mengen!« Er fand nicht Zeit, unsere Glückwünsche entgegenzunehmen. Nein, sie setzten, wie er es angab, den Strauß Flieder dahin, die Chrysanthemen dorthin, rote Rosen herüber, weiße hinüber. »Und das Bukett stellen wir dorthin. Nein, etwas weiter links, noch etwas!« Als die ersten Gäste kamen, zitterten noch die Blätter des letzten Straußes. Wir schauten das Werk an und siehe, es war sehr viel wohler getan!

Auf der Heyde hatte einmal eine Differenz mit Riemerschmid wegen einer Dachstuhlkonstruktion. »Das haben wir aber so bei Schmitthenner gelernt«, war sein letzter Trumpf. »Das glaub ich schon«, kam die Antwort, »aber das hat er ja erst von mir. Machens nur so, wie ich gesagt habe!«

Aber nicht immer gings wohltemperiert zu. Ich habe in all den Jahren, die ich bei Riemerschmid arbeiten durfte, manches strenge, aber nie ein unrechtes Wort zu hören bekommen. Aber einmal war einer drinnen und dann wurde es laut und dann flüchtete durch die Zeichensaaltür ein uns bekanntes Manndrl und hinter ihm erschien über dem geflickten, verwaschenen blauen Leinenkittel ein zorniger, hochroter Kopf. Draußen war der Reitzker! Es muß wohl ein ganz ein Siachr gewesen sein.

1945. Irgendwie war ich nach München geraten, das erste Mal nach dem Krieg. Voller Unruhe, voller Hoffnungslosigkeit. Natürlich mußte ich auch hinaus in die Lützowstraße. Wie würde ich



Herbert Stoß Ofengitter

Riemerschmid antreffen? Eine erfreute Stimme klang ermunternd durchs Telefon. Als ich in das vertraute Bürogebäude trat, das Riemerschmid inzwischen beziehen mußte, wuchs ein Stück Heimat herauf. Ich wurde in die große Zeichenstube geführt. Aber was war das? Früher lag hier alles wohl ausgerichtet, klar und übersichtlich im Raum. Was sollten die vielen Eimer und Schüsseln, Töpfe, Büchsen und Vasen auf Reißbrettern, Tischen und Schränken? Halb verborgen durch diese, an einer Staffelei sitzend fand ich Riemerschmid - malend. »Da regnet es überall herein, wo die Töpfe stehen. Die letzte Bombe auf München hat unser Dach abgedeckt. Für eine vollständige Reparatur hats noch nicht gelangt.« Und dann ging es über das Malen zurück zu den Jahren mit Max Wendl, Fritz Müller und Josef Mader, und aus allem wuchs der Wohllaut einer schönen, großen Menschlichkeit, die so selten, so sehr selten geworden ist. Und diese war auch, neben allem, was wir von ihm empfangen haben, das Wesentlichste.

HERBERT STOSS

Richard Riemerschmid

GUTACHTEN *vom Mai 1933*

Unsere Erziehungsanstalten, die den bildenden Künsten dienen wollen, sind wohl in Teilen - eben da, wo eine starke geläuterte Persönlichkeit als Lehrer tätig ist - gut, vielleicht vorzüglich, aber im ganzen genommen muß doch das harte Urteil gefällt werden: sie sind unfruchtbar. Zwischen dem großen Aufwand, den die Allgemeinheit zu tragen hat, und dem in hohem Sinn nutzbaren Ergebnis besteht ein böses Mißverhältnis. Diese üble Unfruchtbarkeit muß vom Boden und von der Wurzel aus bekämpft werden.

Überall begegnet man heute der Erscheinung, daß neben den größeren und kräftigeren Talenten auch auf den Gebieten, auf denen höchste Begabung vorausgesetzt werden müßte, in einer überwiegenden Mehrheit dürftige, unzulängliche Begabungen aufgepäppelt werden. Es kommt dann im besten Fall zu wertlosen und vergänglichen Scheinerfolgen. Viel zu sehr werden die größeren Begabungen, obwohl auch sie ganz verschiedenartig sind, alle in *eine* Richtung gelenkt, noch dazu in eine sehr problematische Richtung, die etwa mit den Worten »Ausstellungskunst, Museums- und Sammlungskunst« zu kennzeichnen ist, eine Kunst, die neben dem Leben steht, statt - was die erste Forderung sein sollte - mitten im Leben drin zu stehen und auf das Leben einzuwirken. Dem handwerklichen Teil aber, also dem Teil, der als der weitgehend erlernbare vor allem der Schule zufällt, wird fast nirgends vollster Ernst und wirkliche Gründlichkeit zugewendet. Die Schüler lernen zum größten Teil nicht das, was sie draußen im Leben bräuchten und was freilich durch zähen Fleiß erworben werden muß, sondern das, was verlockender und bequemer zu haben und zu geben ist: spielerische Scheinwirkungen, von denen sich zwar Behörden, Presse, Publikum vielleicht blenden lassen, denen aber Wirtschaft, Handwerk, Industrie besser ausweichen als sich hingeben. Die Abteilungen, in denen die sogenannte »hohe Kunst« gepflegt wird, Malerei, Bildnerei, scheinen von der Annahme auszugehen, als ob in Mengen die großen Talente vorhanden wären, für die es überhaupt in Frage kommen kann, den Höhen zuzustreben, von denen aus Dürer oder Rembrandt oder Lionardo herunterleuchten. Und außerdem verdienen sie sich oft eher die Bezeichnung »Akademie der abbildenden Künste«. Die Klassen, welche der »angewandten Kunst« gewidmet sind, gehen viel zu viel von der Arbeit auf dem Papier mit dem Bleistift und Pinsel aus, vom Entwurf, vom bequemsten Teil, vergessen zu oft, daß die wahre Form mit fleißigen Händen aus dem Werkstoff und aus dem Arbeitsvorgang herausgeholt werden muß.

Wenn ein entscheidender Fortschritt herbeigeführt werden soll - und vielleicht ist jetzt in dieser Zeitenwende manches möglich, was vorher unerreichbar war - dann muß auf bessere Grundlagen aufgebaut werden. Es muß endlich wieder zur Geltung kommen, daß - zwar nicht die einzige - *aber die grundlegende und nächste Aufgabe aller Kunst ist, dem vielfältigen Bedarf der eigenen Zeit und des eigenen Volkes die vollendete ausdrucksvolle Form zu geben*, angefangen beim Bauwerk, das den höchsten Zwecken der Allgemeinheit dient, über Malerei und Bildnerei bis zum unscheinbaren Gebrauchsgegenstand des Alltags. Dieses ganze große Gebiet ist *ein* Gebiet, ist zusammengehörig als der *sichtbare* Ausdruck einer Zeit und einer Volksart. Es darf nicht willkürlich auseinandergerissen werden, wie das nur geschehen konnte in einer Zeit, die sich der Kunst entfremdete. Das Gebiet muß auf den Schulen vor den jungen Menschen, die es wagen wollen, sich einem künstlerischen Beruf zuzuwenden, ausgebreitet liegen, ohne daß von vornherein Einzelgebieten ein verlockender Vorrang zugeschrieben wird. Die großen Begabungen müssen zu den großen Aufgaben, die bescheidenen zu den bescheidenen Aufgaben hingeleitet werden und der Rest (- der nicht klein, sondern der weit größere Teil sein wird -), bei dem echte Begabung fehlt oder zu schwach und gering ist, darf nicht zu künstlerischen Scheinerfolgen verleitet werden. Er muß *weggeführt* werden von formbestimmender, schöpferischer Arbeit und muß *hingeführt* werden zur Ausführung und handwerklichen Herstellung von Formen und Formabsichten, die andere, Begabte, Begnadete, erdacht und erfunden haben. Je entschiedener von solchen Grundsätzen ausgegangen wird, desto sicherer ergibt sich auch ein zahlenmäßig richtiges Verhältnis. Nur bei einem kleinen und nicht dem vordringlichsten Teil der Aufgaben, vor welche die bildende Kunst gestellt ist, ist die Ausführung mit eigener Hand möglich und notwendig; in den meisten Fällen »genügt ein Geist für tausend Hände«. Die Kräfte, die vorhanden sind, sind alle kostbar, wenn sie richtig auf die ganze Linie verteilt werden, wenn jeder durch die Schule an den rechten Platz geführt wird, um dort zu leisten, was man braucht und was er leisten kann.

Für alle gleichmäßig, für die größten ebenso wie für die kleinsten Begabungen gilt, daß auf der Schule eine Gesinnung großgezogen und gepflegt werden soll, die unbedingt nach »Qualität«, zu deutsch nach »Wertigkeit« strebt, der die nachlässige, lieblose Arbeit ganz zuwider ist; es muß selbstverständlich sein, daß die Arbeit so gut und so gewissenhaft gemacht wird, als die angespannten Kräfte es hergeben. Nicht Eitelkeiten und persönlicher Ruhm dürfen das Ziel sein; alles muß *dem Werk* gelten, so wie es in den besten Zeiten immer war. Große Künstler kann die Schule

nicht hervorbringen; sie werden einem Volk geschenkt. Aber *eine Gesinnung* großzuziehen und widerstandsfähig zu machen, aus der keine wertlosen, sondern lauter gute Arbeiten hervorgehen, das kann die Schule mit Erfolg anstreben. Zu dieser Gesinnung gehört auch die Bereitwilligkeit zur selbstlosen Zusammenarbeit. Die geschickten und geübten Hände müssen lernen, sich bereitwillig und gern in den Dienst des erfindungsreichen Kopfes zu stellen, auch wenn es nicht der eigene ist.

Will man auf diesen Grundsätzen aufbauen und der Zusammengehörigkeit des ganzen Gebietes ein großes zusammengehöriges Erziehungsinstitut gegenüberstellen, so liegt die größte Schwierigkeit darin, eine klare Trennung der Gruppen, die das erlernbare Handwerk überliefern sollen, und der Gruppen, welche die nicht erlernbare Phantasie und Erfindungsgabe erziehen und steigern sollen, herbeizuführen und zugleich neben dieser Trennung leichte Verbindungsmöglichkeiten und enge, vertrauende Zusammenarbeit der Gruppen zu sichern. Sie müssen unter *einer* Leitung stehen und müssen *nebeneinander* stehen, nicht als Unterstufe und Oberstufe übereinander. Das Handwerk ist für sich schon Wert und Leistung, so wie etwa die hilfreiche Tätigkeit des Arztes am Krankenbett auch gleichwertig neben der Tätigkeit des erfolgreichen ärztlichen Forschers steht, indem sie die Ergebnisse der Forschung verwertet und anwendet. Gesichert muß werden, daß die Schüler der Kunstabteilung die Handwerksabteilung ohne Einschränkung benützen können und tatsächlich benützten und daß, wenn sie hier arbeiten, das nicht im spielerischen Sinne geschieht, sondern immer mit gewissenhaftem Ernst. Und gesichert muß werden, daß die Schüler der Handwerksabteilung ausschließlich und ohne jedes Schwanken alle Kraft ihrem Handwerk zuwenden. Sache der Lehrer und der Leitung und der Wirkung, die von der vollendeten Arbeit selber ausgeht, wird es sein, ausgesprochene künstlerische Begabung, die sich bei einzelnen zeigt oder herausbildet, in die Kunstabteilung herüberzuholen. Ich versuche, die Gegensätzlichkeit in den beiden Abteilungen durch Gegenüberstellungen möglichst klar zu machen.

Staatsschule der bildenden Künste

Handwerksabteilung

Ziel:

Kunstgerechtes und vielseitiges Können auf den Gebieten der Handwerke, aus welchen Werke der bildenden Kunst hervorgehen können; Verständnis für die Eigenart, Schönheit und Behandlung der Werkstoffe; Pflege und Behandlung des Werkzeugs und der Maschinen.

Vorbedingung:

Entweder auf einem bestimmten Gebiet Nachweis eines schon erworbenen handwerklichen Könnens (Gesellenprüfung oder eigenhändige Arbeiten) oder eine Art Lehrvertrag auf längere Zeit, so daß die Möglichkeit gegeben ist, das gewählte Handwerk wirklich gründlich zu erlernen.

Der Bedarf an gut ausgebildeten Kräften ist hundertmal so groß wie auf der anderen Seite und er kann befriedigt werden, denn es handelt sich um erlernbares Können.

Die Zahl der Schüler kann also groß sein. Je mehr Tüchtige und Geschickte ausgebildet werden können, desto besser.

Es handelt sich um Überlieferung eines Könnens, das innerhalb der einzelnen Gruppen alle gleichmäßig erwerben sollen. Massenunterricht in weitem Umfang ist möglich.

Erstrebt wird die Ausführung, die Verwirklichung von Absichten und Formen oder Wirkungen, die als Skizzen, Modelle, Andeutungen schon vorhanden oder angegeben sind.

Kunstabteilung

Ziel:

Erziehung der künstlerischen Begabung, welche, gleichviel wie sie geartet ist, geleitet, gesteigert, verfeinert, mit den ihr gemäßen Ausdrucksmitteln vertraut gemacht und mit handwerklich gesichertem Können ausgerüstet werden soll.

Vorbedingung:

Nachweis einer ausgesprochenen künstlerischen Begabung, der zu führen ist sowohl durch Vorlage von Versuchen und Leistungen irgendwelcher Art, aus denen unverkennbar ein lebendiger Erfindungs- und Gestaltungstrieb spricht, wie durch das Ablegen einer vielseitigen Aufnahmeprüfung, die nicht etwa nur im Abzeichnen oder Abmalen nach Vorbildern und Modellen besteht.

Die Zahl der Hochbegabten, der Erfindungsreichen, der echten Talente, auch wenn man die bescheidenen mitgelten läßt, kann nicht nach Belieben vermehrt werden.

Nicht die Zahl, die nie sehr groß sein kann, ist wichtig; entscheidend ist allein die Höhe der Leistungen. Die Zahl der Schüler *soll* gar nicht groß sein. Einer kann hier mehr tun und mehr bedeuten als hundert. Diese Wenigen zu fördern, darauf muß alles hinzielen.

Es handelt sich um die Ausbildung der bei jedem anders gearteten Begabung. Einzelunterricht und Heranbildung an einer bestimmten Aufgabe wird den weitaus größten Teil des Unterrichts bilden, auch in der Form, daß an der Lösung derselben Aufgabe mehrere in selbständiger Bearbeitung nebeneinander sich versuchen, oder in der Form einer auf mehrere verteilten Zusammenarbeit an derselben Aufgabe.

Erstrebt wird die Erfindung, der Aufbau, die Formgebung von der ersten leicht skizzenhaften Andeutung bis zur vollständigen Durchführung, gleichviel ob diese mit eigenen Händen oder von den Händen eines andern oder von vielen Händen gemacht wird.

Handwerksabteilung	*Kunstabteilung*
Die Hand dient dem Kopfe.	Der Kopf dient der Hand.
Beliebige Wiederholung der Arbeiten ist möglich.	Alle Arbeit ist einmalig, ob Kunstwerk oder Modell für Wiederholungen oder Einzelstück.
Ein fester Lehrplan ist möglich und notwendig. Er wird die verschiedenen Lehrgänge genau bestimmen.	Feste Lehrpläne sind nicht möglich, wenigstens nicht für den größten Teil des Unterrichts, da im Mittelpunkt steht die Begabung des einzelnen Schülers, die in jedem Fall eine andere ist.
Es wird ausschließlich nach gegebenen Vorbildern oder nach Skizzen oder Modellen gearbeitet.	Es wird ausschließlich an der Gestaltung bestimmter künstlerischer Aufgaben gearbeitet. Sie werden für Anfänger einfachster Art sein. Auch das Mithelfen und Zusammenhelfen kann wichtig und von erzieherischer Bedeutung werden. Die Schule wird die beste sein, der es gelingt, *immer* diesen Weg einzuhalten. Sie wird am vollkommensten vermeiden, daß sich die Schüler an das Abbilden *ohne* Zusammenhang mit einer künstlerischen Aufgabe gewöhnen und dadurch schließlich die Notwendigkeit und die Bedeutung dieser Zusammenhänge nicht mehr begreifen können.
Abschlußprüfung kann abgehalten werden und Abschlußzeugnisse werden erteilt. Es wird damit ein nachprüfbares Können bestätigt.	Abschlußprüfungen haben keinen Sinn. Aus den durchgebildeten Aufgaben und Werken allein ist für den zur Beurteilung Fähigen die Art und Höhe der Begabung und Leistungen zu ersehen.
Das Zeichnen dient dem Zweck, Maßverhältnisse, Konstruktionen, Einzelheiten des Aufbaus und ähnliches festzulegen - »Fachzeichnen«.	Das Zeichnen und Modellieren dient dem Verständnis der Form und der Sicherung und Steigerung des Formgedächtnisses.
Durch Gewöhnung an vorbildlich gute und handwerksgerechte Formen wird zu richtiger Beurteilung und Überzeugung geführt.	Durch das Hervorbringen und Ausbilden vorbildlicher Dinge und Werke wird zu sicherem Urteil und hohen Ansprüchen an die eigene Arbeit geführt.
Die Schüler haben ihren Platz in den Werkstätten und Arbeitsräumen dieser Handwerksabteilung.	Die Schüler verfolgen ihre Aufgaben ebenso in den stillen Räumen, in denen das Erdenken und Erfinden ungestört bleibt, wie in den Werkstätten und Arbeitsräumen der Handwerksabteilung, denn in vielen Fällen kann ja nur hier die Ausbildung der Form vollendet werden.

Die Leitung der Schule wird in *einer* Hand liegen müssen. Ein Wahl-Rektorat, wie es vorzüglich am Platze sein mag, wo eine feste Überlieferung weiterzuführen ist, wird für die hier vorliegende Aufgabe nicht in Frage kommen; jedenfalls so lange nicht, bis das Umformen, Zusammenlegen, Erneuern durch Jahre hindurch in folgerichtiger und gleichmäßiger Arbeit durchgeführt ist. Das kann nur einer machen. *Daß dieser Eine der Richtige ist, das wird wichtiger sein als alles andere;* denn dieser eine Mann wird den Geist bestimmen, der herrschen soll. (Einen Vertreter - keine »subalterne« Kraft! - einen Vertreter, der ihm einen großen Teil der Verwaltungsarbeit abnehmen kann, wird er nicht entbehren können, auch nicht entbehren wollen.) Daß er in einer der Klassen auch selber lehrt, wird zu empfehlen sein, damit er wenigstens an einer Stelle unmittelbar mit der Erziehung und den jungen Menschen in Berührung kommt und bleibt. Auch wird Wert darauf gelegt werden müssen, daß er - (wie auch alle anderen Lehrer) - persönlich mit schöpferisch-künstlerischer Arbeit auch außerhalb der Schule beschäftigt bleibt. Aus der Erfahrung ist zu schließen, daß nur dann der Lehrer mit dem Sehnen und dem Bedarf der eigenen Zeit in lebendiger Verbindung bleiben kann. Der Leiter wird die reibungslose Zusammenarbeit der Abteilungen im Auge behalten und wird erreichen müssen, daß in keinem Teil der Schule gesündigt wird gegen eine hohe Wertigkeit der entstehenden Arbeiten. In der Handwerksabteilung ebenso wie in der Kunstabteilung dürfen nicht Geschmacklosigkeiten gepflegt werden unter Berufung auf die Anforderungen, die »das Publikum« stellt. Die Tätigkeit des Leiters wird auch über die Schule hinausgreifen müssen; denn da die Werkstätten in der Schule mit ihren Einrichtungen und Maschinen für viele Aufgaben nicht ausreichen können und da außerdem in diesen Werkstätten doch immer wieder die rechte und unmittelbare Verbindung mit den lebendigen Anforderungen des Alltags fehlen wird, sollte mit den besten und leistungsfähigsten Werkstätten und Fabriken außerhalb der Schule eine Zusammenarbeit hergestellt werden, die am besten so weit gehen würde, daß geeignete Teile der Schulwerkstätten ganz in diese Betriebe hinausverlegt würden, wobei allerdings eine sorgsame Überwachung zu sichern

Foto Werner Heyl

Wohnhaus Riemerschmid Wirtschaftsgang

wäre. Die wirtschaftliche Verwertung aller der Arbeiten, die auf der Schule entstehen, ist eine auch erzieherisch bedeutsame Angelegenheit. Wenn diese Frage nicht glücklich gelöst wird, verfällt der Arbeitsgeist rasch und die Entwicklung über die Unfruchtbarkeit hinaus wird unmöglich. Hier entstehen leicht Schwierigkeiten mit den Handwerkskammern und mit anderen Erwerbsorganisationen. Sie sind aber zu überwinden, wenn von der Schule aus zugesichert wird:

1. Daß nie Verkauf und Erwerb, sondern ausschließlich Lernen und Lehren das Ziel der Schule bleibt und daß im Zusammenhang damit unter keinen Umständen Wiederholungen oder gar Massenherstellungen zu Verkaufszwecken an der Schule erfolgen werden.

2. Daß eine Unterbietung der üblichen Preise ausgeschlossen bleibt. (Dadurch soll nicht verhindert werden, daß die Bearbeitung einer lehrreichen und künstlerisch bedeutsamen und einem gemeinnützigen Ziel geltenden Aufgabe umsonst oder nur gegen Ersatz der Selbstkosten unternommen werden darf, allerdings nur dann, wenn ohne eine solche Erleichterung die Ausführung überhaupt unterbleiben müßte.)

3. Daß die Modelle und die Ergebnisse der Arbeit an der Schule, soweit sie sich eignen, dem Handwerk oder der Industrie zur Verwertung zugeleitet werden.

Betrieb und Organisation einer solchen umfassenden Anstalt, wenn sie nach allen Seiten hin, wo man ihren steigernden und veredelnden Einfluß nicht entbehren will, auch wirksam werden soll, erfordert große Mittel. Sie können sich *nicht hier*, sie müssen sich *außerhalb* der Schule bezahlt machen, hundertfach bezahlt machen.

Es drängt sich hier die Frage auf, wie Baukunst und Bauschulen, das ganze Bauwesen mit all seiner wissenschaftlichen und technischen Fachkunde in eine feste, klare und dabei gut und leicht dienende Verbindung mit dieser Schule treten kann.

Der gegenwärtige Zustand in unserem Deutschland scheint mir nicht befriedigend, nicht richtig, vorwiegend durch äußerliche Erwägungen bestimmt.

Die Schwierigkeiten, die einer Lösung entgegenstehen, sind durchaus nicht unüberwindbar, sie sind auch äußerlicher Art.

Aber diese Überlegungen gehen wohl über die Fragen hinaus, die durch dieses Gutachten beantwortet werden sollen.

Ergänzende Einzelbemerkungen

Die Einteilung: Freie Kunst - Angewandte Kunst ist nicht gut brauchbar. Die Grenze ist nicht festzustellen, auch bezieht sie sich auf ein Äußerliches, nicht auf das Wesentliche.

Der »praktischen Vorbildung« sollte viel Wert, aber auch nicht *zu* viel und ausschließender Wert beigelegt werden. Ich weiß aus Erfahrung, daß die handwerklich Vorgebildeten durchaus nicht immer besonders gute Erfolge erzielen, auch nicht auf ihrem eigenen Gebiet; daß sie vielmehr oft rasch und weit überholt werden von begabten und ernsthaften jungen Leuten, welche eine gute höhere Schule mit guten Zeugnissen eben verlassen haben. Es bewährt sich immer wieder, daß man die Tüchtigen, die Begabten, am besten fördern kann, ob sie nun von da oder von dort kommen.

Für die Kunstabteilung

Der Prüfung der als Nachweis künstlerischer Begabung vorgelegten Arbeiten und der Ausgestaltung einer Aufnahmeprüfung, die eine möglichst sichere Beurteilung der vorhandenen Gestaltungskraft oder bildnerischen Kraft, nicht etwa der Geschicklichkeit im Abzeichnen oder Abbilden herbeiführen muß, ist größte Sorge zuzuwenden.

Den Schülern ist in sehr weitgehender und freiheitlicher Art das Recht zuzugestehen, daß sie ihre Meinungen und ihre Wünsche äußern können, namentlich ist auch offene Aussprache, wo es sich um die Beurteilung oder Auszeichnung von Leistungen ihrer Mitschüler handelt, erzieherisch wichtig und dient der Bildung von Urteilskraft in künstlerischen Fragen.

Ein Probesemester genügt in der Regel, in zweifelhaften Fällen kann ein zweites angeordnet werden. Es ist ernstlich darauf zu achten, daß die Bestimmung über die endgültige Aufnahme nicht zu einer kaum beachteten Formalität heruntersinkt. Für alle dürftigen Begabungen müssen sie ein nicht zu umgehendes und schwer zu nehmendes Hindernis bleiben. Die Zulassung in die Handwerksabteilung und die Möglichkeit, den Versuch zur Aufnahme in die Kunstabteilung zu wiederholen, erleichtert die in manchen Fällen schwierige Entscheidung.

Zeichnerische Vorklassen kann ich nicht für wünschenswert halten, eben deshalb, weil, wie ich schon oben ausgeführt habe, in diesen Vorklassen die lebendige Verbindung mit einer bestimmten künstlerischen Aufgabe fehlt und weil notwendig ein Hinüberdrängen zum »Kunstmalertum« sich mit einer solchen Einrichtung verbindet. Für den Maler oder Graphiker, auch für den »Gebrauchsgraphiker« ist der Grundsatz der beste, daß er an solchen malerischen und zeichnerischen Studien erzogen wird, die veranlaßt sind durch eine bestimmte Absicht und Aufgabe und in engem Zusammenhang mit ihr stehen.

RICHARD RIEMERSCHMID

Riemerschmids Wohnzimmer in Pasing

Unsere ersten Begegnungen ergaben sich bei den Werkbundtagungen. Der blonde süddeutsche Mensch mit seiner bei kritischer Schärfe zwingenden Liebenswürdigkeit gewann sofort meine Sympathie.

Dann trafen wir einmal, es mag 1911 gewesen sein, zufällig im Berliner Handelsministerium bei Geheimrat Muthesius zusammen, dessen amtlichem Wirken die preußischen Kunstgewerbeschulen ihre zeitgemäße Reform verdankten.

Als ich mich zu Beginn des Jahres 1913 einige Monate in München für einen längeren italienischen Studienurlaub vorbereitete, machte ich Riemerschmid einen Besuch.

Wir hatten kaum die ersten Begrüßungsworte gewechselt, als er mich ohne Umschweife fragte, ob ich Lust hätte, an seine Schule zu kommen und den Unterricht in Schrift und Graphik zu übernehmen.

Ob ich Lust hatte! München, das war schon lange Ziel meiner Sehnsucht gewesen. Daß sich mir hier ungebeten die einladende Hand entgegenstreckte, übertraf alle meine Träume.

Am 9. April erhielt ich in Florenz das Telegramm, mit dem mich Riemerschmid zu meiner Berufung beglückwünschte.

Ich brauchte diesen Schritt nicht zu bereuen. Es folgte eine glückhafte Zeit unbeschwerter Arbeits- und Lehrtätigkeit, in der die amtlich gebotene Gemeinsamkeit immer von persönlichem Wohlwollen überstrahlt war.

Ich wohnte zu Anfang meiner Münchner Zeit wie auch Riemerschmid in Pasing. So fügte es sich, daß uns häufig die gemeinsame Bahnfahrt zusammenführte, wobei vieles, was die erzieherischen Aufgaben betraf, in zwanglosem Gespräch behandelt wurde.

Kurz vor Weihnachten 1913 machte ich mit Riemerschmid und den Kollegen Julius Diez, Adelbert Niemeyer, Robert Engels und Friedrich Wirnhier eine Studienfahrt nach Wien zur Besichtigung der dortigen Kunstgewerbeschule, die zu jener Zeit unter Rollers Leitung und der Förderung durch den Sektionschef Vetter mit Lehrkräften wie Julius Hoffmann, Rudolf von Larisch, Franz Cizek, Koloman Moser, Oskar Strnad und Oskar Kokoschka durch ihre Lehr-Erfolge einen Weltruf errungen hatte.

Die stolze Kaiserstadt wirkte damals in ihrem vollen Glanz, und es schien verheißungsvoll, daß sich neben ihrer großartigen Tradition eine so resolut dem Neuen und Zukünftigen zugewandte Richtung behaupten konnte.

Die gleiche Entschlußkraft hierzu beseelte Riemerschmid. Daß Versuchs-Werkstätten für eine künstlerische Erziehungsanstalt von größter Wichtigkeit sein mußten, war auch seine Überzeugung. So wurden Buch- und Steindruckerei sowie Buchbinderei eingerichtet und während der Dauer seiner Amtszeit ständig weiterentwickelt.

Fräulein Anna Simons wurde schon 1914 am Ende des Sommersemesters auf meinen Vorschlag in Ergänzung meines eigenen Schriftunterrichts zu einem Schriftkurs in der englischen Methode des Schreibmeisters Edward Johnston berufen, eine Einrichtung, die in der Folge alljährlich beibehalten wurde, sehr zum Gewinn für die Schüler sämtlicher Unterrichtszweige.

Nie mischte sich Riemerschmid in den internen Unterricht. In den Lehrerratssitzungen ging es mitnichten schulmeisterisch zu, stets war, was er anpackte, von großen ethischen Gesichtspunkten aus geleitet, nie übte er Kritik persönlicher direktorialer Art, immer blieb er in sachlicher Führung der primus inter pares.

Ich lernte mit meiner Frau die schlichte Geselligkeit seines behaglichen Familienheims kennen. Manche schöne Stunde in dieser bei so eigenwilliger Formensprache doch so stark an oberbayerische Tradition gebundenen Häuslichkeit gehört zu den dauernd bleibenden starken Eindrücken meiner frühen Münchner Jahre.

Wieviel gute Gedanken, wieviel fortschrittliche Planungen, wieviel Idealismus kamen seinerseits zutage, wenn man mit gleichgesinnten Freunden, mit Emil Preetorius oder dem so früh dahingegangenen Dr. Rudolf Oldenbourg an seiner Tafel saß!

Als ich im Frühjahr 1914 ihm meinen Plan der Rupprechtpresse entwickelte, war er sofort Feuer und Flamme. Er bat mich, diesen Plan in Verbindung mit der Schule zu verwirklichen. Ihm läge daran, daß von ihr aus Impulse gegeben würden, die das Interesse und die Beteiligung der Öffentlichkeit an kulturellen Fragen wachrufen könnten. Er schlug vor, daß wir für das Unternehmen eine Art Ehrenkomitee unter dem Protektorat des Kronprinzen bilden sollten, dem der Erbprinz von Meiningen, der Freiherr von Cramer-Klett, Geheimrat Theodor Fischer und andere hervorragende Persönlichkeiten angehören sollten.

Den Erbprinzen wollte er interessieren, mit Theodor Fischer sprach ich selber, er sagte gleich zu. Als ich zu Cramer-Klett nach Aschau fuhr, stieß ich beim Umsteigen in Prien auf eine erregte Menge: soeben hatte man die Nachricht von der Ermordung des österreichischen Thronfolgers in Sarajewo veröffentlicht. Cramer-Klett, der dieses Ereignis mit großer Skepsis beurteilte, gab mir jedoch ebenfalls seine Zusage.

Die Zustimmung des Kronprinzen zur Verwendung seines Namens erreichte mich am Tage der Marneschlacht.

Riemerschmid war gleich zu Beginn der Mobilmachung zur Truppe geholt worden und stand als Artilleriehauptmann irgendwo auf dem Balkan.

Aber Riemerschmid kam wieder, ungebeugt, und hielt in seiner Schule stand, als die roten Wellen auch gegen das ehrwürdige Gemäuer in der Luisenstraße brandeten.

Immer guten Gewissens und furchtlos wie er war, konnte er seine Schule bei dem allgemeinen Zusammenbruch ohne Schaden heraushalten.

Ich erinnerte mich dabei wieder der Angriffe gegen seine Person und seine Amtsführung, die mich gleich bei meinen ersten Anfängen in München durch ihre Bösartigkeit und Maßlosigkeit so bestürzt hatten, und bewunderte wieder bei ihm die geduldige, durch Vernunft überzeugende Haltung. Ich erlebte nun zu meiner Belustigung, daß der gleiche Publizist, der sich damals aus parteiischen Beweggründen nicht genug darin tun konnte, ihn mit falschen Anschuldigungen öffentlich anzuprangern, jetzt die Schule besuchte und sich anerkennend darüber äußerte.

Als ich im Oktober 1920 einen Ruf an die Züricher Gewerbeschule erhielt, was damals in dem schon spürbaren Inflationsbeginn einem zugeworfenen Rettungsring gleichkam, war Riemerschmid derjenige, der mir vorbehaltlos die Wege ebnete, so daß ich in einem einjährigen Urlaub dem Ruf Folge leisten und mich nach einem Jahr für die eine oder andere Lehranstalt entscheiden konnte.

Trotz der glänzenden Bedingungen, die man mir in Zürich bot, trotz meiner aus gemeinsamem Studium in Berlin herrührenden Freundschaft mit dem dortigen Direktor Altherr entschied ich mich nach einem Jahr für München. Das Vaterland gab den Ausschlag, in gleichem Maße die sichere Zuversicht, in München weiter mit Riemerschmid an seinem Reformwerk teilnehmen zu können. Hätte ich auch nur geahnt, daß etwas so Widersinniges eintreten könnte wie drei Jahre später seine Beseitigung von der Schulführung, mein Entschluß wäre zweifelsfrei für Zürich ausgefallen.

Ohne Kampf war seine Amtszeit nie gewesen, aber der Erfolg hatte die Richtigkeit seiner kunstpädagogischen Ideen bestätigt. Es war eine Freude, mit ihm zusammen zu arbeiten, er war jeder als richtig erkannten Anregung sofort zugänglich.

Er hatte ja auf meinen Rat Anna Simons zu Schriftkursen nach München geholt, obgleich dagegen als etwas anscheinend Überflüssiges Widersprüche laut wurden. Nun, diese Schreibmeisterin in Deutschland ohnegleichen hat nicht nur in München und Düsseldorf, sondern auch in Zürich, Hamburg, Frankfurt, Nürnberg, Weimar und Halle, sogar noch im Dritten Reich Schriftkurse gegeben, und ihrem Einfluß war der hohe Stand zuzuschreiben, den die deutsche Schriftkultur bis zum letzten Weltkrieg behauptete und den man heute bei uns nur noch in der Ausstrahlung der Stuttgarter Akademie sowie in Österreich als lebendige Fortführung der Schule von Larisch durch seine Gattin und Mitarbeiterin und in der Schweiz feststellen kann. Die vorzügliche Trump'sche Meisterschule in München erreicht leider außer den Druckfachleuten nicht auch jene Bildungsschichten, auf die es wesentlich ankäme.

Riemerschmid suchte einen Lehrer für Glasmalerei. Ich riet ihm, dafür den Holländer Thorn-Prikker in Frage zu ziehen. Er holte ihn nach München. Thorn-Prikker war, abseits der in Konvention erstarrten Kirchenkunst, der bedeutendste Glasmaler der jüngsten Zeit und ein Lehrer, an dem seine Schüler hingen. Er bekam in München keine Wohnung, mußte seine Familie in Überlingen am Bodensee lassen und kehrte schließlich ins Rheinland zurück.

Es darf auch nicht vergessen werden, daß Riemerschmid es war, der Gulbransson an seine Schule holte, ebenso Preetorius, Josef Wackerle und Eduard Pfeiffer, den Poeten unter den Architekten; daß er den Engländer Campbell, der bei Pössenbacher eine stilvolle Möbelkunst pflegte, berief, dessen Tätigkeit freilich durch den ausbrechenden Weltkrieg verhindert wurde; nicht vergessen, daß er später in Köln auf meinen Rat Walter Maria Kersting an seine Werkschulen verpflichtete und so mit dem dafür bestgeeigneten Mann den heute so öffentlich und laut propagierten Gedanken der »Industriellen Formgebung« erstmalig förderte; und daß er Richard Seewald eine Malklasse anvertraute.

Wieviel Erkenntnis menschlicher und künstlerischer Werte und welche Fähigkeit, all diese verschiedenartigen Charaktere an sich und seine Mission zu fesseln!

Demnach war der stärkste Schildbürgerstreich die Verdrängung Riemerschmids von seinem Posten. Ich habe die verschiedenen Phasen dieser traurigsten Episode im Kunstleben Münchens miterlebt und nach Kräften versucht, das Übel abzuwenden.

Es war so eine Art altbajuwarischen Haberfeldtreibens, auch dadurch gekennzeichnet, daß die Hauptakteure, wie das dabei so Brauch, sich zu tarnen verstanden oder es doch versuchten.

So half auch das Eintreten angesehener und einflußreicher Parteigänger nicht. Aus dem Kreise des Kollegiums waren es Richard

Josef Mader Tempera

Lieber, verehrter Herr Riemerschmid!

In dankbarer Erinnerung daran, daß Sie mir einst Zusammenhänge künstlerischer Gestaltung lebendig nahe gebracht haben, und mich auch in realer Weise förderten, grüße ich Sie zu Ihrem 85. Geburtstag herzlich

Ihr Josef Mader

Berndl, der getreue Eckart der Schule, Adelbert Niemeyer, der prächtige Robert Engels, ferner Karl Bertsch von den Deutschen Werkstätten und Theodor Fischer, der immer um Münchens Kulturgut Besorgte. Noch manch guter Name wäre unter den ihn Stützenden zu nennen. Mit Freund Preetorius saß ich oft in Überlegungen zusammen, was für seine Sache zu tun sei. Riemerschmid hieß unter uns nur »der Goldige«, dieses treffende Charakteristikum war von Preetorius geprägt worden.

Daß es doch schließlich zu seinem Rücktritt kam, lag zum Teil an der geringen Stütze, die Riemerschmid seitens der Behörden fand, zum größeren Teil an der Uneinigkeit im Lehrerrat, die es seinen Feinden leicht machte, im trüben zu fischen.

Er hätte, zu einem Kompromiß sich verstehend, leicht seine Position halten können, aber bis zur Peinlichkeit aufrichtig und für seine Person uneigennützig, verstand er sich zu keiner Halbheit. Als ein im Grunde unbesiegter Held ging er aus dem ungleichen Kampf hervor; der Gegner des einzelnen Mannes waren zu viele gewesen. Sie haben ihren Lohn dahin!

Nicht ihm hat der Ausgang des ungleichen Ringens geschadet, vielmehr der Sache. Seitdem ist der damals hohe Stand und Ruf des Münchner Kunsterziehungswesens zurückgegangen und nicht wieder erreicht worden.

Adenauer, Kölns Oberbürgermeister, der den rechten Blick für Menschen und Menschenwerte besaß, holte ihn ins Rheinland und übertrug ihm die Leitung der aus der alten Kunstgewerbeschule hervorgegangenen Kölner Werkschulen.

Als man in München anläßlich seines Fortgangs Ende Januar 1926 einen von seinen Getreuen veranstalteten Abschiedsabend gab, konnte ich leider nicht dabei anwesend sein, da ich als Preisrichter für eine Wettbewerbsentscheidung nach Berlin fahren mußte. Ich drahtete ihm von dort:

»Ich grüße diese Rime schmiedend,
Im Höllenpfuhl der Großstadt siedend
Und wünsch' dem Herrn Geheimen Rate,
Daß er bald wieder heim gerate.«

Wieder nach Hause gekommen, hörte ich, daß dieses Telegramm nicht angekommen, jedenfalls nicht vorgelesen worden war. So möge es hier noch einmal stehen, nachdem der Wunsch längst seine Erfüllung gefunden hat.

Meine Tochter Susanne, die mich an jenem Abend vertreten hatte, erzählte uns lachend, wie lustig es dabei zugegangen. Der Schauplatz war ein nicht sehr großer Saal im »Bauerngirgl«. Mein Schüler Virl hatte die Ausstattung besorgt, er hatte nichts weiter getan, als an einzelnen, die Wände umziehenden Garderobehaken ein paar schnurrige Tiroler Filzhüte und allerlei bajuwarische Gewandeln zu hängen.

In der Mitte der langen Tafel hatte Riemerschmid unter seinen intimen Freunden den Ehrenplatz, beiderseitig flankiert von der Bavaria und der Colonia, zwei überlebensgroßen Frauenzimmern, die sich eifersüchtig um seinen Besitz stritten. Der große Karl Bertsch, der vielfach erprobte Spaßmacher unter den Bundesgenossen, erschien als Münchner Kindl.

Zwei Jahre später traf ich wieder mit Riemerschmid zusammen, als ich in Köln, vom Werkbund dorthin berufen, von Adenauer großzügig unterstützt, die »Pressa«, die internationale Presse-Ausstellung 1928 betreute.

Er hatte damals mit der schon vorerwähnten Auswahl seines Lehrpersonals den Werkschulen einen weit über Kölns Bannmeilen hinauswirkenden Ruf zu verschaffen gewußt.

Als Adenauer wiederum Jahre danach durch die gespannte Finanzlage der Stadt gezwungen wurde, sich für die Drosselung eines der beiden von ihm geförderten Institute - der Kölner Werkschulen oder seines Steckenpferdes, der Universität - zu entscheiden, war es Riemerschmid, der den kürzeren ziehen mußte. Nach München zurückgekehrt, widmete er sich in seinem Pasinger Heim privater Tätigkeit.

Als der braune Terror in München Einzug hielt, war seine Haltung die gleich unbekümmerte, die er stets jeder Erschütterung gegenüber eingenommen hatte. Er verleugnete seine ablehnende Gesinnung nicht und hielt sich von allem öffentlichen Betrieb fern, nachdem er bei den ersten Begegnungen mit den Kulturgewaltigen verspürt hatte, wes Geistes Kind sie waren und daß jeder noch so sachliche Einwand gegenüber vorgefaßten Werturteilen zum Scheitern verdammt sein würde.

Als nach dem völligen katastrophalen Zusammenbruch die ersten zaghaften Aufbauversuche sich regten, war er wieder auf dem Plan.

Besucht man ihn in seinem Pasinger Heim, so bekommt man Bildversuche zu sehen, in denen er abseits von modischer Tagesrichtung sich mit Farb- und Formproblemen auseinandersetzt wie ein Junger, der unverbildet in die Welt schaut.

Als ein Lebensbejaher im Goethischen Sinne, »zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt«, begeht er die seltene Feier seines 85. Geburtstages und darf mit Lynceus dem Türmer rufen:

»Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!«

F. H. EHMCKE

Auf eine Empfehlung hin bin ich 1920 ins Atelier Riemerschmid gekommen. Was ich vorzulegen hatte, waren einige Skizzenbücher voll Notizen über Bausachen, womit ich bestimmt anderswo durchgefallen wäre. Mein Habitus war alles andere als empfehlend: gefärbtes Militärtuch, Kniehosen mit schwarzen Strümpfen. Trotzdem - ich bekam meinen Platz und behielt ihn durch drei Jahre. Da gingen mir die Augen auf und über. Ich weiß nicht mehr, womit ich gleich beschäftigt wurde, es waren einige Hypothekenbanken in der Arbeit. Man konnte gar nicht fehl gehen. Auf Millimeterrasterbogen war alles vorbereitet. Die Kunst bestand für uns Eleven darin, *seine* dichten, unerhört präzisen und vollständigen Zeichnungen zu entziffern. Dann kamen Möbel, Öfen und Tapeten, die Hellerauer Fertighäuser und Wettbewerbe. Davon ist mir das Hygiene-Museum Dresden in unverblichener Erinnerung geblieben. So festgefügte, klargliedrige Architektur ist mir in dreißig Jahren nicht mehr zu Gesicht gekommen. Dreimal haben mir die Apfelbäume von unserer langen Fensterreihe geblüht. Auch das ist mir nie mehr begegnet - so viel Helligkeit und so viel Emsigkeit. Nirgends wurde so viel gemalt und modelliert und so wenig gezweifelt und Zeit vertan. Nebenher, fast heimlich, betrieb ich meine Schreibversuche und wurde damit Hahn im Korbe. Hernach in Wien, Berlin und Frankfurt gab es keinen so nachhaltigen Eindruck mehr.

HANS DÖLLGAST

Richard Riemerschmid habe ich schätzen und verehren gelernt, da wir gemeinsam uns bemühten, die altorientalische Sammlung der Berliner Museen in deren Vorderasiatischer Abteilung mit Vitrinen auszustatten, die allen neuzeitlichen Anforderungen, den praktisch museumstechnischen, wie den ästhetischen, gerecht werden sollten. Richard Riemerschmid bot all seine Erfahrung und Erfinderkraft, sein sicheres Formgefühl und sein gestaltendes Können auf, um der damals von mir geleiteten Abteilung, die eigentlich erst als solche im Rahmen des Pergamon-Museums entstehen sollte, ein würdiges und angenehmes Aussehen zu geben, das der Größe nicht entbehren durfte; denn die Säle sind übergroß. Er wollte den kleinen und feinen Dingen altorientalischer Kunst soviel wie möglich Tageslicht zuströmen lassen und ersann Glaskonstruktionen, bei denen es möglichst ohne Schatten und störende Holz- und Metallteile abgehen sollte, die dem Beschauer das Betrachten zu erschweren pflegen.

Vieles haben wir bei dieser gemeinsamen Arbeit diskutiert und probiert. Unermüdlich brachte Riemerschmid Vorschläge über Vorschläge, bis das Gewünschte ausgeführt werden konnte. Dabei kamen wir uns menschlich nahe und ich bewahre fromme Erinnerung an jene Schaffenszeit, der ähnlich, die man im Alter an seine fröhlich-schaffende Jugendzeit hat. Dies sei gesagt, obwohl von dem damals Geschaffenen nichts mehr übrig ist, als das, was an den Vitrinen nicht aus Glas war. Es sind im Kriege zu viele Bomben auf die Berliner Museen gefallen, als daß unsere glitzernden großen Glaskristalle es hätten vertragen können, und die erhalten gebliebenen Glasplatten wanderten aus den Museumsräumen aus und wurden Fensterscheiben, die überall fehlten. Aber es gibt Bilder aus jener Zeit, die den Eindruck wiedergeben, welchen der Besucher in den 10 Jahren des ersten Bestehens der Abteilung empfangen konnte. Es ist nach dem Kriege versucht worden, diesen Eindruck wieder zu erwecken.

WALTER ANDRAE

Was drängte in Hellerau aus Impulsen der Zeit zur Verwirklichung? Hatten sich dort im Anfang unseres Jahrhunderts nur zufällig einige Menschen zusammengefunden, die materiellen Gewinn suchten; oder lag dem, was entstehen wollte, eine geistige Idee zu Grunde, die aus innerer Notwendigkeit Wege zur Gestaltung sozialer, künstlerischer und wirtschaftlicher Gedanken suchte? – So müßte gefragt werden, wenn das Streben des Künstlers, des Kaufmanns, des Geistesarbeiters und Handwerkers, wie es dort in Erscheinung trat, verstanden werden soll.

In licht- und luftlosen Arbeits- und Wohnräumen, in gräulichen Industrieerzeugnissen hatte das nur materielle Denken seine völlige Ausweglosigkeit manifestiert. Blieb das Denken im Nurmateriellen stecken, wurde es nicht durch geistige Impulse befruchtet, so wären die Menschen im Materiellen buchstäblich erstickt, möchte man sagen.

Englischer Wirklichkeitssinn hatte die erste »Gartenstadt-Siedlung« der Sunlight-Soap-Gesellschaft geschaffen. Der ihr unterlegte soziale Gedanke wurde aufgenommen und mit deutscher Gründlichkeit in Hellerau Wirklichkeit!

Die »Dresdener Werkstätten« für Inneneinrichtungen, geleitet von Karl Schmidt, hatten durch die Entwürfe von Richard Riemerschmid auf der großen Münchener Kunstausstellung solche Erfolge, daß eine Vergrößerung des Betriebes notwendig war. Es lag nahe, daß der Leiter der Werkstätten seinen künstlerischen Mitarbeiter, dessen Intuition er den wirtschaftlichen Erfolg zusammen mit seiner eigenen handwerklichen Tüchtigkeit verdankte, mit der Planung der neuen Werkstätten beauftragte. Riemerschmid hatte bereits in die Landschaft hineingefügte Landsitze und Einzelhäuser gebaut und griff die neugestellte Aufgabe freudig auf. Hier ließ sich verwirklichen, was in ihm nach Gestaltung strebte. Sollten doch nicht nur eine Werkstatt erbaut, sondern um sie herum Wohnungen für die darin Tätigen und weiter Wohnungen für Menschen geschaffen werden, die durch den neuen Gedanken angezogen nach Hellerau kommen würden. Dazu Schulen, Rathaus und weitere der Allgemeinheit dienende Gebäude. Eine im schönsten Sinne soziale Aufgabe, die ermöglichte, das Gestalt annehmen zu lassen, was an Liebe zum arbeitenden Menschen in Riemerschmid lebte und in seinem Schaffen sich ausprägt.

Ein geeignetes Gelände zwischen Dresden und Klotzsche, nicht weit vom »Heller«, dem Exerzierplatz der Dresdener Garnison, wurde gefunden. Dort wuchsen die umbenannten »Deutschen Werkstätten«, wuchs, sich dem sanft ansteigenden Gelände anpassend, »Hellerau«. Welch für die kommenden Jahrzehnte vorbildliche Arbeitsräume sind dort geschaffen! Mit welchem Frohsinn erfüllte dort jeder seine Aufgabe! Es bewahrheitete sich, daß das echte Geistige sich über alles Tun ausbreitet, wenn es einmal Raum gewonnen hat.

Es zeigte sich, daß in Hellerau etwas geworden war, was bisher gewissermaßen nur als unbewußtes Verlangen in vielen Seelen gelebt hatte. Zeitschriften brachten Aufsätze und Bilder; Künstler sammelten sich in Hellerau; Besucher kamen von nah und fern. Es kamen auch Besucher, die nicht unvoreingenommen prüfen wollten, sondern die eine, aus den Zeichnungen und Grundrissen der Kunstzeitschriften entnommene, vorgefaßte Meinung mitbrachten. So erinnere ich mich eines Besuchers, den ich durch Werkstatt und Ort führte, eines Arztes des öffentlichen Gesundheitsdienstes, der mir im »Grünen Zipfel« rundheraus sagte: »In solchen Häusern mit solch niedrigen Fenstern kann weder genügend Licht noch genügend Luft sein.« Ich bat ihn, in ein Haus einzutreten. Er folgte mir sichtlich widerwillig. Dann sagte er erst gar nichts, und als er sich gefaßt hatte: »Das hätte ich nicht für möglich gehalten!« So überzeugte das Geschaffene ohne ein Wort des Überredens.

Im Zusammenhang mag erwähnt sein, daß das erste »Deutsche Warenbuch« des Dürerbund-Werkbundes als Sammlung vorbildlicher Industrieerzeugnisse von Hellerau ausging. –

Leider wurde der Gedanke, etwas Ganzes, wie es geplant war, zu schaffen, nicht durchgeführt. Ob das Neid oder Vorbestimmung verhinderte, bleibe dahingestellt. Es bleibt die Tatsache, daß sich in Hellerau ein Ideal aus dem Geist der Zeit zu verwirklichen trachtete, nicht irgend etwas Zufälliges, und daß die Menschen, deren Gedanken dort Wirklichkeit geworden sind, vor allem Richard Riemerschmid, nicht irgendwelche Handwerker, Kaufleute oder Künstler waren, sondern geistige Führer unseres Volkes.

HARRY KORN

Karl Schmidt-Hellerau wurde als 7. Kind eines Webermeisters am 1. 2. 1873 in Zschopau geboren. Die Armut des Erzgebirges ist für süddeutsche Verhältnisse unvorstellbar. Selbst der Böhmerwald ist besser dran, da dort zumindest Holz reichlich vorhanden ist. Die Armut zwingt die Bewohner des Erzgebirges, jede Verdienstmöglichkeit auszunutzen. So gab es seit jeher Gewerbe, die viel Geduld und Geschick erforderten, die Handweberei, Klöppelspitzen-Herstellung, Uhrenfabrikation u. ä.

Der Vater von Karl Schmidt geriet als ursprünglich selbsttätiger Webermeister in die Umschichtung dieses Berufs, die aus den selbständigen Handwerkern Industriearbeiter machte.

Als Expedient einer der größten sächsischen Zwirnfabriken gelang es ihm, wenigstens aus der untersten sozialen Stufe herauszukommen. Wie elend die »gute alte Zeit« in Wirklichkeit war, ersieht man aus der Tatsache, daß von den 13 Kindern des Expedienten nur 3 das Kindesalter überstanden, ein Zustand, der damals allgemein war. Als kleinen Schulbub freute Karl alles, was mit Holz zusammenhing; sein Vater wußte sehr bald, daß ein Tischler aus ihm werden mußte. Nach der Lehrzeit kam er als Geselle in Rendsburg zu einem Tischlermeister, den er selber später als den entscheidenden Rater seines ganzen Lebens bezeichnete. Dieser war ein gebildeter Mann, der sich in jungen Jahren die Welt, soweit sie für Handwerksburschen erreichbar war, angesehen hatte. Er hatte sich konzessionslos dafür entschieden, nur sauberste Arbeit zu liefern. Gesellen, die nicht gewissenhaft arbeiteten, jagte er fort. Ebenso konnte er gegen Kunden, die um der Billigkeit willen minderwertige Arbeit verlangten, so grob werden, daß sie, das war seine Absicht, nicht wiederkamen. Eine bezeichnende Episode aus dieser Zeit: Karl Schmidt hatte bald das Vertrauen seines Meisters und wurde zu den besten Kunden geschickt. Einer dieser Kunden, ein gewissenhafter Fabrikant, sieht zu, wie Karl Schmidt einen Nagel in eine bespannte Wand schlägt. Der gewöhnliche Geselle hätte mit dem Nagel mehrere Löcher in die Wand geschlagen, bis er die Fuge zwischen den Ziegeln gefunden hätte. Die Wandbespannung hätte mehrere Löcher behalten. Karl ging aber her, und schob mit einem Schraubenzieher die Fäden des Gewebes auseinander, fand auf Grund seiner Erfahrung nach dem Aussehen der Wand

die Fuge, schlug den Nagel ein, zog vorsichtig die Fäden der Wandbespannung wieder zurück und hing das Bild an. Der Fabrikant war so begeistert, daß er ihm auf der Stelle 10 Mark schenkte, dann zu seinem Meister ging, um ihm zu diesem Gesellen zu gratulieren. Von da an bestand ein regelrechtes Freundschaftsverhältnis zwischen Meister und Gesellen. Bald trieb es den 19jährigen in die Welt. Er wanderte zu Fuß durch Schweden und fuhr nach England. Arbeitsmöglichkeiten fand er überall, mit offenen Augen lernte er viel.

Wir können uns die Umstände dieser Zeit kaum vorstellen. Das Leben war ruhiger, wer tüchtig war, hatte Möglichkeiten des Vorwärtskommens. Es gab keine Zollschwierigkeiten, und die Menschen wurden nicht auf Schritt und Tritt von der Anmaßung einer »Obrigkeit« verfolgt. So konnte Karl Schmidt bald eine eigene Werkstatt gründen: 1898. Von Anfang an hielt er kompromißlos den Grundsatz der sauberen Arbeit fest, auch wenn er weniger verdiente. Ein Grundzug seines Wesens hatte sich auf der Wanderschaft gebildet: Er hatte in den nordischen Ländern die ganz auf Zweckmäßigkeit gebauten Möbel, in England die Anfänge des Jugendstils gesehen (Morris, Burne-Jones, Beardsley). Der Jugendstil hat eine etwas »anrüchige« Bedeutung, die aus seinem industriellen Mißbrauch gekommen ist. Unbestreitbares Verdienst der jungen Feuerköpfe ist der Anstoß zur Entwicklung zweckmäßiger Formen in Kunst und Architektur aus dem Stilwirrwarr der Jahrhundertwende.

Die führenden Köpfe dieser Bewegung entwickelten sich fast alle zu den großen Architekten der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, einer Zeit, die in Wohnkultur die höchste bisher erreichte Stufe der Menschheitsgeschichte war. Das Kriegsende hat fast alles zerstört, und es ist nicht abzusehen, wann diese Stufe wieder erreicht werden kann. Die Ansätze sind gut, nur ist die Basis von der sozialen wie von der politischen Seite her zu schmal. Aus den Erfahrungen seiner Wanderzeit entstand bei Karl Schmidt der feste Vorsatz, niemals Möbel oder Wohngeräte vergangener Epochen zu kopieren, sondern nur zeitgerechte und werkstofftreue Formen zu verwenden. Die Schwierigkeiten waren groß, da alle Welt »Empire« oder »Rokoko« oder »Louis XVI.«, und wie die Stilformen heißen, verlangte. Mancher Anfangserfolg wurde bewußt verschenkt. Auf der Ausstellung für Kunst in Dresden (1900) lernte Karl Schmidt die jungen Träger des ursprünglichen »Jugendstils« kennen. Diese sahen sich großen Schwierigkeiten gegenüber, weil keine Möbelhersteller ihre neumodischen Formen bauen wollten; Karl Schmidt erklärte sich bereit, diese Entwürfe auszuführen. Man »raufte« sich auf die endgültigen Entwürfe »zusammen«; der Architekt, der Holztechniker und der Kaufmann. Die Ideale des Architekten wurden durch den Holzfachmann bis zur realen Ausführbarkeit gebremst und beide zusammen mußten sich den Einspruch des Kaufmanns gefallen lassen. Dieser wurde niemals bestimmend, da Karl Schmidt dem Grundsatz treu blieb, nur beste Arbeit zu leisten. Das geht oft auf Kosten des Verdienstes. Die Zusammenarbeit des Herstellers mit den Architekten hatte den Erfolg, daß diese mit der Zeit einen Begriff für die Möglichkeiten eines Materials bekamen und keine Formen mehr brachten, die unmöglich waren. So wurden aus den theoretisch-idealen Entwürfen praktische, künstlerisch wie materialmäßig hochwertige Möbel, die sich langsam und sicher durchsetzten. Der Betrieb von Karl Schmidt wuchs von anfänglich 2 Gesellen zu einer Fabrik mit 150 Personen.

Räumliche Beengung zwang zu einer Lösung. Karl Schmidt entschloß sich, eigene Fabrikanlagen zu bauen und, seiner Einstellung zur sozialen Frage entsprechend, eine Siedlung für seine Arbeiter und Angestellten anzuschließen. Die Entwürfe für die Fabrik und einen großen Teil der Siedlung ließ er von dem Architekten machen, mit dem ihn seit Jahren beste Zusammenarbeit verband, *Richard Riemerschmid*. Es ließe sich ein Buch über diese Arbeit schreiben, in der zwei junge, dem Ideal der Wahrhaftigkeit und Schönheit verschworene Feuerköpfe alles bezwangen, was sich ihnen in den Weg stellte. Das begann damit, daß die baupolizeiliche Vorschrift der Stockwerkshöhe solange angegriffen wurde, bis eine Neuregelung niedrigere und damit billigere Wohnungen zuließ. - Die Eiche an der neuen Zugangsstraße zur Fabrik sollte entfernt werden, da sie den Bestimmungen über Straßenbau nicht entsprach. Die Eiche blieb stehen, die Mauer macht einen Bogen um den Baum, der den Fußweg verengt; aber was macht das schon, daß die Mauer Risse zeigt, da die Baumwurzeln sie heben? Der Baum ist heute riesengroß und Wahrzeichen des Ortes Hellerau geworden.

Daß jedes Haus seinen eigenen Garten um sich hatte, war neu für damalige Zeit; der Ausdruck »Gartenstadt« entstand. Heute ist es selbstverständlich, daß keine Siedlung mehr ohne Gartenteile gebaut wird. -

Ein anderes Problem kam aus der Forderung der Kriegsmarine, daß man endlich die Offiziersmessen so einrichten sollte, daß nicht immer wieder Risse in der Täfelung, vor allem der Decke, entstanden. Bekannte Firmen erklärten das für unmöglich, da die Schwingungen des Oberdecks beim Feuern der schweren Geschütze zu stark waren. Riemerschmid fand die Lösung: ganz dünnes Messingblech, an Stelle von Holz zur Deckentäfelung; dieses hielt solange die Schiffe lebten. -

Es hatte sich eingeführt, daß Architekten, mit denen Karl Schmidt arbeitete, zu Mittag seine Gäste waren. Da war Leben im Eßzimmer des Hauses Schmidt! Ein Stelldichein für Größen kultureller Art der damaligen Zeit: Friedrich Naumann, Tessenow, Bruno Paul, Poelzig...

Allen war ein Wille gemeinsam, der Wille zur gediegenen handwerklichen Arbeit. Aus dieser Gemeinsamkeit entstand der »Deutsche Werkbund«, der erreichen wollte, daß schlechte Arbeit als solche gekennzeichnet wurde, bis die Allgemeinheit gelernt hätte, daß gute Ware trotz höherer Preise immer vorteilhafter und vor allem kulturbildender ist.

Welch anregende Wirkung ein solcher Treffpunkt gegenseitig ausübt, das kann sich nur der vorstellen, der ähnliches erlebt hat. Einer befruchtete die Arbeit des anderen; so nimmt es nicht Wunder, daß die meisten in dieser Atmosphäre zu überdurchschnittlichem Format wuchsen.

Karl Schmidt, der Praktiker, setzte die Anregungen, die sich für ihn ergaben, in Versuche um. Aus diesen entstanden neue Dinge wie Maschinenmöbel, Fensterkonstruktionen, Holztrocknungsanlagen und vieles andere.

Jede Epoche hat ihre Grundlagen, deren Ursprung sich aus verschiedensten Anfängen bildet. Mehr oder weniger sind hervorragende Leute Vollstrecker der neuen Ideen, die die Zeit reifen läßt. Eine der schwierigsten Aufgaben war die der Zeit, da das Maschinenzeitalter alle Maßstäbe zerbrach, auch die wertvollen und beständigen. Auf Trümmern, ohne Vorbilder, und unter ewiger Zeitnot, dem Wesen der Zeit entsprechend eine neue Ausdrucksform

Riemerschmid Gläser und Flasche

geschaffen zu haben, das ist das Verdienst der Künstler um Riemerschmid. Es konnte gelingen, weil die meisten unabhängige Idealisten waren, die sich keinem Zweck beugten, sondern nach bestem Wissen und Gewissen ihren Weg gingen. Wer die Menschen und ihren Alltag kennt, weiß, was das an Charakterfestigkeit bedeutet.

Es ist heute unmöglich, die Einflüsse, die unser Kulturbild formten, auf ihren Ursprung zurückzuführen. Fest steht nur, daß die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen wach und kritisch alle Möglichkeiten des neuen Zeitalters untersuchte und mit allen Mitteln und Formen suchte. Das Hauptverdienst von Hellerau in dieser Zeit ist die Lenkung des ungestümen Wollens auf dem sinnvollen Mittelwege, ohne zeitgebundene oder übertriebene Abweichungen von der Linie der Material- und Fertigungsmöglichkeiten. Der Erfolg hat bewiesen, daß diese Aufgabe gemeistert wurde! Daß es ohne Erstarrung in Prinzipien und Behinderung junger Ideen ging, ist das eigentliche an dem Lebenswerk Riemerschmids und seiner Zeitgenossen. Es ist möglich, daß diese Zeit einmal eine Rolle spielt. Wer in ferner Zukunft diesem Zeitalter als Kennzeichen seinen Namen gibt, können wir nicht wissen. Das kommt darauf an, was von unserer Zeit übrig bleibt. Das Schicksal des Volkes nach dem Zweiten Weltkrieg hat auf das Persönliche der Träger der Riemerschmidschen Zeit seinen unheilvollen Einfluß ausgeübt. Karl Schmidt starb still und vereinsamt; nur wenige sind von materiellen Sorgen verschont geblieben.

Das Werk lebt in Zeugnissen und im Wesen der Zeit weiter. Es hat die Zeit geformt, auch wenn das nicht gewürdigt wird.

DIETRICH SCHMIDT-HELLERAU

Es ist nicht bekannt, daß sämtliche Entwürfe Riemerschmids für die Gartenstadt Hellerau in Pasing bei München bearbeitet und zur Reife gebracht worden sind. Dieses originelle Pasinger Büro von 1896 hat beide Kriege überdauert und konnte nach den letzten Bombenschäden wieder leidlich zusammengeflickt werden. Damals saßen dort an den Hellerauer Plänen um 25 Zeichner zusammen. Es hatte dieser Flügelbau neben dem Wohnhaus Riemerschmids, durch einen gedeckten Gang um einen stillen Gartenhof herum mit ihm verbunden, etwas an sich wie jene Arbeitsstätten der Renaissance, wo mit individueller Fürstlichkeit in den Künsten geschaltet wurde. Es bildete sich im Unausgesprochenen das Erleben des Schülers an den meisterlichen Ideen des Lehrers, der von sich sagt, keine Schüler zu haben, und dennoch so viele hat, daß ers selbst nicht glauben möchte. —

Zum 70. Geburtstag von Karl Schmidt-Hellerau

1. Februar 1943

Als der junge Tischler Karl Schmidt vor 50 Jahren in seiner Werkstatt zu Dresden an der Hobelbank stand, da vernahm er, wie ein frischer, stürmischer Wind mit wachsendem Brausen wehte. Der Sturm drückte die verhangenen Fenster der Wohnungen ein, er riß die schweren, dunklen, mit Quasten und Fransen behangenen Gardinen von ihren Stangen, er fegte die zahllosen Nippsachen von Tischen, Etageren und Bordbrettern, warf die Prunkvasen mit Makartbouquetts und die vergoldeten Gipsfiguren zu Boden und ließ die schweren Möbel in nachgeahmtem Renaissance- und Barockstil in ihren Fugen krachen. Es setzte jene »Stilwende« in der deutschen Gewerbekunst ein, als deren erstes publizistisches Organ damals (1897) die von Alexander Koch gegründete Zeitschrift für Innendekoration erschien.

Den Vortrupp dieser kulturellen Bewegung bildeten nicht die Fabrikanten, sondern die freien Künstler: Maler, Bildhauer und Architekten warfen sich mit plötzlich erwachter Leidenschaft auf das Gebiet des gewerblichen oder, wie man damals sagte, kunstgewerblichen Schaffens. Hier schon, zu diesem frühen Zeitpunkt, zeigte Karl Schmidt, daß er von anderer Art war als die meisten seiner Fachgenossen. Diese ärgerten sich über die Eindringlinge, die sich respektlos über die altbewährten Stilrezepte hinwegsetzten. Karl Schmidt freute sich. Begeisterungsfähig, wie er war, suchte er Verbindung mit den schöpferischen künstlerischen Kräften seiner Zeit. Um ihre Ideen zu verwirklichen, gründete er 1898 die »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt«, und einige Jahre später konnte er im Dresdner Ausstellungspalast 34 Räume mit Einrichtungen nach Entwürfen von E. H. Walther, Richard Riemerschmid, Josef M. Olbrich und anderen Künstlern zeigen. 1907 vereinigte er sein Unternehmen mit den »Münchner Werkstätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertsch« zu den »Deutschen Werkstätten G.m.b.H. Dresden, Hellerau und München». Im gleichen Jahr gründete er mit Künstlern, Kunsthandwerkern, Industriellen und Kunstfreunden in München den »Deutschen Werkbund«, an dessen werbender, bildender und qualitätsfördernder Arbeit er starken Anteil hatte. Der Gedanke, daß die persönliche, handwerkliche Schöpfung und das typenmäßig hergestellte Maschinenerzeugnis beide ihre Berechtigung haben, wenn sie in Form und technischer Ausführung gut sind, wurde von Karl Schmidt vertreten und praktisch in der Weise verwirklicht, daß in den Deutschen Werkstätten neben kostbaren Einzelmöbeln die ersten Maschinenmöbel nach Entwürfen von Richard Riemerschmid hergestellt wurden. Der Bau der großen Fabrikanlage und die Gartenstadt Hellerau nach den Plänen desselben Künstlers sind Denkmale eines sozial und kulturell verantwortungsbewußten Industrieführers.

Nur wer sich selbst für eine Sache begeistern kann, vermag bei anderen Begeisterung für sie zu wecken. Wie Karl Schmidt sich für die künstlerische Arbeit seiner Mitarbeiter einzusetzen weiß, wie er andere dafür zu gewinnen versteht, das hat er in einer humorvollen Erzählung geschildert unter dem Titel: »Wie ich die Kriegsmarine eroberte«. Er war mit Entwürfen Richard Riemerschmids für die Einrichtung einer Offiziersmesse nach Kiel gefahren, um sie dem Admiral und seinen Beratern - Werftdirektoren und Marinebauräten - vorzulegen. »Die Entwürfe gefielen, aber es wurden allerlei Bedenken laut, da sie in der und jener Richtung der Schiffsbau-Ordnung nicht entsprächen. Darauf ich: ›Die Entwürfe sind ausgezeichnet, ihre Schiffsbau-Ordnung nicht, die ist veraltet. Die Entwürfe müssen bleiben: Ihre Schiffsbau-Ordnung muß geändert werden!‹ Schallendes Gelächter! Aber die Marinebehörde war eine gute Behörde - weitsichtiger, was mit dem Beruf zusammenhängen mag. Die Sache wurde genau nach den Entwürfen Riemerschmids ausgeführt und fand Beifall.«

Mit der gleichen Frische packt Karl Schmidt als Siebziger die Probleme der Gegenwart an. Das Wohnungsproblem erscheint ihm als eines der wichtigsten. »Eines Tages werden hunderttausend oder mehr kriegsgetraute Soldaten nach Hause kommen; sie haben eine Frau, viele ein Kind, aber sie werden keine eigene Wohnung und keine eigenen Möbel vorfinden.« Mitten in der Rüstungsproduktion stehend, ist er damit beschäftigt, Lösungen auszudenken, um die fabrikatorische Herstellung preiswerter und geschmackvoller Wohnungen zu ermöglichen. Nicht weniger beschäftigt ihn die Frage, wie sich die Güterproduktion nach dem Krieg gestalten wird. »Wenn man neu anfängt« - so etwa spricht er es aus - »dann darf man nur gute und formschöne Ware herstellen. Zur Leipziger Messe darf man keinen Schund, keine Geschmacklosigkeit mehr sehen, sondern nur ehrenwerte Ware.« Billige und schlechte Arbeit sieht er als Vergeudung von Arbeitskraft und Werkstoff an.: »Es ist ganz klar, wenn ein Gegenstand aus irgendwelchem Material anstatt 10 oder 20 Jahre, 100 Jahre hält, so werden wir fünf- bis zehnmal weniger Material brauchen. Hochwertige Arbeit herzustellen ist der einfachste Weg zum Reichtum.« Es ist bezeichnend für Karl Schmidt, daß er hier nur an den Reichtum der Nation denkt. Nicht der Unternehmergewinn darf der Zweck der Produktion sein, sondern der Gewinn für die Allgemeinheit, für das Volk, das die Dinge gebraucht und mit ihnen lebt. So einfach klingt die Wahrheit aus solchem Munde, daß mancher Gerissene darüber lächeln zu können glaubt. Die Wahrheit ist immer einfach, sie ist umso einfacher, je größer sie ist, wie dieser Satz, mit dem Karl Schmidt in diesen Tagen einen Brief beschlossen hat: »Die ganze Industrie muß den Weg nicht nur zur höchsten technischen Leistung gehen, sondern alles muß in Zukunft schön und gediegen sein.« So spricht ein Deutscher, der an die Zukunft seines Volkes glaubt.

GÜNTHER FREIHERR VON PECHMANN

Adolf Muesmann

Gefolgschaftswohnstadt der »Sächs. Werke Bunawerk Espenheim« in Kitzscher bei Berna i. Sa. 1943
Arbeitsgemeinschaft der Architekten Prof. A. Muesmann-München, früher Dresden, und Architekt Schiemichau-Leipzig, mit Reichsarbeitsministerium, Abt. Siedlung

Nur eines greife ich aus Riemerschmids Leben heraus: Hellerau bei Dresden, die Trabantenstadt als »Gartenstadt«, eine Industrieansiedlung im Außengelände einer Großstadt mit Wohnungen für die Gefolgschaft und andere in der Großstadt Beschäftigte und mit den sich dabei ergebenden Nebengewerben, unter Bevorzugung des kleinen Ein- und Zweifamilienhauses.

Den Gründern dieser Wohnstadt, Schmidt und Dohrn, war Riemerschmid der kongeniale Helfer in der städtebaulichen Planung wie bei der Baugestaltung im einzelnen. Keine geringeren als Theodor Fischer, Muthesius und Tessenow waren an der Einzelplanung und an der Durchführung beteiligt. Den menschlichen Maßstab im Bebauungsplan wie im Einzelbau gefunden zu haben, war hier Riemerschmids und der anderen rühmliche Besonderheit.

Eine Tat, die wie ein Flammenzeichen auch in die heutige Zeit der Uniformierung und Vermassung hineinleuchten sollte!

Wieviel ist seit dem letzten Weltkrieg - bei aller Anerkennung des an sich löblichen Willens zur Behebung der Wohnungsnot - verdorben worden, nicht nur in menschlichen Belangen, unter Vernachlässigung der familiengerechten Wohnung, sondern auch in städtebaulich formaler Hinsicht. Wie manche kinderreiche Familie hat im Barackenbau mit seiner unmittelbaren Auslaufsmöglichkeit für die Kinder gesünder gelebt als in der engen Wohnung im mehrgeschossigen Baublock. Die Auswanderung solcher Familien in die vom Wohnungsbundesminister neuerdings begünstigten Kleinhausbauten wird nicht überall zu ermöglichen sein. Eine übergroße Zahl familientötender Wohnungen bleibt, und: jahrzehnte-, ja jahrhundertelang bestimmt das große Massenmiethaus im Außengebiet vieler Städte, ja selbst kleinerer Orte, in allzu schematischer Weise errichtet, das soziale und baukünstlerische Gesicht unserer Zeit.

Mancher Gemeinde und mancher Wohnungsbaugesellschaft kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie dem Ehrgeiz in der Schaffung einer großen Zahl von Wohnungen höhere Ziele geopfert hat.

Mit wenig Freude wird der 85jährige diese Entwicklung beobachtet haben. Uns aber, die wir schon vor dem letzten Weltkrieg auf städtebaulichem Gebiet tätig sein konnten, wird Riemerschmids Wirken Beispiel und Verpflichtung bleiben.

ADOLF MUESMANN

Für Heinrich Tessenow

Im Jahre 1910 folgte ich einem Ruf Karl Camillo Schmidts, des Direktors der Deutschen Werkstätten in Hellerau, zur Mitarbeit am weiteren Aufbau der Gartenstadt. Es war die Zeit, in welcher wichtige Teile des Gartenstadtgebietes bereits durch Professor Richard Riemerschmid erbaut waren, hauptsächlich die Anlagen der Deutschen Werkstätten mit den Wohnungsgruppen bis zur Waldschänke, der »Grüne Zipfel« von der Waldschänke bis zum Marktplatz, mit seinem großen Marktplatzhaus, und im Anschluß daran die Einfamilienhausgruppen des »Ruschewegs«. Im oberen Teil des Gartenstadtgeländes war u. a. der Ausbau des »Gräbchens« durch Hermann Muthesius und des »Schenkenberges« durch Heinrich Tessenow so gut wie beendet. Es war die Zeit, in welcher Einflüsse Heinrich Tessenows in das grundlegende Planungswerk Richard Riemerschmids bei der städtebaulichen Einordnung der Anlage des »Jacques Dalcroze-Institutes« mit der Schule für rhythmische Gymnastik und ihren Pensionshäusern entschieden aufgenommen werden mußten, was durch eine verständnisvolle Zusammenarbeit zwischen Riemerschmid und Tessenow fast reibungslos erfolgte. Mit der Bebauung des »Schützenfeldes« und der »Hendrikstraße« nach meiner eigenen Planung war noch nicht begonnen.

Richard Riemerschmid ist der Vater der Gartenstadt Hellerau, die er in enger Zusammenarbeit mit Camillo Schmidt, Hermann Muthesius und Wolf Dohrn schuf. Dem schöpferischen Planungsgedanken Riemerschmids verdankt die erste deutsche Gartenstadt ihr richtunggebendes Gesicht, nicht nur in der Planungsidee, sondern in ihrer schöpferischen und architektonisch künstlerischen Grundhaltung. Gewiß gab es in jener Zeit auch andere, hauptsächlich in der Nähe von Großstädten gelegene, großzügige Wohnsiedlungen in aufgelöster Form mit reicher Zuteilung von Hausgärten und Grünanlagen. Hellerau war weniger eine Entlastung für das Wohnbedürfnis der naheliegenden Großstadt Dresden, als ein selbständiger Wohnorganismus, der sich aus seiner geistigen und künstlerisch-handwerklichen Struktur heraus seine *eigene kulturelle Aufgabe und Lebensform* schaffte, die vermöge ihrer Eigenheit aus allen Teilen Deutschlands gleichgesinnte geistig und künstlerisch interessierte Menschen und Kräfte heranzog.

Die Planung Riemerschmids erfüllte vorausschauend alle Anforderungen an die Verschiedenheiten der Aufgaben einer Gartenstadt im Sinne ihrer Schöpfer, nicht nur auf der Grundlage überlieferter Erfahrungen, sondern aus neuen Gedanken heraus. Es galt, nicht etwas Hergebrachtes zu wiederholen, sondern ein veränderter Lebensform und -art dienendes Werk zu schaffen.

Städtebaulich war der Charakter Helleraus durch die Zwanglosigkeit der Planung Riemerschmids gekennzeichnet, die unter Anpassung an das leicht bewegte Gelände Straßenbilder von eigenem Reiz schuf, ohne beabsichtigte Romantik als Nachahmung alter Stadtbilder. Wenn andererseits bei der Eingliederung des Jacques Dalcroze-Institutes in die Planung Riemerschmids eine Synthese zwischen dieser und derjenigen Heinrich Tessenows gefunden werden mußte, so war das ein natürlicher Vorgang, der durch die organische Verschmelzung der baukünstlerischen Absichten Tessenows mit der Grundplanung Riemerschmids, dem Endziel des schöpferischen Gesamtcharakters Helleraus Diener war. Es muß festgestellt werden, daß durch diese gefundene Synthese das bauliche Gesicht der Gartenstadt nicht verloren, sondern gewonnen hat,

da es möglich war, die gestalterischen Grenzen so zu ziehen, daß sie nicht eine Störung, sondern eine Steigerung des architektonischen Gesamteindruckes ergaben. Dieses gilt hauptsächlich für die im Zuge des »Breiten Weges« durch Tessenow geschaffene, streng architektonisch gegliederte Platzanlage, in deren Hauptachse der hochragende Giebel des Saalbaues, umgeben von den breitgelagerten Pensionshäusern, steht. Der städtebauliche und gestalterische Unterschied zwischen diesem Architekturbild und beispielsweise der Bebauung des »Grünen Zipfels« durch Richard Riemerschmid ist einprägsam groß, bedeutet aber keine Störung der baukünstlerischen Leistung im Rahmen des Gesamtwerkes. Er verleiht der Planungsidee Riemerschmids sogar einen besonderen und einmaligen Reiz. Die Bauten von Muthesius und später die meinen schufen manchen Ausgleich, ohne die Pole Riemerschmid-Tessenow zu durchkreuzen.

Ausgangs- und Mittelpunkt blieb bei dieser Zusammenarbeit verschieden gerichteter künstlerisch gleich starker Kräfte allein die Planungsidee Riemerschmids, ohne die Hellerau eine Wohnsiedlung wie die vielen anderen jener Zeit geworden wäre.

Es ist das Verdienst Richard Riemerschmids, durch sein Werk Hellerau der deutschen Gartenstadtbewegung jener Zeit den entscheidenden, praktischen und geistigen Impuls gegeben zu haben.

KURT FRICK

Die Deutschen Werkstätten waren im Jahre 1908, als sie noch »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst« hießen, in Dresden in der Blasewitzerstraße untergebracht, fast jede der vielen Abteilungen an verschiedenen Plätzen in den benachbarten Straßen. Durch die gesteigerten Anforderungen wurden die Platzverhältnisse unzulänglich und der in viele Unterabteilungen auseinandergerissene Betrieb immer unübersichtlicher. Zwingend ergab sich die Notwendigkeit einer Zusammenfassung der gesamten Werkstättenräume in einer großzügig angelegten und auf Erweiterung bedachten Fabrikanlage.

Richard Riemerschmid erhielt seinerzeit von Karl Schmidt den Auftrag, die Pläne für das neue Werk auszuarbeiten. Die mit dieser großen Aufgabe verbundene, erregende Spannung erfaßte die Belegschaft, die lebhaften Anteil an Planung und Fortgang der einzelnen Bauabschnitte nahm. Die Forderung der Betriebsführung, die ganze Anlage so zu ordnen, daß ein flüssiger Fabrikationsablauf ohne Gegenbewegung in allen Stufen der Herstellung vom Holzplatz bis zum Fertigwarenlager gewährleistet ist, wurde von Riemerschmid mustergültig erfüllt.

Mit dem Bau der neuen Fabrik wurde im Jahre 1909 in Hellerau bei Dresden begonnen. Dort erstand gleichzeitig mit dem »Werkstätten-Bau« die erste deutsche Gartenstadt, für die Riemerschmid ebenfalls den Bebauungsplan ausgearbeitet hatte. Der Bau von billigen Wohnungen und Einfamilienkleinsthäusern mit Gartenland für die Betriebsangehörigen schuf die erstrebenswerte Verbundenheit zwischen Werk und Mitarbeitern in idealer Weise.

Die Fertigstellung des Fabrikneubaues, die Montage und Inbetriebsetzung der umfangreichen maschinellen Anlagen wurden in den Wintermonaten so gefördert, daß schon im zeitigen Frühjahr 1910 die Arbeit in den neuen Werkstätten aufgenommen werden konnte. Der Einzug in diese unvergleichlich schöne Fabrikanlage, die so gar nichts »fabrikmäßiges« im üblichen Sinne hatte, wurde für alle, die daran teilnehmen konnten, zum eindrucksamen, freudigen Erlebnis. Riemerschmid hatte für die Deutschen Werkstätten eine Werkanlage geschaffen, die in Deutschland einmalig war und die in ihrer Architektur eher an das Behagliche eines mächtigen Gutshofes als an eine nur nüchterne Fabrik erinnerte. Der Neubau der Deutschen Werkstätten in Hellerau galt als der vorbildlichste, technisch mustergültige Holzbearbeitungsbetrieb Deutschlands, der von tausenden von Facharbeitern aus dem ganzen Land besichtigt wurde. Mit Begeisterung und Stolz wurden die Führungen durch das Werk mit seinen zweckmäßigen, modernen Einrichtungen durchgeführt; es machte den mit der Führung Beauftragten nichts aus, manchen Sonntag für diese Aufgabe zu opfern.

Richard Riemerschmid hat den Deutschen Werkstätten nicht nur die vorbildliche Fabrikanlage geschaffen; er wurde mit seinem vielseitigen schöpferischen Können zum Wegbereiter für die künstlerische Entwicklung des Unternehmens. Seine Entwürfe umfaßten alle Gebiete der Innenausstattung, Möbel, Stoffe, Teppiche und Beleuchtungen; darüber hinaus nahm Riemerschmid als richtunggebender Künstler Einfluß auf die materialgerechte Gestaltung von Hausgerät aller Art.

Porzellanservice, Steinzeuggeschirr, Gläser, Tischbestecke usw., die nach seinen Entwürfen entstanden, wurden in den Niederlassungen der Deutschen Werkstätten geführt.

Große Einrichtungsaufgaben kamen nach seinen Plänen zur Ausführung, die Ausstattung von Gesellschaftsräumen und Kabinen für Überseedampfer, Offiziersmessen für Kriegsschiffe, die Einrichtung ganzer Häuser, deren Bau durch Riemerschmid durchgeführt wurde, Gaststätten, Sanatorien usw. Die hohe Achtung und Anerkennung, die Riemerschmid's Schaffen in den Werkstätten fand, beleuchtet ein Vorfall, der mir aus meiner Hellerauer Zeit im Gedächtnis ist. Eine Kundin verlangte Abänderungen an Möbelentwürfen von Riemerschmid. Karl Schmidt, dem die Sache zur Entscheidung vorgetragen wurde, ließ ablehnen und prägte dabei folgenden Ausspruch: »Ein erzogener Mensch korrigiert Riemerschmid nicht.«

Die solchermaßen von der Leitung ausgesprochene Anerkenntnis Riemerschmid'scher Entwürfe strahlte auch auf die jungen im Verkauf stehenden Mitarbeiter aus, die sich für Riemerschmids Art, seine schlichte und selbstverständliche Formgebung mit Begeisterung einsetzten.

In diese aufstrebenden und zukunftsfrohen Jahre fiel die Gründung des Deutschen Werkbundes, dessen wirtschaftliches Ziel - höchste Qualität in bester Form - unser gemeinsames Anliegen wurde und eine Zeitspanne intensiver fruchtbarer Zusammenarbeit zwischen Riemerschmid und den Deutschen Werkstätten umfaßte.

So sei mit Hochschätzung und Verehrung seiner bedeutenden Leistung als Baumeister, Gestalter und Erzieher, als Bahnbrecher für einen deutschen Stil, in Dankbarkeit gedacht.

FRITZ BÖHM

Riemerschmid Perlmutter-Kassette und Schmuck auf Brokat

Rede zum 50jährigen Bestehen der Deutschen Werkstätten Hellerau

2. Oktober 1948

In unserer schnellebigen Zeit, wo Menschen und Dinge in unabänderlichem Wechsel kommen und gehen, wiegen die Jahre doppelt. So ist die Rückschau auf eine Zeitspanne von 50 Jahren genug Anlaß, sich Rechenschaft zu geben über das, was in der Vergangenheit geschehen und erreicht worden ist. Das ist im Privatleben so, und dieser Brauch wird zur Pflicht, wenn es sich - wie in unserem Falle - um ein großes Unternehmen handelt, in das Tausende von Menschen verflochten sind, und dessen Entwicklung so viel Bedeutung für unsere deutsche Wirtschaft und Kultur gewonnen hat, daß es dadurch mit tausend Fäden dem Schicksal Deutschlands verknüpft ist. Es ist also ein besonderer Tag, der uns hier zusammengeführt hat, und er verdient, daß wir heute zur Feier des 50jährigen Bestehens der Deutschen Werkstätten Hellerau einen Überblick über die Gründung und geschichtliche Entwicklung des Unternehmens geben, die, wir wie sehen werden, selbst Geschichte geworden ist.

Die Geschichte der Deutschen Werkstätten ist deshalb von Bedeutung für den Ablauf dieses halben Jahrhunderts, weil sie mit dem gewaltigen Aufstieg des deutschen Kunstgewerbes seit der Jahrhundertwende auf das engste verbunden ist. Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß die Entwicklung der Deutschen Werkstätten parallel zu jener des deutschen Kunstgewerbes geht, dessen einzigartige Blüte wiederum in Wechselwirkungen mit den geistesgeschichtlichen Strömungen steht, die dem Ende des 19. Jahrhunderts ihren Stempel aufdrücken.

Zum besseren Verständnis des Geschehens, das sich um diese Zeitepoche herum abspielte, und das die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen schuf für die Entwicklung, auf deren Grundlage unser heutiger kultureller Zustand heranreifte, muß ich Sie fast ein Jahrhundert zurückführen bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo sich in Deutschland durch Einführung der Maschinenarbeit tiefgreifende wirtschaftliche und soziale Strukturwandlungen ergaben, die infolge der schnell fortschreitenden Industrialisierung zu einer bis dahin unbekannten Zuspitzung der Standes- und Parteigegensätze führten.

Durch die Zusammenballung der arbeitenden Massen in Mietskasernen und Elendsquartieren entstand die *»Soziale Frage«*, die fortan aus der öffentlichen Diskussion nicht mehr wegzudenken war und die im Laufe des Jahrhunderts in steigendem Maße in den Brennpunkt aller Überlegungen gerückt ist.

Die Schnelligkeit, mit der dieser soziale und gewerbliche Wandlungsprozeß vor sich ging und das Handwerk erfaßte, führte zu einer Verflachung des Geschmacks in allen Schichten der Bevölkerung, was sich natürlich für die Arbeiterschaft verhängnisvoll auswirkte, die auf den Erwerb billiger Dutzendware und fabrikatorischen Schundes angewiesen war, aber im Gegensatz zu heute allen kulturellen Fragen völlig gleichgültig gegenüberstand.

Der Handwerkerstand kam durch überhandnehmende Mechanisierung in Krisen und war in Gefahr, an ethischem Gehalt der

handwerklichen Arbeit zu verlieren. Das Kunsthandwerk, einst der Stolz unseres Volkes, verfiel und begnügte sich mit der unverstandenen Nachahmung historischer Stile, die es in gotischer und barocker Form und im Stile der italienischen und deutschen Renaissance einen nach dem anderen je nach Nachfrage und Nutzen abwandelte.

Diese Vorgänge standen unter dem Einfluß der ersten deutschen Kunstgewerbeausstellung in München im Jahre 1876, die die deutsche Renaissance zum nationalen Stil erklärte.

So war das Kunsthandwerk und die »Innendekoration« bei den überladenen Makart-Zimmern angelangt mit Muschelaufsätzen an Stühlen und Schränken, mit Vergitterungen, Verdachungen, Sofaumbauten, mit Erkern und erhöhten Tritten und Balustraden, mit schweren, staubfangenden Portieren an Fenstern und Türen, mit Plüschgarnituren, die von Fransen, Quasten und Schnüren bedeckt waren, mit Lüsterweibchen, Ritterrüstungen, Hellebarden und ähnlichem Krims-Krams.

Offenbar hat der Gedanke, daß etwas gegen die Verflachung des Geschmacks und diese offenbare Unkultur geschehen müsse, in der Luft gelegen; denn mit Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts setzte in Deutschland ein Aufbruch ein, eine geistige Erneuerung, die zunächst nur dunkel fühlte, daß etwas werden müsse. Verlangen nach Reform der Lebenshaltung, der Kultur und Kunstanschauung und nicht zuletzt der sozialen Verhältnisse ergriff erst einzelne weitschauende Männer und breitete sich anfangs nur schüchtern aus, um schließlich zu Bewegungen auf politischen, sozialen und künstlerischen Gebieten zu führen. Um diese Zeit begann sich das geistige und kulturelle Leben Deutschlands von Grund auf in Dichtung, Theater, Musik, in der reinen und angewandten Kunst und zuletzt in der Technik zu erneuern.

Am bedeutungsvollsten und in ihrer Wirkung am nachhaltigsten war die Wandlung in der angewandten Kunst, im Kunsthandwerk. Die junge Generation fühlte in der Nachahmung der historischen Stilarten eine unberechtigte Fessel und suchte in der Anwendung von dem Hergebrachten neue Ausdrucksmöglichkeiten. Angeregt durch die Arbeiten eines jungen Belgiers, des heute noch in der Nähe von Brüssel lebenden Malers *Henry van de Velde*, der als erster Kunstrevolutionär auf Ornament und Schmuck verzichtete und nur die »Funktion der Linie« gelten ließ, fand in Deutschland eine Anzahl junger Künstler neuartige Formen für den Hausrat und neue Gedanken für die Gestaltung der Innenräume. Diese Bewegung blieb zunächst an der Oberfläche, obwohl sie von bedeutenden künstlerischen Persönlichkeiten wie Otto Eckmann, Hermann Obrist, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid und Bruno Paul gestützt wurde, und fand in der breiten Öffentlichkeit starke Ablehnung. Um die Jahrhundertwende führte in Deutschland die Mode der bewegten Linie zum *Jugendstil* mit seinen Verschnörkelungen und Verzerrungen, der sich kunstgewerblicher Kleingegenstände bemächtigte, aber bald auf Gebiete der angewandten Kunst und des öffentlichen Lebens übergriff.

Diese Episode des Jugendstils, die zu manchmal lächerlichen Übertreibungen führte, barg die Grundlage für ein neues Geschehen in sich und war der Auftakt der Stilwende, die in der Hauptsache um 1902 abgeschlossen war. Aufbauend auf dieser Stilbewegung lösten sich aus dem Kreise der führenden Künstler eine Anzahl, die sich von der Sucht nach allzu Originellem und überspitzt Individualistischem befreiten und den Weg zum Typischen fanden. Nach Überwindung der in der Stilwende sich zeigenden revolutionären Zuckungen führten die Bestrebungen dieser jungen Künstlergeneration zu einer Veredelung des Kunsthandwerks, der als Endziel die Schaffung eines eigenen Stiles in der Raumkunst vorschwebte. Sie trafen sich in diesem Willen mit vorausschauenden Handwerkern, die sich dem Verfall handwerklichen Könnens entgegenstellten und auf den Grundlagen handwerklicher Tätigkeit und ehrbarer Gesinnung aufbauen wollten. Hauptgrundsatz dieser jungen Künstler und Handwerker, die sich zu gemeinsamem Schaffen verbanden, um im Geiste der neuen Zeit zu formen und zu einer harmonischen Kultur zu kommen, war der Gedanke der Qualitätsarbeit, die ehrliche Gesinnung, Verantwortungsbewußtsein und handwerkliche Gediegenheit.

So entstanden als Frucht dieser Gesinnung unter dem jungen Dresdner Handwerksmeister

Karl Schmidt

die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, die dieser am 2. Oktober 1898, also bei Beginn der Stilwende, in Dresden-Laubegast mit zwei Gehilfen gründete. Es war eine der ersten Schöpfungen dieser Art, die berufen war, später in der Form der Deutschen Werkstätten, Bahnbrechendes für die Entwicklung der deutschen Kultur zu leisten. Wenn man eine Geschichte des neuen deutschen Kunstgewerbes schreiben wollte, an der es mangelt, würde diese Darstellung parallel zur Entwicklung der Dresdner Werkstätten laufen müssen, so eindeutig und nachhaltig hat sich der Einfluß des Unternehmens auf diese deutsche Kulturperiode ausgewirkt. Als die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst errichtet wurden, konnte man nicht ahnen, welche stolze Entwicklung zu einem Weltunternehmen mit einer Belegschaft von zeitweise 1200 Arbeitern dieser Gründung beschieden sein sollte.

Das Geheimnis dieses Erfolges war der Grundsatz, daß die Herstellung von Hausrat und einheitlicher Einrichtungen und Raumschöpfungen nur mit Künstlern erfolgen sollte, deren Namen – im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der Ausstattungsindustrie – stets genannt wurden, was nicht nur den Werkstätten, sondern den Künstlern ein entsprechendes finanzielles Ergebnis brachte. Diese Grundsätze hoben die Qualität der Arbeit im handwerklichen und künstlerischen Sinne ungemein. Ließ sich bei dieser Zusammenarbeit der Handwerker vom Künstler leiten, so war andererseits der Einfluß, den der Handwerker auf den Künstler hatte, nicht geringer, da er diesen mit dem Material und seiner Bearbeitung vertraut machte. Dies war der einzige gangbare Weg, um in gegenseitiger Beeinflussung die Bahn des gewerblichen Schaffens freizumachen.

Zu diesen Erfolgen trug die Tatsache bei, daß die Zeit um die Jahrhundertwende diesen Bestrebungen kunstgewerblicher Erneuerung im Sinne künstlerischer Qualität günstig war. Die Öffentlichkeit nahm, was ihr in zahlreichen Kunstgewerbeausstellungen in vorbildlicher Weise nahegebracht wurde, mit wachsendem Interesse und tätiger Anteilnahme auf. Die junge Handwerkskunst hatte sich in den Kunstzeitschriften »Deutsche Kunst« und »Dekoration« und in der etwas später in München erscheinenden »Dekorativen Kunst« wirkungsvolle Werbemittel geschaffen, wodurch die Ideenwelt der jungen Kunstbewegung in allen Kreisen Eingang fand.

Auch die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst bedienten sich dieser Werbung. Sie hatten sich zu diesem Behufe mit den »Münchner Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk«,

Hermann Virl Entwurf Banknote 1950

einer Gründung des kunstgewerblich tätigen Malers F. A. O. Krüger und Richard Riemerschmids, zusammengetan und von dem Münchner Künstlerkreis viele Anregungen empfangen, so daß sie durch Beteiligung an Kunstausstellungen bald die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Sie beschickten, nachdem sie seit 1898 zum ersten Male auf einer kleineren Dresdner Kunstgewerbeausstellung erschienen waren, alle größeren außerdeutschen Ausstellungen, so die Pariser Weltausstellung 1900, die Turiner Ausstellung 1902 und die Weltausstellung St. Louis 1904. Von Jahr zu Jahr klärte sich das Wollen der jungen deutschen Gewerbekunst, und so war 1904 in St. Louis schon die deutsche Vorherrschaft zu erkennen. Es war die bewußte Abkehr von der Nachahmung historischer Stile und ein Betonen des deutschen Stiles gegenüber der Vorherrschaft des französischen und englischen Geschmacks.

Die eigentliche Probe aufs Exempel wurde erst durch die Erfolge gemacht, die sich 1906 auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden zeigten. Sie erwies symptomatisch die Entwicklung, die in einem knappen Jahrzehnt durchlaufen worden war. Man kann sich heute schwer einen Begriff machen, welche Wirkung für die Erneuerung der künstlerischen Anschauung diese Ausstellung hatte. Hier konnte sich das zum ersten Male in großem Maßstab auswirken, was die Werkstätten von vornherein als Ziel und Inhalt betätigt hatten. Nur Künstler wurden als Aussteller zugelassen, während die Firmen nur Zutritt durch die Vermittlung der Schaffenden erhielten. So gewann in Deutschland die Überzeugung Boden, daß im Künstler eine der wichtigsten Kräfte zu sehen ist, um durch Veredelung der Arbeit das innere Leben der Nation zu heben. Das gilt heute noch.

Die Werkstätten sind diesem fruchtbaren Gedanken ohne jedes Zugeständnis treu geblieben und haben dadurch das gewerbliche und künstlerische Schaffen in einer bis dahin unbekannten Weise befruchtet. Sie verbanden sich mit den besten Namen der in der dekorativen Kunst tätigen Künstler, mit den in München tätigen Adelbert Niemeyer, Karl Bertsch, W. von Beckerath, Theodor Fischer, Peter Behrens, Richard Riemerschmid und Bruno Paul, während in Dresden selbst junge Kräfte angeregt wurden, sich den Zielen der neuen Bewegung zu widmen, so Karl Groß, Oswin Hempel, die Geschwister Kleinhempel und Margarete Junge. Zu diesen gesellten sich später noch andere Namen, Heinrich Tessenow, Joseph Hillerbrand und andere.

Diese Verbindung mit den Münchner Künstlern führte unter dem Einfluß von Riemerschmid im Jahre 1907 zum Zusammenschluß der Münchner Werkstätten für Wohnungseinrichtungen und der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst zu einem Unternehmen, das von nun an als

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst in Dresden

zunächst in Form einer G.m.b.H., von 1913 an als Aktiengesellschaft unter der Firma »Deutsche Werkstätten«, Aufgaben größten Ausmaßes zustreben sollte.

Die Produktion der Deutschen Werkstätten beschritt neue Wege zur Veredelung des Materials, indem durch Säurebeizen vergraute, gebürstete und gebrannte Hölzer, durch Verwendung farbloser, wasserfester Spritzlacke etc., eigenartige Wirkungen im Möbelbau erzielt wurden. Die Erfindung der *Speerholzplatte* schuf die Voraussetzung für die Herstellung der glattflächigen Sperrholzmöbel, die sich sehr rasch über Deutschland und die ganze Welt verbreiteten. Später wurden unter dem Zwang der Materialverknappung Wege beschritten, die schließlich in der Anfertigung von 5 mm starken, zum Teil gekurvten Furniermöbeln die letzten Möglichkeiten an Materialersparnis erreicht zu haben scheinen.

Waren es im Anfang kleiner Hausrat, Einzelmöbel und Hausgestühl, dem die Sorgfalt der Firma auf der Grundlage fast anatomischer Untersuchungen galt, so traten mit dem Wachsen des inzwischen leistungsfähiger gewordenen Unternehmens in schneller Folge zu diesen Einzelleistungen einheitlich von einem Künstler gestaltete Ausführungen, die auch Beschläge, Beleuchtungskörper und Textilien aus der eigenen Werkstatt umfaßten. Die Herstellung reichte vom schlichten, preiswerten Gebrauchsmöbel bis zum kostbarsten Werkstück mit reichen Intarsien, in dem sich vom edelsten Werkstoff bis zur geläutertsten Formgebung vereinigt, was an gesteigerter Lebensform zu bieten war. Hier haben die Deutschen Werkstätten durch ihre bewährten »Hauskünstler« gültige Formen von Kulturwert geschaffen.

Neben diesen auf große Geldbeutel zugeschnittenen Schöpfungen war es aus einem sozialen Verantwortungsgefühl heraus das Ziel der Werkstätten, Gebrauchsmöbel im Serienbau zu schaffen,

wodurch nicht nur die Produktion verdoppelt, sondern die Geschmacksbildung breitester Kreise beeinflußt wurde. Das Bestreben ging dahin, einen Möbelstil zu schaffen, der in einer typischen Form lediglich die Funktion des Möbels als Zweck zum Ausdruck brachte und auf jedes Überflüssige und Zierrat verzichtete. Dem Zweckstil des Schiffsbaues angemessen, haben die Deutschen Werkstätten die Ausstattung von Überseedampfern, bei der Riemerschmid und Paul die künstlerische Leitung hatten, in dem kompromißlosen Werkstättenstil aufgenommen, was dem Unternehmen nicht nur eine Aufgabe größten Ausmaßes brachte, die nicht nur der deutschen Wirtschaft zugute kam, sondern dem deutschen Kunsthandwerk internationalen Ruf und Weltgeltung erwarb.

Das weitgespannte Produktionsprogramm und die seit der Dresdner Kunstgewerbeausstellung einsetzende Aufwärtsentwicklung und die wachsenden Aufträge drängten zur Vergrößerung und Neugestaltung der Werkanlagen und leiteten damit eine Phase ein, die die Deutschen Werkstätten von den Problemen des Kunsthandwerkes und der Wirtschaft zu sozialen und städtebaulichen Fragen hinlenkten. Diese Erweiterung des Programms hing zusammen mit der Verlegung der Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst von Dresden nach Hellerau und der damit Hand in Hand gehenden Gründung der ersten deutschen Gartenstadt, ein für die damalige Zeit unerhörter und bis heute einmalig gebliebener Vorgang. Kulturell betrachtet umreißt er eigentlich das, was Hermann Muthesius, einer der Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, programmatisch als den Aufgabenkreis der Deutschen Werkstätten dahin deutete, daß deren Streben nach Qualitätsarbeit alles: »vom Sofakissen bis zum Städtebau« umfaßt; nicht nur eine witzige Bemerkung, sondern eine ungemein treffende Charakterisierung dessen, welche Unsumme an Erfahrung, Vertiefung und Bereicherung der Kultur dem Leben zugeströmt ist und, so hoffen wir, weiter zuströmen wird.

Diese Verbindung mit dem jungen Gemeinwesen und dessen städtebaulichen Forderungen haben befruchtend auf das Arbeitsgebiet des Unternehmens eingewirkt. Das *Problem des Hauses*, nicht mehr nur des Raumes, trat in den Gesichtskreis der Aufgaben und löste auf dem Gebiet des Holzhausbaues groß aufgezogene Versuche aus.

War der erste Schritt der Entwicklung der vom einfachen Hausrat zur Raumgestaltung, so war es schließlich nur ein weiterer Schritt auf dem begangenen Wege zur Vereinheitlichung, als die Deutschen Werkstätten zur Erbauung und Einrichtung von ganzen Häusern mit dem den Werkstätten gemäßen Material, dem Holz, schritten. Gerade in dieser Technik entwickelte die Firma Konstruktionen unter Verwendung von Sperrholz- und Plattenbauweise, die in der Werkstatt vorbereitet und auf der Baustelle zum Haus zusammengefügt wurden. Damit hatten die Werkstätten für ihre Produkion ein Gebiet erschlossen, das zur Feier des 25-jährigen Bestehens der Gartenstadt (1935) in einer weitbeachteten Mustersiedlung im Gelände der Gartenstadt Hellerau der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Daneben beschäftigten die Deutschen Werkstätten in Verfolg der städtebaulichen Ausgestaltung der Gartenstadt Hellerau die Entwicklung neuer Grundrißtypen, die dem Kleineigenheim des Arbeiters gelten.

Der Gedanke der Qualitätsarbeit, der sich in der Arbeit der Deutschen Werkstätten, wie in der Umwelt des Hellerauer Gemeinwesens zeigte, führte zu der Überlegung, wie Errungenschaften, die im Grunde genommen im Arbeitsprozeß und in der Betonung der ethischen Grundsätze liegen, auf die Dauer gesichert werden könnten, und so ist die *Nachwuchsfrage* bei den Werkstätten frühzeitig erkannt worden. Die Einrichtung von Lehrwerkstätten hat wenige Jahre nach der Gründung eingesetzt, und es war eine glückliche Voraussetzung geschaffen, daß der Stamm der vorzüglichen Qualitätsarbeiter ergänzt werden konnte, so daß altverdiente Arbeitsveteranen der Belegschaft angehören und das Vorbild für den Nachwuchs abgeben.

Auch heute wird dieser Zukunftsfrage größte Bedeutung beigemessen. Eine Lehrwerkstätte mit 40 Lehrlingen zeugt von dem regen Eifer, der die Jugend beseelt, die von den besten Meistern in die Geheimnisse ihres Berufes eingeführt werden. Viele von ihnen sind beim Leistungswettbewerb prämiert worden, ein Zeichen, daß die Kunstfertigkeit im Handwerk auch heute goldenen Boden hat.

Damit sind wir bei den Gegenwartsaufgaben angekommen, die der Neuordnung der Verhältnisse des Unternehmens warten. Da gilt es nicht vom Ruhm der Vergangenheit zu zehren, sondern mit allen Kräften die Position zu halten. Als Auftakt kann man es ansehen, daß die Erzeugnisse der Deutschen Werkstätten auf der diesjährigen Leipziger Herbstmesse allen anderen überlegen waren. Durch den engen Kontakt, den die Werkstätten mit der Technischen Hochschule für Werkkunst in Dresden aufgenommen haben, ist ein reger und lebendiger Austausch von Theorie und Praxis aufgenommen worden, der der Fortentwicklung der Werkstätten nur dien-

Hans Wissel Austreibung aus dem Paradies (1948 †)

lich sein kann, und auch für die Gegenseite befruchtend wirkt. Noch besteht die Verbindung mit den vielen bedeutenden Zweigstellen des Unternehmens im Westen nicht oder nur lose. Es ist das gesamtdeutsche Problem die große Hoffnung, daß alle in dem Unternehmen beschlossenen Kräfte sich zu voller Entfaltung auswirken können.

Jedermann in diesem feierlichen Kreise wird es am heutigen Tage bei dieser Rückschau auf eine stolze geschichtliche Entwicklung empfinden, welche Verpflichtung mit der Übernahme des Werkes in die Hand des Volkes übernommen worden ist. Wir wissen, welche Schwierigkeiten in den letzten Jahren gemeistert werden mußten; es gibt kein Zurück, sondern nur zukunftsfreudiges Bejahen nach vorwärts. Heute bieten die Deutschen Werkstätten alle Gewähr, daß sie ihre Bedeutung und ihren wohlbegründeten Ruf als das führende Unternehmen seiner Art in Deutschland aufrecht erhalten werden. Möchten ihnen weiter viele Jahrzehnte segensreichen Schaffens beschieden sein. Lassen Sie mich mit den unsterblichen Worten Goethes schließen:

Allen Gewalten
zum Trotz sich erhalten.
Nimmer sich beugen,
Kräftig sich zeigen.
Rufet die Arme
Der Götter herbei!

KURT HAGER

Karl Knappe Geschnitzte Tür (Modell)

Anweisung für Bildhauer

Zuerst schaue Dir das Material an,
Das Du gewählt hast. -
Schaue es lange an - womöglich
Wochen und Monate -
Dann vergiß es - als kenntest Du es schon.
Dann gehe in die Berge und erfahre den Atem
Des Gesteins oder in den Wald und
Erfahre seinen Atem.

Findest Du dann eine Quelle, die aus dem
Gestein springt, so trinke Wasser
Und findest Du Moos auf dem Gestein
Oder gar Blumen, so freue Dich.
Findest Du einen hohlen Baum,
So schlüpfe in ihn hinein und horche!

Dann erst gehe heim und
Schaue nach Deinem Handwerkszeug:
Nach den Meißeln und wiege den Hammer
In Deiner Hand, daß er das richtige Gewicht hat.
Denn sein Stiel ist das Seil, mit dem Du
Die Glocke zum Schwingen bringst.
Warte - bis es läutet, denn
Dein Meißel schlägt an die Materie
Und nicht Dein Hammer.
Das Läuten erst läßt Dich vergessen, daß
Du Hammer und Meißel in der Hand hast.

Der Klang der Glocke weckt
Den Schläfrigen, und in ihm werden
Seine Gedanken wach und nicht die Deinigen!
Vergiß nicht, daß Du im Turm
Stehst und die Glocke hoch über Dir hängt.
Wie der Wald und die Berge -
Und Deine Landschaft.

Ihre Stimme trägt
Zu den Wissenden und Unwissenden
Gleich liebend. -

KARL KNAPPE

Mein Vater wurde am 15. April 1867 in Warburg in Westfalen geboren. Sein Vater, Hans Niemeyer, war dort zu dieser Zeit Rechtsanwalt und Notar, dessen ganze Liebe, außer seinem Beruf, der Musik galt. Er lebte bis zu seinem Tode 1916 in Essen als Justizrat; er verkehrte fast nur mit Künstlern; um ein paar Namen zu nennen: Richard Strauß, D'Albert, Klara Schumann, Hans Pfitzner, Johannes Brahms, Max Bruch. Er gab selbst Klavierkonzerte. - (Näheres darüber in »Lebenserinnerungen eines Siebzigjährigen« von Dr. Viktor Niemeyer, 1937 Verlag Karl Siegismund, Berlin).

Die Mutter meines Vaters stammte aus dem Dichter- und Philosophengeschlecht Natorp-Krummacher; sie war die Enkelin des Parabeldichters Krummacher. Sie hatte eine schöne Stimme und war wie die Niemeyers musikalisch. Sie bekamen drei Kinder, meinen Vater Adelbert, und seine beiden Schwestern Hildegard und Marga (eine Sängerin und eine Pianistin). Meine Großmutter war die zweite Frau von Hans Niemeyer. Die erste Frau, Tochter des Dichters Immermann, starb unter Hinterlassung von 4 Niemeyer-Söhnen, die über das Dilettantische hinaus musizierten.

Im großelterlichen Hause war es Sitte, nach dem Mittagessen die Quartettbücher von Heim oder »die Regensburger« herbeizuholen, und ein Vokalquartett vom Blatt zu singen. Ich war damals zu jung, um erlebt zu haben, wenn das glückliche Ehepaar mit seinen 7 Kindern musizierte; natürlich spielten sie auch Streichquartett; Großvater hatte ziemlich alles,was es an Musikliteratur gab. Nicht nur die alten, sondern die neuesten Kompositionen legte er sich zu, selbst wenn sie ihm noch befremdend erschienen; er wollte sie verstehen lernen und behauptete bescheiden, die »Jugend« hätte immer recht. Großvater hatte eine Bibliothek über alle Wissensgebiete. Er interessierte sich für jegliche Forschung, regte den Bau einer Musikhalle in Essen an, zog beste Künstler dort hin und legte dadurch den Grundstein Essens als Kulturstadt. Ihm zu Ehren wird alle 10 Jahre ein Hans-Niemeyer-Gedächtniskonzert von der Philharmonie veranstaltet.

Hier verbrachte in der Surmannsgasse, in einem gemütlichen altmodischen Haus, an das rückwärts ein Gärtchen mit Bäumen, Rhododendron und sehr viel Farnkräutern anschloß - an Geburtstagen ließ der Großvater seine Schildkröten abends mit brennenden Kerzchen auf dem Rücken zur harmlosen Freude der Jugend umherlaufen - mein Vater seine glückliche Kinderzeit. Er wurde verwöhnt von Eltern und Geschwistern, war er doch der kleine »Huckebein«; er hatte als Dreijähriger Kinderlähmung, es blieb eine Verkürzung der Wadenmuskulatur zurück. Damit er mit der ganzen Fußsohle auftreten konnte, wurde er auf dem Operationstisch von drei Männern festgehalten und mit einem sichelförmigen Messer die Achillessehne zur Hälfte durchschnitten: ohne Betäubung, denn von Narkosemitteln, wie wir sie besitzen, wußte man damals noch nichts. Seine Schulzeit scheint nicht sehr erfreulich gewesen zu sein: »... Mit aufrichtigem Vergnügen bringe ich Erinnerungen aus meiner Schulzeit zu Papier.... Schon siebenundzwanzig Jahre liegt der Tag zurück, an dem ich, infolge miserabler Zeugnisse und eines vernünftigen Entschlusses meines Vaters, selig und jubelnd die Obertertia des Essener Gymnasiums verlassen und als sechzehnjähriger, schmächtiger Jüngling in die Düsseldorfer Kunstakademie eintreten durfte. Denke ich doch nur mit unvergänglichem bitteren Nachgeschmack an meine Gymnasialzeit zurück. Es überwiegen in mir die freundlichen, schönen und lustigen Eindrücke meines Lebens, meiner Studienjahre, meiner vielen Reisen, selbst die meines Leichtsinns und vieler Dinge, an die ich vielleicht nicht mit ungemischter Freude zurückdenke, und es verschwinden quälende, sorgende und peinliche Stunden in der Erinnerung. Aber bei dem Gedanken an das Gymnasium liegen diese bösen Zeiten wie ein Alp auf mir und es empört sich mein Inneres, wenn ich zurückdenke an viele meiner Lehrer, die mich schlugen, zurückdenke an die furchtbaren Schulräume, die, allerdings nur vorübergehend, untergebracht waren in Mietskasernen schlimmster Sorte und in trostlosen Stadtteilen, wie wir sie in fast allen Städten Deutschlands den Jahren nach Siebzig verdanken. Vielleicht hätte das Bild meiner Schulzeit einen goldenen Rahmen behalten, wären nicht zwei ganz seltene herrliche Menschen, Vorgesetzte und Lehrer, bald nach meinen ersten Schuljahren fortberufen worden: Mein Freund und Gönner, der spätere Schulrat *Vogt* in Koblenz, und der jetzige Geheimrat *Mathias* in Berlin. Dankbar gedenke ich des verstorbenen Professors Thienemann und des mir sehr nahestehenden Professors *Bastgen* in Essen. . . . Ich hofte, daß meine Schüler an mich nur als den Menschen und nie an den Lehrer Niemeyer zurückdenken.« —

Die beste Note seines Abgangszeugnisses aus dem Königlichen Gymnasium in Essen war - recht gut - im Zeichnen.

Mein Vater durfte auf die Düsseldorfer Akademie, wo er bei den Professoren Crola, Peter Jansen und Arthur Kampf zeichnete. 1888 siedelte er nach München über, um auf die Akademie zu gehen. Er besuchte Wilhelm Diez in seinem Atelier und zeigte ihm seine Arbeiten, um bei ihm Schüler zu werden. Dieser war begeistert und sagte ihm, daß er ihn selbstverständlich nehmen würde, er müsse aber pro forma trotzdem die vorgeschriebene Aufnahmeprüfung in die Akademie machen. Bei der Sitzung wegen der Aufnahme der angemeldeten Schüler erinnerte sich Diez nicht mehr des Namens Niemeyer: mein Vater fiel durch. Ich erwähne dies, weil mein Vater später von derselben Akademie mit dem Titel »Akademieprofessor« ausgezeichnet wurde.

Er wendete sich an den feinsinnigen Maler und späteren Freund Friedrich Fehr in Polling, der in der alten Klosterdruckerei wohnte und wurde dessen Schüler. Später studierte er dreiviertel Jahre in Paris an der Akademie Julian unter B. Constant u. a. In den folgenden Jahren machte er längere Studienreisen in Belgien, Holland, Italien, Türkei und Griechenland. Aus dieser Zeit stammt eines seiner besten Bilder »Dünen bei Gnogge« (Münchner Staatsgalerie). Im Jahre 1890/91 konnte er als Gast Carl Humanns den Ausgrabungen in Kleinasien (Pergamon) beiwohnen und als Gast des Direktors der Türkischen Museen, Hamdy-Bey, der selbst Kunstmaler war, ein halbes Jahr Studien in Konstantinopel machen. Auf diesen Reisen begleitete ihn das von ihm gebaute »Cococello«, eine halbierte Kokosnuß, daran ein Hals mit Griffbrett, die Nuß bespannt mit der »Haut eines kalten Missionars« (Pergament), über das ganze eine Violin-D-Saite gezogen; oben am Hals hängt ein dicker Bund farbiger Bänder, die ihm die verschiedenen Verehrer und -innen schenkten mit gestickten Sprüchen und Unterschriften in Holländisch, Italienisch, Flämisch, Türkisch, Griechisch und Bayrisch. Auch Francesco d'Andrade widmete ihm ein Band. In der Münchner Zeit um die Jahrhundertwende bildete sich sogar

ein Cococello-Quartett, ausgeführt vom Schweizer Kunstmaler Hans Beatus Wieland, dem Kunstmaler Friedrich Fehr, dem Arzt und Tropenkrankheitsforscher Claus Schilling und meinem Vater, die in der Tonhalle ein öffentliches Konzert gaben. Die Erfindung des »Cococello« war nicht das Wichtige, sondern die Art, mit der mein Vater dieses unvollkommene Instrument spielte. Er mußte, bevor er zu streichen anfing, das Instrument am Ofen erwärmen, damit das Trommelfell recht gespannt sei. -

Die Zeit war mit Frieden gesegnet, und glücklich konnten sich alle Künste - auch die des Faschingfeierns - entwickeln. So wurden die vom Cococelloclub veranstalteten Feste berühmt, weil sie auf geistreichen Ideen fundierten, zu deren Ausführung alle Anwesenden das ihre beitrugen. (Näheres darüber in »Ein verliebtes Leben« von Felix Schlagintweit.) Ernst Stern, Carl Vinnen, Paul Neuenborn, Heinrich Vogler-Worpswede, der Russe Alexander Salzmann, Franz Hoch, Hans Beatus Wieland, Robert Engels und Carl

Keramiken von Adelbert Niemeyer und seinen Schülern

Strathmann, das war ein Kreis von befreundeten Malern, die bei solchen Gelegenheiten ihre originellen Einfälle zu einmaligen, viele Menschen beglückenden Festen vereinigten.

Mein Vater war leidenschaftlicher Maler; er war Mitbegründer der neuen Münchener Secession. Er malte später noch, als ihn längst andere Aufgaben beschäftigten. —

Es war die Zeit gekommen, in der er erkannte, daß es wichtiger sei, auf dem Gebiete des Kunstgewerbes (Porzellan, Eßbestecke, Gläser, Stoffmuster, Türbeschläge, Tapeten etc.) moderne Entwürfe zu machen, als zu malen. Kommerzienrat Albert Bäuml von der Nymphenburger Porzellanmanufaktur stellte meinem Vater einen Raum als Atelier zur Verfügung; dort entstand das erste moderne Speise-, Tee- und Kaffeeservice, das Nymphenburg herstellte. Bis dahin wurden nur alte Modelle kopiert. Niemeyer gründete mit W. v. Beckerath und Richard Riemerschmid die »Deutschen Werkstätten«, heute ein Begriff für Qualitätsarbeit. Die Leitung der Tapezierwerkstätte übertrugen sie dem Fachmann Karl Bertsch. Besonders wichtig war die erzieherische Aufgabe an Käufern und Handwerkern, die diese moderne, vorbildliche Werkstatt erfüllt hat. Im Auftrag des Staates konnte sie bereits 1904 in St. Louis und 1906 in Dresden Räume nach Niemeyer-Entwürfen ausstellen, wofür mein Vater ehrende Auszeichnungen erhielt.

Sommer 1902 traf sich in dem malerischen Dorf Kallmünz in der Oberpfalz eine lustige Malergesellschaft:

Ludwig Herterich, Ernst Stern, Palmié, der Wiener Maler Alois Hähnisch, die Rumäninnen Sophie und Virginie Ciuntu, Ida Hacke, Schnür und die Schwestern Luise und Wilhelmine Spemann, Töchter des 2. Bürgermeisters von Karlsruhe, letztere Schülerin von Herterich. In dieser fand mein Vater seine getreue Lebensgefährtin. Die Hochzeitsreise machten sie 1904 nach Belgien und Holland, wo sie, gemeinsam auf *einem* Bänkchen sitzend, einen alten Meister kopierten. —

1907 wurde mein Vater an die Staatliche Kunstgewerbeschule berufen, die Direktor von Lange leitete. Kurz vor seinem Tode äußerte mein Vater: »Mein Verdienst in meiner Lehrtätigkeit war nicht, daß ich soundsoviele ausgebildet habe, sondern daß ich sehr viele davon abgehalten habe, Künstler zu werden.« 1910 hatte er das Glück, daß ihm sein Schwager Arthur Krawehl den Auftrag für ein luxuriöses Haus gab, bei dem ihm alle künstlerischen Freiheiten gewährt wurden. Die »Münchener Neuesten Nachrichten« vom 30. Dezember 1911 berichteten:

»Das Haus stellt eine für deutsche Verhältnisse fast unerhört großartige Leistung dar. Einen Triumph moderner Münchner Kunst. Fast alles in diesem, in einem Garten liegenden Palais (das z. B. sechs oder sieben elegante Badezimmer zählt) ist Niemeyers Schöpfung: Der Aufbau, die Einteilung, die ganze Ausstattung, Wandverkleidung, Teppiche, Fliesen, Porzellan, Gläser, Vorhänge, Tür- und Fensterklinken, Beleuchtungskörper. Niemeyer unterstützten aufs beste: Fritz Erler, mit drei großen Supraporten; Professor Pfeiffer schuf architektonisch feines Schmuckwerk am Äußeren und Inneren des Hauses. Von Nida-Rümelin ist da ein Putto aus Holz als abschließende Figur einer Treppe. Die Deutschen Werkstätten unter Bertsch's Leitung haben die Ausführung der Inneneinrichtung übernommen. - Möchte diese Schöpfung, die noch viele Kunstwerke birgt, die allen eine Fahrt nach Essen lohnend macht, ein schönes Bindeglied süddeutscher und norddeutscher Kultur werden. (Dr. E. W. B.)«

Von 1912 bis 1924 war Richard Riemerschmid (den mein Vater als Menschen und als Künstler und als seinen Direktor verehrte, und von dem er sagte, daß sowohl F. H. Ehmcke als auch Riemerschmid diejenigen seien, auf die er sich unter allen Umständen verlassen könne, wenn es gälte, irgend eine gute künstlerische Sache durchzukämpfen), der für die Kunstgewerbeschule beste Leiter. Übrigens, er übertrug meinem Vater, außer seiner allgemeinen Klasse, die Töpferei und die Klasse für Glasgravieren. Besonders die Töpferei entwickelte sich erfreulich. -

Adelbert Niemeyer schreibt selbst dazu:

»Töpfereien aus der Staatlichen Kunstgewerbeschule München

Neben den verschiedenen Zweigen kunsthandwerklicher Schulung an unseren Anstalten, wie z. B. den textilen, graphischen dekorativen Metall- und Architekturarbeiten, erscheint eine Abteilung für Töpferkünste zunächst unzeitgemäß, überflüssig und aussichtslos. Porzellan-, Steinzeug-, Steingut- und Emaille-Fabriken decken den Bedarf und die Nachfrage nach Krügen, Schalen, Vasen etc. mehr wie reichlich in guter, allerdings meist schlechter Form. Die Drehscheibe aus Noahs Zeiten wird wie der Webstuhl der Penelope in seiner primitivsten Form immer magische Anziehungskraft behalten, und mit Recht schöpferisch Begabte in ihren Bann ziehen.

So wüßte ich kaum ein geeigneteres Erziehungsmittel, das Respekt vor der Arbeit, Ausdauer und Sinn für Form und Farbe in solchem Maße ausbilden kann, als eine rein ideell geführte Töpferwerkstatt. Neben dem Bewußtsein mühsamer Erlernbarkeit gehört eine beachtenswerte Bescheidenheit des Kunstjüngers dazu, auf das im Kurs immer noch hochstehende »Kunst-Malen und Kunst-Modellieren« zu verzichten, sich an die schmutzige Drehscheibe zu setzen und *nur* mit einem Knödel von billigem Ton monatelang zu versuchen, ein Tonschälchen von einigen Zentimetern Höhe fertig zu bringen. Mit dem allmählichen Gehorchen des Tones unter den Fingern erwacht ein gewisses Schöpfergefühl. Teils aus praktischen Gründen, teils aus Bedürfnis nach Farbe und Glasur, wandert die wohlgelungene »geschrühte« Schale (als »Terracotta«) zum zweitenmal in den Brennofen. Mit fieberhafter Spannung erwartet der Schöpfer seine Werkchen aus der Glut. - Kobalt-, Mangan-, Kupfer-, Eisen-Glasuren und Malereien liefern trotz der uralten ausgeprobten, bewährten kleinen Scala Überraschungen und Enttäuschungen. Zu den fast alchimistisch reizvollen Laufglasuren, Reduktionen und chemisch interessanten hohen Brenntemperaturen, die nur auf Steinzeug zu erzielen sind, langen unsere Mittel und Einrichtungen nicht.

Die Schülerarbeiten sollen nur beweisen, daß ihre Hersteller richtige Erfassung der Materie, künstlerische Gesinnung, Sinn für Linie und Form und den Ausblick auf Gestaltungsmöglichkeiten in ihren, für unsere Zeit vielleicht kaum zu rettenden Beruf hineinzutragen gelernt haben.« -

Niemeyer hat sich nicht nur mit Fayence befaßt, er bearbeitete alle keramischen Gebiete wie Steinzeug, Steingut, Porzellan. Er hat fast für alle staatlichen Manufakturen Entwürfe geliefert und für die meisten großen Porzellanfabriken, mit Ausnahme von Rosenthal. Nämlich für die Staatlichen Manufakturen von Nymphenburg, Berlin, Meißen, Karlsruhe; die Porzellanfabriken Gebr. Bauscher, Fischer und Mieg, Haviland, Gebrüder Heubach, die Schwarzburger Werkstätten und Porzellanmanufaktur Freiburg;

für Steingut Villeroy und Boch und für Steinzeug Reinhold Merkelbach und Porzellanmanufaktur Freiberg.

Ein Brief aus Karlsbad an den Direktor der Berliner Manufaktur, Dr. Nicola Moufang: »... Die Schlote der böhmischen und bayerischen Porzellanindustrie umgeben in unheimlicher Nähe die Weltbäder Karlsbad, Marienbad, Franzensbad, Teplitz. Man sitzt in Karlsbad sozusagen in der Metropole des Porzellanreiches.

Es zeigt sich dies natürlich in zahlreichen Auslagen, Läden, Niederlagen (sehr richtig bezeichnet) der Porzellanfabriken, die bekanntlich eine bedeutende Rolle im Wirtschaftsleben Böhmens und Bayerns spielen, für unseren Ruf als Land von Kultur aber in der Geschichte einmal ein trauriges Kapitel bilden werden.

Herrliche Pariser und Wiener Mode, zauberhafte Pelze, Smaragden und Perlen, die blendend zur Schau gestellt sind, werden mit Kennerblick geprüft und verkauft. Beim Gebrauchs- und sogenannten Kunst-Porzellan versagt aber die Kritik der Hersteller, Verkäufer und Käufer. Dabei ist der Bedarf der Riesenhotels und Kaffeegärten an Porzellan für die Tausende reicher Kurgäste aus der alten und der ganz neuen Welt enorm. Als alter Karlsbader Kurgast muß auch ich mir den herrlichen Kaffee in zentimeterdicken Tassen und unmöglichen Kannen servieren lassen. Immer wieder erschreckt durch den Kitsch der hiesigen Kunsthandlungen und beleidigt durch die Brunnenmusikprogramme bleibe ich traurig vor den eleganten Auslagen der berühmten Porzellanfabriken stehen: Schlimmstes an Form, Farbe und Geschmack in Massenherstellung.

Angeblich Rokoko, Louisseize (spr. säss!), glänzende artistisch reichgemalte Blumenstücke auf großen Vasen, harte Kobaltrandteller mit überreich gravierten Goldrändern: für Agentinier und Brasilianer! Kein gebildetes junges Ehepaar kauft sich noch »altdeutsche« Buffets, reichverschnörkelte Tüllgardinen, Rokokoteppiche, Renaissance-Lüster oder dergleichen Unfug. Nur auf dem Hochzeitsgabentisch prangt ein Speiseservice für 12 Personen mit entzückenden Röschen im Stile irgendeines Louis aus der Filiale der ganz berühmten X'schen Fabrik. Es ist notwendig und eilig, daß die Generaldirektoren der keramischen Fabriken nicht nur die Aktien möglichst hochhalten, sondern sich der Verantwortung ihrer Produktion bewußt werden- wirklich ernste künstlerische Kräfte zu gewinnen versuchen, ihre technisch bis zur Virtuosität fähigen Maler und Modelleure nicht nur reproduzierend arbeiten lassen, und wenn es sein muß, wie in den alten Manufakturen, Museumsstücke fälschen lassen. Versichern dann die Verkäufer und Auslagen, daß man das beste Moderne »trägt«, wird das Ausland unsere Produktion bewundern und kaufen, selbst wenn es Stil 1930 sein sollte!

»Glauben Sie, daß die Antike auch einmal modern war?« fragte einen Freund eine historisch eingestellte Dame.

Ihnen, Herr Dr. Moufang, brauche ich diese Zeilen nicht zu widmen. Ich tue es aber doch dem *nicht* Karlsbader Wege Wandelnden als Ihr Sie stets verehrender

Porzellan-Residenz, im Sommer 1927.« Adelbert Niemeyer.

1923 sehnte sich mein Vater, wieder nach Herzenslust malen zu können und ging nach Eichstätt. Es war die Zeit der Inflation, in der die Beamten am Anfang des Monats ganze Pakete von 10 000- und 100 000-Markscheinen, schließlich Millionen und Billionen als Gehalt erhielten. Wenn man nicht sofort alles Geld in Ware umsetzte, bekam man in zwei, drei Tagen nur noch einen kleinen Teil davon als Ware. Der in Eichstätt tätige Bauamtmann Eitel, der meinen Vater von seinen Arbeiten her kannte, hörte, daß er in der »Traube« wohnte, lud ihn ein, umsonst in seiner Dienstwohnung im Kavalierhof der bischöflichen Residenz zu wohnen, wo er sich, ungestört und durch herzlichste Gastfreundschaft verwöhnt, sorgenlos der Malerei widmen konnte: Es entstand eine Reihe seiner besten Bilder.

Adelbert Niemeyer kämpfte für Handwerks*kunst* und bekämpfte, leider öfter mit weniger Erfolg, alles Geschmacklose.

An Professor Dr. Heyck, März 1925:

»Eine Zeitung brachte die Todesanzeige einer »Studentenutensilienfabrikantenwitwe«. Nicht nur die Tragikomik der Anzeige verlockte mich zum Aufheben derselben, sondern zu gelegentlichem Erinnern an die Geschmacklosigkeiten, die das Verbindungswesen der Studenten mit sich bringt, so hielt ich es für angebracht, die »Studentenutensilienfabrikantenwitwe« in meine Sammlung derartiger Curiosa zu kleben.

Wie viele kostbare und doch wertlose Scheußlichkeiten birgt ein Studentenutensilien-Laden in seinen Schaufenstern und Innerem, silberne und goldene Bierzipfel, Zigarrenspitzen, Pfeifen, Deckelkrüge, elfenbeinerne Stöcke, kostbar gestickte Zerevisia, »Dedikationen« aller Art - kurz lauter Dinge, welche in talentlosester Weise in Form und Ausführung aus wertvollstem Material in Massen hergestellt und gekauft werden von intelligenter, zukunftsreicher Jugend, aus der später Geistliche, Erzieher, Regierungsbaumeister, Kunsthistoriker, Kultusminister usw. hervorgehen sollen. Kneipe und Corpshaus, in manchen Universitätsstädtchen in höchst poetischer Lage, prunken im Innern und Äußeren, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von Talmi-Renaissancen, jener traditionslosen Heraldik und Ratskellerromantik, wie sie in den achtziger Jahren unsere meisten Städte verschandelte. Welche Unsummen von Geld, von Opfern seitens der Väter und »alten Herren« wurden und werden ausgegeben für Dinge, welche ebensogut geschmackvoll sachlich, und vor allem erzieherisch, wirken könnten auf die Entwicklung und das ästhetische Empfinden der studentischen Jugend. Das Bauen reicher, geschmacklich armer Corpshäuser wird wohl zunächst nicht zu befürchten sein, die Studentenutensilien-Industrie wird aber weiterblühen.

Wäre jetzt nicht der geeignete Zeitpunkt, Zinn, Silber, Gold und Elfenbein, oder deren Ersatz, für diesen vielseitigen Zweck in der Form anständig zu gestalten zu versuchen? Ich glaube, daß es eine Arbeit des Deutschen Werkbundes oder Aufgaben der Kunstgewerbeschulen wäre, Künstler wie Otto Hupp, Ehmcke, Rud. Koch, Tiemann - würden solche Aufgaben wundervoll lösen."

Aus einem Aufsatz über »Packung, Aufmachung, Kinostil«:

»In meinen Glasschränken hüte ich wie kostbare Antiquitäten einige leere Flaschen und Päckchen: Eau de Cologne, Boxbeutel, Danziger Goldwasser, A. B.-Reiter, Raulino- und Foveaux-Tabak neben schönen Stickereien, klassischen Chinatassen und anderen Seltenheiten. Ein kleiner römischer Bronce-Bachus hält sich neben diesen scheinbar wertlosen Kulturbeweisen. Wehmütig denkt man beim Anblick dieser leeren Flaschen und Büttenpapiere an das einst Genossene, aber auch dankbar an die soliden Häuser zurück, welche in so einfachen Hüllen ihre unübertrefflichen Fabrikate

Adelbert Niemeyer

uns anboten. Der schwarz auf weiß gegebene A. B.-Reiter, der Schnörkel unter Johann Maria Farina, gegenüber dem Jülichplatz, der kleine Lachs auf der Danziger Flasche, das waren die Wappen des Handelsadels, welcher aufgehoben zu sein scheint. - Bei der Werkbund-Tagung in Bamberg vor einigen Jahren kauften wir in dem klassischen Lädchen des Freiherrn von Michel-Raulino'schen Patrizierhauses die letzten Tabakpäckchen in der klassischen Fassung zusammen. Der Laden ist gottlob heute noch nicht an ein Kino vermietet; auch zaubern keine facettierten Spiegelscheiben mit Goldlettern Raulino-Ersatz in vergoldeten Blech-Ersatz-Dosen vor. Aber man hat angefangen, die Aufmachung zu modernisieren, dem Publikum entgegenzukommen. Die alten Packungen gibt es nicht mehr, die neuen sind viel »schöner«, versichert mir jetzt der Verkäufer, wahrscheinlich Absolvent der Handelshochschule (Abt. für den guten Geschmack in allen Kaufmannslagen). Die Bamberger Werkbund-Tagung war also erfolglos.

An eine G. H.-Mumm-Flasche mit einem Monocle-Gentleman (spr. Schäntelmän) auf der Etiquette glaube ich ebensowenig, wie an den *uralten* Herrn Asbach mit Spinnengewebe und *uralter* vergilbter Etiquette. Oder wollen wir den lieben Franzosen empfehlen, auf ihren Benediktiner-Flaschen einen kleinen *Grützner* mit roter Nase hinaufzupappen, und Herrn Farina raten zu einer neuzeitlichen Aufmachung seines Kölnischen Wassers in Gestalt einer geschliffenen Kristallflasche mit einer wohlriechenden üppigen Dame darauf? Trotz der schönen Damen des Herrn Dralle ziehe ich seinem gewiß guten, künstlerisch ausgestatteten Birkenwasser eine einfache Eau de Quinine-Flasche vor, und 10 Tropfen Eau de Cologne aus der billigen Flasche sind mir lieber, als ein halber Tropfen »Vera violetta« aus Dralles *Leuchtturm* entspringend. Packungen sollten bitter ernst genommen werden.

Im Hotel weise ich beleidigt den moosgrün- und rubinüberfangenen hohen Römer zurück, in welchem mir der Ober den 11er Johannisberger verekeln will. Ein handgeblasener einfacher kleiner Römer mit verglühtem Rand veredelt den Inhalt. Ein guter Tiroler gehört in das einfache Stamperl für 20 Heller alter Währung. Eine »Hausmannskost« bringt man nicht in üppiger Meißener Terrine auf den Tisch; vornehm und echt wirkt sie auf Gaumen und Gemüt in kupferbraunem, feuerfestem Bauschergeschirr, von dort in lustige Steingutteller gefüllt usw.

Denen, die keinen Sinn für solche Kleinigkeiten haben, rollen die Erbsen vom Messer herunter, sie leben im Kinostil weiter. Ist nicht Kinostil, was wir sehen, hören, und was uns umgibt? Sind nicht Hotels, Kaffeehäuser, Schuh- und Zigarettenläden mit Schwindeleleganz ausgestattet? Marmorhallen, Stalaktitengrotten, fürstliche Salons empfangen bei festlicher Beleuchtung ihre Kunden. Schlechte Zigaretten sind wie Edelsteine in wattierten, goldgepreßten Schachteln verpackt. Die Aufmachung täuscht kostbaren Inhalt vor. In mächtigen Ledersesseln markieren Ladenschwengel mit ihren Damen den Kavalier. Nur noch einige Juwelengeschäfte begnügen sich mit bescheidenen Lädchen. Selbst unseren Verlagsbuchhandel hat der Kinostil vergiftet. Der Snob-Verlag handdruckt freundlicherweise in 50 numerierten Exemplaren auf herrlichem Japan für seine »Bibliophilen« und M 500 000.— die drei erotischen Oden des bekannten »Intellektuellen« Johann Wolfgang Rosenbaum.-«

1928 wurde Adelbert Niemeyer der Titel eines »Geheimen Regierungsrates« verliehen. –

Privatbrief aus dem Jahre 1926:

»Ich weiß nicht, ob's Euch auch so geht, liegt's an der Zeit, liegt's am Älterwerden oder an meinem Beruf, der besonders merkwürdig und vielseitig ist, es schwirrt mir meist oder oft der Kopf, und ich fürchte, manchmal nicht mehr die Kraft und Möglichkeit aufzubringen, diese vielerlei Aufgaben, Erlebnisse und Verpflichtungen beruflicher und persönlicher Art auseinanderhalten zu können, wie es sonst meiner Natur nicht schwer fällt ... Vor Ostern ging es in meinem Atelier etwas toll zu. Neben meinen Schulpflichten und leider meist kleinen, oft mit viel Ärger verbundenen Aufträgen beschäftigen mich stark Dekoration und Ausstattung zu dem Gerhart Hauptmann-Hermann Zilcherschem Eröffnungsfestakt des Deutschen Museums. Mit Oscar von Miller, der gefeiert wurde, mehr wie je ein Fürst (oder ein Grünewald, nachdem er seinen Colmarer Altar der Welt schenkte), hatte ich vor der Aufführung solchen Krach, daß mir meine ideale Aufgabe und schließlich die wunderschönen Festtage des Deutschen Museums nicht so freudig erschienen, wie sie hätten sein können. Immerhin hatte ich bei den Prunkfestessen Gelegenheiten, seltene Menschen sprechen zu können und kennenzulernen, auf die ich Wert lege: Gerhart Hauptmann, Simons, Kerschensteiner, Kronprinz Rupprecht, den alten Schulfreund Minister Bele usw. Mit Rupprecht hatte ich eine ganz besonders interessante Aussprache: Das Deutsche Museum in seiner Bedeutung und unabsehbaren Auswirkung auf jetzige und kommende Generationen führt uns unabwendbar vom Geistigen, menschlich Wertvollsten noch rapider zum Praktischen, Scheußlichen, dem Zivilisatorischen zu, dem wir schon verfallen sind. Ich fürchte, daß nicht nur die Kunst stirbt. Vorläufig laß ich noch die Finger weg von solchen bedrückenden Zukunftsgedanken.

10 Tage vor Ostern reiste ich nach Sizilien direkt über Rom nach Neapel, dort 2 Tage, dann mit Schiff nach Palermo, wo bei den unbeschreiblich primitiven Mosaiken mir klar wurde, wie schwächlich spätere Epochen gegen solch naive, göttliche Kunst dastehen. Alles Virtuose in der Kunst aller Zeiten hat nichts mit Kunst zu tun, es ist Artistentum. Etwas wankend wurde ich nur auf der Rückreise in Rom, in Taormina, wo ich in dem in jeder Beziehung zauberhaften Klosterhotel-Domenico mich 10 Tage in Levkoyenbetten ausruhte und erholte.

Nun liegen Italien, Deutsches Museum mit Ärger und Freuden hinter mir, das Sommersemester hat begonnen, in 14 Tagen eröffnen wir eine kleine Ausstellung; Ende Juni Werkbundtagung in Bremen ...«

Am 21. Juli 1932 starb mein Vater nach schwerer Leidenszeit mit 65 Jahren.

Es war Richard Riemerschmid, der mit der liebenswürdigen Unterstützung von Herrn Dr. Eberhard Hanfstaengl, der ihm die Räume der Städt. Gemäldegalerie Münchens zur Verfügung stellte, mit unsagbarer Mühe eine Nachlaßausstellung aufbaute, um eine Zeit reicher Schaffensfreude vor den Augen der Jugend wiedererstehen zu lassen, deren sich gerade Riemerschmid als einer der Künstler jener Epoche gewiß gerne und mit Freuden erinnern wird.

PAUL NIEMEYER

Lieber Richard Riemerschmid!

Was immer zu Ihrem 85. Geburtstage die Freunde zum Gruße sagen und senden, es wird zugleich ein vielstimmiges Zeugnis sein vom Wollen und vom Weg des Deutschen Werkbundes, dieses Bundes, dessen Gründung und Wirken mit Ihnen wesentlich und unlöslich verknüpft ist.

Was kann der jetzige Werkbundsprecher hier noch hinzufügen? Soll er begründen, erklären oder beklagen, daß wir uns schwach dünken und wenig erreichen, gemessen an Eurem Anfang, Eurem Werk durch ein halbes Jahrhundert? Soll er beteuern, daß wir weiter versuchen werden, Ihrer, unserer Aufgabe und Sache gerecht zu werden? Aber alle diese Sachen sind von milderem Rang angesichts der Fülle Ihres Lebens in der höheren Ordnung der Menschlichkeit!

Die Dinge und mit ihnen das Leben richtiger zu machen, ist und bleibt der werkbundlichen Arbeit Lauf und Zweck. Ihr Sinn und die Rechtfertigung dieses Anspruchs jedoch liegen am Ende ausschließlich in jener persönlichen menschlichen Höhe von geformter Art, mit der Sie uns Vorbild sind.

So grüße ich Sie, lieber Richard Riemerschmid, für den Deutschen Werkbund und in eigenem Anliegen mit tiefem Dank und allen Wünschen in Herzlichkeit und Verehrung Ihr

HANS SCHWIPPERT

Wilhelm Marsmann

Lieber Richard Riemschneider

Wer immer zu Ihrem 85. Geburtstage die Freunde zum Gruße laden und fragen, ist wird zugleich ein vielstimmiges Zeugnis sein von Wollen und vom Weg des deutschen Werkbundes, dieses Bundes, dessen Gründung und Wirken mit Ihnen untrennbar und unlöslich verbunden ist.

Was kann der jetzige Werkbundpräsident Ihnen hinzufügen? Soll er begründen, erklären oder beklagen, daß wir uns bisweilen dunkler und wenig erreichen, gemessen an unserem Anfang, unserem Werk und sein selbst sehr bescheiden? Soll er beteuern, daß wir weiter versuchen werden, Ihnen, unserer Aufgabe und Sache gerecht zu werden? Aber alle diese Sachen sind von minderem Rang angesichts der Fülle Ihres Lebens in der höheren Ordnung der Unabgeschlossenheit!

Die Dinge und mit ihnen das Leben richtiger zu machen ist und bleibt der werkbündlichen Arbeit Lauf und Zweck. Ihr Sinn und die Rechtfertigung dieses Anspruchs jedoch liegen am Ende außerhalb in jener geschöpflichen unendlichen Höhe von gelassener Art, mit der Sie uns Vorbild sind.

So grüße ich Sie, lieber Richard Riemerschmid für den deutschen Werkbund und in eigenem Anliegen mit tiefem Dank und allen Wünschen in Gesundheit und Verehrung

Ihr
Hermann Wecker

VAN DE VELDE

Quelques pages retrouvées et corrigées à l'occasion du livre d'Hommages à Richard Riemerschmid

Si quelqu'un d'entre nous s'avisait de créer des formes soit disant modernes, autrement que par l'application des lois qui, de toute éternité, ont déterminé l'existence et l'aspect de la forme, il aboutirait à quelque dépravation nouvelle. La qualification »moderne« ne servirait qu'à la distinguer d'autres dépravations dont se sont délectées des époques antérieures à la nôtre: Or, ce qui me donne à penser, qu'en général, le public n'attend qu'une pareille dépravation, de ce qu'il entend par »forme moderne« c'est qu'il n'a pas manqué de crier à la laideur ou à la barbarie chaque fois qu'il s'est trouvé en présence d'une forme pure nouvelle. Tous ceux d'entre nous qui se sont imposé la discipline de la conception rationnelle dans le domaine de l'architecture et des arts qui lui sont associés ont été dénoncés comme des barbares. La pétition, au bas de laquelle se trouvaient les grands noms de la Science et de l'Art français, pour obtenir la démolition de la tour Eiffel est par trop complètement oublié!

Mais que nous importent les imprécations; que nous importe d'être dénoncés comme des barbares. Barbares; nous nous réclamons avec fierté de tout qui s'est dit, s'est fait et fut écrit depuis quarante ans dans le but de ressusciter la forme pure et rationnelle dans le domaine de l'architecture et des arts associés. Nous eussions pu invoquer, au moment où se manifester ent les prémisses d'un style rationnel, une tradition vieille comme le monde plutôt que de promettre du nouveau. Car, la forme rationnelle que nous poursuivons appartient au passé autant qu'elle appartiendra à l'avenir.

Elle est déterminée depuis toujours par la stricte observance du principe que toute forme doit être le résultat à la fois le plus normal et le plus scrupuleux de l'adaptation la plus adéquate à l'usage qu'on attend de cette forme. La loi de la Conception rationnelle est constante et invariable; elle est indépendante des conditions sociales et des millesimes. La forme rationnelle se range d'emblée en quelque endroit et en quelque époque ou elle naquit dans la catégorie des formes éternelles. Le besoin qui a provoqué sa naissance peut être nouveau, particulier à une époque; mais si cette forme est le résultat précis et spontané de la conception strictement rationnelle de l'objet, de l'adaptation la plus logique à l'usage qu'on attend de lui, il s'en suivra que cette forme se rangera dans la grande famille qui se perpétue depuis l'aurore de l'humanité jusqu'à nos jours: celle des formes pures. Le temps n'a aucune importance, les formes les plus anciennes naissent modernes. Les plus modernes naissent anciennnes; ni les unes ni les autres n'ont d'âge. La conception rationnelle engendra, à l'âge paléolithique, les outils et les armes en silex; puis les outils et tous les objets pratiques de l'âge néolithique, les instruments aratoires en bois et en métal, les instruments de musique, les armures, les véhicules, les bateaux et les moulins; enfin les machines et les engins divers, les autos et les avions ... La conception rationnelle est la souche où toute cette lignée puisera sa sève. Elle atteste au cours des siècles, l'existence et la constante vigueur d'Un style qui n'a pas d'âge, qui est et qui sera de tous les temps.

Car il s'agit d'un Style, d'un style unique, qui n'a pas de nom et qui, depuis qu'il existe est exposé aux manoeuvres de la Fantaisie et de la puissance maudite dont elle dispose pour souiller, dans le monde des objets.

Elle dipose pour tenter et pour corrompre de moyens subtils et sûrs. Ce furent d'abord les associations d'idées. La ligne ondulée, la spirale conjuguée évoquent le serpent; un assemblage rationnel de quatre pieds: l'escabeau ou le chenêt provoque l'image de l'animal qui pose, lui aussi, son corps sur quatre pattes. Dès lors, cette association puérile se fait obsédante. Elle provoquera des conséquences irréparables: une tête, une queue complètent le schéma abstrait, le pied s'agrémentant de griffes devient le pied d'un animal fabuleux. Sur cette pente, il n'y a plus d'arrêt. Voyez plutôt dans les musées d'art industriel, les collections d'objets qui consacrent et donnent en exemple ces viols et ces injures à la forme pure.

A la représentation de l'animal s'associait l'idée de sa force ou de sa férocité. L'une et l'autre sont érigées en Symboles. Ceux-ci eurent un sens, tant qu'ils bénéficièrent de quelque respect; ils survécurent; mais en tant qu'éléments d'ornements seulement. Après qu'ils eussent perdu tout crédit, tout ce que contenait le paradis terrestre fut lâché sur le monde des formes. Toutes les bêtes de la création, toutes les fleurs, tous les fruits et, en outre Eve et Adam; - Eve et sa descendance surtout se ruèrent à la conquête de la forme pour la souiller. Ce fut notre lot à nous de contempler, vers la fin du siècle dernier, le spectacle de cette débauche d'ornements et de subir la honte du goût avili de l'architecture, des formes et de l'ornement prostitués.

Et voici qu'une grande flamme jaillit des décombres où le feu avait couvé, dans le courant de la dernière dicade du XIX me siècle.

Pour ma part j'avais répudié tout ce qui avait quelque rapport avec les Styles, nés depuis la période gothique - en laquelle nous retrouvions les dernières traces du raisonnement logique; répudié tout ce qui portait les traces du mensonge, de la copie et de la corruption. Nous fûmes quelques uns qui, dès les premières années de cette dernière décade remuèrent les cendres. Et, dès 1895, plusieurs foyers isolés flambaient dans différents pays.

Je m'étais, pour ce qui me regarde et me revient, voué avec trop d'ardeur à la conception pure, à l'Immaculée Conception, pour ne pas reconnaître que cette ardeur puisait sa vigueur à la flamme d'une foi nouvelle et d'un dogme!

Dans ces conditions, la confusion ne pouvait durer. Tous rapports avec le Nouveau et la Nouveauté étaient rompus; la Conception rationnelle nous ramenait fatalement aux formes les plus rudimentaires, les plus primitives des objets connus et inventés précédemment. Je découvris que les ornements linéaires et abstraits que j'avais cru innover étaient de la même famille que les ornements schématiques paléoytiques et mycéniens. Alors devait surgir l'idée d'un Style unique: celui de la Conception rationnelle et de la Forme pure.

Ce fut dans cet état d'esprit et dans l'intention de former des disciples et des élèves résolus à ne pas se laisser séduire par quoique ce soit qui pourrait les détourner des articles de la foi du Dogme, c'est-à-dire des règles de la Conception et d'une Esthétique rationnelles.

Ce fut dans cet état d'esprit que je créai la »Großherzogliche Kunstgewerbeschule« de Weimar, le premier Institut où seraient enseignées les divers Arts artisanaux et préparés les dessinateurs spécialisés dans la création de formes et de motifs d'ornementation pour les différents métiers et industries d'Art, sans qu'au programme des études figure un cours d'histoire de l'art et, par suite, des styles. – Avant cet Institut, nul autre n'avait rompu avec le programme et la tradition datant de la fondation de la première »Ecole des Arts et Métiers«, n'avait tenté une expérience aussi paradoxale. J'assumais le risque de compromettre un jeune Souverain, héritier des grandes traditions de ses prédécesseurs, sans expérience, préalablement converti à l'idée qu'Il pouvait, en m'appelant à Sa Cour, relever le niveau artistique et la valeur esthétique de la production toute entière des nombreuses modestes ateliers et industries d'art que comptait Son Pays. L'empressement avec lequel artisans et industriels fréquentaient le »Kgwl. Seminar« que j'avais créé dès que m'étais installé à Weimar en 1901 avait confirmé que ceux-ci étaient mieux servis et tiraient plus de profits des modèles et des projets exécutés au Seminaire d'abord et dans la suite par les élèves de l'Ecole que de la connaissance des Styles et des caractères qui les distinguaient.

C'est à ce moment que se nouèrent nos premières relations, cher Prof. Riemerschmid; Vous méditiez comme moi sur les fondements du Style, dont côte à côte, nous allions préparer l'avènement. Votre désir de hâter l'heure où nous pourrions arrêter le flot de laideur qui avait envahi toutes les branches des industries d'Art et les plus modestes ateliers d'artisans, Vous avertit avant d'autres parmi ceux qui combattaient à nos côtés que l'heure était venue de »faire-en grand« – ce que protégeait S.A.R., le Grand Duc de Saxe-Weimar et ses Ministres, ce que faisait, – dans les limites d'un petit pays, le Seminaire et l'Ecole, c'est-à-dire les »laboratoires de Weimar«.

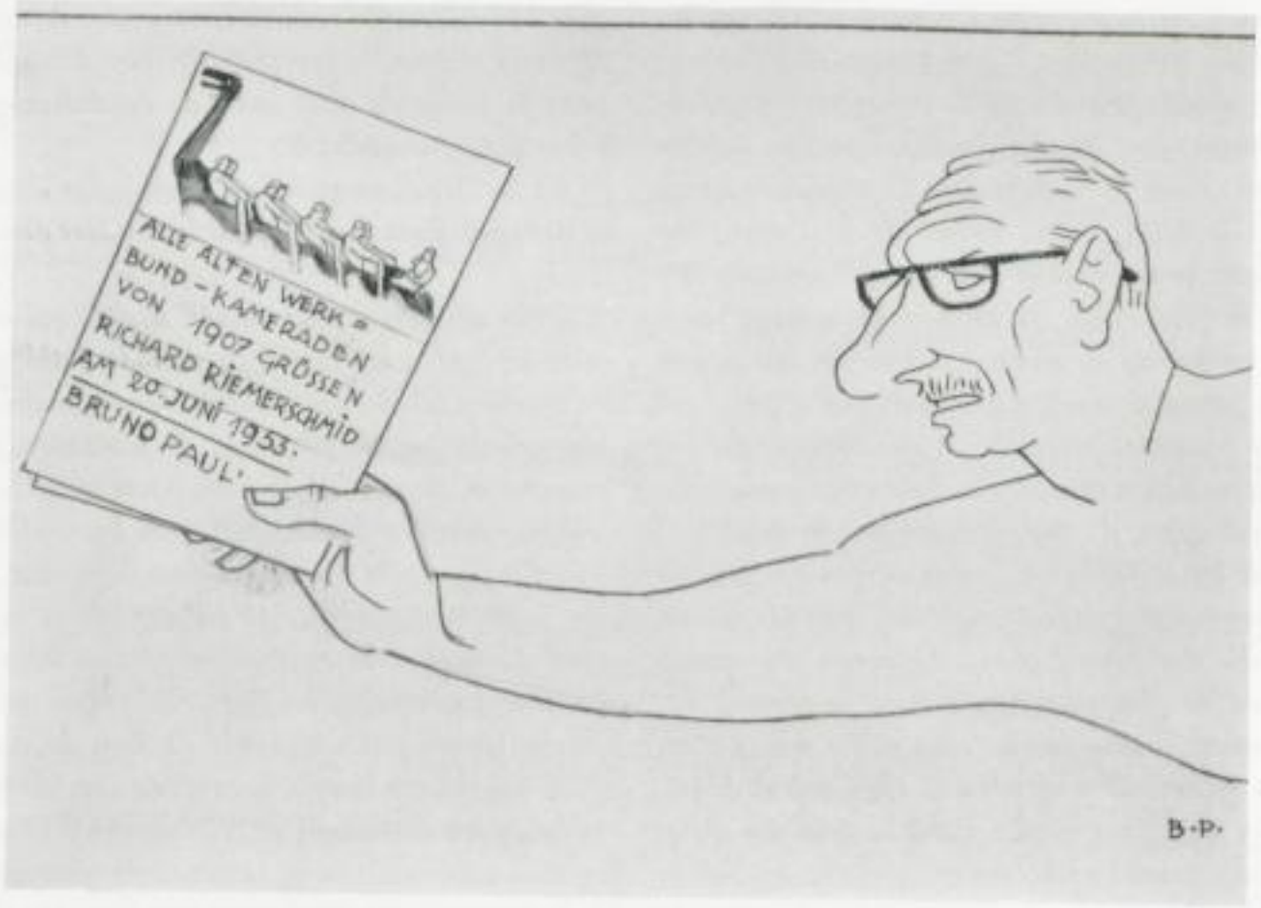
La création du »Werkbund allemand«, le premier dont la charte fut celle de tous les »Werkbünde« qui furent créés dans la suite en Autriche, en Pologne allemande et Tchécoslovaquie, scella nos rapports et notre cordiale camaraderie.

Je me sentais conquis par votre talent, par votre nature fermement décidée et, dans la suite, par vos oeuvres. Votre droiture et votre loyauté à toute épreuve me furent révelées.

J'ai gardé intacte cette admiration pour vos créations autant que la plus profonde estime pour votre vie de luttes pour le recul de la corruption et de la décadence universelle du goût.

Il n'y a pas bien longtemps que, par un article de Revue, je fus rappelé à ce que j'avais un jour écrit: »Toute oeuvre de R. Riemerschmid est une bonne action!« Je ne pourrais, cher vieux frère d'armes, ni mieux exprimer mon plus intime sentiment d'estime et d'admiration pour Votre oeuvre, ni faire un éloge plus formel de la dignité exemplaire et souveraine de votre vie.

van de Velde



Bruno Paul 1953

Antwort auf ein Schreiben vom 5. September 1952:

»Düsseldorf, 22. März 1953:

Für Ihre Mitteilungen meinen Dank. Daß ich solange auf Beitrag und Antwort warten ließ, hat Freund Dr. Moufang versucht, wieder auszugleichen.

Mit verbindlichsten Grüßen Ihr Bruno Paul«

»Beifolgend eine Zeichnung von Prof. Bruno Paul als Beitrag für die Festschrift Riemerschmid, die in meinem Beisein gestern entstanden ist.

Hoffentlich macht sie dem Jubilar Freude.

Ihr Nicola Moufang«

Einige Seiten, die wiedergefunden und verbessert wurden, aus Anlaß des Ehrenbuches für Richard Riemerschmid

Wenn jemand unter uns meinte, sogenannte »moderne Formen« schaffen zu können, und darin anders vorging als in der Anordnung der Gesetze, welche von Ewigkeit her die Existenz und den Anblick der Form bestimmt haben, würde er einer Täuschung und neuer Verderbtheit verfallen. Die Qualifikation »Modern« würde nur dazu dienen, diese von anderen Verderbtheiten zu unterscheiden, mit denen sich frühere Epochen ergötzt haben. Aber was mir zu denken gibt: das Publikum erwartet im allgemeinen nur eine fortgesetzte Verderbtheit unter dem, was es als »moderne Form« versteht, denn es hat nicht versäumt, jedesmal über die Häßlichkeit und Barbarei zu schreien, wenn es sich einer rein neuen Form gegenüber sah. Alle diejenigen unter uns wurden als Barbaren verschrien, die sich auf dem Gebiete der Architektur und der Künste, die ja miteinander verbunden sind, eine vernunftgemäße Zucht auferlegt haben. Die Petition, unter der die Namen der Großen in Wissenschaft und Kunst Frankreichs gestanden haben, um die Zerstörung des Eifelturmes zu erreichen, ist zu vollständig vergessen worden.

Aber was kümmern uns schon die Verwünschungen, was kümmert es uns, als Barbaren verschrien zu werden! Wir Barbaren berufen uns mit Stolz auf alles, was seit 40 Jahren gesagt, getan und geschrieben wurde, mit dem Ziele, die Form rein und vernunftgemäß wiederzuerwecken. Auf dem Gebiet der Architektur und den damit verbundenen Künsten konnten wir, im Augenblick, wo sich die Erstlinge eines neuen Stils zeigten, eine Tradition alt wie die Welt aussprechen, eher, als das Versprechen einer neuen Welt geben. Denn, die vernünftige Form, die wir anstreben, gehört der Vergangenheit ebensosehr wie sie der Zukunft angehören wird. Sie wird von jeher bestimmt durch die strikte Befolgung des Prinzips, daß jede Form das Ergebnis der allernormalsten und gewissenhaftesten Anpassung an den entsprechenden Gebrauch ist, der von dieser Form erwartet wird. Das Gesetz der vernünftigen Schöpfung ist beharrlich und unveränderlich, es ist unabhängig von den sozialen Bedingungen und den Jahreszahlen. Die vernünftige Form ordnet sich im ersten Anlauf - an welchem Ort und in welcher Epoche sie entstehen mag - in den Bestand der ewigen Formen ein. Das Bedürfnis, welches ihre Geburt hervorgerufen hat, kann neu sein, und einer besonderen Epoche angehören; aber wenn diese Form das genaue und spontane Ergebnis einer präzisen, vernünftigen Erkenntnis des Objektes ist, - die logischste Anpassung an den Gebrauch, den man davon erwartet, - wird daraus zu folgern sein, daß diese Form sich in die große Familie einrangieren wird, die beständig ist seit der Morgenröte der Menschheit bis zu unseren Tagen: diejenige der reinen Formen. Die Zeit hat gar keine Bedeutung, die ältesten Formen entstehen wie die modernen. Die modernen entstehen wie die uralten, weder die einen noch die anderen haben ein Alter. Die vernünftige Conception wird sie erzeugen zur Zeit des Paläolithikums, - die Geräte und die Waffen aus Kiesel -; dann die Geräte und alle praktischen Gegenstände der neolithischen Zeit, sowie die Ackerbaugeräte aus Holz und aus Metall; die Musikinstrumente, die Waffen, die Fahrzeuge, die Brote und die Mühlen; endlich die Maschinen, die verschiedenen Dampfmaschinen, die Autos und Flugzeuge - die vernünftige Schöpfung ist der Stamm, aus dem die ganze Menschheit ihre Kraft schöpfen wird. Sie bezeugt im Lauf der Jahrhunderte das Dasein und die ausdauernde Kraft *eines* Stils, welcher kein Alter hat, der ist und der sein wird zu allen Zeiten.

Denn es handelt sich um *einen* Stil, um einen einzigartigen Stil, der keinen Namen hat, und der, seitdem er existiert, den Manövern der Phantasie ausgesetzt ist, und der verwünschten Macht, über die sie verfügt, uns in der Welt der Gegenstände zu besudeln.

Sie verfügt, um zu verlocken und zu verderben, über feine und sichere Mittel. Zunächst waren es die Einfallverbindungen. Die wallende Linie, die conjugierte Spirale, die Schlange beschwörend; eine vernünftige Zusammenfügung von 4 Füßen: der Fußschemel oder der Feuerbock vergegenwärtigen das Bild des stehenden Tieres - auch dieses hat 4 Pfoten. Diese kindliche Einfallverbindung drängt sich auf. Sie hat unabsehbare Folgen hervorgerufen: aus einem Kopf, einem Schwanz, der das allgemeine Thema vervollständigt, dem Fuß, dem sich Krallen beigesellen, wird der Fuß eines Fabeltieres. Bei diesem Hange gibt es kein Halten mehr. Sie sehen in den Museen für industrielle Kunst die Sammlung von Gegenständen, die beispielhaft sind für die Verletzungen und Beleidigungen der reinen Form.

Mit der Darstellung des Tieres verband sich die Idee reiner Kraft und reiner Wildheit. Beides wurde in Symbolen dargestellt. Diese hatten einen Sinn, solange sie einige Achtung hervorriefen. Sie haben sich überlebt, heute leben sie nur als schmückende Ornamente weiter. Nachdem sie allen Kredit verloren hatten, wurde alles, was das irdische Paradies enthielt, auf die Welt der Formen losgelassen. Alle Tiere der Schöpfung, alle Blumen, alle Früchte und darüber hinaus Adam und Eva. Eva und besonders ihre Nachkommenschaft schlugen sich um die Eroberung der Form, um sie zu besudeln. Es war unser besonderes Schicksal, gegen das Ende des letzten Jahrhunderts das Schauspiel dieser Schlemmerei beobachten zu müssen und den Hohn des herabgewürdigten Geschmacks in geschändeten Formen und Ornamenten der Architektur auszuhalten.

Im Laufe der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts sprang eine große Flamme aus dem Schutt heraus, in dem das Feuer geschwelt hatte.

Für meinen Teil hatte ich alles verschmäht, was eine Ähnlichkeit mit den Stilen hatte, die seit der gotischen Periode entstanden sind, in welcher wir die letzten Spuren von vernünftiger Logik fanden; verschmäht alles, was die Züge der Lüge, der Kopie und des Verfalls an sich trug. Wir waren einige, die seit den ersten Jahren dieser letzten Dekade in der Asche herumrührten. Und seit 1895 rauchten einige gemeinsame Schornsteine in verschiedenen Ländern. Ich hatte mich, was mich betrifft, und was mir wieder einfällt, mit zu viel Eifer der reinen Schau gewidmet - der Conception Immaculée - um nicht zu erkennen, daß dieser Eifer seine Kraft aus den Flammen eines neuen Vertrauens und Glaubens schöpfe.

Unter diesen Bedingungen konnte die Verwirrung nicht andauern. Alle Beziehungen zu dem Neuen und der Neuheit waren

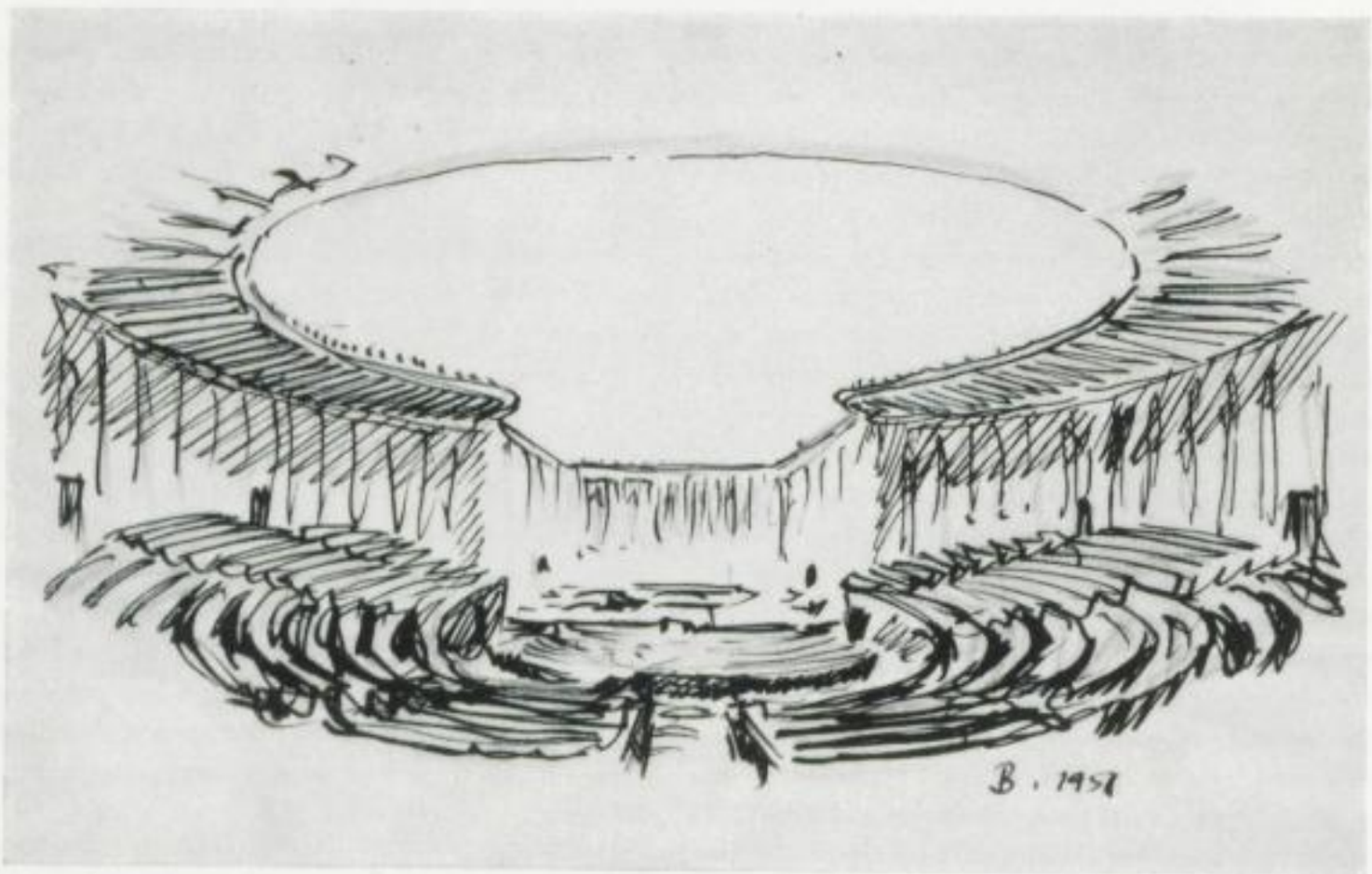
zerrissen; die vernünftige Conception führte uns schicksalhaft zu den anfänglichsten Formen, zu den primitivsten Gegenständen, die schon früher gefunden und bekannt waren. Ich entdeckte, daß die linienförmigen, allgemeinen Ornamente, die ich für eine Neuerung hielt, aus derselben Familie waren, wie die paläologischen und mycenischen schematischen Ornamente. Aus dieser Erkenntnis mußte die Idee eines einzigen Stils hervorgehen: der der »vernünftigen Schöpfung« und der reinen Form. Die Absicht wuchs, entschlossen Jünger und Schüler zu formen, die sich nicht abwenden lassen würden von den Artikeln unseres Glaubensfundamentes - das heißt: von den Regeln einer vernünftigen ästhetischen Conception.

In dieser geistigen Verfassung schuf ich die »Großherzogliche Kunstgewerbeschule« von Weimar, das Institut, in dem die handwerklichen Künste gelehrt und die speziellen Zeichner in der Schaffung der Formen und der Motive der Ornamentik für die verschiedenen handwerklichen Berufe vorbereitet werden würden. Es wurde hier erstmalig ein kunstgeschichtlicher oder stilistischer Kursus vermieden. Vor diesem Institut hatte noch kein einziges mit dem Programm und der Methode gebrochen, die in der ersten »Schule der Künste und des Handwerks« niedergelegt worden war, niemand hatte ein so paradoxes Unternehmen gewagt. Ich ging das Risiko ein, einen jungen Monarchen zu kompromittieren, der der Erbe einer großen Tradition seiner Vorgänger war, ohne Erfahrung, vorläufig überzeugt von der Idee, daß er, indem er mich an seinen Hof rief, das künstlerische Niveau heben, und den aesthetischen Wert der ganzen Produktion von zahlreichen, bescheidenen Ateliers und Kunst-Industrien verbessern würde, die sich in seinem Lande befanden. Die Eile, mit der Künstler und Industrielle das »Großherzogliche Seminar« besuchten, das ich geschaffen hatte, als ich mich 1901 in Weimar installierte, hat bezeugt, daß diese besser bedient waren und mehr Vorteil aus den Modellen und Entwürfen, die im Seminar vorgeführt wurden, zogen; sie lernten nach und nach mehr, als es durch das Studium der Stile hätte erreicht werden können.

Es war in diesem Augenblick, daß sich unsere ersten Beziehungen knüpften, lieber Professor Riemerschmid! Sie dachten ebenso wie ich über die Grundlagen des Stils nach, dessen Werden wir Seite an Seite vorbereiten würden. Ihr Wunsch war es, die Stunde zu beschleunigen, in der wir den Strom von Häßlichkeit würden aufhalten können, welcher alle Zweige der Kunstindustrie bis in die bescheidensten Ateliers überschwemmt hatte; dieser Wunsch überzeugte Sie vor anderen unter denen, die an unserer Seite kämpften, daß die Stunde gekommen war, um »im großen zu schaffen«. - Dieses wurde unterstützt von S. K. H., dem Großherzog von Sachsen-Weimar, und seinen Ministern; dieses bewirkte, daß innerhalb der Grenzen eines kleinen Landes das Seminar und die Schule »das Laboratorium von Weimar« wurden. Die Schaffung des Werkbundes besiegelte unsere Beziehungen und unsere herzliche Kameradschaft. Die Urkunde des Werkbundes war die gleiche, wie sie alle anderen Werkbünde später erhielten, - in Österreich, im deutschen Polen und in der Tschechoslowakei. -

Ich fühlte mich gewonnen durch Ihr Talent, durch die feste Entschlossenheit Ihrer Natur, und in der Folge durch Ihre Werke. Ihre Geradheit und Loyalität in allen Proben zeigten sich mir. Ich habe meine Bewunderung für Ihre Schöpfungen unversehrt bewahrt, ebenso wie eine tiefe Hochschätzung für Ihr Leben des Kampfes um den Rückgang der Korruption und der Dekadence des umfassenden Geschmackes. Es ist noch nicht lange her, daß ich durch einen Artikel einer Zeitschrift erinnert wurde an das, was ich eines Tages schrieb: »Alle Werke von Richard Riemerschmid sind *eine gute Tat.*« Mein alter Waffenbruder, ich könnte nicht besser meine intimsten Gefühle der Schätzung und Bewunderung für Ihr Werk ausdrücken, kein zutreffenderes Lob über die vorbildliche und souveräne Würde Ihres Lebens! Ihr

VAN DE VELDE



Paul Bonatz Entwurf Wiederaufbau Stadthalle Hannover 1951

Richard Riemerschmid

DER DEUTSCHE WERKBUND

1928 (gekürzt)

Soll auf die Frage nach dem Zweck des Deutschen Werkbundes eine recht leicht faßliche Antwort gegeben werden, so mag sie etwa so lauten: er arbeitet daran, die Einsicht zu verbreiten, daß es nicht nur unanständig sondern auch dumm ist, seiner Hände Arbeit lieblos, auf den Schein hin zu machen. Das eigentlich ist es, was der Werkbund will und wer meint, das sei zu wenig oder allzu bescheiden, der gehört nicht herein, und kann nicht mitmachen, sondern der hat es nötig, erst bearbeitet zu werden. Lieblose Arbeit vermeiden, das heißt nämlich soviel wie: das ganze Können und alle Kräfte in die Arbeit legen, denn vorher hat Liebe sich nicht genug getan. Wirtschaftlicher ebenso wie geistiger Wohlstand müßte dem Volk erblühen, das dauernd die Kraft hätte, unbeirrt durch die vorübergehenden Erfolge einer gewissenlosen Gewandtheit, überall solche Gesinnung zu betätigen. Vergeudung von Zeit und Kraft und Material muß erkannt werden in der Arbeit an Dingen und Werken, die schlechter sein als scheinen wollen, und die also enttäuschen müssen. Ist sie erkannt, dann taucht damit überraschend fast die Möglichkeit auf, trotz der Hast und der Verwirrung unserer unseligen Zeit die nötige Ruhe und Überzeugtheit zu gewinnen, um überall mit wertiger Arbeit die minderwertige zurückzudrängen; freilich, die allzu Beschränkten, Ängstlichen werden nie dahin gelangen, nur die, welche gesunde Kraft haben und einen frohen Willen, Schwierigkeiten zu überwinden.

Weit ist der Weg, aber in dieser Richtung geht er, der zu einer glücklichen Beendigung der zermürbten sozialen Kämpfe unserer heutigen Zeit führt. Je weniger die Arbeit nur ein Fluch und das Geldverdienen ihr ganzer Sinn ist, desto näher kommen wir der Möglichkeit einer Versöhnung dieser Gegensätze, welche niemals von einer anderen Gewalt als der der Einsicht herbeigeführt werden kann. Ein wesentlicher Teil dieser Einsicht werden die Gedanken sein, welche den Werkbund zusammenschließen. Und in dieser Richtung geht der Weg der Lösung der bedeutungsvollen Fragen, vor welchen steht, wer in den bildenden Künsten eine der höchsten unter den menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten liebt, und wer die einseitige und lebensfremde Äußerlichkeit der Ausstellungsmalerei und Bildnerei, die heute von den meisten unter Kunst verstanden wird, vergleicht mit der lebendigen Fülle alter Zeiten. Wollen wir uns nicht darauf besinnen, daß solchen Reichtum auch wir wiedergewinnen können? Wollen wir freiwillig darauf verzichten? Uns abfinden mit diesem lieblosen halb oder ganz verlogenen Zeug, das uns umgibt, unseren Tag und unsere Zeit verschandelt und ein Spottbild von uns der Zukunft übergibt?

Und wiederum in dieser Richtung geht der Weg zur Wiedergewinnung und Neugewinnung der Weltgeltung Deutschlands und der deutschen Arbeit. Da werden die Grundmauern gelegt, auf denen dann in einer schönen Zukunft deutsche Staatsmänner werden aufbauen können.

Besondere Ausschüsse des Deutschen Werkbundes befaßten sich mit Fragen, die durch längere Zeit zu verfolgen sind, wie: Submissionswesen in Verbindung mit Bestechungswesen, dann Schulfragen, Echtfärberei, gewerbliches Schiedsgerichtswesen, Fraktur oder Antiqua, Gartengestaltung. Vertreter des Deutschen Werkbundes wirkten mit beim Reichsausschuß für Friedhof und Grabmal, bei der Reichsschulkonferenz, bei den Filmprüfstellen, dem Ausstellungs- und Messeamt der deutschen Industrie u.a. Zahlreiche Eingaben wurden an Parlamente und Behörden gerichtet, um wichtige Entscheidungen hinzulenken auf eine sorglichere Berücksichtigung geistiger und künstlerischer Werte.

Im Ausland taucht da und dort das Bedürfnis auf, nach dem Vobild des Deutschen Werkbundes Vereinigungen, die sich ähnliche Aufgaben stellten, zu gründen. Es entstand der österreichische Werkbund, der Werkbund Wien, der Schweizer Werkbund, Svenske Slojdförmigens in Stockholm, Institut voor Sic-en Nijverheidskunst in S'Gravenhage, Design and Industries Association in London, Union centrale des beaux arts appliqués à L'industrie in Paris, Tschechoslowakischer Werkbund, Steiermärkischer Werkbund, Deutscher Werkbund in der Tschechoslowakei. Darüber können wir uns nur freuen, aber wir wollen uns auch klar bleiben, daß die Notwendigkeit daraus entspringt, alle Kräfte anzuspannen, wenn wir unseren Vorsprung nicht verlieren wollen.

Naturgemäß hat im Laufe der Jahre die Art, wie der Deutsche Werkbund die Durchführung seiner Aufgaben anpackte, manche Wandlung erfahren. Zuerst galt es vor allem zur Besinnung aufzurufen, denn als die klaren und einfachen Gedankenzüge überall ihre durchschlagende Kraft bewiesen hatten, galt es, sich vom Weg zu dem erkannten Ziel nicht abbringen zu lassen, nicht durch Parteien, durch politische nicht und durch künstlerische nicht, nicht durch Theorien, ob sie nun die Maschine oder die Handarbeit, den Typus oder das Einzelstück, das Ornament oder die Ornamentlosigkeit zum Dogma erheben wollen, nicht durch geschäftskundige Oberflächigkeit, die aus Überzeugungen im Handumdrehen Phrasen und neue Aushängeschilder machen möchte. Erzeugern und Verbrauchern, Behörden und Verbänden war nach und nach Klarheit zu verschaffen über die Merkmale wertiger Arbeit und wertiger Ware und über die Mittel, durch welche »Schund« bekämpft und verdrängt werden kann. Große Fragen erhoben sich aus Zeit- und Kriegswirren: wie Reichtum und Armut, wie Technik und Wissen teilhaben an dem nie unterbrochenen großen Werk der Formung, wie bildende Kunst verfallen muß, wenn sie diesem höchsten Dienst den Rücken kehrt. Überlegen und Eingreifen, eins durchs andere gefördert, galt es und gilt es da zu üben jeden Tag.

Solche Ziele kann nur ein Bund ernstlich verfolgen, welcher nicht in der wirtschaftlichen Förderung seiner Mitglieder seine Aufgabe sieht. Der Werkbund will ganz verzichten auf die Mitglieder, welche die Hoffnung auf leichte geschäftliche Erfolge zu ihm führt. Er bemüht sich um Mitglieder, die bereit sind, zu einem täglich neuen Ringen nach besserer Leistung, zu entschlossenem Verzicht auf raschen und bequemen Gewinn. Ein dauernder sicherer Gewinn in schönster Verbindung mit einer höheren sittlichen Befriedigung folgt freilich schließlich diesem Verzicht. Manche werden lächeln über solche Meinungen; sie mögen lächeln, aber außerhalb des Werkbunds, nicht innerhalb. Weil in den Buchstaben DWB nicht eine Auszeichnung, vielmehr ein Gelöbnis gesehen werden soll, ist auch die Führung dieses Signums auf Werbedrucksachen untersagt worden.

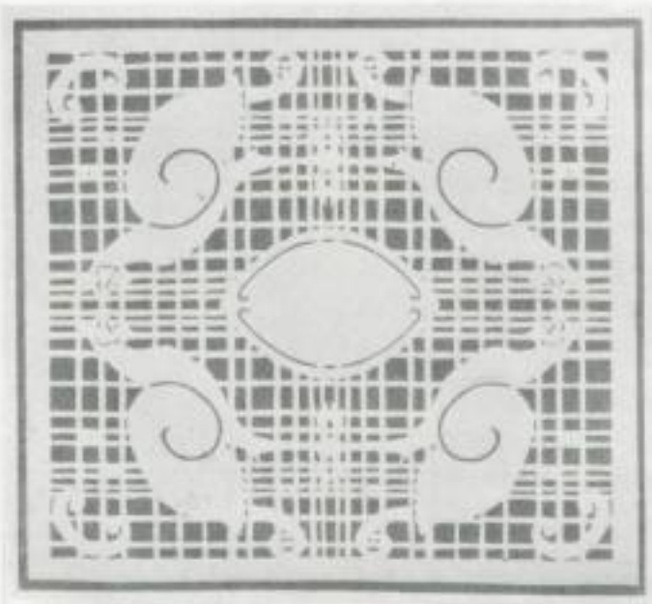
Ob da wohl alle Mitglieder des Werkbundes mit innerem Recht sich Mitglieder nennen dürfen? Sicher wäre das zu viel behauptet.

Federzeichnung Theodor Fischer: »Richard Riemerschmid, der Deutsche Werkbund und der Münchener Bund«

Denn es ist schwer, gute Gesinnung, die einer hat, von guter Gesinnung, die einer gerne haben möchte, zu unterscheiden. Das gelingt schon nicht immer dem eigenen Streben gegenüber, noch öfter versagt es vor Anderen und Unbekannten, über die nur lückenhaft zu bezeugende Auskunft zu bekommen ist. Aber bei jedem, der Aufnahme fand, war auch ein Grund da, der die Aufnahme berechtigt erscheinen ließ und so soll es bleiben.

Wenn der Werkbund in ernsthaftem Bemühen sich seine Werturteile bildet, und stets umbildet und neubildet in dem Sinne, wie alles Lebendige in täglicher Neu- und Umbildung begriffen ist, - so will er dabei im übrigen keinerlei geheiligte Satzungen gelten lassen, weder altehrwürdige noch jungehrwürdige, nur an einem soll festgehalten werden: Wir wollen der wertvollen Arbeit den Weg ebnen, dem Minderwertigen überall das Hochwertige entgegenstellen, den Begriff der Wertigkeit einhämmern, bis er zur Selbstverständlichkeit wird, so daß kein rechter Deutscher sich daran vorbeidrücken kann, ohne sich in seinem Gewissen beschämt zu fühlen.

RICHARD RIEMERSCHMID



Marcus Behmer Scherenschnitt

AMOR PARVI - Die Liebe zum Kleinen

Notizen aus der Erinnerung

...So kam ich also im April 1897 nach München; mit siebzehneinhalb Jahren, in die Freiheit, vom Realgymnasium in Weimar; und mit einem gerade noch knapp erwischten Einjährig-Freiwilligen-Zeugnis, dieser »Mindestgrundlage einer notdürftigen Allgemeinbildung«.

> Wie ich denn, z. B., erst im reifen Alter, ja, schon fast als Greis, und ohne je Kreuzworträtsel gelöst zu haben, lernte, daß die Hauptstadt von Australien weder Sydney heißt noch Melbourne, sondern schlicht und einfach: Canberra; was, wie ich überzeugt bin, für jedes Schulkind heute, in Gorki oder in Wratislaw, eine Selbstverständlichkeit ist.

Freilich kam ich nun nicht mehr, wie es noch zwei Jahre früher um ein Haar geschehen wäre, auf das Konservatorium für Musik, sondern als Lehrling zu einem Dekorationsmaler. Denn inzwischen hatte sich gezeigt, daß der neben musikalischer Begabung für das Musikstudium bekanntlich unerläßliche »Eiserne Fleiß« meiner Natur, leider (!), gänzlich fernlag, während der Freund meiner Eltern und mein quasi »väterlicher« Freund, Hermann Obrist, (der mich denn auch als Hausgenossen in sein neues, schottisch-hochkultiviertes Heim aufnahm) eine gewisse ornamentale Begabung bei mir festgestellt hatte, die für den Beruf eines Dekorationsmalers »möglicherweise ausreichend sein könnte«. (Ein Urteil, das von einem sachverständigen Leipziger Professor auf Grund meiner ornamentalen »Schnippseleien« und Zeichnungen bestätigt worden war.) - *Mein* Ziel war gewesen, von Weimar, (wo ohnehin »meines Bleibens nicht länger war«) fort - und nach der Stadt meiner Träume, dem Horte freier Kunst und - freien Lebens, zu kommen. Nach München, wo »Hermann« lebte und - wenn auch nicht »webte«, so doch stickte (d. h. seine Stickerei-Träume durch kluggeübte Hände verwirklichte); wo Gabriele Reuter, die Cousine, Taufpatin und Freundin, eben angefangen hatte »berühmt« zu werden. Drei Häuser von ihr wohnte Helene Böhlau, die Weimaranerin, und um die Ecke Ernst von Wolzogen, deren Bücher ich gelesen hatte. - *Dort* wollte ich sein; als *was*, das kam für mich in zweiter - oder zwölfter - Linie.

> Im Gegensatz zu dem mir von jeher verehrungswürdigen, so klaren, reinlichen und, wie ich auch heute noch empfinde: urtümlichen, edlen Handwerk des Maurers, auch des Zimmermanns und selbst noch des Schmiedes, war mir *das* Handwerk, das ich als Beruf, mindestens als seine Grundlage, erlernen sollte, ebenfalls von jeher unsympathisch: der Anstreicher, der Stubenmaler der Tüncher. - So sehr ich die Terpentin-Atmosphäre von meines Vaters - oder anderer Maler - Atelier liebte, so abstoßend, ja verhaßt ist mir der Geruch des Leims: er stinkt. - So habe ich dieses Handwerk (das meinem heutigen Gefühl nach diesen Ehrennamen kaum verdient), nie geschätzt und auch nie erlernt, geschweige denn »von der Picke auf«, wie »biedere« Journalisten(!) bisweilen nun gern beteuern, sogar in achtungsvoll-lobender Absicht, wenn auch auf Kosten der Wahrheit. - In diesem Moment erst, während ich dies mühsam genug mit einem Finger tippe, kommt mir, mit einem Gefühl des Schauderns, zum Bewußtsein, daß und warum es, wie mir scheint, keine Dichtung, sei es Drama (Oper), Roman oder Lyrik gibt, oder geben könnte, deren »Held« oder auch nur Gegenstand ein Stubenmaler wäre; und daß es auch in der Weltgeschichte nur *einen* solchen Fall gegeben hat: den »Größten Anstreicher aller Zeiten«.

Amor parvi, die Liebe zum Kleinen: Wände anzustreichen oder zu bemalen, das war nie mein Ehrgeiz, meine Sehnsucht und Anlage. *Eine* glühende, vielleicht fast manische Leidenschaft hatte ich von früher Kindheit an: die Liebe zum Papier. Ein *Turm* von Seidenpapieren, in allen denkbaren Farben in schöner Folge, sauber geschichtet und - unberührt: Schöneres konnte es für mich fast nicht geben.

Es war da, über allem, ein gewisses, ein wenig stärkeres und schwereres, aber immer doch noch *Seiden*papier, das ich mein ganzes Leben durch nie wieder gesehen habe: dunkel-persisch-rot auf der einen, satt-tief-gelb auf der anderen Seite; Vorder- und Rückseite stumpf, und doch leuchtend ganz ohne Glanz; wovon ich jetzt noch träumen könnte. - Aus der Schönheit des Stoffes und der Farbe solcher Papiere kam mir, in unerschöpflichem Fluß, die Anregung:

> Das *Material* ist es, nämlich der »Stoff« und das »Werkzeug«, in dem latent der Keim ruht, der Keim, von dem ausgehend, den mit der geistigen »Idee« befruchtend, der Künstler, zumal der bildende, die Synthese schafft: das Kunstwerk; wie hier im winzigkleinen, dem Spiel des Kindes, so auch im Großen und Erhabenen: der überdimensionalen Sphinx; dem Wagenlenker; der attischen Schale; der Sixtinischen Kapelle; dem Merkur am Sockel von Cellinis Perseus, oder in Paul Klees »Glockentönin Bim«.

Aus hauchdünnen, in reizvolle Formate aufgeteilten, und dann 3, 4, 5fach und nach verschiedenen Systemen gefalteten Blättern mit

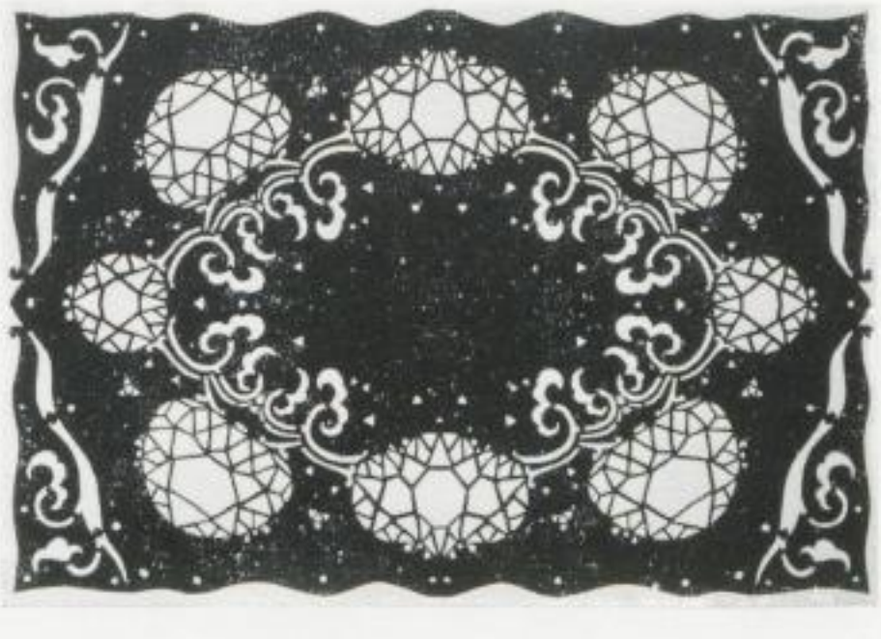
einem gewöhnlichen, spitzen (aber *nicht* allzuscharfen) Stickscherchen kleine, für sich noch nichtssagende Teilmuster, Musterteile, herauszuschnippseln. Und welch ein wunderbares Spiel: zwischen dem, anfangs nur vage, später immer genauer vorgestellten, vorbedachten, ja, schließlich vor-berechneten Endresultat - und der dann *doch* immer neuen Überraschung beim Auseinanderfalten! - Welche unendliche Vorsicht war dabei nötig, um das Zerreißen dieser oft fast spinnwebzarten Kringel, Stäbchen, Stege und Halterchen zu vermeiden. Das war, fürwahr, ein »sauberes« Spiel. Welcher Anreiz, welche - tatsächlich ja unbegrenzten - Möglichkeiten: manche der zahllosen sich ergebenden Grundtypen der Ornamente zu variieren, zu erweitern, zu kombinieren, zu entwickeln, sodaß ganze Serien, Ornament-Familien mit Generationen und verwandtschaftlichen Querverbindungen - nicht gemacht und ausgeklügelt wurden, sondern frei, natürlich, entstanden, sich ergaben; spielend und wie von selbst.

Später dann hat das Kind im Manne diesem Spiel wiederholt noch leidenschaftlich gefrönt; so auch als rauher Krieger, in einem Lazaret: in Frankreich, 1917, wochenlang das Bett hütend. Und daß in einigen Fällen das Spiel, in Ernst ausartend, mehr oder weniger vernünftigen Zwecken diente, - unter anderem für das Eingangsblatt und die Initialen in Ernst Hardts »Tantris«, für teils vielfarbige Vorsatzblätter in kostbaren, handvergoldeten Bucheinbänden; ja sogar, ganz stark verkleinert und fortlaufend wiederholt, als Schutzunterdruck-Muster einer Reichsbanknote, - das hatte gute Gründe: der optische Reiz, die Schärfe und Genauigkeit der Linien und ihrer symmetrischen Wiederholungen, und die trotzdem und obendrein auf mindestens ein Zehntel verkürzte Mühe und Arbeitszeit; all diese großen Vorteile, zwangsläufig sich ergebend aus der Technik des Scherenschnitts, gegenüber der geisttötenden und doch unvollkommenen Arbeit: solche Wiederholungs-Muster, bei denen es auf Präzision ankommt, unter mehrmaligem Umpausen zu *zeichnen*.

Mitgebracht nach München hatte ich freilich wenig; umsomehr aber zu sehen und zu lernen. Da waren in Obrists Ateliers die Stickereien, die mir, damals mindestens vollendet, ja traumhaft schienen; auch mancherlei bildhauerische Entwürfe: Zier-Brunnen, Säulen-Kapitelle usw. Anregend wirkten die »Jugend«, der »Simplizissimus«, der »Studio«, und im Kunsthandwerk die Anfänge dessen, was später Jugendstil genannt wurde. Bei der Arbeit in der Lehre kam ich, interessant und, in menschlicher Hinsicht oft lehrreich, in die verschiedensten Häuser, sah viele Wohnungen. (Auf Neubauten habe ich fast nie zu tun gehabt.) In der Freizeit fing ich an allerlei zu zeichnen; kleine Entwürfe, die ich in den »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk« anbot. Manches davon wurde angenommen und ausgeführt. Große Freude hatte mir schon immer das sorgfältige Abzeichnen von Muscheln, Steinen, Mücken- und Schmetterlingsflügeln gemacht, von Wurzeln und Pflanzen; zumal auch den herrlich-kraftvoll gewundenen Formen vertrockneter Blätter nachzugehen. Ermuntert von Obrist und unter seiner fördernden Kritik setzte ich solche Studien fort, nahm aber auch von neuem frühere Versuche auf: Phantasiewesen, oft insektenähnlich oder skelettartig, schreckhafte oder lustige Traumgebilde und -situationen schwarz-weiß, in Tönen oder farbig wiederzugeben. Unter dem Namen »komische Tiere« wurden diese Dinge damals fast zu einem Begriff; eigentliche »Karikaturen« waren es nicht; sie drückten menschliche Empfindungen aus und durchaus nicht nur heitere, sondern, wie mir erst sehr viel später klar wurde, auch Angst, Schrecken, Grauen. Selbstbekenntnisse, unbewußt getarnt durch Komik des Gegenstandes und der Darstellung. Eine Anzahl solcher Blätter erschien im »Ver sacrum«, der Zeitschrift der Wiener Sezession, und im »Simpl«; ein Zufall war es, der mich mit ihm in Kontakt brachte. (Auf die tollkühne, ja größenwahnsinnige Idee meine Arbeiten einer Redaktion anzubieten, wäre ich damals nie gekommen). Nun, auf der Giselastraße traf ich einen Bekannten aus Weimar, den Maler Klimsch. Was ich mache, wollte er freundlich interessiert wissen. Die Mappe voller Zeichnungen, die ich ihm brachte, behielt er gleich da: er wollte sie Bruno Paul zeigen, bei dem er gerade logierte. So bekam Th. Th. Heine die Blätter zu sehen, und als ich bald darauf meine Mappe auf der Redaktion des »Simpl« abholte, war ein erheblicher Teil ihres Inhalts verkauft; meist kleinere oder größere Vignetten, »komische Tiere« etc., die nach und nach dann erschienen, in der besten, lebendigsten satirisch-künstlerischen Wochen-Zeitschrift jener Jahre in Deutschland. Das war mein erster »Erfolg«, und einem Zufall verdankte ich ihn.

Während der beträchtlichen Zahl von Jahren, die ich unter Menschen verlebt habe, bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß die große Mehrzahl von ihnen, zumal unter den Zivilisierten, etwa folgende Vorstellung hat: das, was dem Einzelnen (aber auch den Völkern und der Menschheit) geschieht, an Gutem und Schlimmem, wird bestimmt von zwei, durch den Menschen unbeeinflußbaren Mächten: Schicksal und Zufall. Vom Schicksal hängen die »großen« Dinge ab, die entscheidenden, vom Zufall die kleinen, weniger wichtigen. Etwa so also, daß der liebe Gott oder »der Himmel« (oder wie sonst man die höchste Macht, wenn man eine solche überhaupt anerkennt, nennen mag), das Schicksal, das »Geschick«, also das, was er schicken will, seiner eigenen, persönlichen Entscheidung vorbehalten, für sich reserviert hat. Angesichts der dafür zu bewältigenden, enormen Arbeit kann er sich »natürlich«, oder schlechterdings, um all den verbleibenden Kleinkram nicht auch noch kümmern («...und all das ist ja auch *wirklich* gar nicht *so* wichtig!«). Das alles läßt er von seinem Büro erledigen, von den zahlreichen, glänzend geschulten und mit den Plänen und Prinzipien des Chefs völlig vertrauten General- und Obersekretären, Sekretären und Sekretärinnen der - freilich höchst umfangreichen - »Abteilung Zufall«. - Daß es da Zwischenfälle gibt, oder auch Fälle, in denen der zunächst unbedeutende Zufall unversehens sich auswächst zum Schicksal, das muß ja wohl jedem Menschen, der einmal auch nur ein klein wenig nachdenkt, einleuchten; aber auch für solche Fälle sind ja die Kompetenzen und der Dienstweg eindeutig und endgültig geregelt... Weiter: gegen das Schicksal kann, darf, soll und muß der Mensch, zumal der Mann (und gar der Titan), mutig und selbstbewußt kämpfen; gegen den Zufall aber (verpaßte Straßenbahn, gerissener Schnürsenkel, nachgehende Uhr) ist kein Kraut gewachsen. - Durch vage Vorstellungen etwa dieser Art wird, meinen Erfahrungen nach, das praktische Verhalten und Handeln im täglichen Leben von 90/00-95/00 der Gattung homo sapiens bestimmt. - Fast amtlich beglaubigt wird solche Vorstellung durch die Einführung und Anerkennung der »Höheren Gewalt« als eines festen, in Handel und Wandel gültigen Begriffs.

Die geistreich-spröde, delikate Zeichenkunst Th. Th. Heines, besonders in den nicht-politischen, dekorativen und phantastischen Blättern, wirkte damals als eine Offenbarung auf mich. Er selbst erzählte mir in seiner bezaubernd-gütigen, witzigen, aber so gar nicht bitteren Menschlichkeit: von verschiedenen Seiten sei er verdächtigt worden, daß er für eine bestimmte Art kleiner Zeichnungen im Simpl sich ein Pseudonym zugelegt habe: M. B.; schon durch die Form des Monogramms auf diesen Blättern habe er sich verraten.. Er *freute* sich, ein wahrhaft großherziger »Lehrer«, über diesen »Verdacht«, diesen für mich *so* schmeichelhaften Irrtum seiner Bekannten, - statt empört zu sein über die - offenbar, ja dreiste - Nachahmung seines Stils durch den, den er mehr als einen Kollegen ansah und behandelte, denn als Schüler oder gar als Imitator. Wie aufrichtig



und doch nicht unkritisch ich seine Kunst - mit Ausnahme freilich der meisten seiner Gemälde - bewunderte, das wußte er. Was ich der Förderung dieses Mannes verdanke, der künstlerischen, aber nicht minder der praktisch-beruflichen, läßt sich nicht mit Worten ausdrücken. Er war es, der mir eines Nachmittags in seinem Atelier, Theresienstraße, ein Buch zeigte, von dem er, auf Grund seiner eigenen Erfahrung, voraussah, welche umwälzende, erschütternde, vielleicht zermalmende Wirkung es auf mich ausüben würde: ein Quartband, rotes »art-linen« mit delikatester Goldprägung: »A book of fifty Drawings by Aubrey Beardsley«! - Und nicht viel später schickte er mich mit meiner Zeichenmappe zu Otto Julius Bierbaum, zu dem er schon von mir gesprochen hatte: zur »Redaktion« der eben im Entstehen begriffenen, hyperluxuriösen bibliophilen Monatsschrift: „DIE INSEL".

MARCUS BEHMER

Wolf Dohrn zum Gedächtnis

Eine Festschrift für Richard Riemerschmid wird ganz von selbst zu einem aufschlußreichen Beitrag zur »Geschichte des Deutschen Werkbundes«, - in dieser Geschichte aber darf der Name Wolf Dohrn nicht fehlen; nicht nur weil er in den ersten Jahren des Werkbunds dessen Geschäftsführer war, sondern weil er trotz seiner großen Jugend und obwohl ihm ein vorzeitiges, jähes Ende verhängt war, zu den merkwürdigsten Erscheinungen in diesem an Persönlichkeiten wahrhaft nicht armen Kreise gehörte.

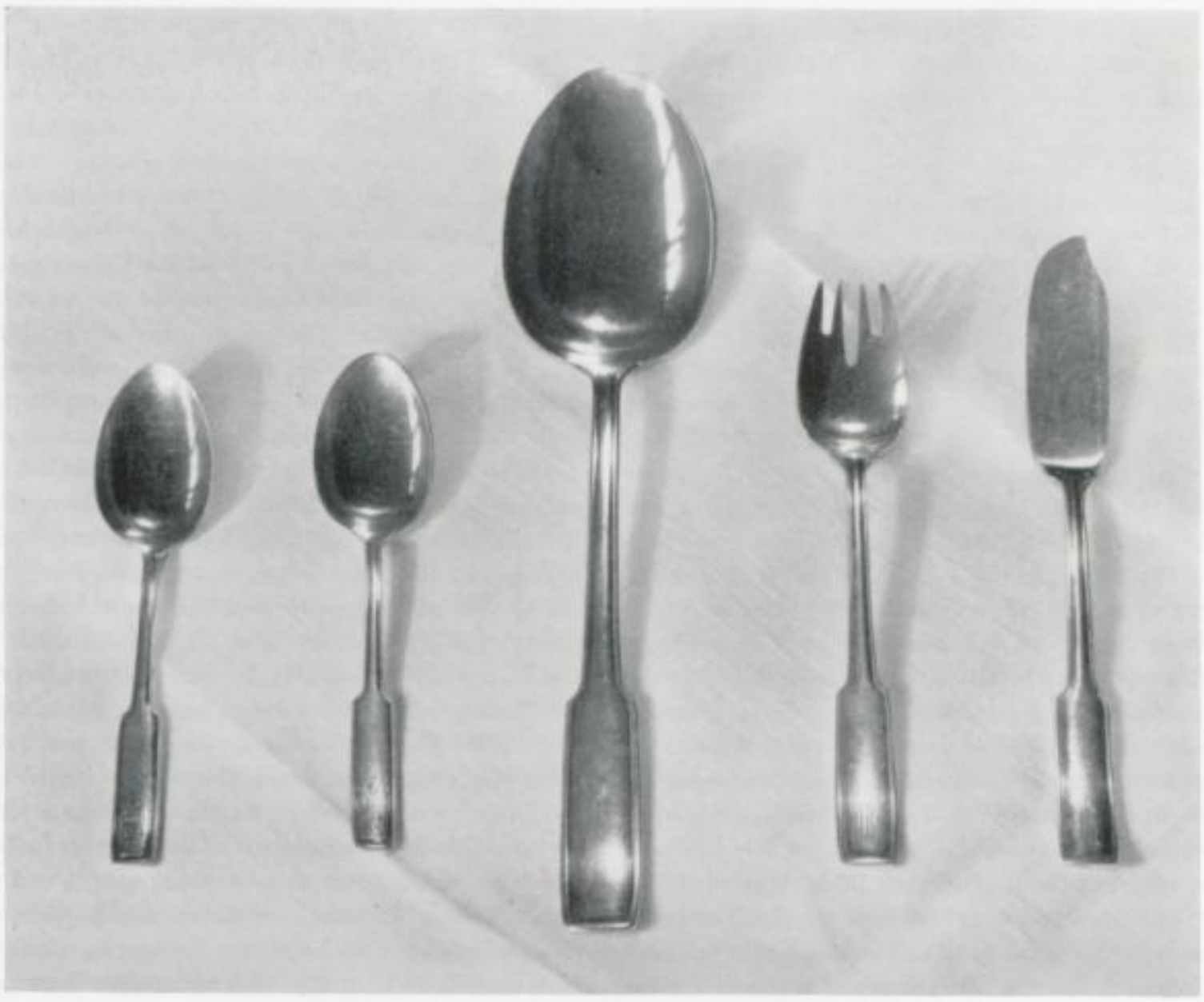
Äußerlich wirkte er fremdartig unter diesen deutschen Männern: ein Russe von mächtiger Gestalt, - ob er es auch rassemäßig war, steht kaum fest. Jedenfalls war er mütterlicherseits rein slavischer Abkunft, und war auch im Wesen ein Slave: sein mächtiger Körper barg eine echt slavische, weiche Seele. Im Mittelpunkt seiner Studien auf der Münchner Universität stand die Psychologie und Ästhetik von Theodor Lipps. Daneben erwachte schon sehr bald, der Tradition der Familie Dohrn gemäß, die Neigung zur Politik, die ihm den Kreis um Lujo Brentano öffnete, ihn bald aber in noch engere Verbindung mit Friedrich Naumann brachte. So nahm er lebhaften Anteil an der Leitung der entschieden demokratischen Zeitschrift »Die Freistatt«, die örtlich und geistig in Schwabing, aber nicht eigentlich in dessen mystisch-romantischer Provinz beheimatet war. Ihr Redakteur war mehrere Jahre der Dohrn befreundete Dichter Friedrich Huch. (Eine treffliche Darstellung dieser leider nur kurzen Freistatt-Episode findet sich in den Lebenserinnerungen von Ludwig Curtius.) Aber die Welt der Kunst war damals doch noch mächtiger in Dohrn als die Politik, und zwar stand ihm, trotz der reichen musikalischen Tradition des Elternhauses, trotz seiner Freundschaft mit der Familie Adolf Hildebrands, doch die Dichtung am nächsten. Dies zeigte sich, als er mit einer an neuen Gedanken reichen, erstaunlich reifen Arbeit »Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik« (ausgehend von einer sehr feinsinnigen Analyse von Goethes Werther), einer heute noch lesenswerten stattlichen Studie, promovierte. Die Laufbahn des Hochschullehrers schien das Gegebene. Doch als er mir Weihnachten 1907 das eben erschienene Buch schickte, schrieb er in der Widmung: »ein verklungenes Lied!«. Inzwischen war er, einer Anregung Naumanns folgend, Geschäftsführer des eben gegründeten »Deutschen Werkbunds« geworden, nach einer Lehrzeit in den »Deutschen Werkstätten Dresden-Hellerau«, wo er sich mit den Aufgaben der gewerblichen Qualitätsarbeit vertraut machen sollte. Nichts mehr von Philosophie, nichts mehr von ästhetischen Problemen, nur reale Arbeit des Tages, die ihn ganz in Anspruch nahm, aber freilich im Sinne einer kulturellen Idee, - die für ihn nun stets mit einer schrankenlosen, rührenden Hingabe an einen Menschen, in dem sich diese Idee verkörperte, verbunden war. Zuerst war es Karl Schmidt, dieser höchst merkwürdige Tischlermeister, der Gründer der »Deutschen Werkstätten«, der, begabt mit einer erstaunlichen Bildungsfähigkeit, Naumanns Ideen von der Pflicht zur Veredelung der gewerblichen Arbeit aufnahm und mit einer fast pastoralen Beredsamkeit immer wieder verkündete; daneben ein höchst unternehmender Betriebsleiter, dem nur manchmal seine Phantasie durchging, so daß er Wünschenswertes mit bereits Erreichtem verwechselte und damit seinen Mitarbeitern manchen Kummer bereitete. Ohne die Stoß- und Überredungskraft dieses Mannes wäre die Gartenstadt Hellerau niemals entstanden. In welcher Weise sie aber Wirklichkeit wurde, das ist zuerst allein die Leistung Riemerschmids gewesen, von dem nicht nur der Bau der Werkstätten, eine der ersten ernst zu nehmenden Gestaltungen eines Industriebaus allerdings sehr besonderer Art, sondern auch der Bebauungsplan der ganzen Gartenstadt und die Gestaltung der meisten Wohnstraßen stammt. In diesen Jahren, die wohl den Höhepunkt in Wolf Dohrns Leben bedeuteten, wurde Riemerschmid immer mehr zur Zentralsonne, um die sein ganzes Denken und Wirken kreiste. In rührender Hingabe und schrankenloser Begeisterung führte er in Hellerau die Besucher durch die Straßen und Häuser. Allmählich ging daneben ein neuer Stern auf: Heinrich Tessenow, dem neben Riemerschmid und Muthesius die Gestaltung einiger Wohnstraßen übertragen worden war. Tessenow, acht Jahre jünger als Riemerschmid, aber nicht so langlebig wie dieser, war in vielem eine ähnliche Natur: ein ebenso lauterer Mensch, ebenso nachdenklich und seiner Ziele bewußt, aber freilich als Mecklenburger im Temperament sehr anders geartet und auch künstlerisch fast ein Gegensatz zu Riemerschmid. Wenn dieser, Zeit seines Lebens, aus einer heimlichen Neigung zur Gotik der geraden Linie auswich wo er konnte, auch immer dem Ornament in irgend einer Weise verbunden blieb, war Tessenow der Geraden und der

glatten Fläche von Anfang an zugeschworen. Wolf Dohrn blieb dem einen treu, auch als die Krönung der Gartenstadt, das Haus für die szenisch-tänzerischen Festspiele, dem Jüngeren anvertraut wurde, dessen Leistung er mit überschwänglichen Worten pries. Und schon ging ein neuer Stern auf: das krönende Haus mußte einen Inhalt haben, - und für diese Aufgabe war der ausgezeichnete Musikpädagoge Jacques-Dalcroze ausersehen, der nicht nur mit der von ihm begründeten rhythmischen Gymnastik, sondern auch mit einer neuen Methode der Gehörbildung sehr erfolgreich und echt bahnbrechend gewesen ist. Von den Ideen dieses französischen Schweizers wurde Dohrn, der der Musik trotz der Tradition der Familie ferner stand als den übrigen Künsten, immer mehr fasziniert. Aber als Dalcroze anfing, Bach'sche Fugen tanzen zu lassen, wurden die ernsten Musiker bedenklich, und es dauerte einige Zeit, bis Dohrn diesen Bedenken zustimmte. Es war die erste Krisis, die dieser allem Neuen nicht nur aufgeschlossene, sondern mit Enthusiasmus hingegebene Geist durchzumachen hatte. Als er uns zum erstenmal zugab, daß der künstlerische Rang von manchem, was Dalcroze machte, für die hohen Ziele, die Dohrn vor allem für die geplanten Festspiele im Auge hatte, nicht ganz ausreichte, sah man eine gewisse Gefahr für sein weiteres Wirken. Was würde nun, nach dieser Enttäuschung, das neue Zentrum seiner Arbeit werden, die ohne Enthusiasmus nicht zu denken war? - Sein jähes Ende, ein Sturz beim Skilauf um die Jahreswende 1913/14, nahm die Antwort vorweg.

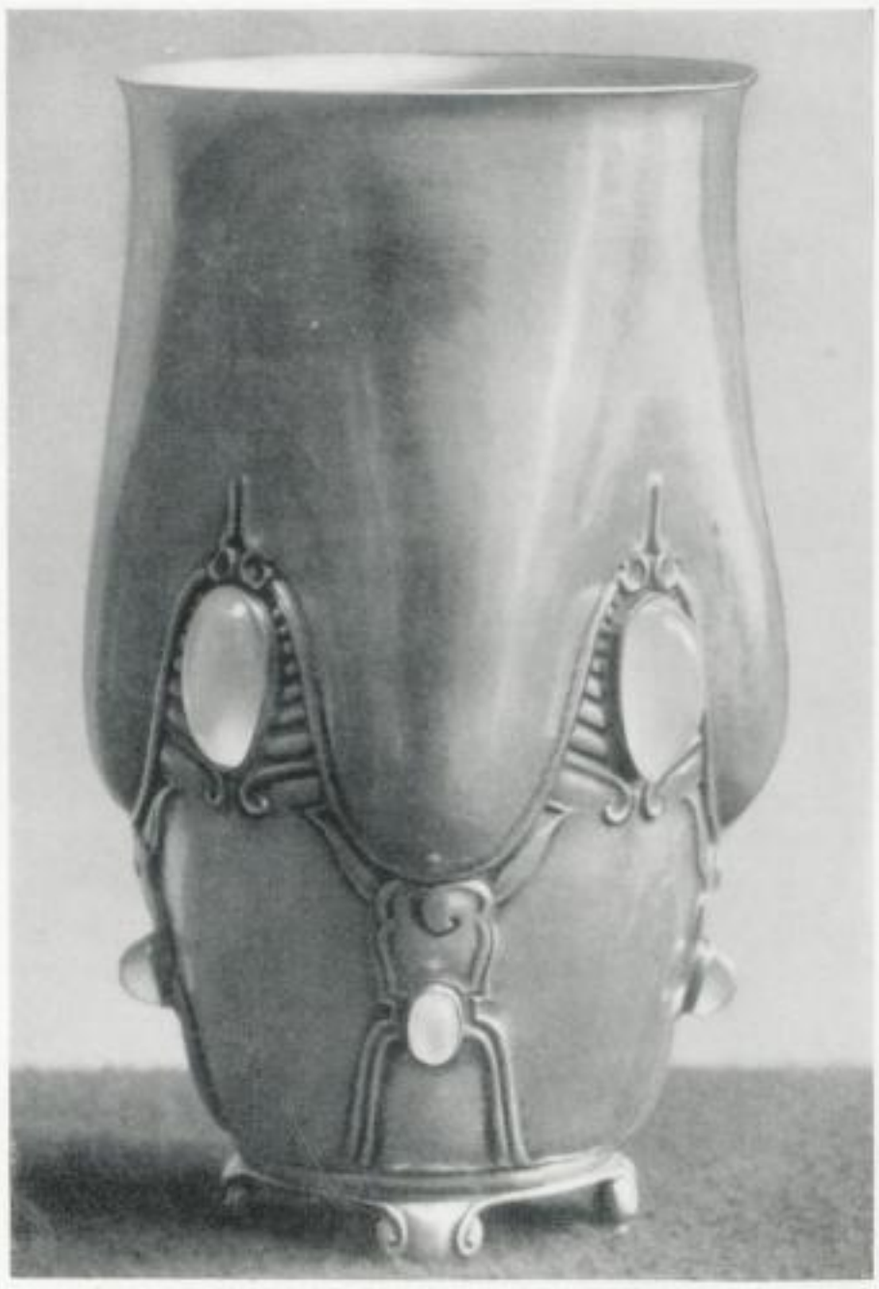
Wenn ihn auch sein Wirken für Dalcroze damals von der eigentlichen Werkbundarbeit fernhielt, die menschlichen Bande, die ihn an die Männer des Werkbunds knüpften, waren nicht zerrissen, und wahrscheinlich hätte er doch wieder zu der Werkbundarbeit zurückgefunden. Seine schweifend reiche Natur hätte in diesem Kreise, in der Fülle der dem Bunde gestellten und immer wieder neu zuwachsenden Arbeiten, noch neue Aufgaben gefunden. Sein Zentrum war, wie das des Werkbunds, doch nichts anderes als die Kulturpolitik.

Man möchte wünschen, es gäbe viele von seiner Art. Er war selbstlos, weil er, selbst nicht schöpferisch, sein Genüge darin fand, schöpferischen Ideen zum Durchbruch zu verhelfen, wo er an sie glauben konnte. Er war von einer in Deutschland leider seltenen, in der Dohrnschen Familie aber selbstverständlichen Großzügigkeit und Opferwilligkeit. Nichts bezeichnender für ihn als daß er, in den Genuß eigenen Vermögens gelangt, auf seinen Gehalt als Geschäftsführer des Werkbunds verzichtete, um dessen finanzielle Nöte zu erleichtern. Weil er so war, konnte er auch von seinen reichen Freunden Opfer verlangen, und es ist erstaunlich, wie erfolgreich er darin war. Der Eindruck seiner Persönlichkeit, seine lautere Selbstlosigkeit und sein unbeirrbarer Glaube an das, wofür er warb, machte es denen, an die er sich wandte, schwer, nein zu sagen. So reicht sein Wirken weit hinaus über das, was sichtbar wurde. Aber Leistungen dieser Art pflegt ja die Geschichte nicht zu verzeichnen.

WALTER RIEZLER



Richard Riemerschmids eigenes Besteck



Albert Feinauer

Von andrem Erdteil grüßend,
eingedenk unserer Verbundenheit!

Kunstgewerbe und Industrie müssen Hand in Hand arbeiten, eine solide, gebrauchstüchtige Ware vorzusetzen. Der Künstler, der den ersten Entwurf entfaltet, wird bedacht sein, daß sein Einfluß auf die große Masse Gediegenheit, Zweckmäßigkeit und guten Geschmack zur Grundlage hat. Gleich wie ein Architekt seinen Grundriß legt, Stil und Zweckmäßigkeit vereint, entspringt aus dieser Wurzel jede künstlerische Tätigkeit, mag sie in Form, Proportion und Ausdruck noch so verschieden sein. Die technische Ausdrucksfähigkeit ist jedoch nur von grundlegender Bedeutung, wenn sie die künstlerische Sprache spricht. Fein dekorativer Geschmack und ein Durchdenken der jeweiligen Eigenart der Aufgabe sollte jedem Gegenstand zugrunde liegen. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute können wir einen großen Fortschritt beobachten, insofern als Künstler und Industrie zusammen arbeiten. Das war nicht immer der Fall; doch hat der Künstler heute erkannt, daß der Fabrikant nicht immer dem Geschmack des Künstlers folgen kann, daß er vielmehr darauf angewiesen ist, einen Kunstgegenstand auf seine Fähigkeit und Brauchbarkeit in technischer Beziehung zu prüfen, als die eigene Individualität des Künstlers hervorzuheben. Der Künstler, der keinerlei Rücksichten auf fremde Wünsche und Einflüsse nehmen will, wird sein Talent in der Eigenproduktion zeigen. Die Prinzipien der Silberarbeiten, besonders der Tafelbestecke, einem Gebrauchsgegenstand von täglicher Bedeutung, liegen in der Formgebung und Sachlichkeit. Der Künstler wird alles daransetzen, ein Tafelbesteck formschön, ausbalanciert und stilvoll zu entwerfen. Service und andere Edelmetallgefäße passen sich unserem täglichen Gebrauchsbedürfnis an, jedoch wird sich künstlerische Handarbeit von maschinell hergestellter Fabrikware weiter unterscheiden. Es stellt uns der Fortschritt in Kunsthandwerk und Industrie heute vor so ausgeglichene Werke, daß es schwer ist, den Unterschied auf den ersten Blick festzustellen. Dies trifft hauptsächlich zu in der Schmuckwarenindustrie.

Die Versuche und Launen in der Kunst der letzten Jahrzehnte haben uns viel zu denken gegeben. In dem Maße, wie die Demokratie fortschreitet, das freie Bürgertum sich wieder aufrichtet, liegt die Hoffnung für eine zeitgemäße Entwicklung der Kunst.

VICKIE FEINAUER
für ALBERT FEINAUER

Goethe hatte für Töne der großsprecherischen Leute ein feines Ohr. Es sind Äußerungen von ihm überliefert, die uns bis ins Innerste erschüttern, wo wir heute deutlich erkennen müssen, wie sehr er recht hatte. Es fing an in den Befreiungskriegen. Er war gewiß kein schlechter Deutscher, aber plötzlich sah er sich allein. Alle Welt war benebelt von patriotischen Phrasen. Nur wenige waren noch imstande, die Entwicklung nüchtern zu sehen. Daß Napoleon 1813 fallen mußte, war unausweichlich bestimmt. Aber vorauszusehen, daß der allgemeine Gefühlsnebel von der finstersten Reaktion benützt werden würde, - dazu gehörte die Fähigkeit, nüchtern zu bleiben und die großen Worte unbestechlich abzuwägen.

Wenn die baulichen Werke ihre Entstehungszeit widerspiegeln, so üben sie umgekehrt auch eine Wirkung aus. Ihre Haltung prägt die Menschen, die in ihnen und mit ihnen leben. Die Hinwendung zu mittelalterlichen Bauformen, die gegen die Jahrhundertwende aufkam, war ein Symptom: Von dieser Zeit ab verfielen wir einer weltfremden, verstiegenen Romantik. Der nüchterne, gesunde Werkmannssinn, wie er noch in den Bauten der Biedermeier zu spüren ist, ging mehr und mehr verloren.

Die Äußerung Goethes, die uns in Eckermanns Gesprächen überliefert ist, wo er die Verstiegenheit der »Madame Pancouque« verspottet, die sich ihre Zimmer in maurischem Stil einrichten ließ, stand bereits im Gegensatz zur Mehrheit der Zeitgenossen. Der klarblickende Greis wurde nicht mehr verstanden. Er, der selbst einmal den Hymnus auf Erwin von Steinbach niedergeschrieben hatte, sah deutlicher als alle anderen, wie falsch und hohl, wie »unrealistisch« diese Rückkehr zum Mittelalter war.

Wie nötig ist uns ein nüchterner, abwägender Werkmannssinn, die Erfahrung des am Werk Tätigen. Es ist die unglückselige Trennung zwischen Theorie und Praxis, zwischen Entwurf und Ausführung, die gerade beim Bauen so schlimme Folgen hat. Wie wertvoll ist die ruhige Sachlichkeit des verständigen Werkers. Dem sind die Dinge einfach. Und einfach will er sie auch gestaltet sehen. Er freut sich am Schmuck. Er verachtet den Prunk. Er liebt es, »mehr sein als zu scheinen«. Er läßt seine Arbeit und die Leistung für sich

sprechen und wendet sich still der nächsten Aufgabe zu. Er kann sehr fröhlich sein und versteht, die Feste zu feiern, wie sie fallen. Er weiß auch, daß echte Fröhlichkeit sehr still machen kann. Er ist sich dessen bewußt, daß bei allem Erfolge Glück ist, oder Fügung, oder Gnade, oder wie man es nun nennen mag.

Ein tiefinneres Gefühl warnt ihn davor, dessen uneingedenk zu sein und übermütig zu werden. Nicht aus Angst, sondern weil er Gott fürchtet. Und deshalb liebt er die Einfachheit.

HEINRICH RETTIG

Vor fünf Jahren zeigte München eine Ausstellung mit dem seltenen Titel »60 Jahre Lebenswerk« Richard Riemerschmids. Wir standen staunend vor den Zeugen dieser Lebensarbeit, die sowohl durch die Vielfalt der Betätigung, durch den verblüffenden Reichtum der Einfälle, wie auch durch die gleichsam leidenschaftliche Gründlichkeit gefangennahm.

Den Lösungen der Aufgaben, wie sie das tägliche Leben heute von uns fordert, mangelt das Revolutionäre, das Richard Riemerschmid von je ausgezeichnet hat, und ohne das keines seiner Werke denkbar ist, obwohl er nie das Besondere suchte.

Ich stelle Lichtbilder des Illerkraftwerkes Aitrach zur Verfügung, das nach meinen Plänen in den Jahren 1949/50 von der Energie-Versorgung Schwaben gebaut wurde.

Die etwas ungewöhnliche Erscheinungsform, die nach sorgfältigen Überlegungen an Hand von Modellen entwickelt wurde, erregte unliebsames Aufsehen. Die zuständigen Behörden drohten mit Acht und Bann. Was sie als Zugeständnisse verlangten, war gleichbedeutend mit einem Verzicht auf den Grundgedanken. Dieses Ansinnen schien mir unberechtigt und das Opfer zu schmerzlich zu sein.

So wandte ich mich an Freunde, an Autoritäten, deren Wort und Urteil auch heute noch etwas gelten, unter anderem auch an Richard Riemerschmid, den ehemaligen Lehrmeister meines Lehrers und Freund meines Freundes, dem ich somit als Enkel besondere Verehrung zolle.

Riemerschmid schrieb mir am 31. Juli 1949 folgenden Brief:

»Ich hab mich sehr gefreut, durch Ihren Brief zu erfahren, daß Ihr Kraftwerk, von dem wir bei Ihrem letzten Münchener Besuch so ausführlich und angeregt gesprochen haben, schon im Bau ist, aber ich hab mich auch gewundert - nein, das Wort paßt nicht - (wir haben uns ja abgewöhnt, uns über solche Sachen zu wundern) ich hab mich gewehrt, innerlich und verärgert dagegen gewehrt, daß in die von Ihnen hier verwirklichte vorbildliche Arbeitsweise, in das von Modeeinflüssen freie, von der Aufgabe verlangte Zusammenwirken des Architekten und des Ingenieurs eine Behörde »pflichtgemäß« eingreift und hindert und »besser weiß«. Wenn Sie meine Meinung hören möchten... ich könnte nur Wiederholungen bringen. In Ihrer Antwort und in dem Aufsatz, der im »Baumeister« erscheinen soll, ist das Wichtige schon ausgesprochen, besser als ich's wahrscheinlich fertig brächte. Aber das möchte ich doch noch anfügen: Wenn diesem Streben, wie es in Ihrem Vorhaben steckt, mit so - äußerlicher und oberflächlicher Begründung und solchem Mangel an Bereitwilligkeit entgegengetreten wird, so heißt das geradezu dem Fortschritt und der Entwicklung den Weg versperren, der zum gesunden Wachsen und Erblühen der künstlerischen Form als einem Ergebnis unserer vor allem technisch hochstehenden Zeit führen kann und hoffentlich trotz Bürokratie auch führen wird.

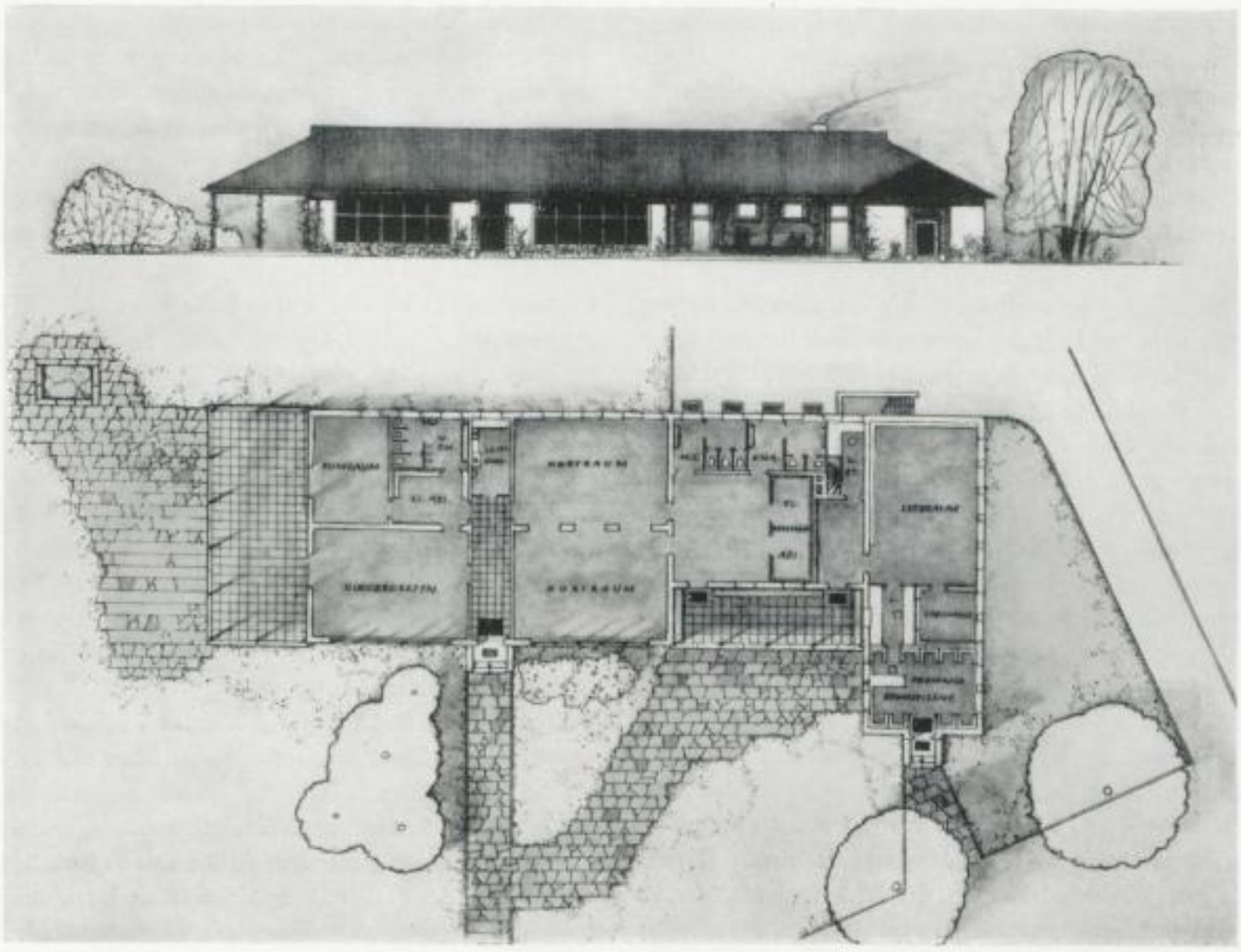
Ich wünsche Ihnen sehr, daß es gelingt, diese Widerstände zu überwinden, nicht nur Ihnen, sondern auch dem »schwäbischen Landschaftsbild« und dem Illertal wünsch ich's.

Und dazu viele schöne Grüße von uns beiden.«

Mit dieser wahrhaft männlichen Hilfe konnte der Plan durchgesetzt und das Werk nach mancherlei Schwierigkeiten doch noch dem ursprünglichen Plan entsprechend gebaut werden. In herzlicher Dankbarkeit sei daher des Geburtshelfers gedacht.

WILHELM TIEDJE

Wilhelm Tiedje Kraftwerk 1950



Heinrich Rettig Kindertagesstätte

Dokumente des Leitmotivs der Werkbundgesinnung in dieser mannigfachen Tätigkeit wird eine Biographie von Ernst Jäckh »Der Goldene Pflug« 1953 veröffentlichen

Form ist jene höhere Architektonik, die zu erzeugen ebenso ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist wie dessen poetische und religiöse Vorstellung oder musikalischer Ausdruck... Die wertvollsten Früchte, die ein geschmacklich führendes Volk einheimst, sind nicht einmal die des Handels. Wichtiger als Geld ist Ansehen, höher als Reichtum steht Achtung, am höchsten Liebe

Hermann Muthesius

Hoffentlich ist die Zeit vorbei, in der Werkbundler Anstoß daran genommen haben, den Werkbund mit »Politik« in Beziehung zu setzen. Der historische Anreger und erste Vorsitzende des Deutschen Werkbundes hat den natürlichen und geistigen Zusammenhang nicht nur klar gesehen und anerkannt, sondern auch als den praktischen Grund erlebt, der ihn mit seinesgleichen zur Gründung des Deutschen Werkbundes geführt hat.

Als »deutsche Kulturzentrale« wurde der Werkbund drei Jahre später außerhalb Deutschlands charakterisiert, gepriesen und gefürchtet. Zuerst in dem Land, aus dem der deutsche Kulturattaché Muthesius die künstlerische, gewerblich-organisatorisch-politische Anregung nach Berlin gebracht hatte, die - obwohl oder weil von reaktionären, höfisch-bourgeoisem, »historischen« Stil-Mischmasch angefeindet - eine Verteidigungsgemeinschaft in einem Deutschen Werkbund veranlaßte. Es war Großbritannien, dessen Kunst und Industrie, Wirtschaft und Politik im 1. Jahr des Weltkrieges eine englische, vom Deutschen Werkbund auch in Deutschland verbreitete Broschüre veröffentlichte, deren Werkbund-Analyse in der alarmierenden Formulierung ausklang, daß der Krieg militärisch gewonnen, aber kulturell verloren werden könnte, wenn es Großbritannien nicht gelänge, Werkbund-Qualität zu organisieren. Die »Times« meldete später die Organisierung einer künstlerisch-industriell-politischen Gemeinschaft: »Das ›Board of Trade‹ hat im Einvernehmen mit dem ›Board of Education‹ und auf Anraten von Vertretern der ›Royal Society of Arts‹, der ›Arts and Crafts Exhibition Society‹, der ›Art Workers Guild‹, der ›Design and Industries Association‹ und verschiedener anderer Personen und Vereinigungen, die mit Handel und Industrie in Verbindung stehen, einen Plan zur Gründung eines Britischen Instituts für Kunstgewerbe entworfen«.

Das war das universale Echo und die Folge der ersten Werkbundausstellung in Köln 1914, die — ein geschichtliches Verdienst des Werkbundvorstandsmitgliedes und Kölner Beigeordneten Rehorst - den damaligen Bürgermeister und heutigen Bundeskanzler Adenauer so für die Werkbund-Politik gewann, daß er 15 Jahre später als Oberbürgermeister und Preußischer Staatsratspräsident eine internationale Werkbundausstellung gleichfalls für Köln vorbereitete.

Diese einzigartige Veranstaltung leitete die Entwicklung von nationalen Werkbünden in einer universalen Werkbundbewegung ein. Zuerst konsolidierte sich ein österreichischer Werkbund unter Leitung des »österreichischen Muthesius« Karl Vetter: auch er ein Ministerialdirektor, auch er im Handelsministerium, und später republikanischer Theaterpräsident. Der Basler Philosoph Joel schrieb 1914: »Mochten da auf der Kölner Tagung des Werkbundes die ›individualisierende‹ und die ›typisierende‹ Richtung streiten, im Grunde ist gerade der Sinn des Werkbundes ihr Ausgleich, die Ablehnung sowohl von Schema wie von Willkür, von Stilkonvention wie von Stillosigkeit, die innerliche Entwicklung des Stils, dieses Allgemeinen aus der Besonderheit des Schöpfers, des Materials und der Aufgabe, in lebendiger Kraftentfaltung ihrer Proportionen. Und diese Werkbundtagung bewies, daß der neue Kulturgedanke bereits Wurzel geschlagen hat: neben Deutschland waren Österreich und Ungarn, Holland und Belgien, die Schweiz und die skandinavischen Länder vertreten. Die Werdekraft eines neuen Europa sprach aus dieser Werkbund-Tagung, der Schöpferdrang, der im Bunde wirkend die Welt harmonisieren will.«

Später, in der Weimarer Republik, folgte auch Amerika, wie Ende 1927 während meiner Vorträge in Amerika der folgende Brief des Leiters des General Education Board bezeugt: »Wir bereiten die Gründung eines Verbandes von Industrie, Handel und Kunst vor nach dem Vorbild des Deutschen Werkbundes, um das amerikanische Volk, unsere Industrie und Politik zum Verständnis eines höheren Standards der Kunst-Industrie zu erziehen, und bitten Sie, durch Ihre Anwesenheit uns dabei behilflich zu sein.« In der New Yorker Versammlung fiel das Wort, »daß unsere Architektur das Porträt unserer Zeit« ist.

Wir wurden uns damals rasch einig in unserer gemeinsamen Frontstellung gegen romanische, gotische oder barockische Verkleidung von Wassertanks auf den Dächern der amerikanischen Städte; gegen Banken mit griechischen Säulenvorhöfen, gegen Bahnhöfe in romanischem Kirchenstil, Postgebäude in deutscher Gotik, Verwaltungshäuser in italienischer Renaissance, Gerichtshöfe in klassischem Barock; gegen kaiserlich-bürokratische Stiltradition wie gegen vulgäres Parvenuetum mit zuviel Prosperität und zu wenig Geschmack, mit Protzenfassade und Vertikokultur. Kurz: gegen alle imitative Unwahrheit und gegen superlatives Unwesen: noch schlimmer, weil gefährlicher als Ungeschmack war ja Imitation, Krampf und Unredlichkeit, die Verlogenheit im gesamten Lebensstil: das Haus des Bürgers, der als »Untertan« sich gebärdete, der in Fassade und Interieur als Schloßherr sich maskierte und ornamentierte, sich aufputzte und aufblähte - unecht in Material und Mentalität, Geist und Politik: die materialisierte »Lebenslüge«. Der Berliner Kurfürstendamm fand ähnliche anachronisierte Verwandte am New Yorker Broadway wie im Pariser Boulevard des Raspail und im römischen »Umbertismo«. Auch dieser »Imperialismus« war zeitgemäß international, ebenso wie die Werkbundbewegung als europäische Idee alle Industrieländer erreichte und umso notwendiger wurde, je mehr die rasche Entwicklung eines Industriezeitalters und einer städtischen Menschenanhäufung, sowie das Problem von Maschine und Masse die aesthetischen Anforderungen des Lebens zu ersticken drohten.

Gegenüber jener Verlogenheit im Lebensziel wirkte der Werkbund für eine ehrliche und echte Ausdrucksform unserer eigenen Zeit auf allen Gebieten, »vom Sofakissen bis zum Städtebau«, von der »Briefmarke bis zum Wolkenkratzer«.

Architektur ist Sprache in Stein, ist die Handschrift der Generationen.

»Werkbund-Politik« heißt also nicht, daß der kollektive Werkbund als solcher irgendeine Kunst produziert; das ist Aufgabe des individuellen Werkbündlers, des Künstlers - als Kopf- oder Hand- oder Maschinenarbeiter. Werkbund-Politik heißt, daß der kollektive Werkbund durch Beeinflussung aller zuständigen Stellen diejenige Politik fördert, durch die die geschilderte Formauffassung fruchtbar werden kann. Solche Werkbund-Politik ist konstruktiv, hat pädagogische, soziale und gesetzgeberische Aufgaben, innenpolitisch wie außenpolitisch.

Das schweizerische und französische Echo ist heute noch aufschlußreich. In der Schweiz wurde, nachdem auf der Werkbund-Ausstellung in Bern (1917) eine deutsche Modenschau die Berner Presse zu der Feststellung veranlaßt hatte, »die Berliner Modekünstler hätten auf neutralem Gebiet eine ästhetische Schlacht gewonnen und das Pariser Mode-Monopol stark erschüttert«, die eidgenössische Bundesversammlung durch eine Botschaft des Bundesrates ersucht, einen Kredit zur Förderung der angewandten Kunst zu bewilligen: »Es steht außer allem Zweifel, daß der gewaltige wirtschaftliche Aufschwung, den Deutschland in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege genommen hatte, zu einem nicht geringen Teil auf die Bestrebungen und die Tätigkeit des Werkbundes zurückzuführen ist. In Erkenntnis dieser Tatsache haben ihm das Reich selbst und die deutschen Bundesstaaten seit seinem Bestehen jede gewünschte finanzielle Unterstützung zuteil werden lassen und so jährlich Summen für gewerbliche Ausstellungen und dergleichen bewilligt. Welche Bedeutung die deutschen Behörden diesen Bestrebungen beimessen, wird am deutlichsten daraus erhellt, daß sie dem Werkbund sogar jetzt während des Krieges die nötigen Mittel für die Durchführung einer umfangreichen Wanderausstellung in der Schweiz zur Verfügung gestellt haben. Die Erfolge Deutschlands auf kunstgewerblichem Gebiet sind dann auch in den übrigen europäischen Staaten nicht unbeachtet geblieben; sie erregten allerorts größtes Aufsehen, und so kam die Bewegung seit Jahren auch in anderen Ländern, vornehmlich in England und Frankreich, in teilweiser Anlehnung an die deutsche Organisation erneut in Fluß.«

Ähnlich in Frankreich, wo die Presse den »Werkbund« in »Lien pour L'Oeuvre« übersetzte und »La Renaissance« folgenden Alarmruf (1916) brachte: »Ich halte diejenigen keineswegs für Patrioten, die in Bausch und Bogen das Streben der deutschen Kunst verdammen. Unsere Feinde haben einen klugen Versuch unternommen, die verschiedenen Stile des 19. Jahrhunderts, vom Directoire-Stil an, durch einen Stil unserer eigenen Zeit zu ersetzen; und ich muß sagen, weil es die Wahrheit ist und man der Wahrheit die Ehre geben soll, daß bei uns ein ähnlicher Versuch nicht gemacht worden ist. Nehmen wir nur ein Beispiel; der Leipziger Bahnhof ist schöner als der Orsay-Bahnhof. Als Franzose leide ich darunter. Das ist uns um-

»Für Richard Riemerschmid herzlich zum 20. Juni
S.« Richard Seewald Ascona 1953

soweniger zu verzeihen, als wir in Wirklichkeit mehr Geschmack haben als sie. Mit Hilfe der Staatsregierung, die ihre Aufgabe nicht begreift und sich auf mittelmäßige Berichte hoher Stellen verläßt, ruhen wir faul auf der Vergangenheit aus, ohne den Versuch zu machen, das Kommende vorzubereiten.»

Später richtete der französische Staatssekretär der Schönen Künste, Albert Dalimier (später Minister in Herriots und Paul Boncours, Daladiers und Sarrauts Kabinetten), durch Dekrete ein »Technisches Zentralkomitée für angewandte Kunst» ein und hielt am 27. Juli 1916 die Gründungsrede, in der er ausführlich die Erfolge des Deutschen Werkbundes beschrieb und warnte: «Unsere angewandte Kunst verteidigt sich siegreich in der Luxusindustrie, aber andere gewerbliche Zweige Frankreichs leisten schlechteren Widerstand. Wir sehen, wie allzuviele unserer Gebäude von Nürnberger Lampen erleuchtet, von Leipziger Öfen erwärmt werden, daß sie mit Stoffen aus Gladbach und Krefeld bekleidet und mit Möbeln aus Darmstadt ausgestattet sind. Wir haben die Pflicht, uns zusammenzuschließen, um, was an uns ist, in der Welt die Vorherrschaft der französischen Kunst und des französischen Geschmacks zu sichern. Wir haben Boden verloren. Es ist sehr notwendig, das offen zuzugeben, denn nicht dadurch, daß wir vor unserer Schwäche die Augen verschließen, gewinnen wir unseren Platz zurück.»

Es war diese auslandspolitische Wertung des Werkbundes, die unsere Zusammenarbeit mit dem Auswärtigen Amt förderte - ohne irgendwelche Versuche einer Beeinflussung der Werkbund-Gesinnung von irgendeiner Seite - und schließlich auch das Ohr des Kaisers öffnete, dessen Mitwirkung für das Konstantinopeler Werkbund-Projekt von Bedeutung wurde. Dies begann in meiner zweiten Audienz im Hauptquartier in Charleville, wohin ein politischer Auftrag des Reichskanzlers und des Generalstabchefs mich sandte. Als einziger Zivilist an der Tafel des Kaisers und zu seiner Linken sitzend, gewann ich trotz (oder infolge) meines standhaften Widerspruchs in einer türkisch-strategischen Aufgabe seine Aufmerksamkeit und Gunst, so daß er mich »das tapfere Schwäble« taufte, das von da an mancherlei Diskussionen wagen konnte - auch über den Deutschen Werkbund.

Die nächste große Werkbundaufgabe war: in Konstantinopel das »Haus der Freundschaft« zu bauen - im Wettbewerb von 12 Werkbündlern, denen der Werkbund den Weg zur Reichsregierung und zu des Kaisers bedingungsloser Zustimmung sowie zur türkischen Regierung nach Konstantinopel aufschloß: Behrens, Bestelmeyer, Bonatz, Eberhardt, Elsässer, Endel, Th. Fischer, Gropius, Paul, Poelzig, Riemerschmid und Taut. Sie alle (mit Ausnahme von Gropius, der keine militärische Beurlaubung erhielt) wurden nach Konstantinopel eingeladen und erhielten - das erste und letzte Mal in der Wettbewerb-Geschichte - das Privileg, selbst als Preisrichter über die Vergebung der Bauaufgabe zu entscheiden, mit der einzigen Zulassung des Hauptstifters zum Baufond, des bekannten Qualitäts-Industriellen Robert Bosch, und von mir persönlich. In der engeren Wahl zwischen Behrens und Bestelmeyer gewann Bestelmeyer.

In Konstantinopel war ein Baukomplex - mit einer Bauaufgabe (Klub, Ausstellungshalle, Theater, Forschung), die ich bei der Grundsteinlegung so charakterisierte: »Sie soll Kultur und Kunst der Türkei zusammenbringen zur Kenntnis für Einheimische wie für Fremde ... Und sie soll deutsches Wesen dem türkischen Volke veranschaulichen in Wissenschaft und Kunst. Nicht in dem Sinne, daß beide in mechanischer Mischung sich verlieren und verarmen, sondern mit dem Ziel, daß sie in organischer Eigenart sich steigern, sich gegenseitig bereichern in liebevoller Berührung.«

Die türkische Regierung hatte uns den bestgelegenen Platz in Stambul geschenkt. Der Kaiser hatte durch sein persönliches Interesse die deutsche Finanzierung durch mich (mit zwei Millionen Mark in einem Monat) ermöglicht.

Wie sehr das Kaiserliche Interesse wirkte - ohne irgendeinen Versuch eines Dreinredens - zeigt folgender Bericht an das Auswärtige Amt und an Friedrich Naumann:

...»Nach dem Diner mit Kaiser und Sultan im Dolmabagtsche Palast - übrigens mit unbehaglichen goldenen Bestecken und Tellern - trat der Chef des Zivilkabinetts, Exc. von Valentini, auf mich zu, um mir mitzuteilen, daß der Kaiser beschlossen habe, am nächsten Tag in aller Frühe die Besichtigung von Stambul zu beginnen - aber nicht mit Moscheen, Museen oder Serails, sondern... mit meinem Bauplatz! - dem Bauplatz des »Freundschaftshauses« (»Freudenhaus«, wie es deutsche Nörgler und Neider hier gerne hießen). Ich war natürlich sehr erfreut, aber auch überrascht und machte Valentini darauf aufmerksam, daß es dort nichts zu »besichtigen« gäbe als nur ein »Schutthaufen« von abgerissenen Häusern, die die türkische Regierung expropriiert und evakuiert habe - an der repräsentativsten Stelle mitten von Stambul gegenüber der Begräbniskapelle des Sultan Achmed... »Na, dann lassen Sie eben bis morgen früh irgendeine Stelle einebnen, versammeln dort ihr deutsch-türkisches Komité, stellen es S. M. vor, erklären Ihren Plan, aber nur allgemein, nicht zu eingehend, damit S. M. dem Architekten nicht wieder hineinkorrigiert... Aber es bleibt dabei: Ihr Bauplatz wird der Beginn der Kaiserlichen Besichtigung.«

Nach meiner Berichterstattung, Planvorlegung und Unterhaltung mit dem Kaiser, die - ohne, daß ich es ahnte - von A bis Z gefilmt wurde, so daß ich einen Beleg mitbringen kann, (später veröffentlicht in einer Monographie für den Deutschen Werkbund und die Deutsch-Türkische Vereinigung von Theodor Heuß, mit Abbildungen und Analysen der elf Entwürfe), hängte der Kaiser seinen Arm bei mir ein - schritt so mit mir vom Bauplatz zu seinem Wagen und sagte zu mir im Flüsterton: «Nun, habe ich meine Sache gut gemacht? Sind Sie mit mir zufrieden?» - Jetzt erst merkte ich den Sinn dieses Schauspiels: die freundliche Hilfe, die er mir für den Werkbundplan leisten wollte, dadurch, daß er sich so demonstrativ dazu bekannte - gegenüber den Ignoranten und Intriganten eines Teiles der deutschen Kolonie. Die kaiserliche Geste der Demonstration auf dem Bauplatz tat natürlich die berechnete Wirkung. Niemand sagte mehr ein Wort dagegen, und jeder will jetzt dabei sein.

Der Kriegsausbruch hat die Werkbundbauten in Köln zerschlagen und der Kriegsausgang diesen Bau in Konstantinopel. Übriggeblieben ist: der Name »Dostluk Yurdu« (Haus der Freundschaft) für diesen Werkbundplatz heute noch und die türkische Tätigkeit eines der Wettbewerber (Bonatz), der später von der türkischen

Heinrich Sattler Kristall »Die Marter St. Ursulae«

Regierung als Berater und Bauherr von Stuttgart nach Ankara berufen wurde.

Die gleiche Werkbundtagung, die in Bamberg den deutsch-türkischen Bau im Zentrum des Nahen Ostens gutgeheißen, hat mit meinem Referat über »Werkbund und Mitteleuropa« einen weiteren Schritt zur Gestaltung eines neuen Europas als eines »Werkbund der Völker« getan - einen Monat, bevor in London Sir Edward Grey eine Völkerbundspolitik für die Nachkriegszeit proklamierte, in der gleichen Linie, die bereits Deutschland vorbereitet hatte.

Die Weimarer Republik akzeptierte von Anfang an die Fortsetzung der Ausstellungspolitik des Werkbundes im Ausland - durch Förderung seiner Ausstellungen in Monza bei Mailand sowie in Paris und in Newark bei New York, und ebenso die innenpolitische Initiative des Deutschen Werkbundes zur Schaffung eines die Reichsregierung beratenden und beeinflussenden Reichsamtes, des Reichskunstwarts.

Der neue Reichsadler wie die neuen Briefmarken waren nur einige Beispiele der Werkbund-Politik des Reichskunstwartes. Die Werkbund-Mitteilungen reproduzierten damals die Abbildung einer französischen Schmähkarte, in der die französische und die deutsche Briefmarke einander gegenübergestellt sind. Der Begleittext war der Auszug aus einer Ansprache von Paul Hervieu, Professor an der französischen Akademie, und lautete: »Selbst in den Briefmarken geben sich die beiden Nationen so, wie sich jede sieht, so, wie sich jede fühlt. Frankreich als Säerin, angetan mit einem liebenswürdigen Leinengewand, in der großen Gebärde freigebigen Aus-

säens, streut in alle Richtungen die Samenkörner der Zivilisation. Ein Vorbild bewunderungswürdiger Arbeit sät es seine fruchttragenden Ersparnisse, seine schnellen Erfindungen, seine mühsam erarbeiteten Entdeckungen des französischen Genies; es sät in der Hoffnung, daß auch Ihr, Völker der Erde, alle miterntet, und daß wir eines Tages zweifellos vereinigt alles einbringen werden. Deutschland mit hartem Gesichtsausdruck ist bedeckt von einer schwerfälligen Krone; eine Hand ist in egoistischem Sinne gegen sich selbst zurückgebogen(!), bekleidet mit einem Panzerhandschuh; diese Hand umklammert einen Schwertgriff; das ist die Drohung! - Die Brust ist gepanzert, und diese beiden in Metall getriebenen Rundschilde deuten an, welches die mütterliche Säugung für die zu gebärende Menschlichkeit sein werde, wenn diese sie in dieser Bewaffnung gesucht hätte.«

Es war die Politik des Dritten Reiches, diesen Eindruck zu bestätigen und zu betätigen, und so ein Werkbund-Programm zu zerstören, dessen Motto sich zu einer Hymne Hölderlins bekannte: die internationale Werkbundausstellung »Die Neue Zeit«.

Dieser damalige Werkbundplan war so »global und kosmisch«, daß er seitdem durch Ereignisse und Entwicklungen (einschließlich der Atomwissenschaft) bestätigt worden ist und im Jahre 1953 genau so zeitgemäß ist wie er vor 20 Jahren zukunftsberechtigt war. Heute erst recht könnten und müßten die sieben Gruppen jenes Ausstellungscyclus sich zu einem Kreis zusammenfügen:

1. Das Weltbild;
2. Formung des Menschen;
3. Beherrschung der Stoffe und Kräfte;
4. Bauen und Wohnen;
5. Landesplanung und Städtebau;
6. Gestaltung des Staates;
7. Ordnung der Welt.

Aus Paris folgende Charakteristik: »Le Werkbund-document est le premier du genre et restera encore longtemps un modèl tant pour le developpement philosophique de la profonde idee initiatrice que pour l'exposé systématique et la realisation matérielle de la grande enterprise.« Thema und Grundgedanke der »Neuen Zeit« sind auf der Pariser Weltausstellung 1937 teilweise zur Darstellung gekommen, nicht ohne daß der französische Generalkommissar die technische und wirtschaftliche Bedeutung des deutschen Werkbundgedankens für Frankreich und Europa besonders betonte.

In der gleichen Zeit hatte in Deutschland Hitler die Macht an sich gerissen und weder er noch seine Minister Goebbels und Rosenberg, bei denen der Reichskanzler mich nach unserer Aussprache am 1. April 1933 einführte, hatten Verständnis für die Freiheit unseres Werkbundes.

Drüben in Amerika war es der bekannte Kultur-Philosoph Lewis Mumford (Values for Survival Essays, Addresses and Letters on Politics and Education. Harcourt, Brace & Company, New York), der die Bedeutung dieses Werkbund-Programmes und seiner Zerschlagung durch Hitler für Deutschland und die Welt so charakterisierte: »Wir in Amerika waren über Jäckhs Programm für ›Die Neue Zeit‹ enthusiastisch; wir fühlten, daß Deutschland aus der Niederlage des letzten Krieges sich erhoben, die Führung der westlichen Zivilisation übernommen hatte und bereit schien, aus den einzelnen Teilen ein organisches Ganzes zusammenzufügen... Die Hitler-Zeit hat dieses mutige Programm wohl hohl und leer werden lassen, aber als Jäckhs Programm geschrieben wurde, drückte es die beste Hoffnung der Welt aus.«

Der frühere Werkbund-Geschäftsführer, Theodor Heuß, der verständigste Kommentator des Programms dieser Werkbund-Weltausstellung, ist heute Bundespräsident und hat im vorigen Jahr dem neuen Werkbund eine Taufrede gehalten. Der frühere Werkbund-Oberbürgermeister Konrad Adenauer ist heute Bundeskanzler und bestätigt die Charakteristik, die der »Werkbund-Politiker« dem Oberbürgermeister 1929 gegeben hat: »staatsmännische Qualitäten von Intuition, Initiative und Courage, die ihn in die Geschichte als den europäischen Staatsmann einführen werden, der eine der Aufgaben jener Werkbund-Ausstellung in die Tat umzusetzen hat: die deutsche Aufgabe, die innere Einheit Europas als natürliche Arbeitsteilung sichtbar zu machen, was nur vom Organismus-Gedanken her geschehen kann.«

Noch nie hat Werkbundgesinnung in irgendeinem Staat oder Volk diese höchsten Ämter erreicht. Der Deutsche Werkbund hat sein »Stirb und Werde« erlebt: ist er sich seiner großen Verpflichtung, Möglichkeiten und Notwendigkeiten bewußt? - und willig, sie zu gestalten für die Zukunft Deutschlands, Europas und der Welt?

Diese Frage ist berechtigt - am Jahrestage eines Richard Riemerschmid -, dieser Verkörperung des Werkbund-Geistes während eines halben Jahrhunderts in München wie in Köln, für Deutschland wie für das Ausland.

ERNST JÄCKH

In den Jahren um 1908 baute Richard Riemerschmid die Gartenstadt Hellerau bei Dresden.

Im Atelier Muthesius arbeiteten Frick und Martin Wagner, Bartholey und auch ich an der Aufgabe mit. Das war unsere erste Begegnung mit Riemerschmid.

Die Zusammenfassung der Führung des Bundes Deutscher Architekten, B. D. A., und des Deutschen Werkbundes, D. W. B., im Sommer 1933 in einer Person sollte der engeren Zusammenarbeit beider dienen, im Interesse der Ziele beider. Der Gedanke war richtig und wurde auch kaum irgendwo abgelehnt.

Die Tagung des Deutschen Werkbundes in Würzburg stand im Zeichen neuer Hoffnungen. Leider ist es dabei geblieben.

1934 stellte mir die Reichskammer der Bildenden Künste die Forderung, den Deutschen Werkbund aufzulösen. Im Einverständnis mit den führenden Männern des Deutschen Werkbundes und den alten Vorkämpfern um Riemerschmid lehnte ich dieses Ansinnen ab, hinter dem auch persönliches Organisationsbedürfnis stand.

Als Folge trat ich ab, mußte abtreten, und die letzte Hoffnung auf Erhaltung des Deutschen Werkbunds war dahin, zum Schaden der Sache. Nichtkenntnis hatte gesiegt. Kurz darauf folgte die Auflösung, wenn auch in etwas verschleierter Form.

Nach kurzer Zeit wurde der Bund Deutscher Architekten aufgelöst, wogegen ich mich bis zum Äußersten gewehrt hatte, und ich konnte nun die in mich gesetzten Hoffnungen nicht mehr erfüllen. Riemerschmid und viele Gutwillige um ihn zogen sich zurück.

Diese Ausführungen seien gemacht, um den »Alten« einen kleinen Einblick in den Verlauf zu geben, deren Verdienste für mich Ansporn waren, damals in die Bresche zu treten.

CARL CHRISTOPH LÖRCHER

Michael Powolny Gartenplastik 1943

Zu dem Schönsten, was zu erleben mir gegeben war, gehört die Kölner Werkbund-Ausstellung 1914. Nicht so sehr die Eröffnung, als die Zeit der Vorbereitung. Mein Onkel Ludwig Lobmeyr zählte damals schon an die 85 Jahre; so fielen diese Arbeiten, soweit es sich um die Firma J. & L. Lobmeyr handelte, mir zu, im engsten Kontakt mit Josef Hoffmann. Er stand in seiner »Schwarz-Weiß-Periode« und es stand ein Teil unserer damaligen gemeinsamen Produktion in diesem Zeichen. Dazu kamen geschliffene Gläser und Stehlampen, die ersten von uns nach Powolnys Zeichnungen ausgeführten Gravierungen, was alles in drei großen Vitrinen in dem von Hoffmann erbauten österreichischen Haus seinen Platz fand; ebenso zwei monumentale Kronleuchter in getriebenem polierten Eisen und Kristall.

Dieses österreichische Haus gehört zu Hoffmanns Schöpfungen, die weiterhin einen wesentlichen Einfluß auf die Architektur der folgenden Jahre ausgeübt hatten. Alle, die es gesehen haben, werden gerne an den Hof mit Terracottaplatten und Ziegeln und den Plastiksaal unseres unvergeßlichen Oskar Strnad's zurückdenken, an die von Hoffmann selbst installierten Räume, insbesondere den der Poldihütte gewidmeten, an E. J. Wimmers Raum der Wiener Werkstätte und den ersten Raum, der mit Arbeiten Dagobert Peches ausgestattet war, der später so starken Einfluß auf das österreichische und deutsche, ja auf das europäische Kunstgewerbe auszuüben bestimmt war; auch an den großen Mittelsaal des verstorbenen Karl Witzmann. Für uns Österreicher bedeutete diese Ausstellung einen Höhepunkt; gleichzeitig bot sie die Gelegenheit, das Werk der deutschen führenden Künstler, so insbesondere unseres Jubilars, kennenzulernen. Richard Riemerschmid gehörte zu den bahnbrechenden Führern der damaligen Bewegung und fand begreiflicherweise, insbesondere bei uns in Wien, höchste Beachtung und Sympathie. Es mag uns mit Befriedigung erfüllen, daß wir nicht nur dabei sein, sondern auch mitarbeiten durften.

Wenn man das Geschaffene überblickt, erscheint manches nicht ganz den sehr veränderten Verhältnissen unserer Tage angemessen; manches, insbesondere vieles bei Riemerschmid, hat alle Entwicklungen der letzten vierzig Jahre gut überstanden. Alles war notwendig, um diese weitere Entwicklung überhaupt zu ermöglichen.

STEFAN RATH

Nach dem Ersten Weltkrieg besuchte ich Anfang 1920 Richard Riemerschmid, dem die Kunstentwicklung in Deutschland und besonders auch der Deutsche Werkbund so viel zu verdanken haben, in der von ihm geleiteten Münchner Kunstgewerbeakademie. Unter seiner zielbewußten Führung war das vor 1914 hochangesehene Institut schnell wieder aufgeblüht, und der Geist seiner starken Persönlichkeit erfüllte gleichermaßen den ihm eng verbundenen Lehrkörper und die nach der Unterbrechung der Kriegsjahre von großem Arbeitseifer beschwingten Studierenden.

Richard Riemerschmid gab damals seiner Sorge Ausdruck, daß für die Absolventen der Kunstgewerbeschulen nur eine geringe Anzahl staatlich besoldeter Stellen zur Verfügung stehe, und daß im praktischen Leben ein großer Teil dieser jungen Leute einer wirtschaftlich ungesicherten Zukunft entgegengehe. Was kann man für diese jungen Leute tun? Könnte man sie nicht, fragte er, in einen industriellen Betrieb, wie etwa die damalige »Großherzogliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe«, einbauen?

Mich überzeugte diese Idee und auf Riemerschmids Empfehlung hin wurde in der Karlsruher Manufaktur, in deren Leitung ich damals gerade berufen worden war, mit dem Bildhauer Ludwig König, einem Meisterschüler Riemerschmids, der erste erfolgreiche Versuch in dieser Richtung unternommen. Ludwig König trat als keramischer Bildhauer in die Majolika-Manufaktur ein, wo er unter Berücksichtigung aller technischen und kaufmännischen Erfordernisse des Unternehmens Ausgezeichnetes beim Aufbau einer neuen Produktion leistete. Obwohl das Schaffen Ludwig Königs den zeitbedingten Formgesetzen des Expressionismus unterstand, sind nicht wenige seiner keramischen Arbeiten bis heute ein fester Bestand der laufenden Produktion geblieben.

Auch gelang es mir, eine praktische Verbindung zwischen Lehrern verschiedener Kunstgewerbeschulen und Akademien einerseits und der Karlsruher Manufaktur andererseits herzustellen, eine Verbindung, die sich für beide Teile als fruchtbringend erwies. Zu nennen sind in alphabetischer Reihenfolge Josef Hillerbrand, Adelbert Niemeyer, Hans Poelzig, Richard Riemerschmid, Edwin Scharff, Wilhelm Schnarrenberger, Sigmund von Weech, E. R. Weiß und Gustav Wolf.

Es sei mir gestattet, die Arbeiten dieser wertvollen Mitarbeiter mit einigen Worten anzudeuten: Josef Hillerbrand entwarf dekora-

tive Stücke mit plastischem Schmuck, Adelbert Niemeyer ist der Schöpfer großer Vasen von edler Form, deren Bemalung gleichfalls von ihm stammen. Eine besonders monumentale Leistung der Karlsruher Manufaktur stammt von Hans Poelzig: der große Majolikabrunnen, der zuerst auf der Deutschen Gewerbeschau in München 1922 gezeigt wurde. Richard Riemerschmid verdankt die Manufaktur vorbildliche, alle Vorzüge des alten Hafnerhandwerks bewahrende Kachelöfen; das plastische Können Edwin Scharffs trat in lebensgroßen Terrakottafiguren glänzend hervor; die künstlerisch-graphischen Arbeiten der Manufaktur wurden von Wilhelm Schnarrenberger, Sigmund von Weech und Gustav Wolf meisterhaft durchgeführt. Aus den feinfühligen Händen von E. R. Weiß gingen bezaubernde Schalen hervor.

In verstärktem Maße konnte ich bei der »Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin« Mitte der zwanziger Jahre diesen Weg fortsetzen. Im Werk selbst wurde eine keramische Fachklasse im Zusammenwirken mit Bruno Paul, dem damaligen Leiter der Berliner Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, eingerichtet. Auf Grund seiner langen pädagogischen Erfahrungen war Bruno Paul für diesen Versuch wie kaum ein anderer geeignet.

Aus der keramischen Fachklasse gingen unter Anleitung von Bildhauer Otto Gothe u. a. Edith Alberti, Sabine Lepsius, Wilhelm Löber, Else Möckel, Tommi Parzinger, Trude Petri, Kurt Radtke hervor. Sie erwarben sich große Verdienste um die Berliner Manufaktur.

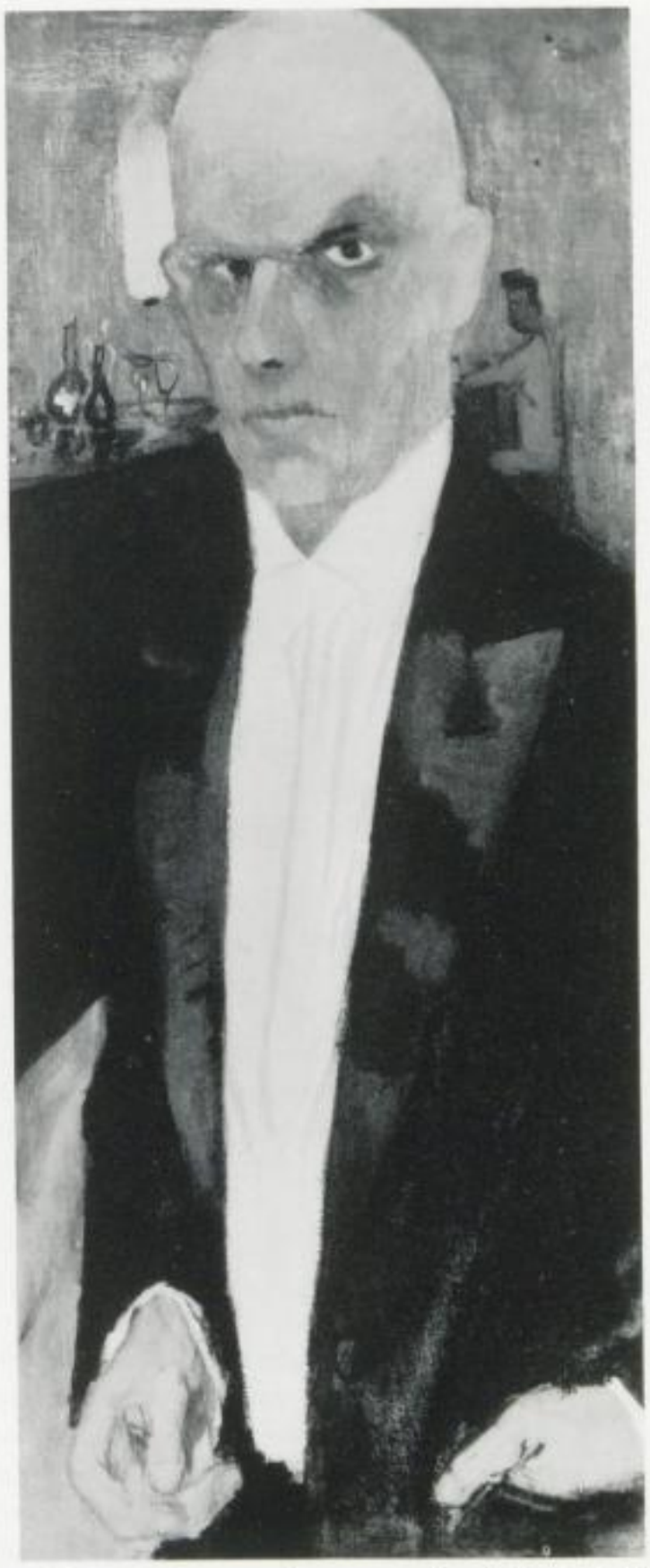
Einige wesentliche Leistungen seien hier stichwortartig angeführt: Von Edith Alberti u. a. die Ausstattung einer evangelischen Kirche mit monumentalen Porzellanleuchtern, sowie die neuzeitliche plastische Dekoration und Bemalung technischer Porzellangefäße; von Sabine Lepsius ein kleiner Zoo bezaubernder Tiergestalten; von Wilhelm Löber (der vom Bauhaus kam) vor allem einige Arbeiten religiösen Charakters, z. B. ein ausgezeichnetes Altar-Relief (Kreuzabnahme) aus Hartporzellan, sowie eine reizvolle Folge von Porzellanplastiken, die den Herstellungsgang des Porzellans veranschaulichten; von Else Möckel Vasen und Schalen mit künstlerisch besonders wertvoller Blumenmalerei; von Tommi Parzinger, der heute in Amerika tätig ist, zahlreiche figürliche Arbeiten, sowie erfindungsreiche Bemalungen verschiedener Art; von Trude Petri u. a. besonders gute Formen für Gebrauchsporzellan, wodurch sie sich einen Namen machte; von Kurt Radtke Tierplastiken, die sich noch heute großer Beliebtheit erfreuen.

1925 verpflichtete ich für die Berliner Manufaktur den Graphiker Johannes Boehland, einen Meisterschüler von E. R. Weiß, dem u. a. die laufenden Aufgaben künstlerischer Schriftgestaltung anvertraut waren.

Aus dem Kreis der Lehrer an Kunstakademien stellten sich für die praktische Mitarbeit in der Manufaktur zur Verfügung Ernst Böhm, Heinrich Campendonk, Ludwig Gies, César Klein, Georg Kolbe, Hans Meid, Bruno Paul, Edwin Scharff, Ruth Schaumann, Richard Seewald, Renée Sintenis, Wilhelm Schnarrenberger, E. R. Weiß. Die Namen sprechen für sich.

Alle diese Künstler haben nach Kräften dazu beigetragen, um der Anregung Richard Riemerschmids zu einem vollen Erfolg zu verhelfen.

Die Ausstellung von Meister- und Schülerarbeiten aus keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten, die 1927 im Auftrag der »Deutschen Keramischen Gesellschaft« in den Räumen der Berliner Akademie am Steinplatz stattfand, bestätigte die Richtigkeit und Notwendigkeit einer engen Verbindung zwischen Riemerschmids Theorie und der keramischen Praxis, wie sie heute vor allem auch von den Werkschulen angestrebt und verwirklicht wird.



Wilhelm Schnarrenberger Selbstbildnis (Öl) 1952

Auch als mir während des Zweiten Weltkrieges die Betreuung der »Französischen Staatlichen Porzellanmanufaktur Sèvres« anvertraut war, konnte ich den Generaladministrator von Sèvres, Guillaume Janneau, veranlassen, die besten Absolventen der Akademie des Beaux Arts in Paris für die Manufaktur zu verpflichten. Erstaunlich war es zu beobachten, wie schnell sich diese besonders befähigten Kräfte den vielseitigen Anforderungen des weltberühmten Instituts anzupassen vermochten.

Ungefähr gleichzeitig konnte ich an der »Königlichen Porzellan-Manufaktur Kopenhagen« feststellen, daß der dortige Direktor, Christian Christensen, im Sinne Riemerschmids bereits junge schöpferische Kräfte zur Mitarbeit herangezogen hatte, die der Produktion der dänischen Manufaktur eine künstlerisch gegenwartsnahe Note zu geben verstanden.

NICOLA MOUFANG

Richard Riemerschmid

Freie Schönheit und langweilige Regeln

1930

Wenn einer Zeit und ihrem Geschlecht eine Fähigkeit nach und nach verloren geht, so erfolgt in der Regel - nicht, was erfolgen sollte: nämlich entweder eine frische Anstrengung, zurückzugewinnen, oder ein klarer Entschluß, zu verzichten, nein - man sucht sich wegzutäuschen über den Verlust und setzt einen Scheinwert, einen eingebildeten Wert an die Stelle des entschwundenen. So ist es uns in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ergangen mit dem lebendigen Sinn für die Schönheit unserer Umgebung und all der Bedürfnisse, wie sie der Tag mit sich bringt. Er ist immer schwächer und unsicherer geworden, bis dann nüchterne, von Phantasie oder Feinfühligkeit unbeschwerte Schulmeisterei die Ordentlichkeit und Regelmäßigkeit, wie sie auch dem unbegabten und ganz flachen Kopf noch begreiflich gemacht werden kann, an seine Stelle geschoben hat; das hat man sich nicht nur gefallen lassen, sondern man hat sich diese bequemen Gedankengänge allgemein angeeignet und hat die Verarmung, der man damit verfiel, gar nicht bemerkt. Nicht nur Bürokraten und Polizeibehörden, auch die Architekten, die Industrie, das Gewerbe, das kaufende Publikum, alle haben da mitgemacht. Die vielseitige und leichte Verwendbarkeit machte diese Regeln, die gar keine geistigen oder gefühlsmäßigen Ansprüche stellten, recht gut geeignet, zur bindenden Vorschrift erhoben zu werden. Denn einfach und bequem war alle Beurteilung und Entscheidung in solchen Dingen geworden. Da war zum Beispiel eine Straße anzulegen; man hatte sich nicht mehr zu fragen, ob sie sich dem Gelände geschickt und in natürlicher Schmiegsamkeit, jede Gelegenheit ausnützend, anpaßte, ob Bauwerke und Ausblicke zur Geltung kamen; »schön« war die Straße, wenn sie schnurgerade war, wenn auf beiden Seiten die Gehbahnen gleich breit, alle Ritzen im Pflaster frei von jedem Pflanzenwuchs, alle Vorgärten gleich tief, mit Steinsockeln und Eisengittern von gleicher Höhe abgegrenzt waren; dann war alles in »schönster Ordnung«. Oder wenn die Leistungen einer Fabrik, sagen wir einer Glashütte, in Frage standen, wie einfach, 12 Gläser nebeneinander aufzustellen und mit einem Lineal nachzuprüfen, ob sie alle genau dieselbe Höhe hatten, oder festzustellen, ob die Glasmasse nirgends ein Bläschen, nirgends eine Linie, überall die gleiche, leblose, harte Durchsichtigkeit zeigte; da konnten die Fragen nach ausdrucksvollen, aus Stoff und Zweck mit feinfühliger Hand herausgebildeten lebendigen Formen zur Seite geschoben werden, da war ein sicherer Anhalt, da war endlich Kennerschaft erreichbar auch für den Dummkopf. Und nach denselben Regeln wie bei den Straßen und diesen Gläsern ließen sich alle ähnlichen Zweifel und Mühen beseitigen.

Max Laeuger Glasierte Kachel farbig gemalt

Nirgends aber werden diese Vorgänge, die so besonders bezeichnend sind für eine Reihe von Jahrzehnten, so deutlich, als auf dem Arbeitsgebiet der Keramik, das deshalb in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit verdient. Mehr als andere Techniken ist die Keramik abhängig von tausend Zufälligkeiten und von den unbändigen Launen des Feuers. Aber das läßt der hochentwickelte Sinn für Ordentlichkeit und Regelmäßigkeit nicht gelten! Ein Stück wie das andere! Form und Farbe ganz gleichmäßig! Die Glasur ohne Flecken und Unterschiede! Ob das möglich ist oder ob es nur zum Schein erreichbar ist durch ganz künstliche und aufwendige Mittel, - ja, was eine richtige Borniertheit ist, die kümmert sich doch um solche Dinge nicht. Auch nicht darum, daß zugleich mit dieser Forderung die größte Schönheit der keramischen Ware verloren geht. Eben weil nämlich die natürliche Wildheit des Feuers sich nie ganz bemeistern läßt, bleibt diese Technik der Natur und ihrem freien Wesen besonders nah verbunden, näher als die Ergebnisse zahmerer Arbeitsvorgänge. Gerade an den besten Stücken tritt diese Verbundenheit in mannigfachen und reizvollen Feinheiten und »Zufälligkeiten« zu Tag. Die Sammler und die Museen schätzen alte und neue Stücke von solcher Art als kostbar und einzigartig und weisen ihnen die besten Plätze an, sie sehen die höchste Kunst des Keramikers darin, daß er diese »Zufälligkeiten« zu beherrschen und herbeizuführen vermochte. In den Werkstätten und Fabriken dagegen wird nicht nur unter Aufwendung allen Scharfsinns und aller technischen Hilfsmittel größte Gleichmäßigkeit im Brand an-

gestrebt - bis zu diesem Punkt ist nichts einzuwenden; aber nun beginnt der Unsinn: - es werden auch, wo es sich um Massenerzeugnisse handelt, die Stücke, die aus einem Brand kommen, mit Stücken aus so und so viel anderen Bränden aufs sorgfältigste zu Gruppen von ganz gleicher Farbe zusammengesucht, die kleinsten Unregelmäßigkeiten werden als Fehlbrand und als entwertet zurückgesetzt und es wird in keiner Weise bedacht, daß so unter Aufwendung von viel Zeit und Geld der Ware ihr besonderer, eigentümlichster Reiz genommen wird. Richtig wäre es, alle die Unregelmäßigkeiten in der Farbe des Scherbens und der Glasur, selbst ein leichtes Verändern und Verziehen der Form, wie es der Brand nun einmal sogar bei sorgfältigstem Vorgehen mit sich bringt, gelten zu lassen als natürliche und schätzbare Vorzüge einer Technik, die zu rassig ist und zu edel, um einer maschinenmäßigen Gleichheit sich zu fügen. Das heißt durchaus nicht, alle Fehler gelten lassen. Blasen und Risse, alle Schäden, wie sie ein unsachgemäßes oder nachlässiges Vorgehen mit sich bringt, sollen Fehler bleiben, sollen nicht in Vorzüge umgedeutet werden. Aber zu bekämpfen und zurückzuweisen ist hier wie überall jedes künstliche, eigentlich - wenn es erlaubt ist, ein etwas grobes Wort zu benützen - verlogene Verfahren, das Eigenschaften und angebliche Vorzüge der Ware vortäuschen will, die sie nicht haben kann und deshalb auch nicht haben soll. Übrigens darf sich der Vorwurf nicht nur gegen Händler und das kaufende Publikum richten, viele Fabriken selber und ihre Leiter machen es nicht besser. Freilich beklagen sie sich zugleich über dieses mühsame und teure Arbeiten, das die Ware in unerträglichem Maß belastet. Aber, obwohl ihre Fachkenntnisse sie davor bewahren sollten, sind sie doch angesteckt von der Meinung, daß eigentlich diese langweilige Gleichheit doch die »schönste« Wirkung ist, die erzielt werden kann. So ein »Ideal« im stillen anzubeten und zugleich, um Kosten zu sparen und bequemere Arbeit zu haben, zu verleugnen, das ist nun freilich nicht der rechte Fortschritt. Der setzt erarbeitete und überzeugte Einsicht voraus.

In vielen, vor allem in den technischen Dingen hat es heute unsere Industrie zur Vollendung gebracht; will sie über diese technische Vollendung hinaus auch wieder zur geschmacklichen und künstlerischen Vollendung vordringen, dann muß sie es fertigbringen, neben allem Fachwissen die Augen und Sinne wieder für die eigenartige, an Abwechslung unerschöpflich reiche, vielfältige Schönheit ihrer Werkstoffe und Arbeitsvorgänge zu schärfen, wahre Kennerschaft wieder auszubilden und wenn sie ausgebildet ist, auch mit Entschiedenheit zu vertreten; nicht vor jedem Wunsch des kaufenden Publikums zurückzuweichen, sondern daran mitzuwirken, daß die Käufer erzogen, nicht verzogen werden. Vor lauter »business« ist der rechte freudige Handwerksstolz verloren gegangen, den müssen wir Deutsche unserem Handwerk und auch unserer Industrie zurückgewinnen!

Wie weit hat damals zu der immer mehr um sich greifenden Geschmacksunsicherheit und Geschmacksverirrung auch die Maschine, die seelenlose Maschine mitgewirkt, deren ungeheure Bedeutung sich zur gleichen Zeit immer entschiedener geltend machte und die man, anstatt sie zur nützlichsten Dienerin auszubilden, zur Herrscherin machte? Wie weit hat das Schwinden eines lebendigen Sinns für freie Schönheit die Irrtümer oder wie weit haben umgekehrt die Irrtümer dieses Schwinden herbeigeführt? Fragen, denen sich noch manche andere anschließen möchten und auf welche heute noch für die meisten unter uns eine sichere Antwort fehlt. Aber mögen die Meinungen noch so schwankend sein, es gibt — wir

Max Laeuger Glasierte Terrakotta farbig bemalt

müssen ihn nur benützen - einen sicheren Anhalt, der nie versagt und auch nie versagen wird: die Natur. Wer im Natürlichen, in dem aus den gegebenen Vorbedingungen naturgemäß sich Ergebenden auch das Erstrebenswerte zu erkennen vermag, der geht nicht irr. Unverdorbener Sinn ist sich dieses sicheren Anhalts immer bewußt. Nur verdorbener Sinn, verdorbener Geschmack vergißt dieses, langt nach anderen Sicherheiten, nach trügerischen, und gerät dabei tiefer und tiefer in den Sumpf.

Benützen wir unsere Augen, um mit ihnen wirklich zu sehen, mit lebendiger Empfindung zu sehen, dann kann uns nicht verborgen bleiben, wohin die Herrschaft jener kleinlichen, von einem ungebildeten Geschmack gestellten Forderungen nach Regelmäßigkeit und Ordentlichkeit geführt hat: nie und nirgends haben die Baukunst und die Industrie formal so schlechtes Zeug hervorgebracht, wie in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und bei den sogenannten »Kultur«-Völkern.

Die freie Schönheit und die äußerlich-starre Regel sind zwei grundverschiedene Dinge, sie haben nichts miteinander zu tun.

RICHARD RIEMERSCHMID

Für Max Laeuger †

Freudiger Anlaß, Richard Riemerschmid zu feiern, und dabei auch Max Laeugers Wirken zu gedenken, fügt gleiche Gesinnung.

Früh erkannten beide die Notwendigkeit einer Kunsterziehung in unserer Zeit und stellten ihr volles Können in diesen Dienst. Wenn Max Laeuger in seiner Keramik zu Höchstem befähigt war, nur einem erlesenen Kreis bleibt hierfür Verständnis vorbehalten. In seinen beiden Kunsthandbüchern wird weit mehr die Allgemeinheit angesprochen.

»Die Kunsthandbücher wenden sich an alle Kreise des Volkes. Sie sollen dazu beitragen, das Gefühl für das Schöne zu wecken; den Boden wieder zu gewinnen, den die Kunst verloren hat, auf dem sie allein gedeihen kann. Die Bücher sollen ein sicheres Fundament schaffen, auf dem bildende Kunst aufgebaut werden kann nach Gesetzen, die im Reiche der Kunst ebenso notwendig sind, wie im sittlichen Leben des Volkes.«

Max Laeuger Terrakotta unglasiert unbemalt

Mit elementarem Wissen wird in diesem Werke in einfacher Art Klarheit herbeigeführt. Klarheit in Stoff, Form und Farbe. Klarheit in allen die Kunst und unsere Zeit berührenden Fragen.

Welch einfache und sichere Hilfe in der Hand der Eltern und Erzieher!

Die 1950 zu München gezeigte Schau des Lebenswerkes von Max Laeuger schien die Größe und Bedeutung sichtbar empor zu halten.

Wie sehr müssen wir sein Werk erhalten, um reife Früchte seiner Saat kostbar werden zu lassen:

Arm sein und froh,
einfach und groß,
mit Wenigem Höchstes erreichen!

WERNER HEYL

Berlin, den 13. Januar 1928

Herrn Geheimrat Direktor Richard Riemerschmid
Köln, Werkschulen

Sehr geehrter Herr Riemerschmid!
Die in der Ausstellungsfrage geführten Besprechungen haben sich zu den beigefügten Richtlinien verdichtet.
Wir bitten Sie, diese in geeigneter Weise in das Programm aufzunehmen.
Ich wünsche Ihnen bei den zu erwartenden Besprechungen der nächsten Tage guten Erfolg.

Ihr sehr ergebener

MIES VAN DER ROHE

Ausstellung 1932

Ausstellungen sind Instrumente wirtschaftlicher und kultureller Arbeit. Deshalb fordern wir für ihre Handhabung eine schöpferische, aktive Haltung.

Soll eine Ausstellung diese Aufgabe erfüllen, so muß sie Klarheit geben über die Entwicklungsrichtung unseres Lebens und selbst Mittel der Entwicklung sein.

Die Probleme der Zeit sind aufzusuchen und ihre Lösung anzustreben. Um diesen Erfolg zu sichern, schlagen wir vor, die ganze Ausstellung 1932 unter das Prinzip der

Ökonomischen Gestaltung

zu stellen, unter besonderer Berücksichtigung des Bedarfs der 95 Prozent der Bevölkerung. Damit erfassen wir die materiellen, sozialen und geistigen Strömungen. Weiter empfehlen wir, auch die Ausstellung selbst unter dem gleichen Gesichtspunkt durchzuführen und auf die eigentlichen Arbeitsgebiete des Werkbundes zu beschränken.

Die Neue Zeit

Eine Ausstellung von Qualitäts- und Höchstleistungen

Die vom Deutschen Werkbund und vom Bund Deutscher Architekten vorgeschlagene Ausstellung findet Sinn und Rechtfertigung

in der Notwendigkeit, die grundlegende geistige und wirtschaftliche Wandlung unserer Zeit sichtbar zu machen, und in dieser Wandlung den Gedanken der Qualität zu halten und zu fördern.

Der Ausdruck dieser Wandlung auf wirtschaftlichem Gebiet ist der Kampf um neue Produktionsmethoden. In diesem Kampf wird die Wirtschaft gegen materielle Übermacht sich nur durch die Einschaltung eines nur ihr eigenen Wertfaktors behaupten können.

Diesen sehen wir in der *Durchgeistigung der Arbeit*, einer Steigerung der funktionellen, wirtschaftlichen und ästhetischen Qualität zur höchsten Leistung.

Nur die Durchgeistigung der Arbeit vermag den materiell gerichteten, *nivellierenden* Rationalisierungsbestrebungen wirksam entgegenzutreten.

Erst wenn von der Gesamtheit der Industrie diese Erkenntnis im Produktionsprozeß vollzogen wird, kann die gewaltige Umstellung der Wirtschaft zur vollen Auswirkung kommen.

Niemals in der Geschichte der deutschen Arbeit wurde die qualitative Steigerung der Produktion so zwingend durch die Umstände gefordert wie heute. Nur der *Qualitätsarbeit*, die Stärke der alten Kulturstaaten, *gehört die Zukunft;* sie zu wahren und zur Geltung zu bringen, ist geistige und wirtschaftliche Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit wird von den führenden Köpfen des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens in ihrer entscheidenden Tragweite klar erkannt.

Dieser Erkenntnis Wirkung zu verschaffen und fördernd eine Richtung zu weisen, wird Aufgabe der Ausstellung sein.

Sie soll nicht nur werbend, mehr noch erzieherisch auf den Nachwuchs wirken und ihm einen Maßstab geben.

Das fordert internationalen Vergleich.

Das Prinzip der Rationalisierung, Typisierung und Normalisierung schließt das Prinzip der *Qualität* nicht aus, und muß nicht notwendig zu einer Mechanisierung des Lebens, sondern kann, sinnvoll gerichtet, zu seiner Bereicherung führen.

Hier liegen neue und lebendige Probleme, die neue Mittel und Wege fordern und zu neuen Formen führen.

Die soziale Umschichtung fordert Geltung.

Dem Bedarf aller ist zu dienen. Nicht mit billiger, sondern mit preiswerter Ware, zu *Weltmarktpreisen Qualitätshöchstleistungen.*

Die Durchführung dieser Forderungen bestimmt Inhalt und Umfang der Ausstellung.

Wir schlagen vor, dieses Thema darzustellen an:

Realen Bauaufgaben

Neben den *Bauten* zu *Ausstellungszwecken* sollen auch an *realen Bauaufgaben* die neuesten Leistungen der *Baukunst* und des *Städtebaus*, der *Bautechnik* und des *Baumaterials* vorgeführt und im Zusammenhang hiermit gezeigt werden, daß Normalisierung die künstlerische Gestaltung in keiner Weise hindert. Darüber hinaus soll die *Bauwirtschaft* Gelegenheit finden, geschlossen auszustellen, wobei der Charakter einer Bauausstellung zu berücksichtigen ist.

Ebenso sollen die höchsten Leistungen von *weltlicher* und *kirchlicher Kunst*, der *sozialen Fürsorge* und des *Handwerks* gezeigt werden.

In ähnlicher Weise könnten einzelne geschlossene Gruppen zeitlich begrenzte Sonderveranstaltungen mit der Ausstellung verbinden (Automobilindustrie etc.).

Die *Hallenausstellung* soll unter dem Gesichtspunkt der sachlichen Ordnung, die einen generellen und einen spezialisierten Überblick ermöglicht, sowohl durch einzelne Firmen als auch durch kollektives Auftreten von Produktionsgruppen unter Führung von Fachverbänden durchgeführt werden.

Soweit das Verständnis für einzelne Gestaltungen eine Veranschaulichung der Produktionsstufen nötig macht, sollen diese im Einvernehmen mit den Fachgruppen dargestellt werden.

Stets aber sollen nur die letzten Entwicklungsstufen jeder Produktion gezeigt werden.

Ausstellungsgelände

Die Aufteilung des zur Verfügung stehenden *Ausstellungsgeländes* nach einem einheitlichen Plan muß gefordert werden, wenn auch die Durchführung der Bebauung vorläufig nicht über den Rahmen hinaus vorgenommen werden soll.

Beteiligung des Auslands

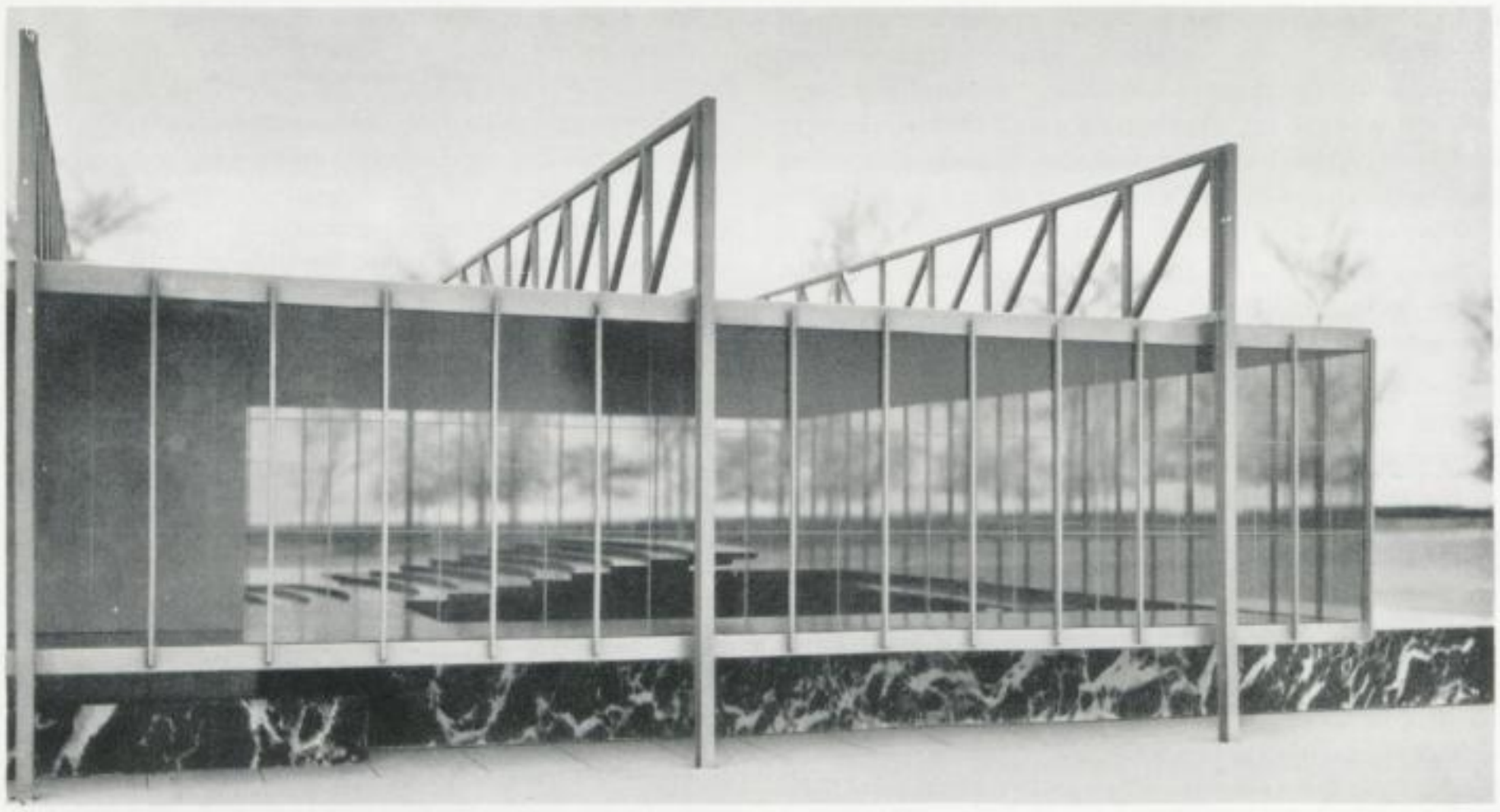
Dem beteiligten Ausland wird grundsätzlich das Recht der selbständigen Gestaltung der Landesausstellung zugestanden.

Um die Bauten der einzelnen Nationen gegen eine Störung durch andere Bauten zu schützen, ist beabsichtigt, den einzelnen Staaten einheitliche räumliche Rahmen, in denen sie sich nach ihrer eigenen Art und Anschauung bewegen können, zur Verfügung zu stellen.

MIES VAN DER ROHE

Die im Bund Deutscher Architekten zusammengeschlossenen freischaffenden Baukünstler nehmen Ihren 85. Geburtstag zur Veranlassung, Sie neuerdings der Hochachtung zu versichern, die Ihnen als Künstler und Kollegen von jeher zustand. Wir waren immer stolz darauf, Sie zu unseren Mitgliedern zählen zu dürfen. Ihre fruchtbare Tätigkeit umspannt einen ungewöhnlich großen Zeitraum. Sie erstreckt sich über eine Ära tiefeinschneidender geschichtlicher und kultureller Wandlungen. In solchen Zeiten ist es nur dem Mann mit freiem Blick, aufrechter Haltung und wahrem Künstlertum ermöglicht, dem Wechsel der Geschmacksrichtungen standzuhalten, den Neuerungen der Technik gerecht zu bleiben und über der Verarmung seines Vaterlandes nicht zu zerbrechen. Wir wünschen von Herzen, daß Sie noch lange im Besitz Ihrer Frische an ihrem reichen Lebenswerke weiterzubauen imstande sind, bitten Sie außerdem, uns das Vertrauen zu erhalten, auf das wir stets allergrößten Wert legen.

Für den Bund Deutscher Architekten KNAPP-SCHACHLEITER DÖLLGAST



Mies van der Rohe Entwurf Nationaltheater Mannheim 1953

Die Technische Hochschule Stuttgart, deren Ehrendoktor Richard Riemerschmid seit dem Jahr 1928 ist, sieht eine besondere Verpflichtung darin, dem Lebenswerk von Riemerschmid Worte der Verehrung und Anerkennung zu widmen.

So möchte der Verfasser dieser Zeilen in seiner offiziellen Eigenschaft als der derzeitige Dekan der Fakultät für Bauwesen, wie als Mitglied der Architektur-Abteilung der Stuttgarter Hochschule, aber auch als Architekt - wohl eine Generation jünger - dies mit dem Nachstehenden tun.

Der Name Riemerschmid hatte schon Klang und bereits besonderen Rang für all jene, die um die Zeit des ersten Weltkrieges - kurz vorher und nachher - mit den Problemen und dem Studium des architektonischen Geschehens sich beschäftigten. Von all den Namen, die damals als revolutionäre Jugend von »Materialgerechtheit« und »praktischer Anpassung an den Zweck« überzeugend und vernünftig zu reden wußten (allerdings in praxi vielfach das Gegenteil erreichten), war einer von Anfang an und durch sein ganzes Werk eine vorbildliche Ausnahme: Riemerschmid. Ihn bewahrte ein hoher »Werkmanns-Sinn« vor dekorativer Unsachlichkeit und seine eigenen Worte bezeugen seine Charakterisierung: »Daß es nicht nur unanständig, sondern auch dumm ist, seiner Hände Arbeit lieblos auf den Schein hin zu machen . . . , lieblose Arbeit vermeiden heißt nämlich soviel wie: Das ganze Können und alle Kräfte in die Arbeit legen, denn vorher hat Liebe sich nicht genug getan . . . !«

Die Erneuerung der Stilformen war wohl im Jugendstil eine erste Phase der Bewegung, man hatte einen neuen Stil im Sinn. Im Grunde genommen lag aber eine Bemühung und Forderung des Gestalterischen in prinzipieller Hinsicht vor, die besonders hinter allen Arbeiten von Riemerschmid als eine These organischer Gestaltung zu spüren war. Sie nehmen ihren Anlauf in der Gebrauchsform als der Organform, doch streben sie einer neuen Gestalt zu. Als solche standen und stehen sie heute noch - wie auch die Arbeiten des 90jährigen van de Velde - weit über dem, was mitunter heute gemacht wird. Die Arbeiten Riemerschmids sind durch ihre gesellschaftlichen Aspekte gekennzeichnet, dieselben sind nicht nur bayrisch, sondern sie stehen auf dem Boden des breiten gesunden Bürgertums vor dem ersten Weltkrieg.

Wie umfassend Riemerschmid nicht nur die Gestaltprobleme ansah, sondern als wesentliche Voraussetzung die Fragen der Ausbildung erkannte, beweist, daß er als einer unter diesen Persönlichkeiten seiner Zeit (van de Velde, Obrist, Behrens, Pankok usw.) 1917 und 1919* in zwei Heften des Münchner Bundes das Problem der künstlerischen Erziehungsfrage behandelte. Sein Standpunkt hierzu war, daß in *einer* einzigen Schule Baukunst, Handwerk und Industrie, Malerei und Graphik, Bildnerei, Handarbeit, Mode und eine Abteilung des Experimentierens der verschiedensten Art zusammengefaßt werden müßte, wofür auch im 2. Heft ein ausführliches Programm für die Organisation und ein Studienplan von Riemerschmid verfaßt und veröffentlicht wurden.

Merkwürdig - 1945 nach dem Kriegsende, nach dem Zerfall aller Schulen und Lehren auf dem Gebiet der künstlerischen Erziehung und in Erkenntnis des Notwendigen für diese Dinge, aber besonders durch die Situation der Zerstörung und die riesenhafte Aufgabe des Aufbaus sah ich mich nun veranlaßt, eine Denkschrift mit demselben Ziel für eine einzige Schule und ebenfalls mit der Feststellung genauer Organisation und Studienpläne zu verfassen, ohne jemals Riemerschmids Pläne von damals gekannt zu haben. Riemerschmids Ziele für eine solche Schule 1917, eine Denkschrift des Verfassers dieser Zeilen 1945! - und das Ergebnis? - damals wie heute: alles bleibt beim alten!

* Verlag C. H. Beck, München

Riemerschmid schrieb damals in der Einleitung zu einem solchen Heft des Münchner Bundes (Flugschrift!):

»Die Zustände, an denen unsere Kunst krankt, hat der Staat mitverschuldet. Er darf sich vor allem nicht verhehlen, daß die Erfolge des umfangreichen Erziehungswerkes, das er in den letzt vergangenen Jahrzehnten der Bildenden Kunst gewidmet hat, in einem unerfreulichen Mißverhältnis zu dem Aufwand an Kosten und Mühe stehen. Zu diesem Ergebnis trägt ihr Teil bei die ziemlich willkürliche Trennung in Akademien, an denen Malerei und Bildhauerei - Technische Hochschulen, an denen Architektur - Kunstgewerbeschulen, an denen die »angewandte Kunst« gepflegt wird. Nur aus der geschichtlichen Entwicklung, nicht aus der Sache, kann diese Trennung überhaupt verstanden werden. Sie rührt aus einer Zeit her, in der von dem lebendigen Sinn für künstlerische Dinge viel verloren gegangen war. Sie bietet keinen Vorteil, dagegen bringt sie eine Reihe schwerwiegender Nachteile mit sich ...!«

Gerade für die Situation einer Architektur-Abteilung von heute, die sich zutiefst mit diesen Fragen beschäftigen muß, weil sie zu den Grundlagen der Methoden und Mittel der Erziehung und Ausbildung führen, sind Riemerschmids Gedanken von damals aktuell.

Diese meine Zeilen reichen jedoch nicht aus, die Fülle der Ideen vor einem halben Jahrhundert, die sich auf Grund ethischer Unruhen erhoben, deren Gestaltforderungen und ihre damaligen Verwirklichungen, weiter zu beschreiben; jedoch gerade Riemerschmids Ideen und Meinungen über Werkstoff, Gestaltung, Wirkung usw. ernten die Früchte jener Zeit, in der Riemerschmid und die anderen Ideen und Meinungen über Werkstoff, Gestaltung, Wirkung usw. äußerten. Der Geist ihrer Arbeiten steigt in der Schätzung und im Ansehen mehr als es in den zwanziger oder dreißiger Jahren der Fall war. Vielleicht ist dies zu einem 85. Geburtstag eine kleine Versicherung für die Anerkennung einer Lebensarbeit, was Riemerschmid zu wenig bisher dargebracht wurde.

Vor knapp zwei Jahren, anläßlich einer Werkbund-Vorstands-Sitzung im Kloster Ettal, war für den Abend Riemerschmid von München herübergekommen. Man saß debattierend und problematisierend zusammen, wobei Riemerschmid ebenso aktiv und lebendig wie wir Jüngere dieselben Probleme diskutierte, so daß wir feststellen konnten, daß die seinigen von damals noch die unsrigen von heute sind.

RICHARD DÖCKER

AUS SCHRIFTEN VON 1916 BIS 1952

Von den Architekten der vorigen Generation beeindruckte mich am meisten Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde und Peter Behrens. Aber der größte Einfluß kam von anonymen Beispielen industrieller Gebäude, besonders der amerikanischen Getreidesilos, die ich im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes für 1913 veröffentlichte.

Ich fühlte mich angezogen durch den Kampf, den Ruskin und Morris führten, die Welt der Kunst wieder mit der Welt der Arbeit zu vereinigen, aber ich lehnte ihre anachronistische Verleugnung der Maschine ab.

Im Jahre 1908, als ich mein Studium beendete, war die Architektenerziehung noch ganz von den drei klassischen Ordnungen beherrscht. Erst während meiner Arbeit mit Peter Behrens gewann ich die Überzeugung, daß die moderne Technik im Bauwerk klaren Ausdruck finden müsse, und daß dies zu neuen, vorbildlosen Formen führen würde. Wenn meine ersten selbstständigen Arbeiten um 1910 auch schon die typischen Züge meines späteren Werks aufweisen, so war diese Vorwegnahme noch unbewußt. Erst nach dem ersten Weltkrieg begann mir die Größe der Mission der Architekten meiner Generation klar zu werden.

Ein Lehrer muß den Blick seines Schülers auf die Zukunft richten. Er muß in ihm Vertrauen auf die Gestaltungsmöglichkeiten seiner eigenen Zeit und auf seine eigene Eingebung erwecken, ohne dabei in Anmaßung das künstlerische Erbe der Vergangenheit zu vernachlässigen.

Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk. Geschrieben im Felde 1916 auf Veranlassung des Hofmarschallamts Weimar.

1923

Die architektonische Bedeutung eines modernen Gebäudes hängt von der überzeugenden Ausdruckskraft seiner organischen Proportionen ab. Wir müssen den klaren, organischen Bauleib schaffen, der unsere Welt der Maschinen und Schnellfahrzeuge bejaht, der frei ist von Lügen und Verspieltheiten, die die absolute Gestalt des Baues verschleiern.

1924

Die Sehnsucht nach Exaktheit und Einheit trägt für die Schwachen die Gefahr einer toten Ordnung in sich. Der Geist erstickt im Mechanischen, wenn er nicht ständig aus der Quelle des Unbewußten getränkt wird. Handwerk und Kopfwerk in ständiger Wechselbeziehung ist das Mittel für den einzelnen Menschen, sich vor Einseitigkeit und Verflachung zu schützen. Zuerst der *ganze* Mensch, dann erst, so spät wie möglich, die Spezialisierung.

Handwerk ist ein unschätzbares Mittel, den werdenden Menschen zu harmonisieren, aber das Handwerk der Vergangenheit existiert nicht mehr. Es entspricht dem menschlichen Geiste, das Werkzeug zur Arbeit immer weiter zu vervollkommnen und zu verfeinern. Eine bewußte Rückkehr zum Handwerk wäre daher ein atavistischer Irrtum. Handwerk und Industrie sind in ständiger Annäherung begriffen und müssen allmählich ineinander aufgehen in einer neuen Werkeinheit, die jedem Individuum den Sinn der Mitarbeit am Ganzen wiedergibt. Das Handwerk der Zukunft wird in dieser Werkeinheit das Versuchsfeld für die industrielle Produktion bedeuten. Für jeden, der gestalten und bauen will, ist die handwerkliche Vorbildung unentbehrlich. Sie stärkt nicht nur seine räumliche Vorstellungskraft, sondern stellt auch eine unbewußte Beziehung seines Wesens mit den Stoffen und Gesetzen der Natur her; sie verwurzelt sein ganzes Schaffen im Elementaren und er verliert sich nicht in Theorie und Rechnung.

»Internationale Architektur«, Bauhausverlag *1925*

Die vergangene Epoche des Formalismus verkehrte den natürlichen Satz, daß das Wesen eines Baues seine Technik bestimmt und diese wieder seine Gestalt; sie vergaß das Wesentliche und Ursächliche über Äußerlichkeiten der Form und über den Mitteln ihrer Darstellung. Aber der neue Gestaltungsgeist geht wieder auf den Grund der Dinge: um ein Ding so zu gestalten, daß es richtig funktioniert, ein Möbel, ein Haus, wird sein Wesen zuerst erforscht. Die Wesensforschung eines Bauwerks ist ebenso an die Grenzen der Mechanik, Statik, Optik, Akustik gebunden, wie an die Gesetze der Proportion. Die Proportion ist eine Angelegenheit der geistigen Welt, Stoff und Konstruktion erscheinen als ihre Träger. Sie ist gebunden an die Funktion des Baues, sagt über sein Wesen aus und gibt ihm erst die Spannung, das eigene geistige Leben über seinen Nützlichkeitswert hinaus. Zwischen einer Vielheit gleichmäßig ökonomischer Lösungsmöglichkeiten - es gibt deren viele für jede Bauaufgabe - wählt der schaffende Künstler innerhalb der Grenzen, die ihm seine Zeit steckt, nach persönlichem Empfinden die ihm gemäße aus. Das Werk trägt infolgedessen die Handschrift seines Schöpfers. Aber es ist irrig, daraus die Notwendigkeit zur Betonung des Individuellen um jeden Preis zu folgern. Im Gegenteil, der Wille zur Entwicklung eines einheitlichen Weltbildes setzt die Sehnsucht voraus, die geistigen Werte aus ihrer individuellen Beschränkung zu befreien und sie zu objektiver Gestaltung emporzuheben... Eine durch Weltverkehr und Welttechnik bedingte Einheitlichkeit des modernen Baugepräges über die natürliche Grenze, an die Völker und Individuen gebunden bleiben, bricht sich in allen Kulturländern Bahn. Architektur ist immer national, immer auch individuell, aber von den drei konzentrischen Kreisen - Individuum - Volk - Menschheit - umspannt der letzte größte auch die beiden anderen.

»Das Bauhaus in Dessau«, Velhagen und Klasing *1925*

Die Bauhauswerkstätten sind im wesentlichen Laboratorien, in denen vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Geräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden. Trotzdem die meisten Teile dieser Modelle von Hand gefertigt werden mußten, waren ihre Urheber wohlvertraut mit fabrikmäßigen Methoden der Herstellung. Das Bauhaus vertritt die Ansicht, daß der Gegensatz zwischen der Industrie und dem Handwerk weniger durch den Unterschied des Werkzeugs gekennzeichnet wird, als vielmehr durch die Arbeitsteilung hier und die Arbeitseinheit dort. Handwerk und Industrie sind in ständiger Annäherung begriffen; in der Zukunft wird das Handwerk seine Aufgabe hauptsächlich in der Versuchsarbeit für die industrielle Produktion finden.

1928

Die Großstadt muß sich positivieren. Sie braucht den Anreiz der eigens entwickelten, ihrem Lebensorganismus entsprechenden, besonderen Wohnform. Die einseitige Tendenz, sich nur auf die Gartenstadt zu konzentrieren, hat eine humanere Entwicklung der Innenstadt verhindert. Der Flachbau ist nicht das Allheilmittel. Logische Folge wäre Verleugnung und Auflösung der Stadt. Nicht Auflösung, sondern Auflockerung der Städte! Wir müssen uns daran gewöhnen, das gutorganisierte, moderne Großhaus nicht als notwendiges Übel, sondern als ein biologisch bedingtes, also echtes Wohngebilde unserer Zeit zu betrachten. Entscheidend für eine hygienische Auflockerung der Wohnviertel ist nicht die Begrenzung der Gebäudehöhen, sondern vielmehr die Begrenzung der Siedlungsdichte. Die immer wieder ausgesprochene Frage »Hochbau *oder* Flachbau« verführt. Es muß heißen: »Hochbau *und* Flachbau«. Wir müssen dem Flachhaus, wo es erwünscht und richtig ist, die verfeinerten Mittel der Technik zur Vereinfachung seiner Bewirtschaftung vermitteln und an das Großhaus durch Sicherung weiter Hausabstände Gärten und Spielplätze unmittelbar heranbringen, so daß das Erlebnis der grünen Natur ein tägliches, nicht nur ein Sonntagserlebnis wird.

Das Bauhaus *1935*

Ich sah, daß ein Architekt keine Möglichkeit hat, seine Ideen zu verwirklichen, solange er nicht in der Lage ist, die Industrie seines Landes richtunggebend zu beeinflussen. Ich erkannte ebenso die Notwendigkeit, eine ganze Gruppe von Mitarbeitern und Helfern zu sammeln, um dies Ziel zu erreichen; Menschen, die nicht automatisch dem Taktstock eines Dirigenten folgen, sondern in der Lage sein würden, unabhängig, obwohl in engster Zusammenarbeit mit anderen, einem gemeinsamen Ziel zuzustreben.

Havard University *1937*

Es ist nicht meine Absicht, hier einen fix und fertigen »Modernen Stil« aus Europa einzuführen, sondern eine Arbeits*methode*, die es gestattet, jedes Problem seiner Eigenart entsprechend anzupacken. Ich verlange von einem jungen Architekten, daß er sich in allen Gegebenheiten zurechtfindet. Ich erwarte von ihm, daß er den technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen entsprechend, echte Gebilde erschafft, die eine unabhängige Auffassung verraten.

1945

Die Entartung unserer heutigen Gemeinwesen ist das traurige Ergebnis unserer Unfähigkeit, die Befriedigung grundlegender menschlicher Bedürfnisse ökonomischen und industriellen Anforderungen überzuordnen.

1948

Wenn wir wollen, daß die Universität der nächsten Generation als kultureller Fruchtboden dienen soll, dann muß sie sich schöpferisch einstellen, nicht imitativ. Eine anregende Umgebung spielt eine ebenso wichtige Rolle für die Entwicklung schöpferischer Anlagen wie gute Lehrer. Jugend kann nur mit echten Bauwerken beeindruckt werden, nicht mit erborgten Verkleidungen aus der Vergangenheit. Wie können wir erwarten, daß die Jugend Kühnheit und Furchtlosigkeit im Denken und Tun entwickelt, wenn wir sie in imitative, sentimentale Gebäude stecken, die längst vergangene Kulturen vortäuschen.

1948

Die Hauptaufgabe des Architekten besteht darin, das gesamte Bauwesen richtunggebend zusammenzufassen. Dafür muß er in seinem eigenen Büro anfangen, eine neue Technik der Zusammenarbeit in Teams zu entwickeln. Das Wesen dieser Technik muß er auf individueller Initiative, nicht auf autoritativer Grundlage aufbauen. Durch sorgfältige Synchronisierung aller Einzelleistungen, in ständigem Austausch aller Mitarbeiter untereinander wird das gesamte Leistungsergebnis des Teams größer werden als die Summe der Leistungen seiner individuellen Mitglieder, wenn sie isoliert für sich arbeiten.

Walter Gropius and the architects collaborative Cambridge/Mass/USA Südansicht des Harvard University Graduate Center 1950 (links die Mensa)

»Faith in Planning« (Rede, gehalten auf der Jahrestagung der American Society of Planning Officials) *1952*

Wir wissen aus eigener Erfahrung, wie selten nüchterne, wissenschaftliche Erkenntnis als solche in der Lage ist, unsere Einbildungskraft so stark zu schüren, daß wir bereit sind, persönlichen Ehrgeiz einer gemeinsamen Idee unterzuordnen. Analytische Erkenntnis allein reicht eben nicht aus, um eine mitreißende Stimmung zu erzeugen, die in der Lage wäre, Hindernisse zu beseitigen, die heute noch guter Planung im Wege stehen. Die Wunder der Wissenschaft, die unsere Zeit hervorgebracht hat, sind im wesentlichen nur zur Befriedigung materieller Bedürfnisse benutzt worden, nicht zur Formung einer neuen Kultur. Daher bleibt unser Gefühlsleben unbefriedigt trotz der ungeheuren materiellen Produktion des Acht-Stunden-Tages. Dieses Unvermögen der heutigen, technischen Zivilisation, auch unser inneres Leben zu befriedigen, zeigt, wie wenig wir es noch verstanden haben, unseren großartigen, wissenschaftlichen Erfolgen auch den geistigen Formausdruck einer eigenen Kultur zu geben.

Ich bin daher überzeugt, daß der Beitrag des schöpferischen Gestalters, der mit direkten, visuellen Mitteln auf die menschliche Vorstellungskraft wirkt, von außerordentlicher Bedeutung dafür ist, in der Öffentlichkeit das richtige Verständnis für die Idee der Planung zu erwecken. Keine Periode der Vergangenheit hat ihren kulturellen Ausdruck gefunden, ohne die Mitarbeit des Künstlers; soziale Probleme können nicht durch intellektuelle Belehrung und politische Aktion allein gelöst werden. Ich möchte aber betonen, daß ich hier nicht nur an die Hinzuziehung von Bildhauern, Malern und Architekten denke, sondern vor allem auch an die wichtige Aufgabe, dem Publikum durch allmähliche Erziehung wiederzugeben, was es an natürlicher Fähigkeit verloren hat, Form zu verstehen und selbst zu schaffen...

Keins unserer wunderbaren, technischen Werkzeuge kann unsere chaotischen Städte in Kulturzentren verwandeln, wenn sie nicht in schöpferische Hände gegeben werden und wenn nicht wieder eine von Grund auf veränderte Geisteseinstellung eine Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst herbeiführt...

»Architecture and Design in the Age of Science« *1952*

Die Bedeutung des Wissenschaftlers für den Weiterbestand unserer Gesellschaft ist heute jedem klar, aber die kulturwichtige Rolle des schöpferischen Künstlers, insbesondere des Architekten, der verantwortlich ist für die Gestaltung der sichtbaren Umwelt seiner Zeit, wird heute kaum verstanden...

Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Prozeß der mechanisierten Vervielfältigungen durch die Maschine besteht die Arbeit des Künstlers in einem unvoreingenommenen Suchen nach Form als Symbol für die Phänomene des Lebens. Dies zwingt ihn, unseren ganzen Lebensprozeß von einem geistig unabhängigen Standpunkt aus zu studieren. Seine Arbeit ist von höchster Wichtigkeit für die demokratische Lebensform, denn seine intuitive Befähigung ist das beste Mittel gegen Übermechanisierung... Die Veränderungen in den Produktionsmethoden und -mitteln und die Zunahme der Industrialisierung des Bauwesens haben uns vor völlig neue Probleme gestellt. Der Architekt der Zukunft kann sie nur lösen, wenn er zusammen mit dem Ingenieur, dem Wissenschaftler und dem Unternehmer in »teams« arbeitet. Gelingt es ihm nicht, sich als unentbehrlichen Mitarbeiter in den Produktionsprozeß der Zukunft einzuschalten, muß sein Einfluß schwinden. Eine brauchbare Methode der Zusammenarbeit in »teams« ohne Preisgabe der eigenen Identität zu entwickeln, scheint die dringendste Aufgabe der neuen Architektengeneration zu sein. Dies gilt nicht nur auf dem Gebiet der Gestaltung, sondern auf allen Gebieten, wo an der Schaffung einer ausbalancierten Gesellschaft gearbeitet wird...

Die kommende Architektengeneration wird sich von dem Wunsch nach gemeingültigem Ausdruck leiten lassen, nicht von prätentiösem Individualismus.

WALTER GROPIUS

Im Sommer 1952 zeigten wir im Kunstgewerbemuseum Zürich eine Ausstellung »Um 1900«. Zum erstenmal wurde versucht, von der Kunst und dem Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende um 1900 eine anschauliche Darstellung zu geben. Es war die Zeit des Jugendstiles, des Art Nouveau, die zu kritischer Betrachtung aufforderte. Wir suchten die geistigen Wurzeln und die Pioniere der sogenannten Moderne in der Kunst und im Kunstgewerbe bekanntzumachen. Das entstandene Bild zeigte, daß die Pioniere alle einig waren in der Ablehnung der Imitation alter Stile; uneinig, oder besser uneinheitlich, waren sie in ihren formalen Realisierungen. Jeder der Pioniere suchte mit größtem persönlichem Einsatz die Formen zu finden, die zeitgemäß und neu waren. Jeder fühlte sich getrieben, in ernster, persönlichster Weise nach dem uranfänglich Wahren und Schönen zu suchen.

Diese Pioniere hatten keinen Klub oder Verband. Sie hatten keine verbindlichen Programme oder Kongreßresolutionen, die richtunggebend die tägliche Arbeit erleichterten. Jeder der Pioniere fühlte, daß etwas Neues im Kommen war, und sie arbeiteten im Glauben an ein in der Ferne erahntes, aber noch nicht klar sichtbares Ziel. Innere Zuversicht, kritische Intelligenz, Mut und unermüdliches schöpferisches Suchen und Finden kennzeichnen alle diese einzelnen Männer und Frauen, die in den Jahren nach 1900 immer mehr zu den führenden Persönlichkeiten der modernen Kunst und des Kunstgewerbes wurden.

Richard Riemerschmid war einer dieser Pioniere und wir haben allen Anlaß, ihm zu danken für alles, was er als Künstler und Erzieher an Wertvollem in seiner Zeit getan hat.

JOHANNES ITTEN

Der Stadtrat der Landeshauptstadt München verleiht mit einstimmigem Beschluß

RICHARD RIEMERSCHMID

den Kunstpreis für Architektur der Stadt München für das Jahr 1951

Die Vielseitigkeit Ihrer Begabung hatte Sie bereits früh vor die Entscheidung gestellt, ob Sie als Schwerpunkt Ihres künstlerischen Schaffens die Malerei, das Kunstgewerbe oder die Architektur wählen sollten. Als Dreißigjähriger erkannten Sie diesen Vorrang der Baukunst zu, deren Werke die Entfaltung der übrigen Künste erst ermöglichen.

Im Jahre 1900 entwarfen Sie im Verein mit Max Littmann die Pläne für das Münchner Schauspielhaus. Seine in allem geistreich erfundene Innenausstattung aber, deren Gestaltung stets den Erwägungen folgte, die Zweck und Material erheischten, ist ausschließlich Ihr Verdienst.

Die materialistische Tendenz der Gründerzeit hatte im Bau von Mietskasernen erschreckenden und beschämenden Ausdruck gefunden. Da loderte im Jahre 1909 Ihr in der Gartenstadt Hellerau verwirklichter, bahnbrechender Bauwille gleich einem Fanal auf. Zwar glaubte man damals, dieses Programm des sozialen Wohnungsbaues als übersteigerte Idee abtun zu können; aber der Blick der Kundigen hat sich immer wieder an der wegweisenden Kraft Ihrer Schöpfung orientiert. Was Sie einst auf deutschem Boden mustergültig in die Tat umsetzten, ist heute in England Prinzip des Städtebaues. Aber auch der künftige Architekt wird sich stets der sittlichen Wucht Ihrer sozialpolitischen Großtat verpflichtet fühlen.

Als Pionier dieser gesunden Regeneration entfalteten Sie Ihr souveränes Können zu jener Spannweite, die auch die Innendekoration als eine nicht weniger bedeutsame Aufgabe umschloß. Ihr liebevolles Versenken in das scheinbar weniger Wichtige gestaltete selbst schlichteste Gebrauchsgegenstände zu Köstlichkeiten, die sich der Harmonie des Ganzen einfügen und mitklingen in der Musik Ihrer Raumkunst.

Aus Ihrer architektonischen Meisterschaft erstand jene Bauform, die sich zur modernen Hausstruktur entwickelte. Als zielklarer Vorkämpfer wiesen Sie dem Kunstgewerbe neue Bahnen. Auch Ihr Künstlertum als Maler fand den begeisterten Beifall vieler Verehrer. Der von Ihrem gesamten künstlerischen Lebenswerk ausstrahlende Idealismus aber wird sieghaft fortschwingen im weiten europäischen Raum. . . . .

21. März 1952.

THOMAS WIMMER
Oberbürgermeister

DR. WALTER VON MILLER
2. Bürgermeister

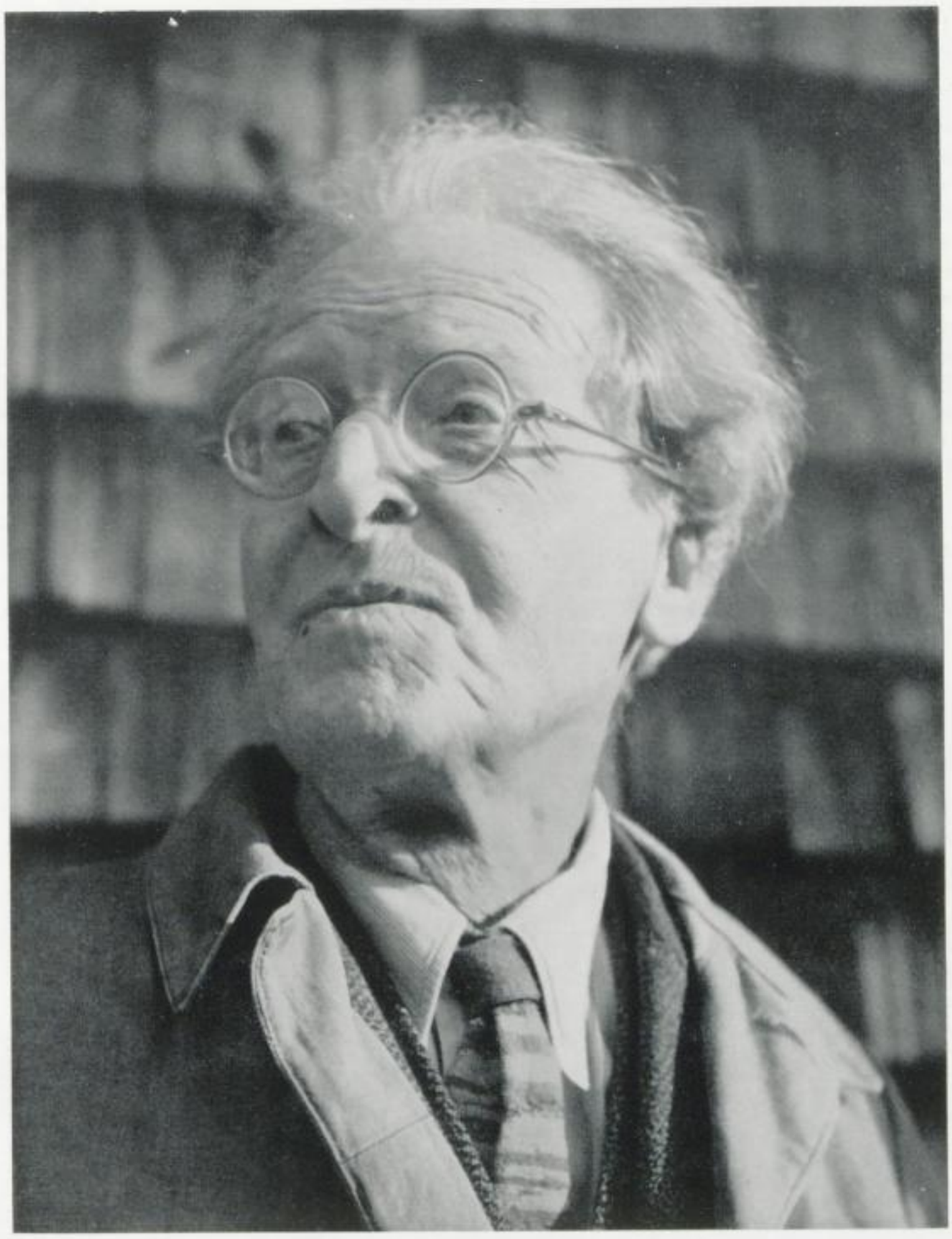


Foto Werner Heyl

Richard Riemerschmid Ostern 1953

Richard Riemerschmid

ZU DEN ZEICHNUNGEN FÜNF-BÜHNEN-HAUS

1. Februar 1953

Neben allen anderen schweren Nöten meldet sich auch noch die heftig umstrittene Frage, wie unsere Technikzeit unsere Bühnen gestalten soll, und diese Unsicherheit hindert ein festes Klarstellen und Zugreifen. -

So wird nicht ganz ohne Grund gewarnt: »Je moderner die Bühnenrichtung, desto teurer wird sie!« Wenn das sogar richtig wäre, es darf *nicht* als entscheidend gelten. Zuerst muß auch heute vor diesen fordernden Trümmern und neu zu treffenden, grundlegenden Entscheidungen mit Sorgfalt geprüft werden, welche eigenzeitliche Bühneneinrichtung den *Meisterwerken* der *Bühnenkunst* am *besten dienen*, ihre Würde und Wirkung so voll, so sicher, so einfach als möglich zur Geltung bringen kann - dienen also, nicht herrschen, auch nicht stören. Wie die Menschen auf der Bühne und um die Bühne einem Mozart oder Shakespeare dienen sollen, so soll's auch Bau und Bühne tun.

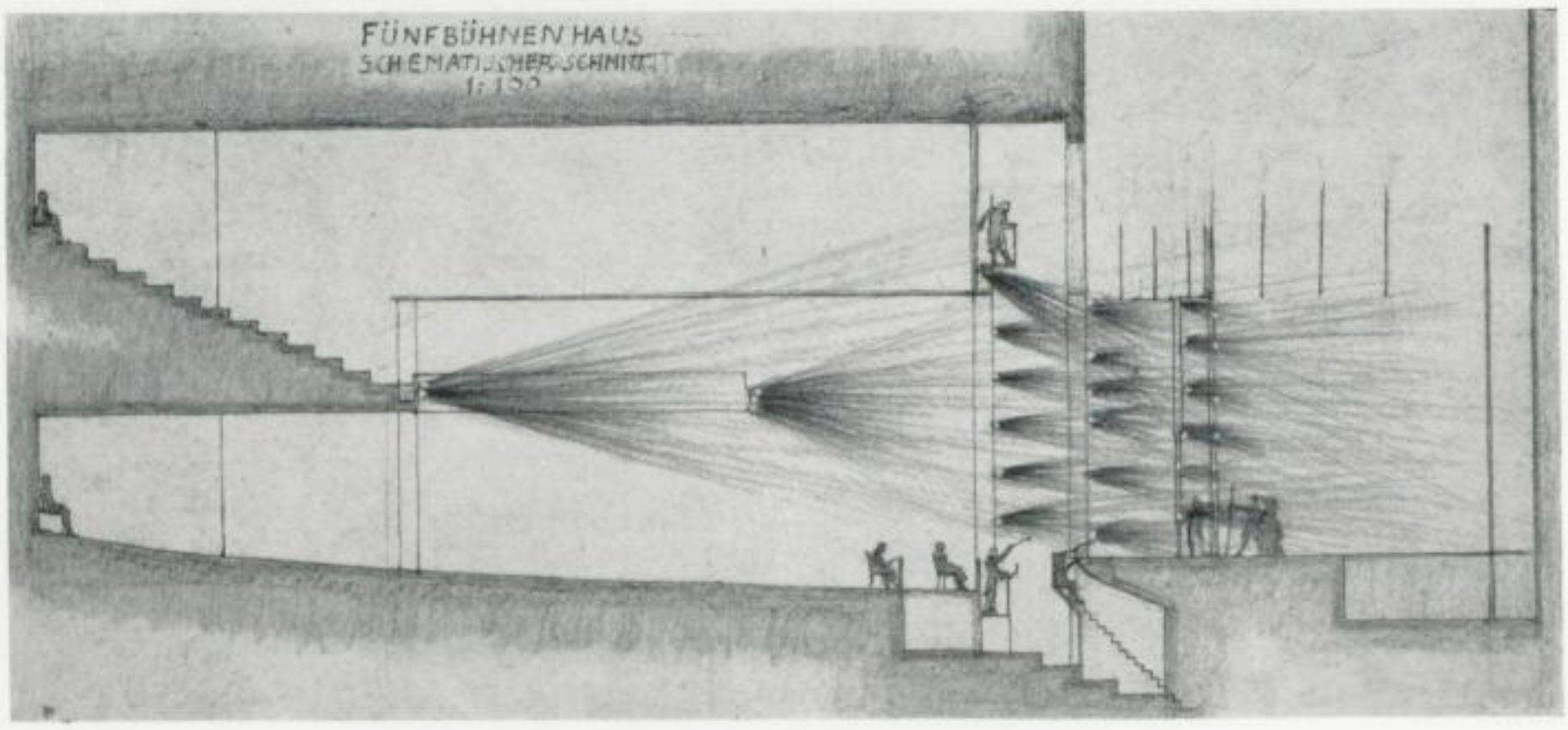
Das alles ist nicht neu! Aber zu der Forderung: »Nicht stören« ist doch noch recht Wichtiges zu sagen. Selbstverständlich sind die großen technischen Fortschritte, über die unsere Zeit immer weiter sich steigernd verfügt, auch zum Dienst heranzuholen - wie unmöglich müßte ihr Fehlen uns erscheinen! Aber, von ihren Erfolgen verführt, hat die Technik oft die *gefährliche Grenze überschritten*, wo jenes huldigend-liebvolle Dienen aufhört und ein störendes, ein gewalttätiges Sich-wichtig-nehmen angeht. Sie hat nicht gesehen, daß in *diesem Reich* es besser ist und bleibt, lieber nichts zu tun, als *aufdringlich* zu dienen.

Wer will leugnen, daß er, wenn die ganze Bühne überraschend und leise knarrend anfängt sich zu drehen oder sich zu senken oder ähnliche wunderliche Dinge zu unternehmen, unwillkürlich an die Maschinerie zu denken und widerwillig sich mit ihr beschäftigen muß. Je mehr er beglückt an das Kunstwerk sich hingegeben hatte, umso ärgerlicher wird er sich gestört und abgelenkt fühlen.

Richard Wagner hat wichtige Vorteile für die Darstellung seiner Werke durch das Einschieben des Orchesters unter die Bühne erreicht. - Auch eine Dreiteilung der Bühne ist mit guten Wirkungen versucht worden. Spielleiter und Bühnenbildner haben mit reicher Phantasie und Beweglichkeit mancherlei Schwierigkeiten überwunden. Der Weg ist angetreten. Warum wird er nicht entschlossen weitergegangen? Warum soll nicht die starre Umrahmung des Bühnenbildes, und der ungegliederte Riesenvorhang einer anderen freieren Anordnung weichen, die erlaubt, den Raum für das Bühnenspiel mit rein künstlerischer Absicht zu erweitern oder einzuengen oder auch abzuändern? Ist doch auch in einem großen Theaterbau das eine Mal der Raum eher nicht groß genug - wenn im Werk des Dichters die endlose Weite einer Landschaft, oder wenn Menschenmassen mitwirken und ihre Rolle spielen sollen, oder dann wieder zu groß, wenn die Handlung oder ein Gespräch einen vertraulichen oder beschränkten Raum verlangen, in dem auch die kleine Bewegung und die feine Einzelheit zu voller Wirkung kommt. Was alles geht verloren, *muß* verloren gehen, wenn sich im rechten Augenblick nicht auch der enge Raum geltend machen kann: Gretchens Zimmer z. B. oder Kleists Holunderbusch. Man unterschätze nicht den Wert und den Reiz, der mit solchen »Kleinigkeiten« gewonnen oder verloren gehen kann. Kaum irgendwo anders ist *das Geistige vom Schaubaren gleich erfüllt und durchsetzt wie auf der Bühne.*

Den Raum ausgiebig zu erweitern, nach der Tiefe hin, bringt unvermeidliche Mängel mit sich. Aber doch schlage ich die Vorbühne vor in der angegebenen Form, wo sie für die beiden Seitenbühnen und ihre Vorhänge die allergünstigste Stellung mitbringt, ohne ihre eigene vielfältige Verwendbarkeit zu beeinträchtigen.

Wird nämlich mit einer zweckmäßigen und leicht beweglichen Einteilung des Bühnenraumes eine gleiche Umformung und Zer-



Riemerschmid Fünf-Bühnen-Haus Schematischer Schnitt 1935

teilung des großen Vorhanges vorgenommen, so ergeben sich Vorteile, die sich, wenn sie nur einmal da sind, nicht mehr werden entbehren lassen: Ich denke mir z. B., daß nach den niedrigen Kellerräumen im »Fidelio« Beethovens Jubeldröhnen vor der weithin gebreiteten leuchtenden Abendpracht noch wilder und inniger jubeln und jauchzen wird.

Fünf Bühnen!

Zwischen zwei kleinen eine dritte von der Größe, wie sie am häufigsten gebraucht wird, dann eine Vorbühne, welche ziemlich geräumig und von allen Seiten her zugänglich, sich oft zu ihrem neutralen, vereinfachenden Zweck gut brauchbar erweisen wird. Schließlich, wenn Soffiten, Beleuchtungsrinnen, Vorhänge, alles nach oben verschwunden ist, als fünfte Bühne der *große Gesamtraum*, dessen Öffnung sich ungewöhnlich weithinstreckt bis zur gleichen Breite von 16 m, wie sie der Zuschauerraum hat. Die ganze Anlage richtig zu benützen, im wahrsten Sinne des Wortes zu *benützen*, wird gar nicht leicht und nicht einfach sein. Einige Kühnheit gehört dazu. Aber: besser und deutlicher, als es sich sagen läßt, zeigen die Zeichnungen und das kleine Behelfsmodell meinen Vorschlag, und nochmal besser werden geschulte Spielleiter und Bühnenbildner mit ihrer Erfahrung eingreifen, und dann eine Bewegungsfreiheit, eine Fülle vielfältiger Wirkungen ermöglicht finden, wie sie bisher nicht zur Verfügung standen.

Noch einige Bemerkungen zur Ergänzung der Zeichnungen: Nur von dem Raume, in welchem der Akt oder der Auftritt sich abspielen soll, hebt sich der Vorhang, *nur dieser Raum* wird beleuchtet, seine Umgebung bleibt ebenso wie der Zuschauerraum im Dunkel.

Szenenwechsel und Verwandlungen werden wenige Sekunden brauchen. Große Verschiedenheit der Bühnenbildformate - ein wirksames Mittel, das ganz vernachlässigt, überhaupt nicht verwendet worden ist - bietet sich an.

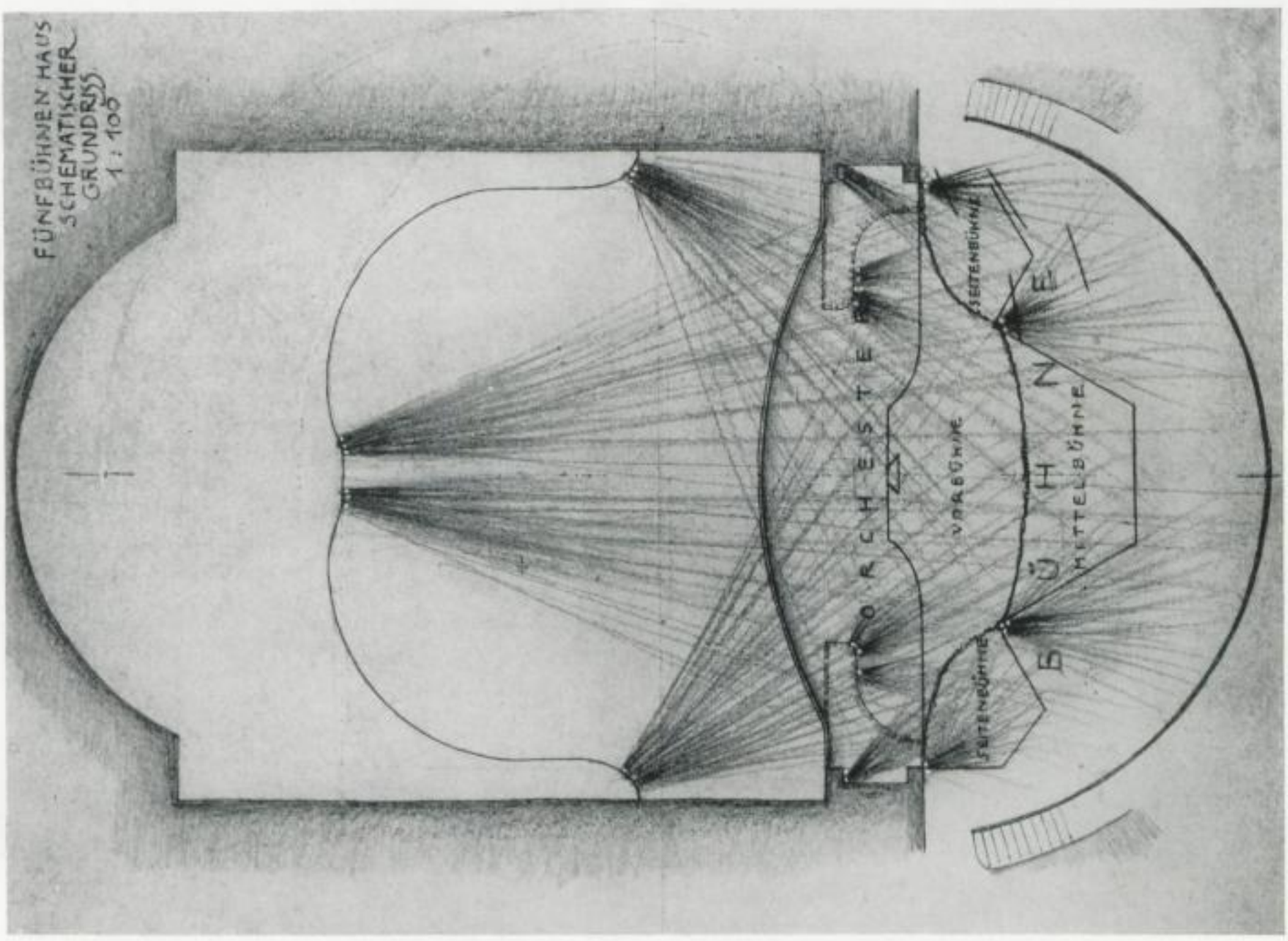
Dann könnte man die Verbindung einer Bühne mit der anderen sich denken, z. B. eines Innenraums mit Straße oder Garten, gleichzeitig bespielt.

Auch der Zuschauerraum in den Pausen bei geschlossenen Vorhängen gewinnt durch die lebendigere und auch baulich weniger gleichgültige Wirkung der Bühnenseite, hinter der die Geheimnisse wohnen und warten.

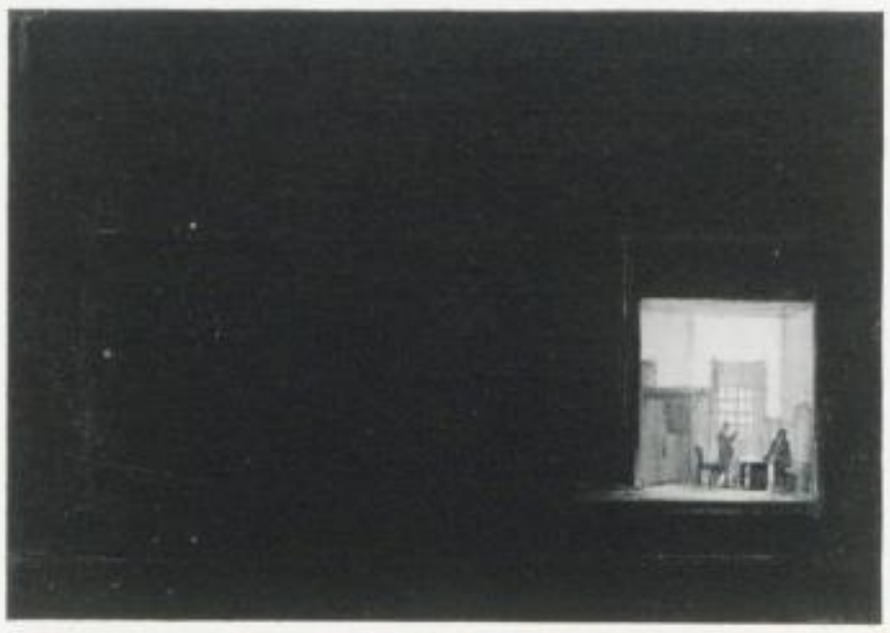
Und nun dürfte zum Schluß auch noch erwähnt werden: Keine riesigen und teuren Maschinerien, nur umständlichere Beleuchtungs- und Schnürbodenvorrichtungen. -

Die Baukosten würden bestimmt um viel, vielleicht um *sehr viel* sich senken. -

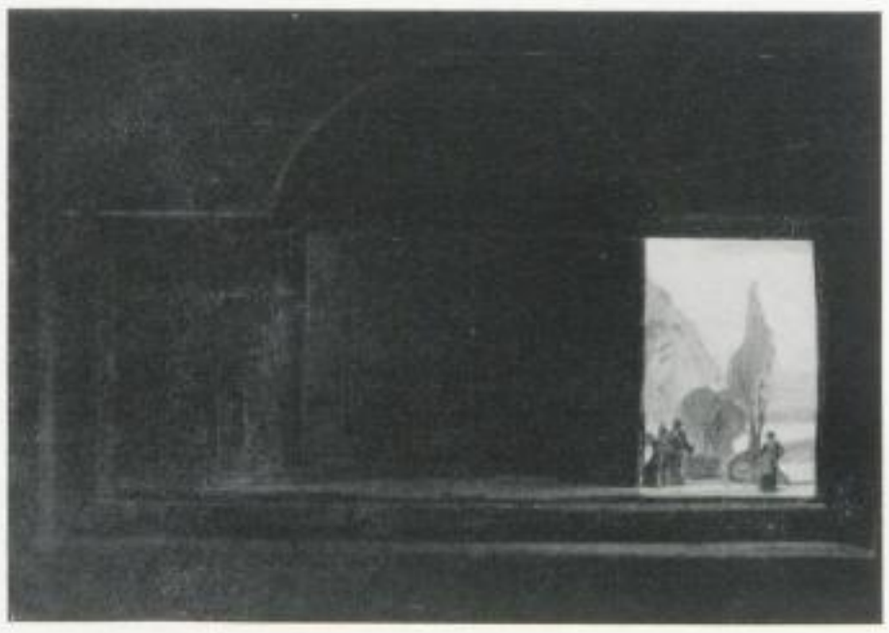
RICHARD RIEMERSCHMID



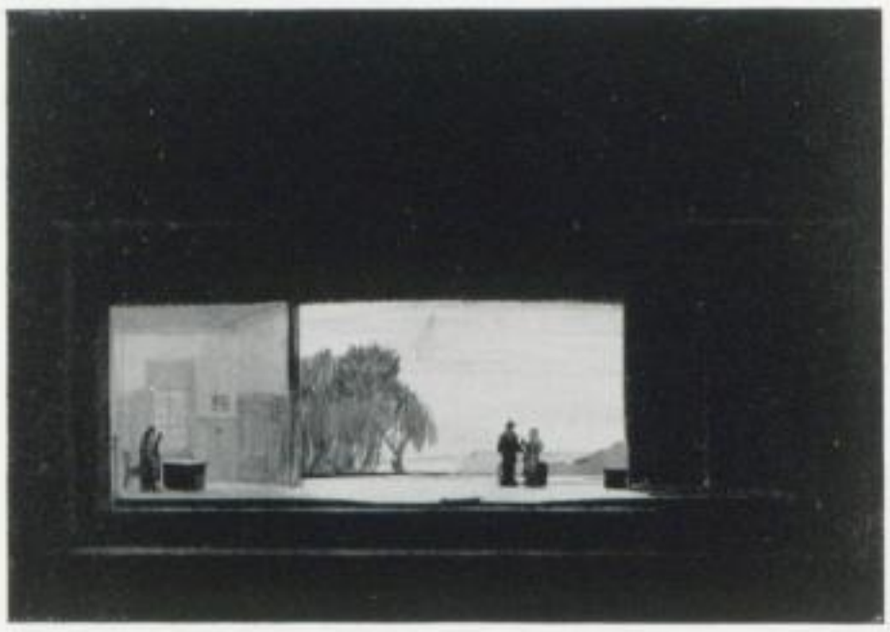
Riemerschmid Fünf-Bühnen-Haus Schematischer Grundriß 1935
In den Original-Zeichnungen sind die Lichtstrahlen gelb und rot eingetragen



Seitenbühne Innenraum



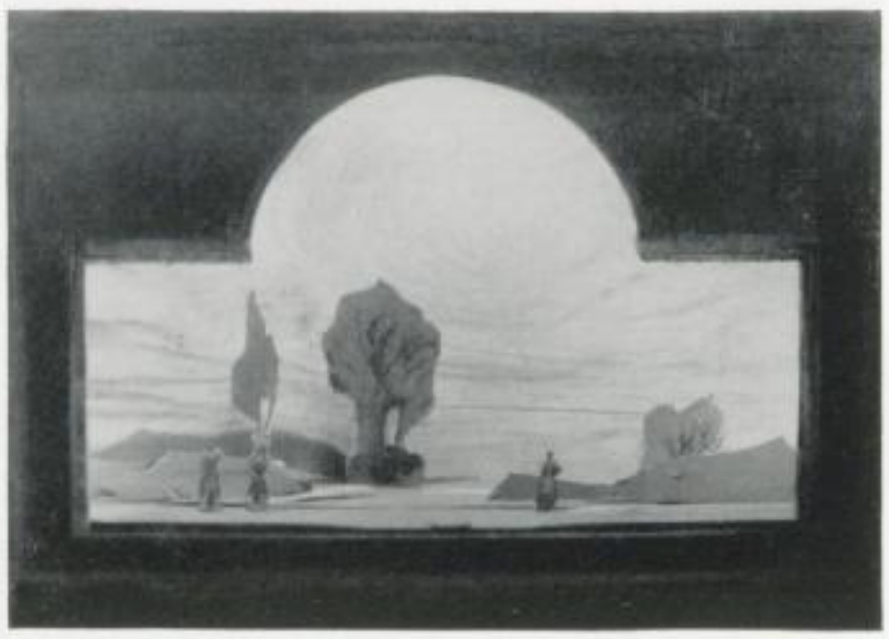
Seitenbühne Landschaft



Seitenbühne und Mittelbühne

Mittelbühne Schmaler Ausschnitt

Mittelbühne



Gesamtbühne

Riemerschmid Fünf-Bühnen-Haus 1953

Modellfotos Dr. Wolf Rümmler, Starnberg

EXPERIMENTELLES HERVORBRINGEN VON KUNSTFORMEN

Eine Studie über kontinuierliche Deformationen von Silberdrähten

I

Es muß 1907 gewesen sein, als ein befreundeter Maler mich in Jena auf der Straße mit einer Rolle Eisendraht antraf.

Was ich damit mache?

»Halsketten.«

Es war die schöne Zeit, als Maler anfingen, Bettvorleger und Tontöpfe zu machen. Warum sollte ein Student nicht Ketten machen? Ich hatte einen Vortrag von Van de Velde gehört; das war so ungefähr meine Vorbildung.

»Lassen Sie Ihre blöde Kunstgeschichte; arbeiten Sie ein halbes Jahr bei einem Schlosser und einem Graveur, und gehen Sie dann nach München zu Debschitz.«

Mama sagte ja. -

Ich hatte eine Empfehlung an Richard Riemerschmid.

»Da ist was dran!« sagte er, als er meine Ketten sah. «Stellen Sie mit uns aus!«

Das war München 1908. -

Im Anschluß daran bekam ich 1910 den Grand Prix auf der Weltausstellung in Brüssel. -

1942 sammelte ich in einem französischen Gefangenenlager alte Telefondrähte und machte meine Ketten weiter. Schließlich wurde ich freigelassen. Bald trugen die Damen auf der Croisette in Cannes und der Promenade des Anglais in Nizza meine Ohrgehänge. Es gelang mir, ein altes kupfernes Leitungsrohr aufzutreiben und davon lebte ich bis zum Ende des Krieges.

II

In der prähistorischen Abteilung des Museums von Brighton am Ärmelkanal befindet sich eine Serie von Bronzearmreifen, die, weil sie sonst in der ganzen Welt nicht vorkommen, »Brighton Bow's« heißen.

Diese Reifen sind in der Mitte zusammengebogene Vierkantstäbe, die auf diese Weise gedoppelt um den Arm herumgehen. (Schematische Rekonstruktion abgerollt, Abb. 1)

Bemerkenswert ist die elegante Form der Biegung und die Tatsache, daß der Stab seiner *Kanten* dem Beschauer (und dem Arm) zuwendet und nicht, wie man erwarten sollte, seine Flächen.

Wer sich mit Eisenbeton befaßt hat, weiß, daß Vierkant sich immer so dreht, und weiß auch, daß dieses Verhalten das Minimum von molekularen Verlagerungen erfordert. -

Unser prähistorischer Schmied wußte das nicht; mit ein paar Hammerschlägen hätte er die Kanten in eine scheinbar natürlichere Lage bringen können. Aber er sagte offenbar: «na, wenn du durchaus willst, alter Dickkopf, bleib, wie du bist! So ist es auch ganz hübsch!» Er hatte den Eigenwillen des Metalls bemerkt und sich ihm gefügt.

Damit wurde er - nach relativer Chronologie - der erste Goldschmied.

III

Plato sagt im Timäus, der Weltschöpfer habe die Sinnenwelt nach dem Muster der Ideen gebildet; aus einem Etwas, gleich dem Material, das vom Handwerker verarbeitet wird, nämlich einem völlig unbestimmt Formlosen, das allerlei Formen in sich abbilden kann.

Nach dieser Auffassung der Materie kann der Mensch Formen nur in seinem eigenen Denken finden.

Konsequenterweise baut der Grieche seine Formen auf aus Geraden, Kreisen, Wellenlinien und Spiralen und fügt noch die *Idee* des vegetabilen Wachstums hinzu. Er macht klassische Geometrie. Zur Materie verhält er sich platonisch.

Die Linie entsteht aber nach Euklid durch *Wegdenken* zweier Dimensionen und somit der Materie.

Eben diese dachten die übrigen Völker nicht weg.

Eine Linie ist für sie ein sehr dünner (Metall-)Faden, der Ausdehnung und Struktur besitzt.

IV

Die Strukturen der Metalle kennen wir heute.

Sie bestehen aus sehr kleinen, unvollständig entwickelten, eng ineinander geschachtelten Kristallen.

Diese Struktur, und ihr Verhalten auf äußere Einflüsse, kann unter dem Mikroskop untersucht werden. Im Laboratorium können sogar Metallkristalle hergestellt werden, die mit bloßem Auge sichtbar sind.

Wenn nun eine Kraft durch Druck oder Zug auf das Metall, zum Beispiel einen Stab, einwirkt, so zerlegt sich jedes Kristall in feine Blätter, die aneinander entlang gleiten wie die Seiten eines Notizbuches, das man einrollt.

Da in jedem Kristall die Gleitebenen in einer anderen Richtung liegen, verschränken sich die treppenförmigen Grenzen derartig ineinander, daß schließlich keine Bewegung mehr möglich ist und der Stab bricht.

Glüht man das Metall vor dem Brechen aus, so lösen sich die deformierten Kristalle auf, und beim Erkalten bilden sich neue normale Kristalle.

Die so erreichte Endform kann jetzt den Ausgangspunkt für neue Deformationen bilden.

V

Aus dieser Struktur erklärt sich das Verhalten aller Metallstäbe vom feinen Draht des Goldschmiedes an, über das Eisen des Kunstschmiedes, bis zu den Trägern moderner Bauten.

Spannen wir einen Metallstab an einem Ende in einen Schraubstock und üben auf das freie Ende einen Druck aus, so treten je nach der Stärke des Drucks folgende Veränderungen auf:

1. Elastizität: Das Metall biegt sich, schnellt aber in die ursprüngliche Lage zurück, sobald der Druck aufhört. (Die Kristalle haben sich noch nicht zerlegt.)

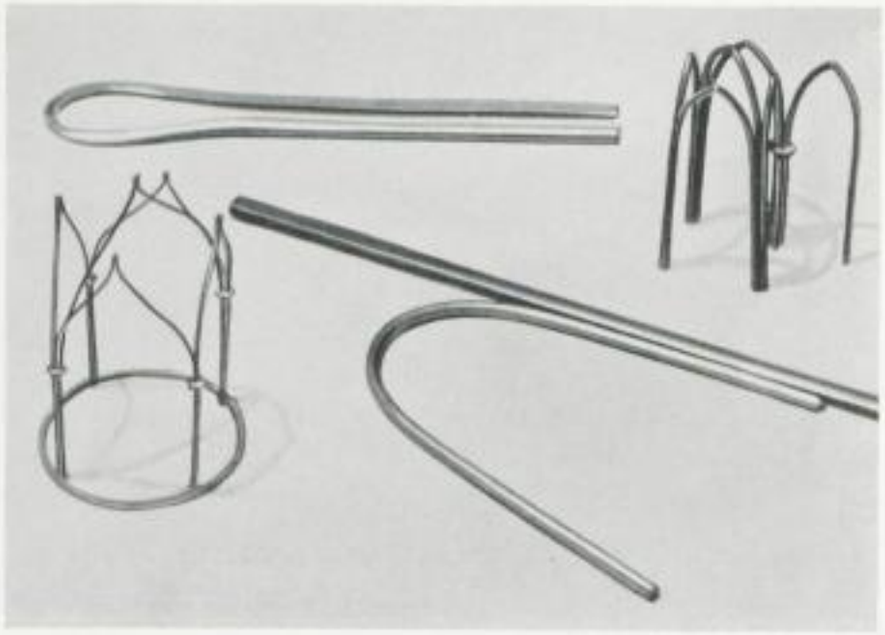
2. Plastizität: Das Metall deformiert sich zu einer regelmäßigen Kurve, die bestehen bleibt, wenn der Druck aufhört. (Die Kristalle haben sich zerlegt und verschränkt, und zwar nach dem Hebelgesetz; desto mehr, je weiter sie vom Ansatzpunkt des Druckes entfernt sind.)

3. Erstarrung: Das Metall biegt sich nicht weiter. Wird der Druck fortgesetzt, bricht es. (Die Kristalle sind an der Grenze der möglichen Deformation angelangt.)

Der Widerstand wandert also vom Schraubstock den Stab ent-

1 2

3 4



lang: jedes deformierte Kristall bildet den Ansatzpunkt für die Deformation des nächsten, und so fort, in kontinuierlicher Abschwächung, bis zur Grenze der Elastizität, wo die Gerade erreicht wird.

Dies ist das Verhalten von Gold, Silber und Kupfer bei normaler Temperatur. Eisen wird in Rotglut plastisch; Blei bricht bei hoher Kälte.

VI

Abbildung 4 zeigt einen Silberdraht von 3 mm Stärke, der mit den Fingern an den äußersten Enden angefaßt und zusammengedrückt ist. Die Kurve geht, wie man sieht, unmerklich in eine Gerade über, ist also keine Parabel.

Dies übersteigt unsere Schulweisheit. Wir wenden uns daher an einen Fachmann.

Dem Mathematiker ist unsere Kurve unbehaglich, da sie einen Erdenrest enthält, nämlich das empirisch gegebene Verhalten eines bestimmten Metalles unter Druck.

Der Physiker hingegen kennt dieses Verhalten für jedes Metall. Er erklärt uns, daß die Deformation kontinuierlich die drei erwähnten Stadien durchläuft; daß jedes Stadium physikalisch ein anderes Phänomen darstellt, daß es sich daher um eine zusammengesetzte Kurve handeln dürfte, die algebraisch anfängt und transzendent aufhört.

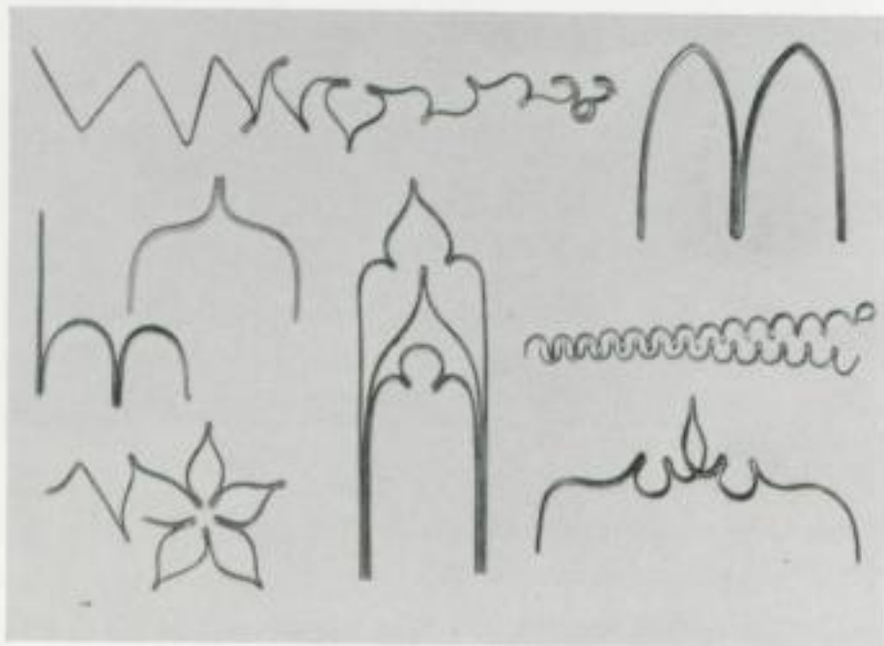
Daß unsere so harmonisch aussehende Kurve »zusammengesetzt« sein soll, das bleibt unbefriedigend.

5 6

8

7 9

10 11 12



VII

Guter Rat war diesmal billig. Er fand sich in einem populären Büchlein von A. Delachet «La Géométrie Contemporaine« und zwar in dem Kapitel Topologie.

Die Topologie ist offenbar die geistige Heimat des Goldschmieds.

Ihre Kurven sind »déformable« und »extensible« wie Kautschuk. Ein Kreis und eine Ellipse sind »équivalent«.

Da sind wir zu Hause. Uns genügt ein Fingerdruck, um einen Silberkreis in eine Ellipse zu verwandeln. Silberdraht ist deformierbar; Silberblech ausdehnbar. Und außerdem verharren sie in der gegebenen Form, was der gräßliche Kautschuk der Topologen nicht tut.

»Zwei Figuren sind gleichwertig!« sagt H. Poincaré, »jedesmal, wenn man von der einen in die andere durch eine kontinuierliche Deformation gelangen kann, welches auch immer das Gesetz dieser Deformation sein mag, vorausgesetzt, daß sie die Kontinuität wahrt.«

Nun: das Gesetz dieser Deformation ist für den Goldschmied die empirisch bekannte Kurve: Elastizität-Plastizität-Starre.

Und damit verlassen wir diese Gebiete und kehren zu unserer Werkbank zurück.

VIII

Ich trage auf einem Silberdraht Punkte in gleichen Abständen ab, und knicke den Draht an diesen Punkten einmal nach links und einmal nach rechts. (Abbildung 5)

Wir erhalten eine Serie äquivalenter Formen, von denen wir einige abbilden.

Bemerkenswert ist, daß wir 10 erhalten, ohne von einer euklidischen Kreiseinteilung auszugehen.

Völlig überraschend ist das Resultat, wenn wir 6 vertikal zur Ebene der Werkbank stellen und dann weiter umformen. 2 und 3 sind offenbar gotische Gewölbe.

Sollten Goldschmiede die gotischen Formen gefunden haben? 11 ist durch Ineinanderschieben unserer Kurven entstanden. 8 paßt ganz in das System.

Auch würdigt man jetzt besser den in VI erwähnten Übergang einer Kurve in eine Gerade. Das ist der gotische Bogen und Pfeiler aus einem Guß.

Das Kapitäl 2 und 3 hat keinen statischen Wert. Es betont nur diesen Übergangspunkt. Sein Abstand vom Erdboden ist Funktion des Abstandes der Pfeiler. Frühgotische Bogen erhält man, indem man den Draht in der Mitte mit einer Dreikantfeile einkerbt (6).

Leider, leider löst man historische Probleme nicht mit Zieheisen und Zangen. Ein Kunsthistoriker müßte feststellen, ob es einwandfrei datierte Goldschmiedearbeiten gibt, die älter sind als das älteste gotische Bauwerk.

Kehren wir zu unserem in gleiche Abschnitte eingeteilten Draht zurück.

IX

Wir fassen unseren Draht an den markierten Punkten mit einer feinen Rundzange und führen mit dem Unterarm eine rotierende Bewegung aus (13 bis 18). Abbildung 15: Eine wehmütige Erinnerung an das Dalcroze-Zeichen, das A. von Salzmann in völliger Verkennung der Struktur des chinesischen Vorbildes mit dem Zirkel konstruierte. Und doch waren die Bruchstellen bei den Übergängen der kleinen Halbkreise ineinander und in den großen Kreis ohne weiteres sichtbar.

Auch Tessenow merkte nichts: Der Kreis war eben wie beim seligen Aristoteles die vollkommenste Figur, nach der sich selbst die Planeten zu richten hatten.

Die abgebildeten Kombinationen erschöpfen bei weitem nicht alle Möglichkeiten. Wir haben bisher unsere Kräfte nur auf *einen* Draht einwirken lassen. Was geschieht, wenn zwei Drähte gegenseitig aufeinander einwirken?

X

Die einfachste Form gegenseitiger Einwirkung ist der Knoten.

Bevor wir diesen neuen Begriff einführen, könnten wir feststellen, wieviel Anteil unser eigenes Denken und wieviel Anteil die Materie an unseren bisherigen Ergebnissen gehabt haben. Es zeigt sich, daß alle verwendeten Kurven der Materie angehören. Unser Denken lieferte die Begriffe der Gleichheit, der Wiederholung, der Gegenüberstellung und den Begriff »Zwischen«. Mit dem Knoten kommt der Wechselbegriff des »drüber und drunter« hinzu. Elastizität und »drüber und drunter« ergeben das Flechten – vielleicht der erste klare Gedanke des Menschen. Ein phantasiebegabter Prähistoriker wie Jacquetta Hawkes könnte auf diesem Wege eine Vorgeschichte des exakten menschlichen Denkens aufbauen.

27 und 28 zeigen zwei Typen von Knoten und 32, 33, 35 Ornamente, die aus ihnen logisch entwickelt sind.

Ein bedeutender Gruppentheoretiker, dem ich das Modell 32 zeigte, sagte spontan: »Das sind ja Riemannsche Flächen!«

Damit wären wir wieder am Ende unserer Weisheit.

Sicher ist, daß Ornamente dieses Typs schon sehr früh vorkommen. Die Menschheit hat offenbar mit den allerschwierigsten Problemen angefangen und merkt erst heute, wie gescheit sie als Kind war.

XI

Die zwei bisher untersuchten Gruppen entstehen aus geradlinigen Drähten, die keine innere Spannungen aufweisen. Wir erwähnten schon in IV, daß das Metall, am Ende seiner Plastizität angelangt, ausgeglüht werden kann und daß die erreichte Endform den Ausgangspunkt neuer Deformationen bilden kann.

Wenn ich also einen Draht um einen Zylinder einrolle und die erhaltene Schraubenlinie ausglühe, so erhalte ich eine Kurve, die den bisher behandelten Geraden äquivalent ist: jeder Punkt auf der Schraubenlinie entspricht einem und nur einem einzigen Punkt auf der Geraden.

Wenn ich nun auf Abschnitte dieser Schraube durch Drehen, Falten etc. Kräfte einwirken lasse, so beobachte ich zwei beachtenswerte Phänomene:

I) die Kurven erheben sich in den Raum

II) die begrenzenden Flächen des Drahtes stellen sich in variablen Winkeln schräg zur Ebene der Werkbank.

Ein Blick auf die Ergebnisse 20 bis 26 genügt, um die Verwandtschaft dieser Formen mit typischen Barockornamenten festzustellen. Sie finden sich jedoch nicht in der architektonischen Struktur barocker Bauwerke.

Die Barockarchitekten verstanden etwas von Mathematik und interessierten sich für die Kurven, die von den zeitgenössischen Mathematikern analytisch gefunden wurden. Die Vermutung ist erlaubt, daß sie auch einen Blick in die Werkstätten eines Benvenuto Cellini und Dinglinger geworfen haben.

Die Anzahl der möglichen Deformationen und Gruppen ist hiermit keineswegs erschöpft.

Man kann zum Beispiel das Prinzip des seitlichen Druckes auf ein ganzes System einführen. Man kann etwas gänzlich Neues einführen: die Zahl.

Wir haben unseren Draht bisher in gleiche Abschnitte eingeteilt. Wenn wir aber die Segmente in einer bestimmten Ordnung kleiner werden lassen, etwa $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$ etc., so erhalten wir eine neue, auch historisch bedeutsame Gruppe. Ich kann auf diese Gruppe nicht eingehen, aus dem einfachen Grunde, weil ich mit der Untersuchung noch nicht fertig bin.

XII

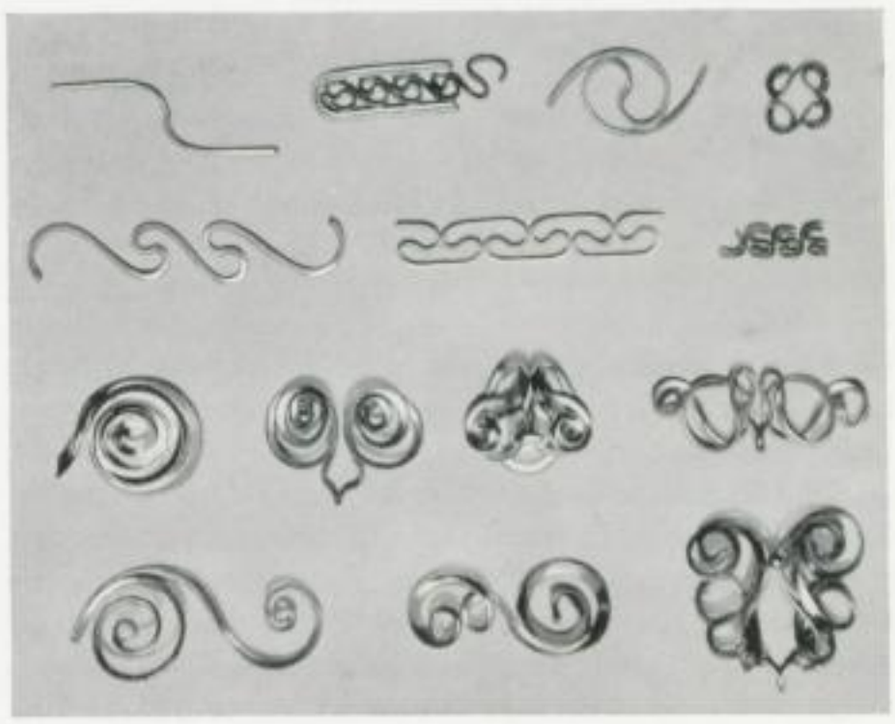
Mein großer Bruder studierte Mathematik.

Wir standen auf einem riesigen ovalen Platz, in dessen Mitte sich ein ovales Bassin befand, wo Kinder mit Segelschiffen spielten. Mein Bruder zog einen Plan aus der Rocktasche und bewies mir, daß Platz und Bassin rund seien.

»Die Wirklichkeit, mein Lieber, ist nämlich eine perspektivische Verzerrung des descarteschen Raumes; – diesen erhält man, indem man einen Bleistift senkrecht zum Plan hält, und ihn die Koordinate Z nennt.« Damit steckte er Realität und Bleistift wieder in die Rocktasche.

Später, als er Professor geworden war, tröstete mich mein Bruder: »Es gibt genau so viel Räume, wie man braucht und konstruieren will. Wir leben zum Beispiel im repräsentativen Raum, der wahrscheinlich mehr als drei Dimensionen hat. Den offiziellen dreidimensionalen Raum kann sich niemand vorstellen; er ist bloß bequem für die Rechnung.«

Aber wenn man nicht rechnen, sondern Silberdrähte biegen will? Was dann? Dann wird er höchst unbequem. Wenn ich Formen wie Figur 5 bis 19 mache, kann ich noch Ausdehnung und Querschnitt vernachlässigen, den Draht als Linie ansehen, und das Resultat als Fläche. Aber bei Figur 20 bis 35 geht das nicht mehr. Der Draht beträgt sich wie eine Linie und ist doch ein eigensinniger Körper. Er erzwingt ein Drüber-Drunter-Drüber, was eine neue Tiefendimension einführt. Wenn ich Figur 31 oder 34 um einen Zylinder zu einem Armband einrolle, habe ich wieder eine Operation im Raum. Ich denke also tatsächlich in 5 Dimensionen, was offenbar



13 14 15 16

17 18 19

20 21 22 23

24 25 26

27 28 29 30

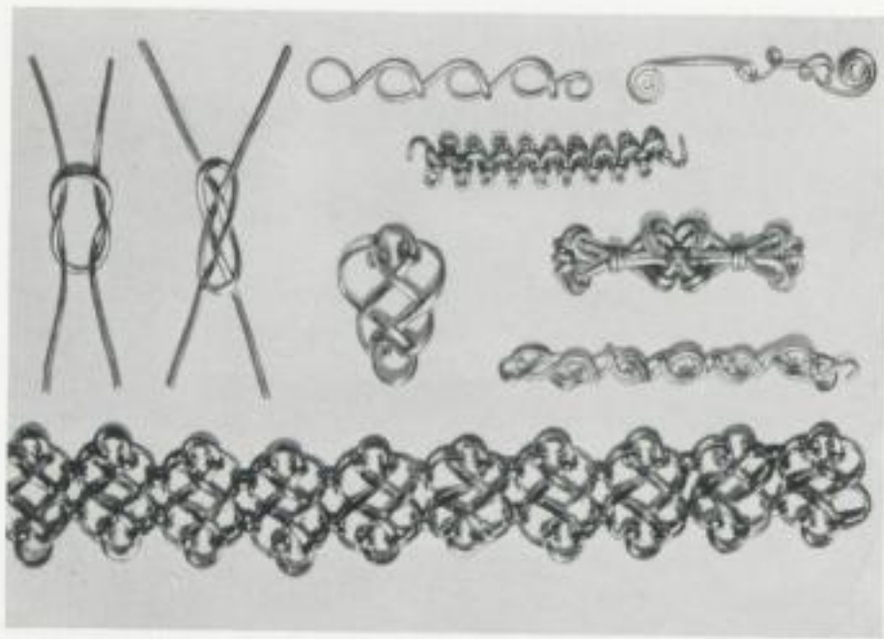
31

33

32

34

35



unstatthaft ist. Wenn ich, ganz bescheiden, einen Flachdraht straff um ein stählernes Zentimetermaß wickle, erhalte ich eine Folge übereinanderliegender null-winkliger Zweiecke, was nun schon gar nicht geht.

Man mag überlegen lächeln. Tatsache bleibt, daß unser Raumdenken kläglich verkümmert ist. Wer kann sich klar vorstellen, was vorgeht, wenn man eine Schleife bindet oder Walzer tanzt?

Wer das kann, soll nicht den ersten Stein auf mich werfen, sondern eine kleine nicht descartische Geometrie schreiben, mit deren Hilfe sich Künstler, Kunsthistoriker und Tanztheoretiker in *ihren* Räumen zurechtfinden können. Es kann nur eine Frage zweckmäßiger Definitionen sein. Man vergleiche die euklidische Definition der Spirale mit der des Archimedes.

XIII

Mathematiker sind sentimental.

Sie werden mir vorwerfen, ich wolle »Alles« auf Formeln zurückführen, und täte so, als sähe ich die ästhetischen Werte nicht, welche ich jedoch - tückisch oder ahnungslos - in meine angeblichen Experimente einschwärze. Die Kunsthistoriker sind umgänglicher. »Ein Künstler darf«, nickte mir Dr. Stuttmann verständnisvoll zu, »die Existenz der Kunst leugnen; aber er sollte es nie sagen. Die Leute verstehen das nicht.«

So, in die Enge getrieben, will ich mit meinen ästhetischen Beobachtungen nicht hinter dem Berge halten.

Für einen Mann, der von seiner Arbeit leben will, ist »schön« das, was gefällt. Was gefällt, läßt sich statistisch feststellen. Um herauszufinden, warum etwas gefällt, habe ich zu meinem Privatgebrauch den Begriff der Grenze eingeführt. Für eine Kurve aus Draht gibt es zwei Grenzen: eine spatiale und eine strukturelle.

1. Die spatiale Grenze ist erreicht, wenn eine Kurve an eine andere stößt und einfach nicht weiter kann. Sie mag durch die Möglichkeit des »drüber und drunter« ihren Weg noch fortsetzen, aber die Grenze ist wieder da.

2. Die strukturelle Grenze wird erreicht, wenn das Metall am Ende seiner plastischen Möglichkeit angelangt ist. Aus einer Eisenbahnschiene kann man keine Armreifen biegen. Ein System, das an diesen beiden Grenzen angelangt ist, ist bis aufs letzte zusammengedrängt. Es wirkt ausdrucksvoll, stark, schwer. Es repräsentiert ein Maximum an Kraftaufwand - und gefällt (33).

Das ist die obere Grenze. Die untere existiert ebenfalls. Sie liegt dort, wo der Draht den Übergang von Elastizität zur Plastizität gerade vollzogen hat und sich noch weiter biegen könnte, wenn der Druck anhielte. Derartige Formen wirken leicht, graziös, spielerisch, heiter, Rokoko (30). Man ist erfreut zu sehen, daß es mit einem Maximum von Kraftaufwand auch geht. Zwischen beiden Grenzen liegt das »Klassische«, was auch Liebhaber hat. Gewisse Perioden, gewisse Länder, gewisse Individuen bevorzugen diese oder jene der Möglichkeiten.

Das ist ohne Belang für die Theorie der Metallformen.

XIV

Ich gebe mich dem Glauben hin, daß ich bisher korrekt experimentiert und argumentiert habe. Hypothesen sind als solche erkennbar. Ich hoffe, daß ich mich nicht allzu weit entfernt habe von den Dingen, von denen ich etwas verstehe. Man mag mir daher zum Schluß eine Abschweifung zugute halten:

Unsere letzten Einheiten waren das Mikrokristall und die von außen einwirkenden Kräfte.

Wenn ich für »Kristalle« »Zelle« und für »Kräfte« »Wachstum« einsetze, erhalte ich Lebewesen.

Ein zu einem Faden reduziertes Blatt des Weinstockes kann sein Wachstum auf einer Seite verstärken und rollt sich damit zur Schraube ein. Schnecken, Ammoniten und Antilopenhörner zeigen Formen, die unseren Metallformen analog sind. Nicht zu vergessen den Meister der transzendenten Kurven, den Cephalopoden Argonauta argo, dessen Kalkgehäuse sehr schwer zeichnerisch zu konstruieren, aber leicht in Metall darzustellen ist. Nehmen wir an, dieser Gedanke ließe sich biologisch durchführen. Daß geologische Schichten sich unter Seitendruck im Sinne von Obigem verhalten, ist evident.

Man könnte eine allgemeine Formtheorie auf der Basis kleinster Einheiten in Angriff nehmen.

GEORG MENDELSSOHN

Wie ein Naturwissenschaftler über die Wertschätzung der Astrologie denken muß, wollen wir an Hand eines jeder subjektiven Beurteilung entzogenen Beispieles erörtern: Wir wissen, daß der jährliche Witterungsablauf vom scheinbaren Laufe der Sonne abhängt. Wir kennen die Zunahme der Zufuhr von Sonnenenergie vom Winterumkehrpunkt bis hin zur Sommersonnenwende; sie kann für jeden Ort der Erde exakt berechnet werden wie auch die Abnahme derselben bis zum Wintersolstitium. Da die Witterungsvorgänge und die klimatischen Besonderheiten streng physikalisch faßbar sind, sollte man meinen, daß sich der Ablauf in jedem Jahre wiederholen müßte. Aber jeder Mensch weiß, daß das nur in den großen Zügen der Fall ist, daß auf den Winter das Frühjahr folgt, auf dieses der Sommer usw., daß das Wetterdrama aber in jedem Jahre anders abläuft.

Die Erklärung für diesen Mangel unseres Wissens liegt darin, daß unsere Atmosphäre zwar energetisch an den Sonnenstand gebunden ist, aber in der Verwertung der zugeführten Kalorien so viele Freiheitsgrade hat, daß eine *Berechnung* der kommenden Wit-

Georg Mendelssohn »Les Emaux d'Igny« Paris

terung zu den Wunschträumen der Meteorologie gehört. Daß der Witterungsablauf gesetzmäßig verläuft, daran kann nicht gezweifelt werden. Wir erleben gelegentlich kalendermäßig gebundene Vorgänge, wie sie weiten Volkskreisen z. B. in dem Auftreten von Kälterückfällen im Frühjahr (Eisheilige, Schafkälte), an dem Eintreten von Wärmerückfällen im Herbst bekannt sind; daß wir aber nicht damit *rechnen* können, hat uns z. B. der Herbst 1952 wieder gezeigt, in dem wir vergebens auf den Eintritt des »Altweibersommers« warteten, um schließlich zu bekennen: »Fehlanzeige«.

Das Wetter ist eben kein elektromagnetischer Befehl der Sonne, wie ihn beneidenswerterweise die Geophysik kennt, die in die Lage versetzt ist, aus dem Auftreten von Sonnenflecken und von Ausbrüchen auf der Sonne das baldige Erscheinen von erdmagnetischen Störungen antragen zu können, die sich z. B. beim Rundfunkempfang geltend machen. Die Erdatmosphäre hat ihr *Eigenleben*, in das die Verteilung von Land und Meer, das Vorhandensein von Gebirgen und Ebenen und andere geographische Gegebenheiten eingreifen, so daß wir zwar den jährlichen Witterungsablauf verstehen, aber nicht beherrschen. Was an Gesetzmäßigkeiten bekannt ist, kann nur aus einer statistischen Veranlagung entnommen werden, die zu Regeln führt, die für einen langjährigen Durchschnitt gelten, aber nicht auf ein einzelnes Jahr angewandt werden können. Daß diese meteorologischen Gesetzmäßigkeiten meist nur dem Fachmann geläufig sind, hat seine Begründung darin, daß der Mensch nur am einzelnen Jahr interessiert ist, für das wir keine verlässigen Angaben machen können.

Für die prognostische Aufgabe der Meteorologen ist diese Erkenntnis sehr bedauerlich, für die Wetterkunde ist sie hocherfreulich, weil damit fast etwas Persönliches in das Wetterbild getragen wird und das Interesse ein ganz anderes ist, als wenn man nur einen Blick in den Kalender zu tun bräuchte, um daraus zu entnehmen, welches Wetter etwa in diesem Jahre an Ostern oder Pfingsten sein möchte, damit man seine Dispositionen darnach treffen kann; so langweilig wäre es vom Standpunkt des Forschers aus, der in jedem Jahre mit immer wachem Interesse den Ablauf des Wetterdramas verfolgen kann und anmerkt: Es gibt keine zwei Jahre, deren Witterungsablauf sich völlig gleichen würde; jedes Jahr ist ein Individuum, das uns Neues zu schauen gibt.

Die Natur führt gewissermaßen das Experiment aus, das man gelegentlich auf einem menschlichen Gebiete empfohlen hat: Man gebe zu Beginn eines Jahres etwa 100 Menschen je 1000 DM und unterrichte sich am Schlusse desselben über die Verwendung der übergebenen Summe. Wenn wir dabei sehr verschiedene Berichte vorgelegt bekämen, würden wir das als »selbstverständlich« bezeichnen, da man es eben mit Individuen zu tun habe, die frei in ihren Entschlüssen seien. Dieses Recht nimmt auch unsere Atmosphäre für sich in Anspruch; sie bekommt Jahr für Jahr von der Sonne die gleiche Kalorienmenge, um ihren Betrieb aufrecht zu halten, aber kleine Ursachen, die wir im einzelnen nicht überschauen können, geben dem Wetterablauf ein variables Gesicht.

Wenn diese Wetterangelegenheit so ausführlich besprochen wurde, geschah es aus dem Bedürfnis heraus, zu zeigen, daß schon Vorgänge in der unbelebten Welt mit vollem Bewußtsein als »unberechenbar« hingenommen werden müssen. Und nun stelle man sich vor, welche Kühnheit dazu gehört, anzunehmen, daß menschliches Geschehen an Hand von Konstellationen überschaubar sein soll. Das Wettergeschehen ist ein Vorgang, bei dem nur die Gesetze der Mechanik und Dynamik, der Physik und Thermodynamik zu Worte kommen und darum voll verständlich ist, wenn auch der Ablauf wegen der Streubreite der einzelnen meteorologischen Elemente nicht berechenbar ist. Beim menschlichen Handeln kommt aber die Psychologie hinzu, die ihm eine ganz andere Größenordnung an Freiheitsgraden verschafft, als sie die Atmosphäre besitzt, von der Goethe in einem Gespräch mit Eckermann (13. II. 1829) klar ausgesprochen hat: »Die Gegenstände der Meteorologie sind zwar etwas Lebendiges, das wir täglich wirken und schaffen sehen, sie setzen eine Synthese voraus; allein der Wirkungen sind so mannigfaltige, daß der Mensch dieser Synthese nicht gewachsen ist und er sich daher in seinen Beobachtungen und Forschungen unnütz abmüht.«

Riemerschmid Ölbild 1945

Was würde dieser Heros des Geistes zu der heute wieder aufgelebten Astrologie sagen, zumal wenn ihm die inzwischen entdeckten Naturgesetze bekannt wären? Es muß als logischer Widerspruch empfunden werden, wenn die Menschen sich einerseits begeistern über die gegenüber dem Mittelalter gewonnene geistige Freiheit, aber andererseits bereit sind, sie daran zu geben, um einen Blick in die Zukunft tun zu können. Sie lehnen polizeiliche Verordnungen ab als Eingriff in ihre Freiheit, sie kämpfen gegen die Allmacht des Staates, der sich Mühe gibt, dem menschlichen Handeln, soweit es das Zusammenleben betrifft, Richtung zu geben, und sind bereit, ihr höchstes Ideal, die Freiheit, an so simple Diktatoren abzugeben, wie es die Konstellationen sind! Man lächelt über die Zeit, in der die Auguren aus den Eingeweiden der Opfertiere weissagten, freut sich, daß man dem Dämonenkult entronnen ist, und begeht viel schlimmere logische Fehler!

Unter Verständniswilligen wird noch die Frage zu erörtern sein, ob eine Vorausschau auf kommende Ereignisse, auf persönliches Schicksal überhaupt erstrebenswert ist. Zudem, Gründe gelten für eine Menge anderer Fragen des täglichen Lebens, bei denen es sich darum handelt, die volle Handlungsfreiheit zu wahren und die Entschlußkraft nicht zu lähmen. Für das Leben gilt, daß wir nur zwei Tatsachen sicher wissen, den Anfang und das Ende, zwischen welchen wir in dauernd wechselnden Aufgaben uns bewegen. Es weiß jeder, der darüber nachgedacht hat, daß nichts lähmender ist als die Furcht vor kommenden Ereignissen, die sich uns entgegenstellen können. Wer z. B. sich oder andere in ihrem Verhalten vor Fliegerangriffen beobachtet hat, wird bestätigen, daß die, denen die Gefahr fortwährend vor Augen lag, bis zur Energielosigkeit absinken konnten, während die, denen ein gesunder Optimismus zu Gebote stand, wenigstens bis zum Tage x leistungsfähig blieben, und wenn sich ein Bombenschaden einstellte, mit ihm fertig wurden. Es ist etwas Herrliches um die psychische Gesundheit, die nicht in Angst untergeht, sondern den, wenn auch harten, Tatsachen sich gewachsen zeigt.

Wir wollen einmal annehmen, die Astrologie wäre wirklich in der Lage, den Ablauf kommender Jahre vorherzusagen – wie würde sich der Betroffene verhalten? Das wollen wir an unserem Jubilar und seiner Frau besprechen, denen das Schicksal Gutes und Schlimmes nicht vorenthalten hat. Als das Geschick dem so harmonischen Ehepaar diese Schläge versetzte, da zeigte sich seine innere Widerstandskraft; jeder Freund des Hauses wird mit seiner Bewunderung nicht zurückhalten, wie die beiden Leute ihren Kummer ertrugen.

Von den berühmten vier Freiheiten, die der amerikanische Präsident Roosevelt als Ziel aufgestellt hat, steht die »Freiheit von Furcht« obenan, sie ist die Grundlage für ein schöpferisches Dasein.

Freuen wir uns der Freiheitsgrade, die dem menschlichen Handeln geschenkt sind, und handeln wir in Eigenverantwortung, die unsere harte Verpflichtung, aber auch unser größtes Gut ist. Wenn wir im täglichen Leben gelegentlich astrologisch anmutende Ausdrücke gebrauchen, so wenn wir etwa sagen würden, daß Riemerschmid als Künstler »unter einem guten Stern geboren« wurde, wissen wir, daß das poetische Formulierungen und nicht naturwissenschaftliche Äußerungen sein können, wie sie die Astrologie in Anspruch nimmt.

AUGUST SCHMAUSS

Hochverehrter, lieber Herr Riemerschmid! *20. Juni 1948*

Ich muß mich begnügen, hinten in der Reihe der Gratulanten anzustehen, denn was könnte ich dem anfügen, was Ihnen an guten, ehrenden und dankbaren Worten jetzt gesagt worden ist, ohne unwürdig zu wiederholen?

So bitte ich Sie, mich meinen Glückwunsch und Dank, und meine Verehrung in einer tiefen Verbeugung und einem Händedruck zum Ausdruck bringen zu lassen. Gottes Segen über Sie! Das beiliegende Manuskript einer kleinen Erzählung ist bestimmt, Sie eine halbe Stunde zu unterhalten.

WILHELM DIESS

Stadt fröhlicher Gesellen, an Weisheit schwer und Wein

In einer jener mondvermählten Maiennächte, die den Menschen allen Kriegen zum Trotz an ein Erdenglück glauben machen, schlenderte Stanislaus Urm vom Gaisberg niederwärts seiner Stube zu, die in einem alten Mietshause an der Straße sich befand, die von Heidelberg den Neckar entlang nach Ziegelhausen führt.

Er studierte damals, anno 1904, im siebenten Semester an der Universität Geologie und Gott allein mag wissen, wie er in diese Wissenschaft geriet. An der Wiege war ihm davon gewiß nichts gesungen worden. Sein Vater, aus einem ländlichen Kaufladen hervorgegangen, war Altphilologe, Studienlehrer an einem altbayerischen Provinzgymnasium. Er hatte das Studium der katholischen Theologie abgebrochen, als sich in ihm die unwiderstehliche Meinung festgesetzt hatte, daß ein Leben ohne Rosa Kandlbinder, die älteste Tochter eines Gasthofbesitzers und Pferdehändlers in seinem Heimatdorf, für ihn völlig sinnlos sei, und sich dem Lehrerberuf zugewendet. Vom Vater hörte er nichts von Geologie.

Auf dem Gymnasium, das Stanislaus Urm durchlaufen hatte, war von Geologie überhaupt nie die Rede gewesen, von wannen also kam ihm der Ruf zu diesem Studium? Er selbst konnte darauf keine richtige Antwort geben - er sagte, es sei ihm eines Tages eingefallen - nun, wie immer, der Einfall war gut. Urm fühlte sich wohl und alsbald zuhause in der Geologie, er hatte festgegründete Verbindungen zu seinen Lehrern und vor einigen Wochen war er erst von einer Forschungsfahrt aus Spanien zurückgekommen.

Heute nacht hatte er mit Freunden in einem Gärtlein oben am Schloß ein Glas Wein getrunken, welcher Ausdruck besagt, daß die Fülle des genossenen Weines nicht weiter gemessen sein will. Er ging allein seines Weges zu Tal, wohin seine Freunde geraten waren, wußte er nicht, sie waren lautlos von ihm abgefallen, sozusagen, er vermißte sie nicht im geringsten. Völlig ausgefüllt von sich selber, ohne Zeitgefühl, sog er mit jedem Atemzug Mondschein, Blütenduft und Neckarnähe ein, und vor ihm her schwang sich der melodiöse Vers: »Stadt fröhlicher Gesellen, an Weisheit schwer und Wein.« Sein Schritt profitierte leider nicht von der Beschwingtheit seines Geistes, bemühte sich im Gegenteil vergeblich, sein Glücksgefühl in einen klaren Rhythmus zu übersetzen. Dergestalt, daß sich gelegentliches Stolpern auf diese Weise nicht vermeiden ließ. Aber das störte niemanden, denn niemand befand sich um die Wege, und Urm selbst nahm von den Fehltritten seiner Beine nur mit vergnügtem Wohlwollen Kenntnis. Er wußte aus Erfahrung, daß er sich im Ernstfall auf sie verlassen konnte, treue alte Burschen waren sie, warum sollten sie nicht auch einmal nach ihrer Weise fröhlich sein? Zudem, es eilte ja nicht. Die Woge, die ihn nun aufgenommen hatte, trug ihn überdies mit unfehlbarer Sicherheit auf kürzestem Weg seiner Behausung zu.

Schon tauchte seine Haustür vor ihm auf. Er verließ das schwerelose Gefährte, auf dem er geschwommen kam und das sich daraufhin unhörbar im Nachthimmel verlor. Es hinterließ ihm noch das Gefühl beglückenden Schwebens, dem er sich eine Weile hingab. Allmählich aber spürte er doch den festen Boden unter den Füßen und das bewog ihn, mit träumerischem Tasten den Hausschlüssel aus der Tasche zu holen. Vorsichtig legte er ihn an das Schloß der Haustür und siehe da, ohne sein weiteres Zutun schmiegte sich dieser sogleich in die richtige Öffnung und sperrte lautlos und selbstsicher auf, bewundert und belobt von Stanislaus ob der präzisen Ausführung dieser knifflichen Aufgabe.

Das Mondlicht hatte nun Zutritt zu dem Treppenhaus, beleuchtete den Eingang und den Ansatz der Himmelsleiter - einer Treppe, die in gerader Linie hinansteigt und sich damit begnügt, den Eingang in die Wohnungen durch eine verbreiterte Stufe anzudeuten. Ältere Miethäuser weisen heute noch in manchen Gegenden solche Himmelsleitern auf, zur Freude jener sonderbaren Menschen, die an allen altertümlichen Dingen Gefallen finden, weil sie ihnen zu unmittelbarer Berührung mit der geliebten Vergangenheit verhelfen.

Das Miethaus in der Ziegelhauser Straße, in dessen zweitem Stockwerk Stanislaus ein sparsam möbliertes Zimmer bewohnte, wies über dem Erdgeschoß zwei Stockwerke auf, und eine winzige Mansarde - jedes Stockwerk enthielt zwei Wohnungen, zwischen denen die Himmelsleiter vorbei und hinanführte. Die beiden Wohnungen hatten ein gemeinsames Kabinett, das sich zwischen den Stockwerken, ganz für sich, an der Himmelsleiter befand. Wer es aufsuchen wollte, mußte also zu diesem Zweck die Wohnung verlassen und sich über die Treppe zum Kabinett begeben. Das mag heute unbequem erscheinen, damals und zumal in der Ziegelhauser Straße zu Heidelberg, war es jedermann geläufig, auch den Studenten, die als Untermieter in großer Schar die älteren Häuser am Rand der Stadt bevölkerten. Im übrigen soll der Himmelsleiter nicht vergessen sein, daß sie dem bescheidenen Mietshaus Ansehen zu geben vermochte. Sie hob die Stockwerke förmlich mit hinan, streckte im Innern das ganze Haus in die Höhe und verlieh den Wohnungseingängen etwas geheimnisvoll Vornehmes, wie jeder Mensch und jedes Ding vornehm zu wirken vermögen, wenn sie vermeiden, aufzufallen.

Stanislaus hatte sich zu Beginn des letzten Wintersemesters eingemietet, auf zehn Monate; auf andere Zeit vermietete Fräulein Dorette Rauder nicht, eine Dame reifen Alters, sorgfältig gesam-

melter Erfahrung und klaren Geschäftssinnes. Sie war einmal kurze Zeit verheiratet gewesen, aber an einen so unwürdigen Schurken, daß sie bei der Scheidung nicht nur zu ihrem Mädchennamen, sondern auch zur Bezeichnung Fräulein zurückkehrte, um jede Erinnerung an ihre Ehe zu verwischen. Sie pflegte ihren Studenten auch niemals davon zu erzählen, nicht einmal etwas anzudeuten. Dagegen berichtete sie ihnen häufig und geflissentlich, daß sie aus gutem Hause stamme, eine sorgfältige Erziehung genossen und eine behütete und sorglose Jugendzeit verbracht habe, aber durch eine unglückliche Häufung von Schicksalsschlägen ihres Vermögens verlustig gegangen sei. Sie verweilte gerne bei der Schilderung ihrer Vergangenheit, kein Mieter konnte ihr entgehen. Daß sie nur ein Fünkchen Wahrheit enthielt und deshalb einen bedauerlichen Mangel an Einheitlichkeit aufwies, störte weder sie noch die Zuhörer, denen es durchaus an genügender Aufmerksamkeit fehlte, um Widersprüche und Ungereimtheiten festzustellen und zu beachten. Fräulein Rauders Gestalt war lang und hager, ihre Kleidung stets dunkel und von nonnenhaftem Zuschnitt. Zahlreiche Grundsätze regelten ihr Leben aufs vortrefflichste. Sie vermietete grundsätzlich nur an Studenten - davon lebte sie -, und hier wiederum nur an Studenten aus guten, zahlungskräftigen Familien, worüber sie sich bei einem Angestellten des Universitätssekretariats, bei dem sie sich hierfür mit kleinen Gaben erkenntlich zeigte, erkundigte. Sie gab grundsätzlich Zimmer nicht an Verbindungsangehörige, ausgenommen war lediglich der heilige Wingolf, ein Bund, der zumeist Theologiestudenten in sich vereinigte. Sie vermietete grundsätzlich nur auf zehn Monate und nahm niemals einen Mieter zum zweiten Male auf. Ihre Preise für Zimmer und Frühstück waren mäßig, aber fest, und mußten grundsätzlich monatlich im voraus bezahlt werden. Bei diesen und noch vielen anderen ähnlichen Grundsätzen konnte sie gut bestehen. Da sie die Zimmer anständig ausgestattet hatte und sauber hielt, war sie gleichwohl bei den Studenten eine gesuchte Vermieterin, niemals blieb eines ihrer Zimmer unvermietet. Besonderen Eifer legte sie an den Tag, wenn sie Mütterlichkeit zeigen konnte, etwa, wenn ein Mieter krank wurde. Indessen berechnete sie grundsätzlich auch solche Hilfeleistungen nach festem Privattarif.

Fräulein Rauder vermietete vier Zimmer, eines davon zu erhöhtem Preis, da es eine bezaubernde Aussicht bot auf den Neckar und seine grünen Hänge - dieses Zimmer hatte Stanislaus erstrebt und glücklich erobert. Sein persönlicher Kontakt mit Fräulein Rauder ließ etwas zu wünschen übrig. Mit ihrem sauersüßen Wesen hätte er sich abgefunden, auch mit ihrer Monatsrechnung, wenn ihm nicht ihr badischer Dialekt so zuwider gewesen wäre - so sehr zuwider, daß er nur in derbstem Altbayrisch mit ihr sprach, was hinwiederum sie als geradezu roh empfand. Indessen, ein gesunder junger Mensch, noch dazu wenn er eine richtige Arbeit hat, ist in seiner Unbekümmertheit und seinem Daseinsbehagen unverletzlich. Stanislaus war mit seiner Bude vollauf zufrieden.

Also, da steht er nun vor der Himmelsleiter und bestaunt den Mondesglanz, den bleichen. Es fällt ihm schwer, emporzusteigen, am liebsten bliebe er hier stehen, müde ist er nicht, eigentlich könnte er im Stehen schlafen, so sicher fühlt er sich auf den Beinen, und so wenig Neigung zeigen diese, sich in Bewegung zu setzen. Schließlich gehts aber doch vorwärts und er betritt sein Zimmer. Mondlicht empfängt ihn. Bescheiden und still füllt es den Raum und bezwingt sein Herz. Der Verstand hat nichts dazu zu sagen, Gefühl ist alles. Er kleidet sich aus, langsam, etappenweise, und dann setzt er sich, aller Hüllen ledig, an das weit geöffnete Fenster, und horcht und träumt in die Maiennacht hinaus, die nun, da es dem Morgen zugeht, etwas kühler wird.

Stanislaus merkt das plötzlich, eine Bewegung in seinem Innern schickt ihn auf das Kabinett. Er eilt aus der Wohnung und springt die paar Stufen der Himmelsleiter hinan, zu dieser Stunde kann er sicher sein, niemand um die Wege und das Kabinett leer zu finden. Als er wieder an der Wohnungstür steht, sieht er sich ohne Schlüssel. Freilich, wo auch sollte dieser stecken, taschenlos ist er aus dem Zimmer gelaufen; wer denkt, wenn er im Mondschein am Fenster sitzt und aus einer glückseligen Stimmung gerissen wird, an Schlüssel?

Er überlegt, vorerst noch gemächlich, und ohne durch seine Nacktheit allzusehr bedrückt zu sein, wie er in die Wohnung kommen soll? Nun, er wartet, bis ein Student heimkehrt, es wohnen genug davon im Hause und zu jeglicher Stunde der Nacht passieren sie ein, unmöglich, daß sie heute schon alle zu Hause sind, in solcher Nacht! Vor allem auf seinen Zimmernachbarn, den Studiosus Reck, aus Ostpreußen gebürtig, rechnet er mit Sicherheit, der eine ausgesprochene Abneigung dagegen hat, nachts zu schlafen.

Er setzt sich auf die Treppe, denkt in der Welt herum, wandert von Niederbayern nach der Sierra Morena und zurück nach Heidelberg, der Stadt fröhlicher Gesellen, von Weisheit schwer und Wein, aber die Himmelsleiter liegt im Dunkeln, kein Mondlicht beleuchtet seine Phantasie, die nun ihre Flügel langsam einzieht. Ja, er möchte schlafen, auch auf der Treppe, aber das Frösteln, das ihn immer stärker überläuft, hält ihn wach.

Nichts rührt sich im Hause, kein Schritt ist auf der Straße vernehmbar. Da verläßt ihn nun doch seine Sicherheit und er beginnt zu überlegen -, bis zum Morgen kann er unmöglich da nackt sitzen bleiben und sich so den Frauen im Haus präsentieren; und die werden bestimmt als erste des Morgens auf der Treppe erscheinen, schon um das Kabinett aufzusuchen.

Es bleibt nichts übrig - er muß an seiner Wohnung läuten. Fräulein Dorette Rauder wird ihn warten lassen, und dann bittere Bemerkungen machen, denn nichts versetzt sie in bösere Laune, als wenn ihre Mieter den Schlüssel vergessen und sie ihnen nachts öffnen muß. Aber das will er gerne auf sich nehmen. An ihr halbwegs manierlich und glimpflich vorbeizukommen, das wird Schwierigkeiten machen.

Nochmals wartet er, vielleicht erscheint der Retter, wie oft ist im Leben nichts weiter nötig zum Erfolg, als Geduld. Vergeblich. Er gibt sich einen Ruck, erhebt sich, geht zur Tür, und läutet - kurz-lang, wie er muß, um sich als Mieter zu erkennen zu geben. Es bleibt still. Er wiederholt das Läuten - endlich hört er den Pantoffelschritt, den bekannten, und ein unwilliges Brummeln. Dann fährt von innen ein Schlüssel ins Schloß, und nun ist der gefährliche Augenblick gekommen. Er drückt sich an die Tür der gegenüberliegenden Wohnung, um so weit als möglich aus dem Blickfeld von Fräulein Rauder zu sein - weit ist das aber trotzdem nicht, vielleicht zwei Meter, das Treppenhaus ist ganz schmal - deckt mit übereinandergelegten Händen seinen Leib und nimmt unwillkürlich eine demütige Haltung ein. In diesem Augenblick fällt ihm ein, daß der göttliche Dulder Odysseus, schiffbrüchig an den Strand geschleudert, nackt der Königstochter Nausikaa und ihren Gespielinnen gegenüber treten mußte, - da öffnet sich die

Karl Rössing Holzschnitt

Tür, ein hochgehobener Kerzenleuchter erscheint im Türspalt, »wer ist es denn?« fragt eine unwillige Stimme, und er kann jetzt keine Vergleiche anstellen mit Odysseus, er muß scharf aufpassen -

»Fräulein Rauder«, beginnt er mit bescheidener Stimme, »es tut mir sehr leid, daß ich Sie in Ihrer Nachtruhe störe. Es ist mir so peinlich« -

Da hat Fräulein Rauder die Nacktheit des Stanislaus festgestellt. Ein gellender, langgezogener Schrei hallt wider im Treppenhaus, der messingene Kerzenleuchter mit der brennenden Kerze fliegt dem Stanislaus an den Kopf, und mit Gekrach schlägt die Tür ins Schloß.

Ein zweiter Krach: Stanislaus hat sich mit einem Sprung an die Tür geworfen, um sich noch hineinzuretten - zu spät. Dorette war rascher. Das ist viel Lärm in der nächtlichen Stille, gut, daß die Leute im Hause nicht schreckhaft und an Gepolter zur Schlafenszeit gewöhnt sind. Immerhin, der Angstschrei Dorettens - warum, zum Teufel, hatte sie nur so blödsinnig geschrien? - klang aufreizend genug, um Hilfe herbeizuholen - Stanislaus weiß sich keinen Rat. Er muß jetzt die Dinge an sich herankommen lassen und sie lassen nicht lange auf sich warten.

Dorette nämlich trommelt in fliegendem Schrecken ihre Mieter aus Schlummer und Bett. Sie schreit ihnen zu, Urm sei plötzlich wahnsinnig geworden, tobsüchtig, und versuche die Tür aufzubrechen. Die drei Studenten - auch Reck ist heute zu Hause - erscheinen alsbald, dürftig bekleidet, zu jeglicher Hilfeleistung bereit. Dorette schildert ihnen die Lage und fordert sie auf, sich auf Urm zu stürzen, ihn zu fesseln und dann fortzuschaffen, in das Krankenhaus, oder sonst wohin, sie ist außer sich vor Angst und jammert, daß ihr das Schicksal so etwas Fürchterliches auferlegt.

Die jungen Männer, betroffen zwar, verwundern sich sehr, denn niemals hat Stanislaus Anzeichen von Irrsinn gegeben. Aber sie wissen, wie seltsam es im Leben zugehen kann. Sie beraten sich, wie sie den Verrückten überwältigen wollen - vorerst jedoch versuchen sie es noch in Güte. Studiosus Winkelhofer aus Vilsbiburg, der bayerischen Sprache besonders mächtig - das ist wichtig, der Kranke darf nicht gereizt werden - ruft hinter der geschlossenen Tür Stanislaus an, und - als dieser Antwort gibt, fragt er ihn, Mitleid in der Stimme, ob ihm etwas fehle. »Mach die Tür auf«, erwidert der aber mit verdächtiger Dringlichkeit. Das überhört Winkelhofer. Um einen Grad pastoraler sagt er, Urm solle sich doch nicht aufregen, sondern ganz ruhig sein, niemand wolle ihm etwas zu Leide tun, alles werde wieder gut. Jetzt wird Stanislaus wütend - in der Wohnung nebenan wirds lebendig - »Red nicht lang, Rindvieh, sondern mach endlich auf«, ruft er, und fügt einen saftigen Fluch daran, dergleichen bei ihm ungewohnt ist.

Zureden hilft also nichts, so muß es denn sein - mit einem Ruck reißen sie die Tür auf und werfen sich auf Stanislaus, der sie sprungbereit empfängt, - er will nämlich schleunigst von der

Himmelherrgottstreppe weg und in die Wohnung hinein und wie ein Berserker schlägt er um sich, als sie zu dritt sich an ihn hängen, um ihn zu Fall zu bringen.

Ein greulicher Tumult entsteht, der aber keinen Raum hat, sich richtig zu entfalten. Die Kämpfer hängen gefährlich an der Himmelsleiter, Stanislaus allein bewahrt den Knäuel davor, die Stufen hinabzurollen, denn er verliert keinen Augenblick, obzwar schwer in Bedrängnis - irgend jemand hat ihn sogar beim Haarschopf - sein Ziel, die Wohnungstür, aus dem Auge. Er drückt und schlägt und zerrt und tobt - Keuchen und dumpfes Kampfgeschrei wird gehört - und siehe da, es gelingt, das Getümmel wälzt sich über die Türschwelle ins Innere der Wohnung. Dorette entflieht in ihr Zimmer und sperrt es ab - und hier, endlich, geht den wilden Männern der Atem aus. Die drei Angreifer, reichlich zerzaust, lassen von Urm ab, sie benötigen eine Kampfpause, mag Stanislaus noch so verrückt sein. Dessen Haut weist ziemliche Schäden auf, unter dem zerwühlten Haarschopf blüht eine mächtige Beule - sie rührt vom Kerzenleuchter her, - aber er zeigt keine Spur von Tobsucht. Er reckt sich unter tiefen Atemzügen wie ein Schwimmer, der sich aus einem Strudel, in den er unversehens hineingeraten ist, herausgearbeitet hat, ohne Groll gegen den Strudel, zufrieden mit seiner Leistung und glücklich über seine Errettung.

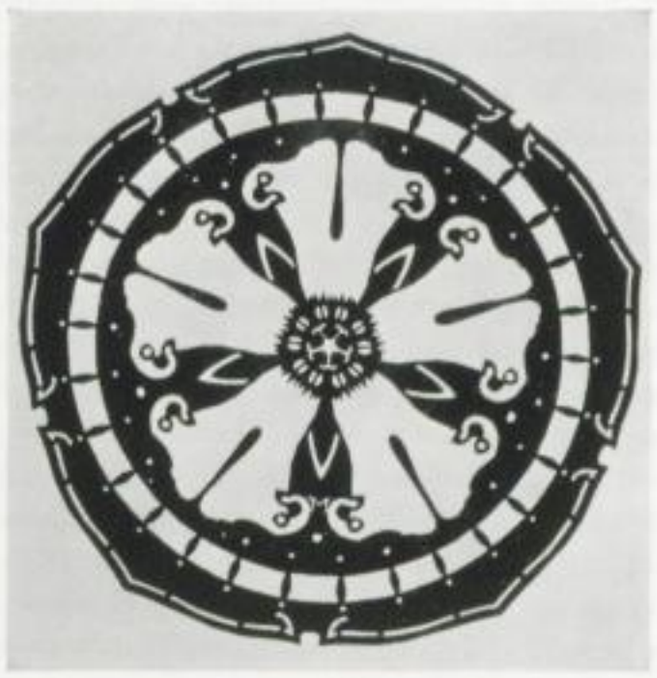
Daß Stanislaus sich ungetrübten Verstandes erfreut, ist auf der Stelle klar, als er jetzt hellauf lacht. Bleibt nur zu erklären, wieso er sich nackt auf der Himmelsleiter herumgetrieben hat. Das wird er gleich erzählen, sagt er, er muß sich nur erst waschen und anziehen, dann sollen seine Bezwinger in seine Bude kommen, er sei so frisch, als ob er weiß Gott wie lange geschlafen hätte, eine Flasche Wein sei vorhanden.

Damit verschwindet er in sein Zimmer, und Fräulein Dorette Rauder kommt aus dem ihrigen heraus. Sie will es nicht wahrhaben, daß die Gefahr vorüber ist. Der fürchterliche Blick, mit dem Stanislaus sie bedroht hat! Und dann, sie weiß es doch: das erste, was Leute tun, die plötzlich vom Irrsinn gepackt werden, ist, daß sie sich nackt ausziehen, Geisteskranke haben einen Abscheu gegen Kleider. Und wie er sich auf sie geworfen hat, wenn sie nicht so viel Geistesgegenwart gehabt hätte, ihm den Kerzenleuchter an den Kopf zu werfen, und ihn auf diese Weise abzulenken, und wenn sie nicht so blitzartig die Tür zugeschmettert hätte, wäre sie verloren gewesen - wie ein Wilder ist er doch gegen die Tür angerannt!

Dorette muß sich aber zufrieden geben, Stanislaus ist kerngesund. Die Maiennacht geht fröhlich zu Ende, der Morgen entfaltet sich wie eine Blume, der Mond kann sich nicht von ihm trennen, blaß lächelt er im zarten Himmelsblau. Die vier Studenten, mein Gott, sie sind so jung. Aus Dankbarkeit für ihre Jugend und den herrlichen Morgen sind sie fröhlich aus Herzensgrund. Und der Studiosus Winkelhofer aus Vilsbiburg, dem Studium der alten Sprachen verschrieben, ermangelt nicht, des göttlichen Dulders Odysseus Erwähnung zu tun, dem dereinst vor dreitausend Jahren gleiches Geschick widerfahren ist. Schiffbrüchig trieb er auf einer Planke an Land, aller Kleider beraubt. Nackt flehte er Nausikaa, die Königstochter, die mit ihren Gespielinnen am Strand großer Wäsche und dem Ballspiel oblag, um Hilfe an - ach ja, der Menschen Schicksal wiederholt sich. Aber welch ein Unterschied. Nausikaa hat nicht aufgeschrien vor Schrecken über den nackten Mann, hat ihm nichts an den Kopf geschleudert und ihn nicht für irrsinnig gehalten, sie hat gleich gespürt, daß sie einen Unglücklichen vor sich hat, dem sie helfen muß - und dem sie geholfen hat. Und daraus, erzählt Winkelhofer, ist ein langes Fest geworden am Hof des Königs Alkinoos, das damit geendet hat, daß Odysseus heimgerudert worden ist nach Ithaka, heim von seiner zehnjährigen Irrfahrt, aber leider so voll des süßen Weins, daß er nicht zu erwecken war, als er zu Hause ankam.

Stanislaus hört durchs offene Fenster Wellenschlag - aber nicht das Ägäische Meer rauscht ruhevoll unter blauem Himmel, sondern die Wasser des Neckar ziehen unten vorüber - »Stadt fröhlicher Gesellen, an Weisheit schwer und Wein, klar ziehn des Stromes Wellen...«

Veröffentlicht in W. Dieß, »Der singende Apfelbaum«
Ernst Heimeran Verlag München 1950



Marcus Behmer Scherenschnitt

RICHARD RIEMERSCHMID AETATIS SUAE LXXXV ANNO

Franz Josef Mikorey

DIE GOLDENE EHRENMÜNZE

»Seine architektonische Meisterschaft überwand die materialistische Tendenz der Gründerzeit und entwickelte die moderne Wohnkultur. Der in der Gartenstadt Hellerau verwirklichte Bauwille wurde zum Prinzip der Siedlungsplanungen im europäischen Raum. Der Stadtrat der Landeshauptstadt München dankt ihm für diese sozialpolitische Großtat vorbildlicher Baukunst und unbeugsamer sittlicher Gesinnung.

München, am 20. Juni 1953

Thomas Wimmer
Oberbürgermeister«

Richard Riemerschmid

»Ihr lieben Menschen alle!

Vielleicht gelingt es mir, allen noch einen Gruß zu sagen und meinen Dank, den ich nur andeuten kann, soviel habe ich zu danken. Ich bin schüchtern geworden. Sie haben zuviel getan. Es soll Ihnen aber nicht gelingen, mich zu sehr übermütig zu machen. Das verspreche ich Ihnen. Wenn es mir irgendwann und irgendwie geglückt ist, zu erreichen, daß ich daran mitgearbeitet habe, dieses Leben auch in den kleinsten Dingen zu veredeln, dann bin ich schon stolz darauf. Den Alltag zu verschönern und zu verfeinern, scheint mir mindestens so wichtig, wie die Festtage. Und dieses Ziel gibt am echtesten an, was ich immer angestrebt habe . . .

So fühlen Sie vielleicht meinen Dank, den ich ahnen lassen möchte. Ich kann ihn nicht ausdrücken, das ist mir unmöglich. Aber empfinden sollen Sie ihn und dann werden Sie mit mir empfinden, daß ich ganz unmöglich ihn ausdrücken kann. So ahnen Sie ihn mit dem Herzen, und Sie können spüren, wie mir ums Herz ist.

Nun sage ich allen »auf Wiedersehen« und danke Ihnen, daß Sie gekommen sind und daß wirs so schön miteinander gehabt haben. — Auf Wiedersehen also dann!«

Münchener Rathaus, am Abend des 23. Juni 1953

REGISTER

Textbeiträge und Abbildungen

Die Aufnahmen zu den Abbildungen im Text wurden von den Autoren zur Verfügung gestellt; die Arbeiten und Bauten Richard Riemerschmids wurden von Dr. Wolf Rümmler, Starnberg, neu aufgenommen; die Keramiken Max Laeugers sind im Besitz der »Neuen Sammlung« München; *102, 103, 104* Fotos der »Neuen Sammlung« München.

Allen, die am Zustandekommen dieses Buches mitgewirkt und sein Erscheinen ermöglicht haben, danken Herausgeber und Verlag