Theodor Schmuz-Baudiß (1859-1942) : vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin

Von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Stuttgart zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte Abhandlung

vorgelegt von :

Helena Horn
aus Berlin
Hauptberichter: Prof. Dr. Claus Zoege von Manteuffel
Mitberichter: Prof. Dr. Reinhard Steiner

Tag der mündlichen Prüfung 10. September 2008

Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart
2009

Inhaltsverzeichnis

Band 1 **TEXT**

	Einleitung	**S. 12**
1.	**Biographie (1859-1942)**	**S. 15**
2.	**Ausbildung (1879-1891)**	**S. 22**
2.1.	Historischer Hintergrund: Historismus und Historienmalerei in München	S. 22
2.2.	An der Königlichen Kunst-Gewerbeschule	S. 23
2.3.	An der Königlichen Akademie der bildenden Künste	S. 25
2.3.1.	Die Arbeiten: Beschreibung Von der Akademie ausgezeichnete Gemälde	S. 26
2.4.	Kunsthistorische Einordnung	S. 27
3.	**Malerei (1891-1896)**	**S. 32**
3.1.	Historischer Hintergrund: Die Münchner Secession	S. 32
3.2.	Beteiligung an den Ausstellungen im Münchner Glaspalast	S. 34
3.2.1.	Die Arbeiten: Beschreibung Die ausgestellten Werke im Glaspalast	S. 35
3.3.	Mitarbeit bei der Zeitschrift 'Jugend'	S. 39
3.3.1.	Die Arbeiten: Beschreibung Die Illustrationen für die 'Jugend'	S. 41
3.4.	Zeitgenössische Kritiken	S. 46
3.5.	Kunsthistorische Einordnung	S. 47

4.	**Ton (1896 – 1899)**	**S. 50**
4.1.	Historischer Hintergrund: Der Jugendstil in München	S. 51
4.2.	Schmuz-Baudiß kommt zur Töpferei	S. 58
4.3.	Zusammenarbeit mit der Königlichen Porzellanfabrik Nymphenburg	S. 60
4.4.	Mitglied im 'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst'	S. 62
4.4.1.	Die Arbeiten: Beschreibung Die ersten vier ausgestellten Töpfereien 1897	S. 64
4.5.	Mitglied der 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk'	S. 67
4.5.1.	Die Arbeiten: Beschreibung Aus den Jahren zwischen 1896 und 1899	S. 68
4.6.	Zeitgenössische Kritiken	S. 71
4.7.	Kunsthistorische Einordnung	S. 74
5.	**Bronze (1898)**	**S. 79**
5.1.	Historischer Hintergrund: Japanische Bronzen	S. 79
5.2.	Zusammenarbeit mit Walter Elkan	S. 80
5.2.1.	Gefärbte Bronzen	S. 81
5.3.	Die Arbeiten: Beschreibung	S. 81
5.4.	Kunsthistorische Einordnung	S. 83
6.	**Steinzeug (1899)**	**S. 85**
6.1.	Historischer Hintergrund: Japanische Keramik und französisches Steinzeug	S. 86
6.2.	Zusammenarbeit mit Jakob Julius Scharvogel	S. 89
6.2.1.	Die Arbeiten: Beschreibung	S. 91
6.3.	Zeitgenössische Kritiken	S. 92
6.4.	Kunsthistorische Einordnung	S. 93

7.	**Porzellan / Swaine & Co. in Hüttensteinach (1899-1902)**	**S. 96**
7.1.	Historischer Hintergrund: Porzellan und Keramik aus Ostasien, Kopenhagen und Stockholm	S. 97
7.1.1.	Neuerungen in der Porzellantechnik: Unterglasurmalerei	S. 100
7.2.	Zusammenarbeit mit der Porzellanmanufaktur Swaine in Hüttensteinach in Thüringen	S. 102
7.2.1.	Die Arbeiten: Beschreibung	S. 103
7.3.	Der Vertrag mit den 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk'	S. 104
7.4.	Die Weltausstellung in Paris 1900	S. 105
7.4.1.	Das Pensée-Service auf der Weltausstellung in Paris 1900	S. 106
7.4.2.	Porzellan auf der Weltausstellung in Paris 1900	S. 107
7.5.	Zeitgenössische Kritiken	S. 111
7.5.1.	Die Silberne Medaille	S. 113
7.6.	Kunsthistorische Einordnung	S. 113
8.	**Glas (1900)**	**S. 118**
8.1.	Historischer Hintergrund: Tafelglas	S. 118
8.2.	Die Gläser, publiziert in der Fachzeitschrift ‚Keramische Monatshefte' im Jahr 1905	S. 121
8.2.1.	Die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte	S. 123
8.2.2.	K. M. Seifert & Co., Dresden-Löbtau	S. 123
8.2.2.1.	Alpaka	S. 124
8.3.	Die Arbeiten: Beschreibung	S. 125
8.4.	Zeitgenössische Kritiken	S. 126
8.5.	Kunsthistorische Einordnung	S. 126
9.	**Stickerei (1901)**	**S. 129**
9.1.	Historischer Hintergrund: Die Linie: Endell, Obrist und van de Velde – Entwicklung in die Abstraktion	S. 129
9.2.	Die Arbeiten: Beschreibung	S. 133
9.3.	Kunsthistorische Einordnung	S. 134

10.	**Möbel (1899-1901)**	**S. 136**
10.1.	Historischer Hintergrund: Die englische Arts-and-Crafts-Bewegung	S. 136
10.2.	Die Arbeiten: Beschreibung	S. 138
10.3.	Kunsthistorische Einordnung	S. 140
11.	**Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902-1925)**	**S. 143**
11.1.	**Der Ruf an die KPM (1902)**	**S. 143**
11.1.1.	Historischer Hintergrund der KPM	S. 144
11.1.2.	Technische Voraussetzungen in der KPM	S. 145
11.1.3.	Künstlerischer Hintergrund der KPM Die Weltausstellung in Paris 1900 – Die KPM in der Kritik	S. 147
11.2.	**1902 – Berlin** Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1902	**S. 155**
11.2.1.	Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung	S. 156
11.2.1.1.	Schmuz-Baudiß' Arbeitstechnik	S. 158
11.2.2.	Zeitgenössische Kritiken	S. 162
11.2.3.	Kunsthistorische Einordnung	S. 163
11.3.	**1904 – Saint Louis** Weltausstellung in St. Louis 1904	**S. 169**
11.3.1.	Leitung der Unterglasurabteilung	S. 170
11.3.2.	Berufung zum Lehrer an der Städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Berlin-Charlottenburg	S. 171
11.3.3.	Die Porzellane: Beschreibung	S. 173
11.3.4.	Zeitgenössische Kritiken	S. 173
11.3.5.	Kunsthistorische Einordnung	S. 174

11.4. **1904 – Düsseldorf** **S. 176**
Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau Ausstellung Düsseldorf 1904

11.4.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung S. 176
11.4.2. Zeitgenössische Kritiken S. 177
11.4.3. Kunsthistorische Einordnung S. 177

11.5. **1905 – München** **S. 179**
Ausstellung der ‚Vereinigung für angewandte Kunst' 1905

11.5.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung S. 180
11.5.2. Zeitgenössische Kritiken S. 182
11.5.3. Kunsthistorische Einordnung S. 183

11.6. **1906 – Dresden** **S. 185**
III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906

11.6.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung S. 186
11.6.2. Zeitgenössische Kritiken S. 187
11.6.3. Kunsthistorische Einordnung S. 188
11.6.4. *Akzent*:
Die Klecksographische Dekore von Schmuz-Baudiß S. 192

11.7. **1907 – Berlin** **S. 196**
Große Berliner Kunstausstellung 1907

11.7.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung S. 196
11.7.2. Zeitgenössische Kritiken S. 197
11.7.3. Die Affäre im Verkaufslager S. 198
11.7.4. Schmuz-Baudiß reist als Sachverständiger nach Cadinen S. 199
11.7.5. Berufung in die Königlich Preußische Sachverständigen-Kammer -
Schmuz-Baudiß' Stellung in der Berliner Gesellschaft S. 200

11.8.	**1908 - St. Petersburg** Erste Internationale Kunstgewerbliche Kunstausstellung St. Petersburg 1908	**S. 204**
11.8.1.	Schmuz-Baudiß' Ernennung zum artistischen Direktor der KPM	S. 204
11.8.1.1.	Stellungnahme, ein Interview von Schmuz-Baudiß	S. 208
11.8.2.	Die Porzellane der KPM	S. 210
11.8.3.	Zeitgenössische Kritiken	S. 213
11.8.4.	Kunsthistorische Einordnung	S. 213
11.8.5.	*Akzent:* Die Landschaftsmalerei von Schmuz-Baudiß	S. 215
11.9.	**1910 - Brüssel** Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910	**S. 219**
11.9.1.	Porzellane der KPM: Beschreibung	S. 220
11.9.2.	Zeitgenössische Kritiken	S. 224
11.9.3.	Verleihung des Roten Adlerordens vierter Klasse an Schmuz-Baudiß	S. 225
11.9.4.	Mitglied des Kuratoriums der Kunstgewerbe- und Handwerkskammer	S. 227
11.9.5.	Mitgliedschaft im Verein Berliner Künstler	S. 227
11.9.6.	Kunsthistorische Einordnung	S. 228
11.9.7.	*Akzent:* Dekoratives Porzellan der KPM	S. 229
11.10.	**1911 – Berlin** Große Berliner Kunstausstellung 1911	**S. 238**
11.10.1.	Die Porzellane der KPM	S. 239
11.10.2.	Zeitgenössische Kritiken	S. 241
11.10.3.	Kunsthistorische Einordnung	S. 242
11.10.4.	*Akzent:* Der Hochzeitszug von Adolf Amberg	S. 242

11.11. 1912 - Dresden S. 247
Dresden Grosse Kunstausstellung 1912

11.11.1. Die Porzellane der KPM S. 247
11.11.2. Zeitgenössische Kritiken S. 249
11.11.3. Schmuz-Baudiß' Wahl in das Kuratorium der Höheren Fachschule für Dekorationskunst (Deutscher Werkbund) S. 249
11.11.4. Kunsthistorische Einordnung S. 250
11.11.5. *Akzent:* S. 253
Die Porzellanmalerei der KPM

11.12. 1913 – Berlin S. 258
Jubiläumsausstellung der KPM 1913

11.12.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung S. 259
11.12.2. Zeitgenössische Kritiken S. 261
11.12.3. Verleihung des Königlicher Kronenorden dritter Klasse an Schmuz-Baudiß S. 262
11.12.4. Kunsthistorische Einordnung S. 262
11.12.5. *Akzent:* S. 264
Das Ceres-Service von Schmuz-Baudiß

11.13. 1914 – Köln S. 271
Deutsche Werkbund-Ausstellung 1914

11.13.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung S. 272
11.13.2. Zeitgenössische Kritiken S. 272
11.13.3. Kunsthistorische Einordnung S. 274
11.13.4. *Akzent:* S. 276
Schmuz-Baudiß und der Deutsche Werkbund

11.14. Schmuz-Baudiß und die KPM während des Ersten Weltkrieges S. 280

11.14.1. Der Erste Weltkrieg bricht aus S. 280
11.14.2. Die Voraussetzungen: Schmuz-Baudiß und die kaiserliche Administration S. 281
11.14.3. Die Kriegsporzellane S. 291
11.14.4. Zeitgenössische Kritiken S. 292
11.14.5. Kunsthistorische Einordnung S. 294

11.15.	**Schmuz-Baudiß und die KPM in den Jahren zwischen 1918 und 1925**	**S. 297**
11.15.1.	Umstrukturierungen	S. 299
11.15.2.	Ausstellungsbeteiligungen der KPM	S. 301
11.15.3.	Die Porzellane der KPM	S. 303
11.15.3.1.	Dekoratives Porzellan	S. 303
11.15.3.2.	Gebrauchsporzellan	S. 306
11.15.3.3.	Dekore	S. 306
11.15.3.4.	Im Auftrag ausgeführte Porzellane	S. 307
11.15.3.5.	Die zeitgenössische Kritik	S. 309
11.15.3.6.	Kunsthistorische Einordnung	S. 313
11.15.4.	Die Porzellane von Schmuz-Baudiß	S. 319
11.15.4.1.	Landschaftsplatten	S. 319
11.15.4.2.	Weihnachtsteller	S. 320
11.15.4.3.	Gebrauchsporzellan	S. 320
11.15.4.4.	Malerei	S. 321
11.15.4.5.	Die zeitgenössische Kritik	S. 323
11.15.4.6.	Kunsthistorische Einordnung	S. 325
11.16.	**Schmuz-Baudiß verlässt die KPM**	**S. 333**
12.	**Schlussbetrachtung**	**S. 335**
a)	**Zusammenfassung auf Deutsch**	**S. 340**
b)	**Zusammenfassung auf Englisch – English Summary –**	**S. 342**
13.	**Anhang**	**S. 346**
13.1.	Verzeichnis der Quellen und Archivalien	S. 346
13.1.1.	Schriften und Dokumente von Schmuz-Baudiß	S. 349
13.2.	Literaturverzeichnis	S. 351
13.2.1.	Monographien, Aufsätze, Artikel u.ä. in alphabetischer Reihenfolge	S. 351
13.2.1.1.	Anonyme Aufsätze und Artikel in chronologischer Reihenfolge	S. 384
13.2.2.	Ausstellungskataloge, Bestandskataloge, Festschriften u.ä. in chronologischer Reihenfolge	S. 388
13.2.3.	Verzeichnis der Zeitschriften und Zeitungen	S. 396
13.2.4.	Verzeichnis der Abkürzungen	S. 402
14.	**Signaturen und Stempel von Schmuz-Baudiß**	**S. 403**

Band 2 **WERKVERZEICHNIS**
- Kapitelnummern analog Textband -

1.1.	**Bemerkungen zum Katalog**	**S. 3**
1.2.	Hinweise zum Gebrauch des Katalog	S. 5
2.	**Ausbildung (1879-1891)** Katalognummern: 001/A bis 003/A	**S. 9**
4.	**Malerei (1891-1896)** Katalognummern: 001/M bis 010/M	**S. 15**
3.3.	Mitarbeit bei der Zeitschrift 'Jugend' Katalognummern: 001/Ill-Jugend bis 010/Ill-Jugend	**S. 34**
4.	**Ton (1896 – 1899)** Katalognummern: 001/Ton bis 065/Ton Tafeln: Tafel I/Ton bis VII/Ton	**S. 49**
5.	**Bronze (1898)** Katalognummern: 001/Bronze bis 003/Bronze	**S. 137**
6.	**Steinzeug (1899)** Katalognummern: 001/Steinzeug bis 016/Steinzeug Tafeln: Tafel I/Steinzeug	**S. 141**
8.	**Porzellan / Swaine & Co.** **in Hüttensteinach (1899-1902)** Nummern: 001/P-Swaine bis 075/P-Swaine Tafeln: Tafel I/P-Swaine bis Tafel V/P-Swaine	**S. 168**
8.	**Glas (1900)** Katalognummern: 001/Glas bis 004/Glas Tafel: Tafel I/Glas	**S. 257**
9.	**Stickerei (1901)** Kapitelnummern: 001/Textil-Stickerei	**S. 264**
10.	**Möbel (1899-1901)** Katalognummern: 001/Holz bis 022/Holz	**S. 266**

11. **Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902-1925)**
s. Extra PDF
Katalognummern:001/P-KPM bis 336/P-KPM

Rosenthal (1926-1927) **S. 292**
Katalognummern: 001/P-Rosenthal bis 003/P-Rosenthal

Einleitung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine monographische Untersuchung des Gesamtwerkes von Theodor Schmuz-Baudiß (1859-1942). Den Schwerpunkt der Arbeit bildet die Erfassung der keramischen Werke und ihre wissenschaftliche Aufbereitung im Werkverzeichnis.

Fotografie von Schmuz-Baudiß bei der KPM, um 1902, im Archiv der KPM

Über Ausstellungen in Museen auf den Künstler aufmerksam geworden, stellte sich alsbald heraus, dass über Schmuz-Baudiß, einen der profiliertesten und bedeutendsten Keramiker der Jahrhundertwende um 1900 kaum ausreichende oder wissenschaftliche Literatur vorlag. Mit dem Verzeichnis des Œuvres von Schmuz-Baudiß liegt das Ergebnis einer in zwei Phasen geteilten, insgesamt über mehrere Jahre lang andauernden Beschäftigung mit dem Künstler vor. Die erste

Arbeitsphase umfasst den Zeitraum von 1989 bis 1991, die zweite Phase die Jahre von 2006 bis 2008.

Schmuz-Baudiß beginnt mit einer Ausbildung zum Maler in München. Er gehört zu der Gruppe jener Künstler, die den Jugendstil in München hervorbringen. So ist er einer der ersten Illustratoren der Zeitschrift die ‚Jugend'. Trotz einer vielversprechend beginnenden Karriere als Maler, wendet er sich schon im Jahr 1896 von der Malerei völlig ab und beginnt sich intensiv mit der Töpferei zu beschäftigen – und engagiert sich für die Gründung der Vereinigten Werkstätten in München. Er selbst experimentiert mit Ton, Steinzeug und Porzellan, beginnt für die Materialien Bronze, Stickerei, Möbel und Glas zu entwerfen. Daraus ergibt sich für diese Untersuchung, die Arbeiten von Schmuz-Baudiß in dieser Periode nach Werkgruppen der verschiedenen Materialien, die sich auch chronologisch überzeugend gliedern lassen, darzustellen.

Auf der Pariser Weltausstellung hat Schmuz-Baudiß mit seinen Porzellanen Erfolg. Die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin, auf ihn in Paris aufmerksam geworden, bietet ihm einen Arbeitsvertrag für eine ‚künstlerische Tätigkeit' an. Wenig später wird er der Leiter der Unterglasurabteilung der KPM. Schmuz-Baudiß ist der künstlerische Motor der Manufaktur. Es soll aber sechs Jahre dauern, bis die Stelle des künstlerischen Leiters frei wird und der Kaiser ihn zum ‚artistischen Direktor' der KPM ernennt.

Sein Konzept für die Manufaktur ist vielschichtig aufgebaut: Zum einen bewahrt er die Kontinuität des traditionsbewussten Betriebes des preußischen Kaiserhauses, zum anderen kauft er avantgardistische Entwürfe von Künstlern an. Nicht nur durch seine eigenen Arbeiten und durch die Produktion von angekauften Entwürfen, sondern auch durch die Teilnahme an Ausstellungen beeinflusst Schmuz-Baudiß die künstlerischen Arbeiten der festangestellten Modelleure und Maler der KPM. – Schmuz-Baudiß' eigene Entwurfstätigkeit für die KPM setzt kontinuierlich deutliche Akzente im Gesamterscheinungsbild der KPM dieser Zeit. Die Darstellung der künstlerischen Tätigkeit von Schmuz-Baudiß ist von seiner Leitungsfunktion bei der KPM nicht sinnvoll zu trennen.

Schmuz-Baudiß sorgt von Anfang an dafür, dass die KPM an den bedeutendsten Ausstellungen in dieser Zeit teilnimmt. Die Ausstellungen ermöglichen innerhalb der kontinuierlichen Produktion der KPM einen kurzen Einblick in einen punktuellen Stand der Entwicklung zu nehmen. Sie lassen vor allem den Kurs, den Schmuz-Baudiß vorgibt, deutlich erkennen. Schmuz-Baudiß arbeitet sowohl in der täglichen, künstlerischen Arbeit der Manufaktur als auch mit seiner Ankaufspolitik zielgerichtet auf Ausstellungen hin. Er kuratiert die Ausstellungen und er ist es, der für die meisten Ausstellungen einen Schwerpunkt setzt, auf den er die Ausstellung ausrichtet. Daraus ergibt sich für diese Untersuchung eine inhaltliche Gliederung, die auch dem chronologischen Ablauf der Ausstellungen

folgt. Gleichzeitig, im Zusammenhang mit der Ausstellung kann der Schwerpunkt als Akzent gesondert beleuchtet werden.

Der Beginn des Ersten Weltkrieges unterbricht diese Entwicklung tiefgreifend. Während des Krieges ist Schmuz-Baudiß gezwungen, die künstlerische Arbeit annähernd einzustellen. Außerdem finden in Deutschland und den kriegführenden Staaten keine Ausstellungen statt.

Nach dem Krieg kommt der Betrieb nur schleppend in Gang. Trotz aller wirtschaftlichen und politischen Probleme zeigt sich, dass Schmuz-Baudiß die Manufaktur nicht nur an die künstlerische Avantgarde, wie z.B. an das Bauhaus heranführt sondern auch Paul Scheurichs und Gerhard Schliepsteins Entwürfe ankauft. Gegen alle kriegsbedingten außenpolitischen Feindseligkeiten kooperiert er auch mit der Wiener Werkstätte.

Schmuz-Baudiß' eigene Arbeiten demonstrieren hingegen zunehmend seine romantische Sehnsucht nach einem Rückzug in die Natur. Im April 1925 geht Schmuz-Baudiß in Pension und zieht mit seiner Frau nach Oberbayern an den Nordrand der Alpen.

Schmuz-Baudiß' künstlerische Möglichkeiten bei der KPM sind begrenzt. An erster Stelle ist es seine Aufgabe, die Manufaktur in ihrer Wirtschaftlichkeit zu unterstützen, zugleich ist er dem Kaiserhaus und dem Handelsministerium unterstellt. Oft bedeutet diese Aufgabe für Schmuz-Baudiß eine heikle Gratwanderung zwischen seinen Idealen und den äußeren Zwängen. Aber da er lange in München freiberuflich tätig war – er ist schon 42 Jahre alt, als er nach Berlin kommt – ist er nicht realitätsfern.

Ziel der Arbeit ist es, das Werk von Schmuz-Baudiß' kunsthistorisch auszuleuchten. Diese erstmalige Katalogisierung sowie ihre kunsthistorische, wissenschaftliche Bearbeitung im Kontext zum zeitgenössischen kunsthistorischen Diskurs ermöglicht eine Überprüfung der bisherigen Beurteilung von Schmuz-Baudiß.

1. Biographie (1859 – 1942)

Theodor Herrmann Schmuz-Baudiß[1] wird am 4. August 1859 in Herrnhut bei Zittau in der Oberlausitz geboren. Er ist das zweite Kind von Mathilde Rudolphine Baudiß (1835-1866) und ihrem Mann Herrmann Friedrich Schmuz (1835-1903). Die Vorfahren mütterlicherseits stammen aus Schlesien und sind Seifensieder. Väterlicherseits kommt die Familie ursprünglich aus dem Elsaß, wo sie als Goldschmiede oder ebenfalls als Seifensieder arbeiten. Der Vater ist von Beruf Seifensiedemeister in Herrnhut. Die Eltern heiraten im Jahr 1857 in Herrnhut. Die ältere Schwester Louise Rudolphine kommt als erstes Kind des Paares im Jahr 1858 zur Welt.[2] Die jüngere Schwester Maria Clementine wird im Jahr 1864 geboren.

Die Familie gehört der so genannten Brüdergemeine an, einer vom Pietismus und der tschechischen Reformation herkommenden christlichen Glaubensbewegung. Die Lebensweise der Familie ist entsprechend den Regeln der Religionsgemeinschaft einfach und streng auf den Glauben und das gemeinschaftliche Leben in der Brüdergemeine bezogen. – Herrnhut wird von deutschstämmigen Bauern und Handwerkern gegründet, die wegen ihres evangelischen Glaubens aus Böhmen und Mähren vertrieben worden sind.[3] In der Brüderkirche haben sich Strömungen aus der tschechischen Vorreformation von Jan Hus, aus dem Pietismus und dem Calvinismus vereinigt. Sie stellt eine Lebensgemeinschaft dar, in der Theologen und Laien wirken. Es ist das Recht und die Pflicht jedes Mitglieds, die Bibel selbst zu lesen und für sich auszulegen. In der Lehre werden Rechtfertigung und Erlösung durch den Tod von Jesus Christus am Kreuz betont sowie die Heilandsliebe und das Wirken des Heiligen Geistes.[4]

Die Mutter stirbt im Jahr 1866, im Alter von 30 Jahren an Scharlach.[5] Der Vater entscheidet sich zwei Jahre nach ihrem Tod, die jüngere Schwester seiner

1. Theodor Schmuz nimmt den Mädchennamen seiner Mutter 'Baudiß ' zusätzlich zu dem Familiennamen des Vaters an. In den Quellen lässt sich dieser Doppelname zum ersten Mal im Jahr 1891 nachweisen, nachdem er die Akademie verlassen hat. Die Akademie stellt ihm am 1. Mai 1891 noch ein Abgangszeugnis auf den Namen 'Schmuz' aus. Zum ersten Mal wird der Name 'Schmuz-Baudiß' auf der Internationalen Kunst-Ausstellung im Königlichen Glaspalast im Juli 1891 genannt. – Die Schreibweisen Schmuz-Baudiss und Schmuz-Baudiß wechseln in der Literatur. Schmuz-Baudiß selbst schreibt seinen Namen meistens folgendermaßen: 'Schmuz-Baudiß', deshalb möchte ich dieser Schreibweise folgen.
2. Vgl. handschriftliche Stammbäume der Familien; im KPM-N
3. Vgl. Schulte 2005, S. 22ff
4. Vgl. Rudolph 1936, S. 4ff – Schulte 2005, S. 20ff
5. Vgl. Grabrede für Mathilde Rudolphine Baudiß am 3. Mai 1866; im KPM-N

verstorbenen Frau, Hedwig Elise Baudiß (1844-1907) zu heiraten. Zusammen haben sie noch einen Sohn, genannt Paul, der 1869 geboren wird.[6]

In seinen ersten Schuljahren geht Theodor Schmuz-Baudiß in die Volksschule in Herrnhut. In seinen Lebenserinnerungen[7] schreibt er: „Soweit ich mich erinnern kann, ließen mein Fleiß und Interesse an höherer Schulbildung sehr zu wünschen übrig."[8] Im Alter von 14 Jahren besucht er die Knabenanstalt in Gnadenberg bei Bunzlau in Schlesien und seine Schwester Louise geht in die dortige Mädchenanstalt. Schmuz-Baudiß berichtet: „Im Kreise verschiedenster neuer Mitschüler und unter Aufsicht liebevoller tüchtiger Lehrer wuchs mein Fleiß, sodass ich nach zwei Jahren die Prüfung für Untersekunda an der Realschule erster Ordnung in Zittau bei Herrnhut bestehen konnte. Meine dortige Weiterbildung von Untersekunda bis Prima wurde im Jahr 1879 durch die Maturitätsprüfung abgeschlossen."[9]

Früh zeigt sich, dass sich Schmuz-Baudiß schon als Kind zu Kunst und Malerei hingezogen fühlt. Er erzählt, dass ihn ein Besuch mit den Eltern in der Dresdner Gemäldegalerie tief beeindruckt und sein Gefühl der Berufung für die Kunst auslöst.[10] Auch in seinen Lebenserinnerungen weist er ausdrücklich auf seine künstlerische Orientierung hin: „Mein innerer Drang nach malerischer Betätigung, den meine lieben Eltern durch privaten Unterricht in Zittau schon unterstützt hatten, wurde dann für die zukünftige Berufstätigkeit ausschlaggebend. Auf Anraten von Prof. Lier in München, der ja auch ein gebürtiger Herrnhuter war, kam ich im April 1879 als Schüler an die Kunstgewerbeschule in München."[11]

Im Frühling des Jahres 1879 zieht der neunzehnjährige Theodor Schmuz-Baudiß nach München und tritt in die Königliche Kunstgewerbeschule ein. Der Landschaftsmaler Adolf Lier (1826-1882) ist ein entfernter Verwandter, er nimmt sich des jungen Mannes aus Herrnhut an und lädt ihn in seine Familie nach

6. Über die Kindheit von Schmuz-Baudiß ist nichts näheres bekannt. Ein schriftlicher Nachlass und andere Quellen zu seinem Leben sind nur beschränkt vorhanden. Wenige handgeschriebene oder typographische Manuskripte zur Biographie sind im Nachlass bei der KPM Berlin und im Privatbesitz der Familie von Schmuz-Baudiß erhalten.
7. Es ist ein Text von Schmuz-Baudiß mit der Überschrift erhalten: 'Wie ich Maler und Keramiker wurde', den er zwar selbst, aber erst nach seinem Ausscheiden bei der KPM [nach 1925] geschrieben hat. Es handelt sich hierbei um acht maschinenschriftliche Seiten, in denen er hauptsächlich von seinem beruflichen Leben berichtet, im folgenden genannt: Schmuz-Baudiß [nach 1925].
8. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
9. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
10. Vgl. 1897 Venedig, S. 48
11. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1 – Im Ausstellungskatalog von Venedig erscheinen 1897 folgende Angaben: "Prima studio privatamente, poi si recà a Monaco, dove viveva un suo lontano parente." In: 1897 Venedig, S. 48

München ein.[12] Lier nimmt im Leben von Schmuz-Baudiß sowohl privat als auch künstlerisch eine Schlüsselrolle ein. Lier ist Landschaftsmaler und steht der Schule von Barbizon nahe. Die Landschaftsmaler werden jedoch von der Akademie nicht anerkannt und müssen in München in erster Linie allein vom Verkauf ihrer Bilder, die sie in den Ausstellungen des Münchener Kunstvereins präsentieren, leben, erhalten aber keine öffentlichen Ämter. Im Jahr 1858 heiratet Lier die vermögende Rosalia Hofmann, das so genannten 'Kindsmädchen' von Otto von Bayern. Lier unterhält zwischen 1869 und 1873 eine Privatschule für Landschaftsmalerei. In dieser neuen familiären Situation lebt Schmuz-Baudiß jetzt in München, fern von den Werten seiner Kindheit, die so tief von der streng religiösen Ausrichtung und dem bescheidenen Leben seiner Eltern geprägt war.

Im Jahr 1882 schließt Schmuz-Baudiß die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule ab und meldet sich auf Anraten seiner Lehrer im selben Jahr „auf eigene Faust"[13] – wie er selbst es schreibt – zur Aufnahmeprüfung an der Königlichen Akademie der bildenden Künste München an. Sein Vater reagiert zwar „überrascht, gab sich aber auf Grund der empfehlenden Zeugnisse der Kunstgewerbeschule zufrieden. ... Die Prüfung an der Akademie hatte ich mit gut bestanden, konnte die unterste Klasse an der Akademie überspringen und wurde gleich in die nächst höhere Klasse eingereiht."[14] Schmuz-Baudiß tritt also in die Akademie ein. Er berichtet: „Während meiner Studienjahre in der Kunstgewerbeschule und der Akademie hatte ich die Möglichkeit mich praktisch zu betätigen. Meine Lehrer haben mir des öfteren kleine Aufträge zukommen lassen."[15] Er erzählt die Geschichte, wie er einmal im Nationaltheater arbeitet. Eine Oper wird allein für König Ludwig II. aufgeführt und Schmuz-Baudiß schiebt die Kulissen.[16]

Schmuz-Baudiß wohnt in Schwabing und hat sein eigenes Atelier in der Akademie. Er erzählt dazu: „Ich wohnte damals in der nächstgelegenen Straße, in der Adalbertstraße. Dort hatte ich in einem Vogelbauer eine zahme, kleine Dohle, die ich täglich, wenn ich in mein Atelier in die Akademie ging, in meiner Joppe mitnahm. Der kunstliebende Prinzregent Luitpold liebte es, unangemeldet in der Akademie zu erscheinen und einige Ateliers zu besuchen. So kam er auch einmal zu mir. Der Regent pflegte zu rauchen und hatte immer starke, dunkle Zigarren bei sich, die er mir auch anbot und auf mein Podium legte. Dieses Podium war auch der Aufenthaltsort meiner Dohle, wenn sie nicht auf dem Fenstersims saß. – Nach kurzer Zeit hörte man, wie die Dohle die Zigarre zerpflückte, aber der Regent, der die Tiere liebte, war höchst amüsiert."[17]

12. Vgl. Wichmann 1981, S. 264 – Zacharias 1985, S. 226f
13. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
14. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
15. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 2
16. Vgl. Handschriftliche Aufzeichnung von Schmuz-Baudiß zum „Kulissenschieben"; im KPM-N
17. Handschriftliche Aufzeichnung von Schmuz-Baudiß zum „Kulissenschieben"; im KPM-N

1889 verlobt Schmuz-Baudiß sich mit der Nichte von Adolf Lier, Wilhelmine Rosalie Anastasia Trenkl, genannt Minna (1863-1927). Sie ist das dritte Kind von Elise Trenkl (1833-1885) und deren Ehemann Michael Georg Trenkl (1832-1929), von insgesamt sechs Töchtern. Die Eltern der Braut haben eine lithographische Druckerei in der Lederergasse in München.[18]

Schmuz-Baudiß bleibt neun Jahre bis 1891 an der Akademie. In seinen Lebenserinnerungen erklärt er: „Nach dem Austritt aus der Akademie mietete ich mir ein eigenes Atelier in Schwabing."[19]

Trotz finanzieller Schwierigkeiten heiraten Theodor Schmuz-Baudiß und Minna Trenkl am 15. Mai 1893. Auf Drängen der Eltern des Bräutigams lassen sie sich in der protestantischen St. Markuskirche in der Münchener Gabelsbergerstraße trauen, obwohl die Braut katholisch ist.[20] – Schmuz-Baudiß erzählt in seinen Lebenserinnerungen auch von der Hochzeitsreise: „Vor meiner Hochzeitsreise nach Riva am Gardasee, die ich zugleich als Studienreise in mir noch fremde Gegenden ausgenützt habe, hatte ich ein fertiges Bild ... der Jury der Kunstausstellung in München übergeben und wartete in Riva mit Herzklopfen auf das Urteil einer weisen Jury. Als ich an einem schönen, sonnigen Morgen mit meiner jungen Frau beim Frühstück saß, traf ein Brief der Ausstellungsleitung aus München ein. Ich vermutete eine Zurückweisung meines Bildes, warf den Brief ungeöffnet in die Ecke und ging malen. Meine vorsichtige junge Frau öffnete ihn dann und fand statt der Zurückweisung die Nachricht vom Ankauf meines Bildes vonseiten des Prinz-Regenten Luitpold. Ein zufriedenstellender Frühschoppen war die Folge."[21]

Der Künstler sollte in seinen Lebenserinnerungen später über seine Frau sagen: „Als Nichte des angesehenen Künstlers Lier waren ihr die Aufgaben und Gepflogenheiten im künstlerischen Beruf nicht unbekannt. Sie hat mich durch das Verständnis für die seelischen und materiellen Kämpfe, die man im Anfang als Künstler durchkosten muss, stets angespornt und aufrecht erhalten."[22]

Das junge Paar wohnt nach der Hochzeit in der Lederergasse im Haus der Eltern der Ehefrau.[23] Die Tochter Elisabeth Theodora Rosalie (1895-1955) wird zwei Jahre nach der Eheschließung am 20.01.1895 geboren. Sie bleibt das einzige Kind des Paares.

18. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1f – Vgl. 1893 München, S.75
19. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 2
20. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S.2
21. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 2f
22. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
23. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1f – Vgl. 1893 München, S.75

Fotografie von Schmuz-Baudiß mit seiner Frau und seiner Tochter um 1902, im Archiv der KPM

Im Sommerurlaub 1896 beginnt Schmuz-Baudiß an der Töpferscheibe zu arbeiten. Offenbar ist seine Freude an dem neuen Material so groß, dass er sich von der Staffelei abwendet und ganz in dem ihm fremden Bereich der Keramik einen Neuanfang wagt. Er berichtet, wie er eine Töpferscheibe in seinem Münchner Atelier aufstellt: „Von Diessen nach München zurückgekehrt habe ich in meinem Atelier auf einer in Diessen erworbenen Drehscheibe meine Übungen oft bis in die Nacht hinein fortgesetzt und schließlich eine solche Fertigkeit erlangt, dass mir die Herstellung auch großer Formen keine Schwierigkeiten machte."[24]

In den folgenden Monaten konzentriert er sich völlig auf die Töpferei. Er arbeitet im darauffolgenden Sommer wieder in einer Hafnerei, in der Künstlerkolonie Dinkelsbühl in Franken und lernt dort, wie man einen Ofen baut. Er richtet sich schließlich eine Töpferwerkstatt mit eigenem Ofen in Diessen ein. Die alljährliche Internationale Kunst-Ausstellung im Münchner Glaspalast beschickt er ab 1897 nicht mehr mit Gemälden, sondern mit seinen getöpferten Vasen. – Er tritt dem 'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst' bei und schließt sich dem neuen Kreis um das Kunstgewerbe an.

Er ist 37 Jahre alt, als er sich völlig neu orientiert und von der Malerei abwendet, es handelt sich um eine scharfe Zäsur in seinem Leben. Aber der Erfolg ermutigt ihn: „Die entstandenen Arbeiten erregten in München auf der ersten mit der Kunstausstellung verbundenen Kunstgewerbe-Ausstellung die allgemeine Aufmerksamkeit und wurden fast alle verkauft."[25]

Als im Februar 1898 die Gesellschaft der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk gegründet wird, unterstützt Schmuz-Baudiß das Projekt, wird assoziiertes Mitglied und arbeitet mit den Werkstätten zusammen. Er schließt

24. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 4
25. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5 – Vgl. Möller 1988, S. 248ff

sich damit auch einem Kreis avantgardistischer Künstler in München an, die die neuen, modernen Ziele verfolgen und vor allem den akademischen Historismus ablehnen.

Im Jahr 1898 stellt sich erneut eine Weiche in seinem Leben; er beginnt Entwürfe für Porzellan anzufertigen und in der thüringischen Porzellanfabrik Swaine & Co. in Hüttensteinach Modelle in Gips anzufertigen und sie dort ausführen zu lassen. Er berichtet in seinen Lebenserinnerungen: „Diese Zeit bei Swaine gehört zu meinen liebsten Erinnerungen. ... Ich durfte bei Swaine öfters umsonst wohnen und denke mit Genuss an die sonntäglichen Gänsebraten mit Thüringer Klößen zurück, die mir nach anstrengender Wochenarbeit in dem gastlichen Hause aufgetischt wurden. Mit dem Personal verstand ich mich vortrefflich. Meine neuen Muster brachten Abwechslung in das Einerlei der Arbeit und Bestellungen mehrten sich. Politischen Hetzereien der Gewerkschaften und der Sozialdemokraten bin ich aus dem Wege gegangen. Sie sind eines Künstlers nicht würdig und können die freie Kunst nur vergiften. Ich kann mich noch an eine Abendversammlung erinnern, an dem die Porzelliner (Dreher und Former) und Porzellanmaler in Streit gerieten. Obwohl ich mitten unter den Parteien saß, haben beide Parteien mich geschützt, damit mir nichts an den Kopf flog. Auch Swaine genoss den Ruf eines sorgenden Arbeitgebers. Rote Fahnen, die am 1. Mai an den Schornsteinen umliegender Fabriken prangten, tauchten in der Fabrik von Swaine niemals auf.“[26]

In Paris soll sich ein neuer Weg in seinem Leben anbahnen: Die Porzellane, vor allem das große Tafelservice mit dem Namen ‘Pensée’, das Schmuz-Baudiß in Hüttensteinach fertigen lässt, wird auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 gezeigt und erhält von der Jury die silberne Medaille. Die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin wird daraufhin auf Schmuz-Baudiß aufmerksam und unterbreitet ihm das Angebot als künstlerischer Entwerfer für Form und Dekor in die Manufaktur einzutreten. – Schmuz-Baudiß entschließt sich, das Angebot anzunehmen.

Am 1. Februar 1902 nimmt er die Arbeit in Berlin auf. Die kleine Familie zieht nach Berlin und mietet eine Wohnung in der Charlottenburger Bismarckstraße 14, ganz in der Nähe der Manufaktur. Als Schmuz-Baudiß im Jahr 1908 zum künstlerischen Direktor der KPM avanciert, ermöglicht man es ihm in der Berliner Straße 7 (heute Otto-Suhr-Allee) in Berlin-Charlottenburg eine Dienstwohnung zu beziehen. Am 10. Juli meldet er sich mit seiner Frau und seiner Tochter Elisabeth mit dieser neuen Adresse polizeilich an.

Alles in allem führt die Familie ein fröhliches, ruhiges Leben. Man liebt die Geselligkeit und geht gelegentlich zu Festen. Schmuz-Baudiß ist mit dem

26. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5f

Schriftsteller Gerhardt Hauptmann (1862-1946) gut befreundet.[27] Eine langjährige Freundschaft verbindet ihn mit Rudolf Schulte im Hofe (1865-1928). Die beiden Maler lernen sich in München auf der Akademie kennen. Später zieht Schulte im Hofe auch nach Berlin, wird Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler und Professor sowie Mitglied der Akademie der Künste in Berlin.[28]

Er hält Kontakt nach Zittau und feiert das fünfzigjährige Jubiläum des Realgymnasiums im Juni 1905. Schmuz-Baudiß schreibt viele gereimte humorvolle vielversige Gedichte zu Geburtstagen und Sommerfesten, die er oft und gern vorträgt. Man musiziert, Schmuz-Baudiß' Ehefrau spielt Klavier und Geige, seine Tochter studiert Musik am Stern'schen Konservatorium. – Nach dem der Komponist, Dirigent und Geiger Gustav Hollaender das Institut erworben hatte, modernisiert der Musiker das Konservatorium, das vom bürgerlichen Wohlstand der wilhelminischen Epoche getragen wird. Unter der Ägide Hollaenders erlebt das Konservatorium eine Blütezeit. Seit 1899 in der Berliner Philharmonie, nahe dem Potsdamer Platz untergebracht, steigt der Besuch auf mehr als tausend Schülerinnen und Schüler pro Jahr an, viele kommen aus dem Ausland.

Im Jahr 1915 kauft Schmuz-Baudiß ein Haus in Partenkirchen. Nun reist die Familie oft in den Süden, um die Ferien in Bayern zu verbringen.

Anfang der Zwanziger Jahre heiratet seine Tochter Elisabeth den Bibliothekar Franz Schily und die Großeltern können sich bald über die Geburt des ersten Enkels in Berlin freuen. Danach zieht die junge Familie Schily vorübergehend nach Holland und Schmuz-Baudiß zieht mit seiner Frau 1925 im April nach Partenkirchen. Das Ehepaar kann die Ruhe und die Schönheit der Voralpenlandschaft nicht lange zusammen genießen, Schmuz-Baudiß' Frau stirbt im August 1927. Der Wittwer wird lapidar in seinen Lebenserinnerungen feststellen: „Sie ist mir stets eine treue Lebensgefährtin gewesen."[29] – Aber es wird stiller in seinem Leben. Gelegentlich reist er zu seiner Tochter, die mit ihrer Familie nun in Bochum wohnt. Gelegentlich besuchen ihn alte Freunde in Partenkirchen, so z.B. Rudolf Schulte im Hofe.[30]

Theodor Schmuz-Baudiß stirbt am 20. Juni 1942 in Partenkirchen.

27. Hinweis von Maria Hölscher, Enkelin von Schmuz-Baudiß
28. Vgl. Postkarten und Briefe von Rudolf Schulte im Hofe im Nachlass von Schmuz-Baudiß, Familie von Schmuz-Baudiß, Bochum
29. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
30. Hinweis von Maria Hölscher, Enkelin von Schmuz-Baudiß

2. Ausbildung (1879 bis 1891)

2.1. Historischer Hintergrund: Historismus und Historienmalerei in München

2.2. An der Königlichen Kunst-Gewerbeschule

2.3. An der Königlichen Akademie der bildenden Künste

2.3.1 Die Arbeiten: Beschreibung Von der Akademie ausgezeichnete Zeichnungen und Gemälde

2.4. Kunsthistorische Einordnung

2. Ausbildung (1879 – 1891)

2.1. Historischer Hintergrund: Historismus und Historienmalerei in München

Als Schmuz-Baudiß nach München zieht und seine künstlerische Ausbildung beginnt, ist der Historismus der führende Stil der Zeit. – Der Historismus ist die offizielle und anerkannte Kunstrichtung an der Königlichen Akademie der bildenden Künste München sowie am Hof als auch auf den großen Kunstausstellungen in München.[31] Innerhalb der historistischen Epoche hat die Historienmalerei die priviligierte Stellung. Mit ihren religiösen, mythologischen, literarischen und historischen Sujets wird sie vom Wittelsbacher Hof unterstützt, weil sie Pathos, Idylle, Sentimentalität und Idealismus mit feinem Kolorismus und der virtuosen Behandlung des Stofflichen vereint. Ihre „rauschhafte Üppigkeit"[32] entspricht dem Geschmack der Epoche. Auch das Publikum geht von der klassizistischen Vorstellung aus, dass die Malerei mit der optischen Wirklichkeit, im Sinne eines illusionistischen Naturalismus' übereinzustimmen hat.[33] – Karl von Piloty (1826-1886) prägt als Professor an der Akademie den Münchner Stil in der

31. Vgl. Wichmann 1973/Symbolismus, S. 88 – Makela 1988, S. 415
32. Wichmann 1973/Symbolismus, S. 21
33. Vgl. Größlein 1987, S. 181ff

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend. Seine mit brillianten Lichteffekten monumentalisierten und pathetisch in Szene gesetzten Historienbilder machen Schule.[34]

Die Geschichtsbegeisterung, die sich seit Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871 ausgebreitet hat, bestimmt das Lebensgefühl weiter Bevölkerungskreise. Im Einklang mit dem national gestimmten Zeitgeist schafft sich das deutsche Bürgertum einen eigenen Stil, der den Rückbezug auf die einstige Größe des Deutschen Reiches widerspiegelt. Angesichts der fortschreitenden Industrialisierung sollen rückwärtsgewandte Projektionen gegen die seelenlose Mechanisierung ein Gegengewicht schaffen und Vorstellungen von der guten heilen Welt werden favorisiert.[35]

Die Intentionen des Historismus liegen in der Parallelität von Rezeption, Reproduktion und Dokumentation historischer Formen. Die Idee der Vorbildhaftigkeit im Sinne des Kopierens vorangegangener historischer Stile und der Kunst fremder Kulturkreise dominiert im Historismus.[36]

2.2. An der Königlichen Kunst-Gewerbeschule

Im April 1879 verlässt der 19-jährige Theodor Schmuz-Baudiß seinen Heimatort Herrnhut und zieht nach München. Am 17. April beginnt sein Unterricht an der Königlichen Kunstgewerbeschule München in der Luisenstraße in Schwabing.[37] – In seinen Lebenserinnerungen schreibt er, dass er Zeichenlehrer werden soll, „da meinem Vater der freie künstlerische Beruf zu gewagt schien."[38] Schmuz-Baudiß bezieht ein Zimmer in der Münchner Innenstadt, wie es bei jungen Künstlern zur damaligen Zeit üblich ist.

Die Königliche Kunstgewerbeschule München versteht sich seit ihrer Gründung im Jahr 1859, als sie zunächst von dem 'Verein zur Ausbildung der Gewerke' betrieben wird, auf Vorschlag der Königlichen Akademie der Künste, als eine Art Vorschule für die Akademie.[39] Ziel des Lehrprogrammes der Kunstgewerbeschule

34. Vgl. Härtl-Kasulke 1991, S. 91ff – Langer 1992, S. 24ff
35. Vgl. Schack/Kunstgewerbe 1988, S. 339
36. Vgl. Mundt 1971, S. 336
37. Vgl. Lange 1877, S. 19ff. – Für die Königliche Kunstgewerbeschule in München existieren heute keine primären Quellen mehr, da sowohl das Gebäude selbst, als auch die dazugehörige Aktenabteilung im Hauptstaatsarchiv im II. Weltkrieg völlig zerstört wurden.
38. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1
39. Vgl. Lange 1877, S. 13 – Zacharias 1985, S. 321

ist es, künstlerisch fördernd auf das Gewerbe einzuwirken.[40] Die Schule bietet „für Zöglinge der Anstalt"[41] die Fächer Zeichnen, Malen und Modellieren. Die Schüler werden durch ausschließliches Kopieren von Vorlageblättern,[42] die die Schule zur Verfügung stellt, unterrichtet. Die rezipierende und kopierende Methode bestimmt den Lehrplan. Das Zeichnen unterteilt sich in technisches und architektonisches, sowie in Ornament-, Figuren- und Aktzeichnen. Das Malen üben die Schüler an Figuren, Tieren, Blumen und Draperien. Zum Modellieren gehören die Unterrichtsfächer Bossieren und Schnitzen nach ornamentalen und figuralen Vorbildern. Zusätzlich gibt es Vorträge zur Kunstgeschichte und Stillehre, Unterricht im Xylographieren[43] und Radieren sowie Bibliotheksstudien.[44] Als Grundlage des Unterrichts „... in bezug auf Bildung des Geschmacks wie in Hinblick auf gesetzmäßige stilvolle Formgebung dient vorwiegend das Studium antiker Kunstformen und der aus diesen abgeleiteten epochemachenden Neubildungen der Renaissance."[45] So arbeiten die Schüler nach Vorlagewerken. Die Werke von Moritz Meurer (1839-1916) ‚Pflanzenformen, vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze; zum Gebrauche für Kunstgewerbe- und Bauschulen, technische Hochschulen und höhere Unterrichtsanstalten sowie für Architekten und Kunsthandwerker'[46] oder von Anton Seder (1850 – 1916) ‚Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. Darstellung der schönsten und formenreichsten Pflanzen in Natur und Styl zur praktischen Verwerthung für das gesammte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes in reichem Gold- und Farbendruck'[47] werden Standardwerke für diese Ausbildung.

Schmuz-Baudiß' Lehrer für Historienmalerei ist Sigmund Strähhuber (1814-1882), ein Schüler von Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872). Der Architekt Leonhard Romeis (1854-1904) unterrichtet ihn in Architektur- und Ornamentzeichnen sowie in technischem Zeichnen und Schattenkonstruktion.[48] Romeis gilt als Vertreter der Deutschen Renaissance. Gustav Seeberger (1812-1888) lehrt Perspektive und Ferdinand Barth (1842-1892) Figurenzeichnen. Barth ist als Schüler von Piloty bekannt für seine koloristischen und detailgenauen Genre- und Theaterszenen, er arbeitet aber auch als Entwerfer für

40. Vgl. Lange 1877, S. 13
41. Lange 1877, S. 46
42. Vgl. Seder 1887
43. Die Xylographie bezeichnet eine grafische Drucktechnik, bei der ein hölzerner Druckstock verwendet wird. Aus dem glatt gehobelten Druckstock werden die nicht druckenden Teile entfernt. Lediglich die erhabenen Partien werden eingefärbt und drucken (Hochdruck).
44. Vgl. Lange 1877, S. 46 – Zacharias 1985, S. 321
45. Lange 1877, S. 19
46. Vgl. Meurer 1895. o. S.
47. Vgl. Seder 1887, o. S.
48. Die Schattenkonstruktion selbst ist eine Schnittgradenkonstruktion. Zu ermitteln ist dabei die Schnittgerade zwischen einer schattenempfangenden Ebene und einer schattenerzeugenden Lichtebene.

Kunsthandwerk. Schmuz-Baudiß erwähnt in seinen Lebenserinnerungen: „Prof. Barth ist ein sehr anregender tüchtiger Lehrer, den wir als Künstler achteten und liebten und bei dem wir viel gelernt haben."[49]

Schmuz-Baudiß wird im Semestralzeugnis am 13. März 1880 seine „Liebe zur Arbeit" bestätigt. Die Lehrer bescheinigen ihm auf dem Abgangszeugnis vom 24. März 1882: „Schmuz hat sich während seines dreijährigen Besuchs der Anstalt, unterstützt von Fleiß, Eifer und guten Anlagen zu einem wackeren Zeichner herangebildet, dem die Fortsetzung dieser Tätigkeit sehr zu wünschen wäre."[50] Auf diese Anregung meldet sich Schmuz-Baudiß im Jahr 1882 zur Aufnahmeprüfung an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste München an. Nach bestandener Prüfung kann er an die Akademie überwechseln.[51]

2.3. An der Königlichen Akademie der bildenden Künste

Schmuz-Baudiß tritt im Jahr 1882 in die Königliche Akademie der Bildenden Künste ein und überspringt die erste Klasse.[52]

Die Akademie nimmt innerhalb der Münchner Kunst und Malerei in den 1880er Jahren eine verhältnismäßig liberale Position ein. Sie ist weder traditionell-rückschrittlich noch innovativ-avantgardistisch ausgerichtet. Seit der ersten Weltausstellung in London 1851 gilt das Prinzip des Wettbewerbs und der Internationalität.[53] Der Direktor der Schule ist in den Jahren von 1886 bis 1891 der Maler Friedrich August von Kaulbach (1850-1920). Er wird vom Prinzregenten Luitpold (1821-1912) unterstützt und steht für die Entwicklung im Geist einer idealistischen Historienmalerei und eines historistischen Stilpluralismus.[54]

Die Akademie hat verschiedene Ausbildungszweige: Historienmalerei, Bildhauerkunst, Kupferstecherei, Maltechnik und das so genannten 'höhere Zeichnen'. Zur Kunstgeschichte, Weltgeschichte, plastischen Anatomie, Architektur und Perspektive werden Vorlesungen gehalten.[55] – Schmuz-Baudiß entscheidet sich für die Ausbildung im Bereich der Historienmalerei.

49. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S.1f
50. Zeugnis vom 24.3.1882; im KPM-N
51. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S.1f
52. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 1f
53. Vgl. Mai 1985, S. 146ff – Boeckl 1988, S. 14ff
54. Vgl. Knopp 1985, S. 223ff
55. Vgl. Zacharias 1985, S. 332

Den Schülern der Akademie ist es erlaubt, die Lehrer selbst zu wählen, gemäß dem mittelalterlichen Ideal des Meister-Schüler-Verhältnisses. Schmuz-Baudiß arbeitet in seinem ersten Jahr in der Klasse von Johann Caspar Herterich (1843-1905). Im darauffolgenden Jahr geht er in die Klasse für Historienmalerei von Wilhelm von Lindenschmit d. J. (1829-1895), der sich als Kolorist auszeichnet.[56]

2.3.1. Die Arbeiten: Beschreibung Von der Akademie ausgezeichnete Zeichnungen und Gemälde

Während seiner Zeit als Student erhält Schmuz-Baudiß von der Akademie drei Auszeichnungen.

1884 wird ihm die bronzene Medaille für 'Zeichnungen und Naturstudien' (Kat.-Nr. 001/A) zugesprochen, die Zeichnungen und Naturstudien sind nicht erhalten geblieben.

Im Schuljahr 1888/89 erhält er die kleine silberne Medaille für das Gemälde mit dem Titel 'Hagar in der Wüste' (Kat.-Nr. 002/A). Für das alttestamentarische Thema (1. Mose 16 und 21) malt Schmuz-Baudiß eine karge Felsenlandschaft, Mutter und Sohn liegen sichtlich geschwächt zwischen den Steinen in der Wüste. Ein strahlender Engel erscheint und wird die beiden retten. – Die additiv, bildparallel und pyramidal aufgebaute Komposition ist sicher und stabil. Hagar und Ismael liegen wie drapiert mit nahbildlicher Präsens im Vordergrund, ihre Hilflosigkeit und ihr Unglück zur Schau stellend. Die fein differenzierte Malweise modelliert die Figuren plastisch und lässt sie sinnlich wirken, die perspektivischen Verkürzungen der Gliedmaßen sind gekonnt. Der Engel Gottes mit ausgebreiteten Flügeln ist ganz in gleißendes weißes Licht getaucht. Eine mystische Helligkeit geht von ihm aus. Die Lichtführung ist scharf und setzt kontrastreiche Schlaglichter. Die Malweise für die Landschaft dagegen hat teilweise etwas Flüchtiges, Abstrahierendes. Dramatisches Pathos liegt auf dem Thema.

Im Jahr 1889/90 erhält Schmuz-Baudiß die große silberne Medaille für das 'Portrait der Wilhelmine Trenkl' (Kat.-Nr. 003/A), seiner Braut. Auf dem Gemälde steht seine Verlobte ganzfigurig und leicht seitlich gewendet vor dem Betrachter. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit seidig glänzender Schürze und hält in ihrer linken Hand einen kleinen Blumenstrauß. Die rechte Hand leuchtet vor dem Hintergrund des dunklen Kleiderstoffes in hellem Inkarnat hervor, in der Linken hält sie einen schwarzen, geschlossenen Fächer. Um die Schultern liegt ihr ein

56. Vgl. Ludwig 1978, S. 83

weißer pelzbesetzter Kragen. Die junge Frau schaut mit ruhigem Blick aus dem Bild auf den Betrachter. – Die Komposition entspricht dem tradierten Kanon des Typus eines ganzfigurigen Portraits. Die Horizontlinie liegt sehr niedrig, während der Blickpunkt hoch angesetzt ist, so dass die Figur in leichter Unteransicht gegeben ist. Das Bild ist in dunklen, sanften Tönen gehalten. Die Malweise hat Schmuz-Baudiß teilweise in stark schematisierten Pinselstrichen und in lockerem Farbauftrag angelegt. Der Hintergrund ist sfumatohaft und das Kleid nur wenig stofflich dargestellt. Die Flächen des Hintergrundes und des Kleides scheinen dadurch wie flüchtig hingeworfen.

Am 1. Mai 1891 erhält Schmuz-Baudiß sein Abschlußzeugnis mit sehr guten Noten. Er wohnt in der Leopoldstraße 13e/Rg. und hat dort ein eigenes Atelier.[57] Neun Jahre war er Student an der Akademie, er ist 32 Jahre alt, als er die Akademie verlässt.

2.4. Kunsthistorische Einordnung

Zwei Tendenzen drücken sich schon in den frühen Arbeiten von Schmuz-Baudiß aus. Einerseits ist er vom Historismus und der romantischen Historienmalerei geprägt, andererseits nimmt der Impresssionismus mit seiner Pleinairmalerei schon deutlich Einfluß auf ihn. Auch wenn im Historismus selbst weitgehend eine Stilpluraliät herrscht, die es der Landschaftsmalerei ermöglicht – trotz aller Kontroversen – sich innerhalb des historistischen Stils einen Platz zu suchen und sich neben die Historienmalerei zu stellen, so sind die neuen französischen Maxime schon bei dem jungen Schmuz-Baudiß spürbar.[58]

Dominant ist in dem Bild ‘Hagar in der Wüste’ das von Schmuz-Baudiß gewählte Sujet; das biblische Thema drückt seine tiefe Religiosität aus. Streng protestantisch, im Sinne der Herrnhuter Brüdergemeine von der Familie in dem sächsischen Dorf erzogen, basiert sein Glauben auf einem umfassenden Gottvertrauen, als einer beruhigenden Zuversicht. Es drückt seine Hoffnung auf die Liebe und Hilfe Gottes aus, die ihn beschützt und Kraft gibt. Zugleich steht dieses Gemälde aber auch den damals populären Schutzengelbildern nah, die als Zeugnis christlicher Frömmigkeit den Menschen Vertrauen in den göttlichen Beistand vermitteln sollen.[59] – Schmuz-Baudiß hat die historistische Kunstauffassung in seiner zwölfjährigen künstlerischen Ausbildung verinnerlicht. Er greift die Prinzipien seiner Lehrer der Königlichen Kunstgewerbeschule und der

57. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 2 – Zeugnis vom 1.5.1891; im KPM-N
58. Vgl. Größlein 1987, S.181
59. Vgl. Brückner 1973, S. 94ff

Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München während seiner Ausbildung auf und setzt sie in seiner Malerei um. Er ist vom Historismus geprägt. Nach dem Vorbild von Piloty, legt er Wert auf leuchtende Lichteffekte und eine akzentuierte Lichtführung. Die Farbe soll mit ihrer Brillianz Stofflichkeit und plastische Materialität erzeugen. Die Komposition erzielt bühnenhaften Charakter. Er folgt sowohl im Thema als auch im Ausdruck den historistischen Stilmerkmalen. Ein religiöses Thema, mit sentimentalem Pathos und in meisterlicher Behandlung des Stofflichen, vereint es einen Zeitgeist – der in den beunruhigenden Zeiten der Industriealisierung und aufkommenden bedrohlichen Nationalismen – von einer Sehnsucht nach Natur und biedermeierlicher Idylle geprägt ist.

Im 'Portrait der Wilhelmine Trenkel' wendet sich Schmuz-Baudiß zwar einem persönlichen Thema zu, legt aber nur wenige Akzente auf private Anspielungen. Wenn auch die zentrale Aussage des Bildes in der sanftmütigen Ruhe, die die junge Frau ausstrahlt, liegt, so verleiht er dem Bild einen spontanen, flüchtigen Charakter. Denn es ist auffällig, dass Schmuz-Baudiß das Stilmittel der konturauflösenden Pinselstriche bei gleichzeitiger besonderer Beachtung der Lichtsituation und ihren Reflexen übernimmt und damit Grundgedanken der impressionistischen Farbtheorie in sein Werk einfließen lässt. Er malt mit kurzen, starken Pinselstrichen, wobei der Pinselduktus deutlich zu erkennen ist, der Hintergrund und das Kleid werden in einer skizzenhaften Art gemalt, die es ihm ermöglicht, das eigentlich wichtige hervorzuheben. Dabei entdeckt und betont er neue Aspekte der Wirkungsweise des natürlichen Lichts, vor allem die Reflexion des Lichtes. Besonders die visuellen, rein malerischen Werte und der natürliche Gestus werden gesucht. Die Linie und damit auch die Form treten hinter dem Spiel des Lichts mit den Farben zurück.[60]

Es ist wahrscheinlich, dass ihn Adolf Lier beeinflusst hat. Lier studiert zunächst bei Gottfried Semper (1803-1879) Architektur in Dresden, im Jahr 1849 immatrikuliert er sich für Malerei an der Akademie in München und schließt sich der Schule des Eduard Schleich (1812-1874) an, die den romantischen Realismus mit französischem Impressionismus verbindet, Schleich gilt als einer der Vorreiter der Dachauer Künstlerkolonie. Schleich, Lier, Carl Spitzweg (1808-1885) und Christian Morgenstern (1805-1867) besuchen in den 1850er und 1860er Jahren Paris und lernen vor allem die Malerei der Schule von Barbizon kennen, aber auch den großen Realisten, Gustave Courbet (1819-1877).[61] Die Schule von Barbizon ist eine Gruppe französischer Landschaftsmaler, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts in dem Dorf Barbizon im Wald von Fontainebleau lebt und malt. Die Malerkolonie, die um 1840 gegründet wurde und bis ca. 1870 besteht, beeinflusst maßgeblich die Landschaftsmalerei in ganz Europa und gilt als Wegbereiter des

60. Vgl. Wichmann 1981, S. 233ff – Mai 1985, S. 165ff
61. Vgl. Muther 1896, S. 497 – Ludwig 1978, S. 22ff und 48ff – Lenz 1990, S. 21ff

Impressionismus. Angeregt von der zeitgenössischen englischen, romantischen Landschaftsmalerei John Constables (1776-1837) und William Turners (1775-1851) sowie den niederländischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts, vor allem Jacob Izaaksoon van Ruisdaels (1628-1682), ist die Hinwendung zur realistischen Naturdarstellung statt klassisch-idealistischen Landschaftskompositionen und das Einfangen von Stimmungen und flüchtigen Augenblicken in der neuen Sicht der schon zum Impressionismus überleitenden 'Paysage intime' kennzeichnend für die Gruppe. Im Gegensatz zur klassischen Ateliermalerei malen die Künstler zunächst im Freien und stellen ihre Werke später im Atelier fertig, und schließen damit an die so genannte Freilichtmalerei des Biedermeier an, bei der die Maler auch mit der Staffelei aus dem Atelier gehen. Da weniger die Hinwendung zu einem bestimmten Ziel, als vielmehr die Essenz des Objektes und nicht Details, nämlich die Abwendung vom akademischen Klassizismus das verbindende Element der Gruppe ist, sind die Techniken der Maler ganz verschieden. Das Spektrum reicht von leichten, weichen Pinselstrichen bei Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) bis zum reliefartigen Impasto von Jules Dupré (1812-1889).[62] Lier widmet sich in der Hauptsache der Landschaftsmalerei und gilt als Begründer einer neuen Stilrichtung, die durch ihre einfache und lichtstarke Naturdarstellung auffällt.

Der Hintergrund des Portraits der Verlobten von Schmuz-Baudiß hat etwas sfumatohaftes, berücksichtigt die tatsächlichen Beleuchtungsverhältnisse, setzt aber auch Farbnuancen in den Schattenbereichen ein, um die beabsichtigte Bildstimmung zu erzeugen. Damit soll nicht das gemalte Objekt als Ganzes, sondern die Wirkung des Lichts auf ihm betont werden.[63] Von größter Bedeutung ist der kleine Fächer, den die Braut wie selbstverständlich, nachlässig in der Rechten hält. Es handelt sich um einen japanischen Fächer. Auf einer Fotografie des Ateliers von Schmuz-Baudiß, das der Künstler sorgfältig in Szene gesetzt hat, sind es mehrere Fächer, ein Kimono und ein burmesischer Sonnenschirm zusammen mit Pfauenfedern, die mit einer Palme effektvoll neben der Staffelei drapiert sind. Der Fächer beweist Schmuz-Baudiß' frühes Interesse an der japanischen Kultur.

Die Malweise zeigt, dass es Schmuz-Baudiß weniger um die optischen Details und realistische Genauigkeit als um die Idee geht. Er möchte eine Stimmung, eine Situation in ihrer momentanen und zugleich allgemeingültigen Dimension darstellen.

Schon früh wird Kritik am Historismus in München laut, denn die Historienmalerei droht in altertümelnden Idealen zu erstarren und erliegt zunehmend der Gefahr der Reduktion auf Kompilation und Eklektizismus. Der Herausgeber der Chronik

62. Vgl. Burmester 1999, S. 12ff – Leubbren 2001, S. 168
63. Vgl. Zimmermanns 1980, S. 21ff – Ruhmer 1982, S. 147 und 201f

zur deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München, Paul von Salvisberg schreibt im Jahr 1888: „Denn durch das Nachahmen der alten Meister wird unsere Malerei nicht nur der Gegenwart entfremdet, sondern sie langte auch technisch nur in einer Periode des manieristischen Anempfindens an. ... Wir wollen einen Stil, welcher der reine, unverfälschte Ausdruck unserer Epoche ist.“[64] Auch bei Schmuz-Baudiß zeigen sich früh Tendenzen, dass er nach eigenen, neuen Wegen sucht und sich für andere Einflüsse wie Japonismus und Impressionismus interessiert.

Fazit:

München gilt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als das bedeutendste Kunstzentrum in Deutschland. Die Malerei ist in jenen Jahrzehnten von vielen sich überschneidenden und sich überschlagenden Tendenzen bestimmt, die sich vermischen und überlagern. Lokale Stilentwicklungen werden von internationalen Querverbindungen beeinflusst: Franz von Lenbach (1836-1904) lebt ab 1857 in München, er wird später zusammen mit Stuck und Kaulbach zu den Münchner Malerfürsten gezählt. Hans von Marées (1837-1887) wohnt in den Jahren von 1857 bis 1865 dort, Fernand Khnopff (1858-1921) hat in den 1860er und 1870er Jahren wiederholt Ausstellungen in München, Wilhelm Leibl (1844-1900) zieht im Jahr 1864 nach München; Gustave Courbet (1819-1877) zeigt 1869 seine Gemälde im Münchner Glaspalast; Hans Thoma (1839-1924) geht von 1870 bis 1876 nach München; Arnold Böcklin (1827-1901) lebt in den Jahren 1871 bis 1874 in München, Fritz von Uhde (1848-1911) ist ab 1877 dort. Im Jahr 1878 zieht Max Liebermann (1847-1935) von Paris nach München und Franz von Stuck (1863-1928) lebt ab 1878 in München und gründet 1892 mit anderen Malern die ‘Münchner Sezession’. Max Klinger (1857-1920) ist um 1880 in München, ebenso wie Lovis Corinth (1858-1925), der 1880 und wieder von 1891 bis 1899 dort lebt. Max Slevogt (1868-1932) nimmt 1885 bis 1889 eine Wohnung in München und besucht die Akademie, 1890 lässt er sich dort 1890 nieder. Otto Eckmann (1865-1902) zieht im Jahr 1885 und Leo Putz (1869-1940) ist ab 1888 in München. Thomas Theodor Heine (1867-1948) kommt ebenfalls im Jahr 1888 genau wie Richard Riemerschmid (1868-1957), der 1888 nach München zieht. Peter Behrens (1868-1940) wohnt 1889 in München und Ferdinand Hodler (1853-1918) hat 1890 eine Ausstellung in München. Die Malerei der 1880/90er Jahre kennzeichnet eine große Vielfalt an sich überschneidenden und starken Stilen. Der literarische Zirkel besteht vor allem aus Stefan George (1868-1933), Ludwig Thoma (1867-1921), Frank Wedekind (1864-1918), Karl Wolfskehl (1869-1948), Otto Julius Bierbaum (1865-1910), Thomas Mann (1875-1955) und Rainer Maria Rilke (1875-1926).

Bei Schmuz-Baudiß vermischen sich antikisierende Strömungen des Klassizismus mit biedermeierlichen Tendenzen der Genremalerei, mit dem Hang, die Realität

64. Salvisberg 1888, S. 10

zu verklären, als eine romantisch geprägte Form des Impressionismus; Orientierungen, die sich bei ihm zu einer historistischen, auch religiös geprägten Grundeinstellung vereinen. Er folgt den neuen Einflüssen, dem Impressionismus, interessiert sich für japanische Kunst, kurz: Schmuz-Baudiß sucht seinen Weg.

3. Malerei (1891-1896)

3.1. Historischer Hintergrund: Die Münchner Secession

3.2. Beteiligung an den Ausstellungen im Münchner Glaspalast

3.2.1. Die Arbeiten: Beschreibung Die ausgestellten Werke im Glaspalast

3.3. Mitarbeit bei der Zeitschrift 'Jugend'

3.3.1. Die Arbeiten: Beschreibung Die Illustrationen für die 'Jugend'

3.4. Zeitgenössische Kritiken

3.5. Kunsthistorische Einordnung

3. Malerei (1891 – 1896)

3.1. Historischer Hintergrund: Die Münchner Secession

In den 1890er Jahren verändert sich das festgefahrene Gefüge der Münchner Kunstpolitik mit seinen Machtstrukturen und den vorgegebenen Stilrichtungen entscheidend.[65]

Aus Opposition gegen die etablierte Künstlergenossenschaft und ihre beherrschende Kunstpolitik in München treten nahezu 100 Künstler aus künstlerischen, kulturellen und politischen Gründen aus der Genossenschaft aus und gründen im April 1892 den Verein bildender Künstler Münchens e.V. 'Secession' als eine Abspaltung von der 'Königlich privilegierten Münchner Künstlergenossenschaft von 1868'. Nach dem Vorbild der Pariser Secession von 1884, schließen sie sich mit dem Ziel, eigene künstlerische Wege zu verfolgen und die entstandenen Werke gemeinsam auszustellen, zusammen. Erst ein Jahr später, im April 1897 wird die Wiener Secession von Gustav Klimt (1862-1918),

65. Vgl. Größlein 1987, S.181

Koloman Moser (1868-1918), Josef Hoffmann (1870-1956), Joseph Maria Olbrich (1867-1908) und anderen Künstlern als Abspaltung vom Wiener Künstlerhaus gegründet, da die Künstler den am Künstlerhaus vorherrschenden Konservatismus und den traditionellen, am Historismus orientierten Kunstbegriff ablehnen. Wieder erst ein Jahr später, 1898 wird unter der Führung der Maler Max Liebermann (1847-1935) und Walter Leistikow (1865-1908) die Berliner Secession gegründet. Alle Secessionen versuchen sich der konservativen, offiziellen Kunstauffassung und rigiden Kunstpolitik zu entziehen, und wollen eine moderne, von internationalen Kunstströmungen belebte Malerei durchsetzten.[66] Die wesentlich frühere Gründung in München hängt mit der Regentschaft des Prinzregenten Luitpold und der mit seiner Politik verbundenen größeren politischen Freiheit in München zusammen. Berlin steht unter dem rigiden Diktat von Kaiser Wilhelm II., der mit seiner konservativen und rückwärts gewandten Kunstanschauung die Fortentwicklung der neuen Kunstrichtungen weitgehend hindert. Auch das seit 1848 in München bestehende Pressegesetz, welches im Vergleich zu Berlin eine größere Meinungsfreiheit und weniger Beschneidungen künstlerischer Formulierungen zur Folge hat, spielt eine unterstützende Rolle.

Somit ist die Münchner Secession die erste Abspaltung dieser Art in Europa. Trotz heftigen Widerstandes seitens des etablierten Kunstbetriebes, allen voran Franz von Lenbachs, kommt es 1893 zur ersten Ausstellung der Secession. Besondere Unterstützung erfahren die Künstler durch den Verleger Georg Hirth (1841-1916), den Herausgeber der 'Münchner Neueste Nachrichten' und einer der schillernden Mittelpunkte des gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens im München dieser Zeit. Der Baurat Franz von Brandl stellt ein Grundstück kostenlos zur Verfügung, auf welchem zunächst ein provisorisches Gebäude entsteht. Darin kann am 16. Juli 1893 die erste Ausstellung stattfinden. Fünf Jahre später wird in der Prinzregentenstraße ein repräsentatives Gebäude für eine Million Goldmark fertig gestellt.[67]

Es sind zunächst weniger die künstlerischen Ideale eines gemeinsamen neuen Stils, als der Streit über die richtigen Strategien des Kunstbetriebs und der herrschenden Machtverhältnisse, an dem sich der Spaltungsprozess der Münchner Künstlergenossenschaft entzündet.[68] Die Kontroverse um die Secession wird in der Öffentlichkeit und der Presse mit großem Interesse diskutiert. Im Vordergrund steht die Frage, ob aus Schutz vor Konkurrenz nur deutsche Künstler zu den Ausstellungen im Münchner Glaspalast eingeladen werden sollen. Der Verein betrachtet es als sein wichtigstes Ziel, Ausstellungen deutscher Kunst zu veranstalten.[69] Die Secession tritt vor allem auch für die Teilnahme

66. Vgl. Paret 1983, S. 22
67. Vgl. Wichmann 1964, S.6ff – Ludwig 1986, S. 83ff – Segieth 1988, S. 254 – Hummel 1989, S. 10ff – Stein 1996, S. 24ff
68. Vgl. Schuster 1988, S. 226ff
69. Vgl. Ebertshäuser 1983, S. 158 – Makela 1988, S. 415

ausländischer Künstler ein, weil sie sich mit großer Entschiedenheit für künstlerische Qualität einsetzt und ein Podium für die künstlerische Avantgarde mit elitärem Anspruch sein will.[70] Die Münchner Secessionisten erklären: „Nicht modern, sondern künstlerisch ist das Stichwort. ... keine Einseitigkeit soll zum Prinzip erhoben werden, das Talent, nicht die Richtung."[71]

Als Teil einer europäischen Gesamtbewegung in der Mitte der 90er Jahre entwickelt sich ein starkes Spannungsverhältnis zwischen den etablierten, konservativen Traditionalisten und der künstlerischen Avantgarde der Secession. Die Ablehnung sowohl des Historismus und seines Eklektizismus als auch die mit ihm verbundene Kompilation vergangener Stile nimmt immer deutlicher Gestalt an und äußert sich in der Suche nach einem neuen, schöpferischen Stil.[72] – Aufbauend auf den Wegen des Impressionismus und der Landschaftsmalerei in Frankreich sowie den Präraphaeliten in England werden nun der Realismus Gustave Courbets (1819-1877), der Naturalismus Liebermanns, die Landschaftsmalerei Slevogts, der Symbolismus Böcklins und schließlich der Jugendstil in Zusammenhang mit dem Japonismus Stilrichtungen in München, für die sich die jungen avantgardistischen Künstler interessieren.[73]

3.2. Beteiligung an den Ausstellungen im Münchner Glaspalast

In den Jahren 1853/1854 hat das Königliche Staatsministerium des Handels und der öffentlichen Arbeiten in München auf dem Gelände des Alten Botanischen Gartens den Glaspalast errichtet. – Mit der frühen Eisenkonstruktion nach dem Vorbild des Londoner Crystal Palaces gilt der Glaspalast des bayerischen Architekten August von Voit (1801-1870) als bedeutenster Bau in Glas-Gusseisen-Konstruktion Deutschlands. Seine Architektur verweist auf die hohe Wertschätzung, die von nun an Technik, Gewerbe, Handel und Kunst zugewiesen wird. Der symmetrisch-flügelig angelegte Grundriss entspricht dem Typus des absolutistischen Schlosses barocker Prägung. Im Jahr 1931 ist der Glaspalast durch Brandstiftung zerstört worden.[74] Die Ausstellungsflächen im Glaspalast sollen der Kunst, dem Gewerbe und der Industrie zur Repräsentation dienen, mit dem Ziel, die Stärkung des Künstlerstandes sowie die nationale Zusammengehörigkeit zu fördern als auch die wirtschaftlichen Interessen der Künstler zu unterstützen. Die Verantwortung für die Durchführung und Ausrichtung der Ausstellungen im Glaspalast hat das Bayrische Innenministerium

70. Vgl. Mai 1985, S. 152 – Hummel 1989, S. 10f
71. Becker 1896, S. 256
72. Vgl. Brandt 1981, S. 565ff
73. Vgl. Ludwig 1978, S. 22ff – Segieth 1988, S. 254
74. Vgl. Hütsch 1981, S. 75ff

ab 1889 weitgehend auf die Münchner Künstlergenossenschaft übertragen.[75] In enger Absprache mit den Lehrern der Akademie, die teilweise auch Mitglieder der Künstlergenossenschaft sind, veranstaltet die Münchner Künstlergenossenschaft seit 1869 alle vier Jahre und ab 1888 alljährlich unter dem Protektorat des Prinzregenten Luitpold von Bayern eine internationale Kunstausstellung. Während der Prinzregent seine Rolle als 'artium protector' primär unter persönlicher Anteilnahme – indem er weder Einfluss nimmt, noch Druck auf die Künste ausübt – hat Lenbach den wichtigen Vorstandsposten in der Münchner Künstlergenossenschaft inne und hat fast unumschränkten Einfluss auf das Kunstleben in München. Auch der Direktor der Akademie, Kaulbach steht für einen liberalen Pluralismus und ein freies Spiel der Kräfte in der Kunst, aber er setzt Lenbachs Machtanspruch nicht viel entgegen.[76]

3.2.1. Die Arbeiten: Beschreibung
Die ausgestellten Werke im Glaspalast

Schmuz-Baudiß stellt nach seinem Abschluss an der Akademie in den Jahren von 1891 bis 1895 insgesamt zehn Gemälde auf der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Münchner Glaspalast aus, die im folgenden beschrieben werden sollen.

1891 nimmt er zum ersten Mal an der Ausstellung teil und reicht das Gemälde mit dem Titel 'Allerseelen' (Kat.-Nr. 001/M) ein, es ist nicht erhalten, auch Abbildungen sind nicht auffindbar.

Im folgenden Jahr beteiligt sich Schmuz-Baudiß mit zwei Ölgemälden, mit den Titeln 'Eingang zum Purgatorium' (Kat.-Nr. 002/M) und 'Ein Träger der Kunst' (Kat.-Nr. 003/M). Das Gemälde 'Eingang zum Purgatorium' illustriert das Kapitel 'Fegefeuer' aus Dante Alighieris (1265-1321) Göttlicher Komödie: „Die Augen gab er frei und sprach: Nun richte den Blick, daß er im alten Schaume sich fange. Dorthin, wo jener Dunst die größte Dichte."[77]

Im Jahr 1893 reicht Schmuz-Baudiß erneut zwei Ölgemälde ein, mit den Titeln 'Dankbares Publikum' (Kat.-Nr. 004/M) und 'Portrait der Miss M.' (Kat.-Nr.

75. Vgl. Ludwig 1986, S. 83ff
76. Vgl. Kehr 1985, S. 293ff – Knopp 1985, S. 223ff – Größlein 1987, S. 190 – Eschenburg 1988, S. 316 – Prinz 1988, S. 17ff – Schack 1988, S. 353f
77. Alighieri 2001, 9. Gesang, 25. Strophe

005/M) Beide Gemälde werden vom Prinzregenten Luitpold angekauft und werden im königlichen Schloss ausgestellt.[78]

Fotografie von Schmuz-Baudiß in seinem Atelier in München um 1894, Fotografie im Archiv der KPM

1894 beteiligt sich Schmuz-Baudiß an der Münchner Jahresausstellung mit drei Ölgemälden, mit den Titeln: 'Christ ist erstanden' (Kat.-Nr. 006/M), 'Frühling' (Kat.-Nr. 007/M) und 'Salve Regina' (Kat.-Nr. 008/M). Der Geschäftsführer der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen erwähnt in den Briefen vom 25.5.1894 und vom 11.8.1894 den Verkauf der Gemälde 'Salve Regina' für 1.400 Mark und 'Frühling' für 800 Mark an den Prinzregenten und überweist die Summen an Schmuz-Baudiß.[79]

78. Vgl. 1894 München, Nr. 1381 und 1382 Abb. S.80 – Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 2f

79. Vgl. Brief vom 25.5.1894 und vom 11.8.1894 den Verkauf der Gemälde 'Salve Regina' für 1.400 Mark und 'Frühling' für 800 Mark an den Prinzregenten und überweist die Summen an Schmuz-Baudiß; im KPM-N

Im Jahr 1895 wird Schmuz-Baudiß zur neunten 'Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalast' in den Vorstand (Ersatz) der Münchner Künstlergenossenschaft berufen, zugleich fungiert er in der Jury der Malerei als stellvertretender Schriftführer zusammen mit den Malern Ludwig Putz (1866-1940), Pius Ferdinand Messerschmitt (1858-1915) und Georg Schuster-Woldan (1864-1933).[80] In diesem Jahr stellt er die Gemälde 'Libelle' (Kat.-Nr. 009/M) und 'Bildnis' (Kat.-Nr. 010/M) aus.

Im Jahr 1896 ist Schmuz-Baudiß im Vorstand der Münchner Künstlergenossenschaft stellvertretender Schriftführer zusammen mit dem Maler Georg Dehn (1843-1904), dem Architekten Martin Dülfer (1859-1942), dem Wiener Maler Albin Egger-Linz (1868-1926) u.a. – In diesem Jahr stellt Schmuz-Baudiß keine Gemälde mehr im Glaspalast aus.[81]

Religiöse Themen stehen bei Schmuz-Baudiß an erster Stelle. Von den zehn Arbeiten, die er zwischen 1891 und 1895 einreicht, haben vier ein religiöses Sujet. In dem Gemälde von 1892 'Eingang zum Purgatorium' (Kat.-Nr. 002/M) thematisiert er drastisch die Höllenqualen in schaurig schmerzhafter Verzückung. Das Gemälde 'Christ ist erstanden' (Kat.-Nr. 006/M) beschreibt die christliche Traumwelt überirdischer Erscheinungen. Der Engel ist in seiner großen Erhabenheit eine statisch-statuarische Erscheinung, wie schon der Engel in seiner Arbeit 'Hagar in der Wüste' (Kat.-Nr. 002/A) von 1889. Die bunten Blumen, die niedlichen Kindergenien und das entrückte Licht vermitteln einen mysteriösen, süßlichen Eindruck. Sehnsuchts- und Glücksvorstellungen werden in eine Vision von Paradiesesvorstellungen übertragen, wie es die Kirche jener Zeit als Klischee vermittelt. Das Thema ist von der großen Gläubigkeit und Vertrauensseeligkeit geprägt, die Schmuz-Baudiß seit seiner Kindheit begleitet hat. Auch das Gemälde 'Salve Regina' (Kat.-Nr. 008/M) zeigt eine idealisierte geflügelte Frauenfigur. Die Ikonographie, Maria als Himmelskönigin in Gestalt eines Engels darzustellen, ist ungewöhnlich. Sie deutet auf die symbolistische Tendenz, Engel nicht um ihrer selbst willen, sondern als Sichtbarmachung seelischer Vorgänge und nach einer persönlichen Vorstellungswelt darzustellen. Erst der Titel gibt dem Bild seine Bedeutung. Das Gemälde 'Christ ist erstanden' (Kat.-Nr. 006/M) zeigt einen Engel mit ausgebreiteten Flügeln, der den gesamten Bildaufbau dominiert. Leicht aus dem Zentrum herausgerückt, ist die göttliche Präsenz, die er symbolisiert, offensichtlich der beherrschende Gedanke: Sein Kopf ist weit über der Bildmitte positioniert, die Untersichtigkeit erwirkt ein Aufschauen zu ihm, wie zu himmlischen Höhen. – Die Engel auf den Bildern von Schmuz-Baudiß erscheinen nicht als Chimären oder morbide Schönheiten, sondern als Sichtbarmachung seelischer Vorgänge und zwar in religiösen Zusammenhang. Als schöne, Gutes verheißende Traumwesen sind die Engel im Sinne von Schmuz-Baudiß noch die

80. Vgl. 1895 München, S. VI, VII
81. Vgl. 1896 München, S. VI

Frucht eines romantischen und verklärten Geistes. Sie stehen für eine große Harmonie des Ewigen, eines tiefen, innerlichen Glaubens. Die Engel im Themenrepertoire sind Zeichen für Erlösung und Heilserwartung. Als Traumwesen göttlicher Herkunft wollen sie aber auch gegen die Entzauberung des Lebens, den Realismus und Rationalismus wirken.[82]

Der zweite große Themenkomplex bei Schmuz-Baudiß ist die Natur in Verbindung mit einer Frau sowie die Tendenz, die Stimmung zu verklären und eine mystische Komponente hineinzulegen. Das Bild 'Frühling' (Kat.-Nr. 007/M) thematisiert die Vorstellung vom harmonischen Eins-Sein der Frau mit der Natur. Die Frau wendet sich vom Betrachter ab, den sie damit ausschließt. Sie verharrt im Bild selbst, im Anschauen der Natur, das über den Augenblick hinausgeht. Die junge Frau macht in ihrem ruhigen, stillen, nahezu bewegungslosem Dasein einen kontemplativen Eindruck als einem immerwährenden Zustand; ihre Kleider sind unbestimmbar zeitlos. Auch in dem Gemälde 'Libelle' (Kat.-Nr. 009/M), in der gelassenen Natürlichkeit der jungen Frau, zeigt sich Schmuz-Baudiß' künstlerisches Ideal. Es ist das Sujet von der Harmonie der Frau in und mit der Natur. Die Landschaft hinter ihr wirkt wie eine Kulisse. Alle Zwischenräume der Komposition sind übersät mit schmückenden Blumen, Zweigen und Blüten. Von zunehmender Wichtigkeit wird für Schmuz-Baudiß das Thema der Frau. Die Frau verkörpert für ihn ein Ideal in vollendeter, harmonisch gestalteter Ausprägung in Verbindung mit der Natur. Nur in Ausnahmefällen ist sie zeitgenössisch gekleidet, meistens trägt sie bodenlange, faltenreiche Gewänder, die sie umhüllen; sie erscheint statisch. Charakteristische Merkmale begleiten die Frau: Reinheit, Keuschheit und ihre Nähe zur Natur. Eine elegische, lyrische Stimmung in der Natur versinnbildlicht ihre Zeitlosigkeit und immerwährende Gegenwart. In dem passiven Zustand der Frau gibt es weder Zeitlichkeit noch Vergänglichkeit, weder Erinnerung noch Sehnsucht. Die einfache Anwesenheit, die Harmonie von Mensch und Natur ist eine entrückte Wunschvorstellung. Das Leben hält in den Bildern den Atem an. Eindeutig sind die Bildaussagen nicht zu bestimmen.

Das Gemälde 'Ein Träger der Kunst' (Kat.-Nr. 003/M) ist der Genremalerei zuzuordnen. Das Thema ist wahrscheinlich als Versuch Schmuz-Baudiß' zu werten, ein Genrebild mit jovialem, volkstümlichem Charakter zu malen, das in Bayern besonders beliebt ist. Ein älterer Mann sitzt ein neben einer großen Holzkiste, in denen Gemälde verpackt sind, neben ihm steht ein Fass. Er trinkt auch, sich von der schweren Arbeit ausruhend ein Bier. Schmuz-Baudiß spielt mit dem Wort, ein Träger der Kunst, denn den Mann trägt die Kisten mit den Gemälden.

82. Vgl. Rosenberg 1967, S. 291ff

Das Gemälde 'Dankbares Publikum'[83] (Kat.-Nr. 004/M) überrascht in seiner Entschiedenheit. Wieder zeigt sich hier, dass sich Schmuz-Baudiß der Modeerscheinung jener Jahre, dem Japonismus nähert.[84] – Fächer, Kimonos und Kirschblütenzweige wirken wie ein Signal, das auf den Japonismus hinweist, der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Malerei Europas so rasch und grundlegend verändert und großen Einfluß auf die Entwicklung des Jugendstils haben soll.[85] – Der Kimono, den das kleine Mädchen auf Schmuz-Baudiß' Bild trägt, ist ein Hochzeitsobergewand und die beiden Vasen sind typisch für die 'Exportware' aus der Zeit um 1900. Die Frisuren der Puppen kennzeichnen sie eindeutig von japanischer Provenienz.[86] Schmuz-Baudiß trifft mit diesem Thema genau ins Zentrum avantgardistischer Strömungen und positioniert sich für den Japonismus.

Schmuz-Baudiß' malerischer Stil schwankt zwischen altmeisterlichem Kolorismus und skizzenhaften, gröberen Pinselstrichen in kräftigen Lokalfarben, die schnell hingeworfen wirken. Sie haben dann spielerischen Charakter und sind locker und leicht aufgetragen, sind stellenweise cremig-pastos aufgetragen und erzeugen eine schwebende, sanfte Stimmung. Gröbere Pinselstriche, in kräftigen Lokalfarben lösen Konturlinien auf und haben für Pflanzen und Blüten spielerischen Charakter, Gesichter werden in kräftigen Inkarnatstönen fein modelliert.

3.3. Mitarbeit bei der Zeitschrift 'Jugend'

Im Jahr 1896 arbeitet Schmuz-Baudiß für die Zeitschrift 'Jugend': Zehn Illustrationen werden in der Zeitschrift von ihm veröffentlicht.

83. Ein weiteres Bild mit einem ähnlichen Thema zeigt ein Mädchen in demselben leuchtendroten Kimono mit gelben Blüten. Sie steht vor einem Tischchen mit einer Vase mit Kristallglasur. Auf ihrem linken Arm sitzt ein Papagei auf den sie liebevoll hinunterschaut und in der rechten Hand hält sie einen Apfel, um den Vogel damit zu füttern. Eine japanische Puppe liegt unbeachtet am Boden. (Öl auf Leinwand, 142 x 85 cm, Bröhan-Museum/Berlin). Vgl. Becker 1989/3, S. 35-37

84. Von Schmuz-Baudiß fehlen biographische Hinweise auf eine direkte Beeinflussung durch japanische Holzschnitte, aber der Fächer auf dem Gemälde 'Portrait der Wilhelmine Trenkl' von 1889 deutet früh auf Schmuz-Baudiß ' Interesse an der japanischen Kunst. – vgl. Kapitel 4.1.

85. Graul 1906, S. 34ff – Thümmler 1988, S. 159 – Niggl 1993/Bing, S. 9ff – Becker 1995, S. 15ff – Ottomeyer 1996/Wege, S. 9ff

86. Vgl. Mail an die Autorin von Dr. Masako Shono-Sladek am 06.02.2007, Kuratorin am Ostasiatischen Museum Köln

Die Zeitschrift gibt dem 'Jugendstil' seit 1896 seinen Namen. 'Jugend', das Wort ist Programm. Anfang des Jahres 1896 erscheint erstmals eine Zeitschrift in München, die mit ihrem radikal neuen Erscheinungsbild Erstaunen erregt: Von Woche zu Woche wechselt das Titelblatt, Seite für Seite bringt sie bunte und lebensvolle Formen der Graphik, poetische, belletristische, literarische und sogar musikalische Beiträge. Die Zeitschrift propagiert nicht einen neuen einheitlichen Stil, sondern präsentiert Experimente und Vorschläge für neue Gestaltungsweisen des 20. Jahrhunderts. Nahezu alle Künstler des Münchner Jugendstils beginnen hier ihre Laufbahn, finden hier erstmals eine Öffentlichkeit. Die 'Jugend' ist eine Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, die von 1896 bis 1940 in München erscheint. Die Idee, eine neue Zeitschrift unter dem Titel 'Jugend' herauszugeben, geht von Georg Hirth (1844-1916) aus. Hirth hat als Münchner Verleger und Herausgeber das Anliegen, zeitgenössische Kunst einem größeren Leserpublikum näher zu bringen. Bald konzentriert sich sein Interesse auf junge Münchner Künstler und er beginnt sich sehr engagiert für sie einzusetzen, so dass er maßgeblich an der Gründung der Secession im April 1892 beteiligt ist. „Die Erwägung, dass sich unter den zahlreichen in Deutschland erscheinenden illustrierten Wochenschriften keine befindet, welche den Ideen und Bestrebungen unseres sich immer reicher gestaltenden öffentlichen Lebens in künstlerisch durchaus freier Weise gerecht wird, hat uns in dem Versuch ermutigt, diese offenbare Lücke unserer Zeitschriftenliteratur auszufüllen. Wir wollen diese neue Zeitschrift 'Jugend' nennen: damit ist eigentlich schon Alles gesagt. ... Ein Programm im spießbürgerlichen Sinne des Wortes haben wir nicht. Wir wollen Alles besprechen und illustrieren, was interessant ist, was die Geister bewegt; wir wollen Alles bringen, was schön, gut, charakteristisch, flott und echt künstlerisch ist ...",[87] schreibt Hirth im Manifest, in der ersten Ausgabe der 'Jugend'. Ein neues Lebensgefühl, ein alles gestalterisch einbeziehender künstlerischer Schaffensgeist, der sich unabhängig von alten Vorbildern entfalten will, macht sich bemerkbar. Kunst soll ins alltägliche Leben eingebunden und selbstverständlich werden. Hirth möchte den Grundgedanken des internationalen Secessionismus konsequent fortführen und versteht die Zeitschrift als ein Experimentierfeld für moderne, avantgardistische Kunst und Literatur.[88] – Schließlich wird die 'Jugend' schon 1896 mit einer Auflage von 30.000 Exemplaren enorm populär.[89]

Das erste Heft der 'Jugend' erscheint zur Jahreswende 1895/96. Die Entwürfe, die die Künstler bei der Zeitschrift abliefern, müssen für eine Umsetzung in Autotypie oder Zinkographie, mit höchstens drei Platten, geeignet sein. Für den Druck eignen sich vor allem schwarz-weiße, kontrastreiche Pastell-, Tusch-, Kohle- oder Federzeichnungen. Graue Mitteltöne sind schwierig wiederzugeben.

87. Hirth 1896, S. 2
88. Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629f
89. Vgl. Segieth 1988, S. 253ff

Das photographische Negativ der Entwürfe wird auf eine lichtempfindliche Zinkplatte übertragen und in verschiedenen Arbeitsvorgängen geätzt.[90]

So sind die Illustrationen im wesentlichen den gleichen technischen Einschränkungen wie die zeitgenössischen Plakate unterworfen. Es kommt darauf an, einen klaren Umriss, intensive Farbwahl, sowie Originalität und in Reduktion wenige, markante Gehalte mit einer prägnanten Beschriftung zu verbinden.

3.3.1. Die Arbeiten: Beschreibung
Die Illustrationen für die 'Jugend'

Schmuz-Baudiß liefert für die Hefte von Januar bis Oktober 1896 insgesamt zehn Grafiken ein.[91]

Seine erste Graphik erscheint am 1. Februar, es ist eine Illustration zu einem Text eines unbekannten Autors mit dem Titel 'Die neuen Strahlen'[92] (Kat.-Nr. 001/Ill-Jugend) gemeint sind die Röntgenstrahlen: Man reagiert in der Redaktion auf aktuelles Zeitgeschehen, denn am 28. Dezember 1895 hat Wilhelm C. Röntgen (1845-1923) seine Arbeit über eine neue Art von Strahlung veröffentlicht. Der seitlich stehende Text ist nicht mit dem Namen des Autors gekennzeichnet.

Die zweite Zeichnung (Kat.-Nr. 002/Ill-Jugend), publiziert in der Jugend am 8. Februar 1896 zeigt eine Illustration ohne Titel zum Nekrolog auf den Lyriker des französischen Symbolismus, Paul Verlaine (1844-1896), der am 8. Januar 1896 in Paris gestorben ist[93] – der Autor des Nachrufs bleibt anonym.

Das dritte Blatt veranschaulicht die Erzählung 'Finsternis'[94] (Kat.-Nr. 003/Ill-Jugend) von Jakob Wassermann (1873-1934), der zunächst Sekretär und später als Lektor der Zeitschrift Simplicissimus tätig ist. Die Erzählung gibt die Geschichte eines Mannes wieder, der einem Wartenden auf einem Bahnhof das Erlebnis einer Nacht berichtet. Der Mann erzählt, wie er sich in der Nacht im Wald verirrte. Dort verfiel er in seiner großen Angst dem Wahnsinn. Die Schilderung der grauenerregenden Ereignisse bzw. bizarrer Wahnvorstellungen des Mannes in jener Nacht nehmen den größten Teil der Erzählung ein: Mond, Finsternis, Kälte,

90. Vgl. Schroeter 1992, S. 36ff
91. "Dovette guadagnarsi il pane, illustrando i giornali ..." In: 1897 Venedig, S. 48
92. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 81
93. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 86
94. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 118

Feuchtigkeit, furchterregende Geräusche und schließlich die grausigen Gesichter dieser Nacht im Wald treiben den Mann in panikartige Angst und ins Unglück.

Die vierte Illustration, vom 21. März, ist eine Zeichnung zu dem Gedicht die ”Legende von der Koralle”[95] (Kat.-Nr. 004/Ill-Jugend) von Ludwig Soyaux (1846-1905). Das zehnstrophige Gedicht erzählt von der überirdisch schönen Venus – ”das Meer gebar den herrlichen Leib, mit wonnevollem Gestöhne“[96] – die sich an einem Felsen das Knie ritzt. Ihr Blut verwandelt sich auf wunderbare Weise in Koralle. Das Gedicht von Soyaux beschreibt schwärmerisch dieses phantastische Ereignis.

Im 28. März 1896 erscheint die Illustration ‘Das Carrousel’[97] (Kat.-Nr. 005/Ill-Jugend) zu einem Gedicht von Otto Julius Bierbaum (1865-1910). Der poetische Text beschreibt die Jagd des Menschen nach Glück, Liebe, Reichtum und Ehre, aber es endet ironisch mit dem Satz: „Wer einen großen Beutel fängt, Kriegt einen Heiligenschein.“[98] Die Illustration nähert sich dem Inhalt des Gedichts nur ungefähr.

Die sechste Illustration[99] vom 28. März gehört zu einem Gedicht von G. Radisch[100] mit dem Titel ‘Akademie’[101] (Kat.-Nr. 006/Ill-Jugend), in dem die Weltferne der Akademie drastisch verhöhnt werden.

Die nächst folgende Illustration vom 30. Mai 1896[102] trägt keinen Titel (Kat.-Nr. 007/Ill-Jugend). Schmuz-Baudiß illustriert einen Vierzeiler mit einer Wetterfahne, die zu sprechen scheint: „Die Menschen haben’s halt doch schöner, ich dreh’ mich doch auch, wie der Wind weht, ich komm aber nie höher hinauf“ ist eine ironische Verhöhnung all jener Leute, die ihr Mäntelchen nach dem Wind hängen.

Die Illustration zu ‘Das Bild von Sais’[103] am 13. Juni 1896 bezieht sich auf das Geheimnis von Sais. Eine erste Quelle dieser Überlieferung entstammt Plutarchs (um 45 – um 125) Peri Isidos, Kap. 9. „In Sais hat der Sockel [des Standbildes] der Athena ägyptisch Neith, die sie auch für die Isis halten, folgende Inschrift: ‘Ich bin alles, das noch nicht geworden ist und ist und sein wird, und mein Gewand hat noch kein Sterblicher je abgestreift.’[104] Der romantische Dichter

95. Soyaux 1896, S. 185
96. Soyaux 1896, S. 185
97. Abgebildet in: Jugend, 1896, S. 198
98. Bierbaum 1896, S. 198
99. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 208
100. Lebensdaten unbekannt
101. Radisch 1896, S. 208
102. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 348
103. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 379
104. Vgl. Assmann 1999, S. 22ff

Novalis (1772-1801) verfasst den, Fragment gebliebenen Roman 'Die Lehrlinge zu Sais', in dessen Mittelpunkt die Erkenntnis der Natur steht, die durch ihre Verkörperung in der Göttin Isis allegorisiert wird und deren Entschleierung zur Erkenntnis führt. Friedrich Schiller (1759-1805) thematisiert in der Ballade 'Das verschleierte Bild zu Sais' aus dem Jahr 1795/96 die große Frage nach der Wahrheit: „Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld! Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein."[105] Die Auffassung des Bildes von Sais als fülliger weiblicher Akt, den ein durchsichtiger Schleier nicht verhüllt und von Schlangen umwunden ist, soll wohl die Zwiespältigkeit der Erkenntnis der Wahrheit symbolisieren.

Die neunte Arbeit vom 5. September für die 'Jugend' ist lediglich eine Zierleiste[106] (Kat.-Nr. 009/Ill-Jugend) die eine nächtliche, fantastische Landschaft zeigt.

Die letzte Illustration vom 24. Oktober 1896 unter dem Titel 'Ritter Kuno'[107] (Kat.-Nr. 010/Ill-Jugend) steht neben der Rubrik "Humor des Auslandes." Die römischen Ziffern auf den Lamellen seines Panzers machen diesen zu einer Sonnenuhr, sowie die Bezeichnung DRP No. 001 den Harnisch als Sonnenuhr zu einer deutschen Erfindung. Die ausgeprägte Nase wirft ihren Schatten auf den Harnisch und gibt die Uhrzeit an, in der Hand hält der Ritter auch einen Kompass, der deutsche Ritter ist bemüht sich zu orientieren. Er soll das Publikum mit seinen eigenwilligen Orientierungstechniken belustigen. Zugleich spielt die Illustration auf die martialische Aufrüstungspolitik des Deutschen Reiches aber auch die Verherrlichung alles militärischen unter Kaiser Wilhelm II. an.

Die Grafiken für die 'Jugend' enthüllen eine weitere, enorm wichtige Strömung, die sich machtvoll durch das frühe Werk von Schmuz-Baudiß zieht. Sie schließt sich an die tiefe Religiosität des Künstlers an und spielt in seinen Erfahrungs- und Erlebniswelten eine wichtige Rolle: Es sind die surrealen Welten, die in den Illustrationen für die 'Jugend' vorherrschend zum tragen kommen. „Die Tradition des Phantastischen [ist] seit Hieronymus Bosch ungebrochen ..."[108] und auch bei Schmuz-Baudiß treten alptraumhafte Visionen und die mythenalte Fremdheit zwischen den Menschen und der Welt des Todes als mystische Utopie in der Kunst des Jugendstils wieder kraftvoll an die Oberfläche. Sigmund Freud (1856-1939) spricht selbst erst im Jahr 1896 von 'Psychoanalyse' und vor dem Hintergrund der Psychologie sind die makabren, grausamen und düsteren Vorstellungen, angeregt durch die psychoanalytischen Studien, als Kontrapunkt zur Verherrlichung des Frühlings, der Jugend und einer heiteren Aufbruchsstimmung zu deuten. Die Zeichnungen und Grafiken für die 'Jugend'

105. Schiller 1795, o. S. – Vgl. Harrauer 1994, S. 337ff
106. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 576
107. Abgebildet in: Jugend 1896, S. 698
108. Brandlhuber 1996/Welten, S. 311

sind weitgehend an das Konzept der Zeitschrift und an vorgegebene Themen gebunden, spiegeln aber auch in ihrer Vielschichtigkeit Schmuz-Baudiß' künstlerische Möglichkeiten wieder. Auffallend in den Illustrationen für die 'Jugend' ist Schmuz-Baudiß' Tendenz zu gruselerregenden und morbiden Themen, die die Nachtseite der Welt sehr anschaulich darstellen. Die Grafiken für die 'Jugend' sind annähernd alle von einem mystisch-unheimlichen Grauen bzw. von phantastisch-surrealen Vorstellungen durchdrungen.[109] Tod, Sterben, Angst und Verzweiflung in einfachen, archetypischen Hinweisen von symbolhaftem Charakter erinnern an Vergänglichkeit und Zeitlichkeit, von bedrohlicher Wirkung. Darüber hinaus führt ein mythisch verklärter Pessimismus zu einer schwelgerischen Verherrlichung des Todes. Makabre Visionen und grausig-bizarre Todessehnsucht werden mit individuellen seelischen Erfahrungen gemischt und der Tod als feierliches, weihevolles Ereignis überhöht. Die bizarre Verherrlichung der Vergänglichkeit und des Makabren ist von wollüstigem Grauen durchzogen, einem melancholischen Aufspüren des Leides, das die Franzosen als Phänomen des 'fin de siècle' und der 'décadence' bezeichnen. Es gipfelt in der Illustration zum Nachruf auf Paul Verlaine, dem führenden Lyriker des Symbolismus.[110] So verhält sich die Illustration von Schmuz-Baudiß kongruent zur symbolistischen und hoch musikalischen Poesie des Lyrikers.

Zwei thematische Elemente treten in den Illustrationen von Schmuz-Baudiß für die 'Jugend' in den Vordergrund: Die Frau und die Schlange, oft in Verbindung miteinander. Die Illustration 'Das Bild zu Sais' (Kat.-Nr. 008/Ill-Jugend) nimmt deutlich Bezug auf das Gemälde 'Die Sünde' von Franz von Stuck aus dem Jahr 1891.[111] Die auffordernd düster blickende, wollüstige, verführerische Frau mit der Schlange, ist ein Thema, das seine Wurzeln sowohl bei Charles Baudelaire in der Gedichtssammlung 'Fleurs du Mal' (1857) als auch bei Gustave Flaubert in dem Roman 'Salambo' (1862) hat.[112] Die Schlange ist für die Symbolisten eines der faszinierendsten Tiere und wird oft in der Kunst verwendet.[113] Aber trotz aller Dramatik legt Schmuz-Baudiß eine nüchterne Stimmung über die Zeichnung, nicht aber spannungsgeladene Sinnlichkeit wie es das Thema verlangt, er negiert die vorgegebene erotische Situation.[114]

Das Blatt 'Die Legende von der Koralle' (Kat.-Nr. 004/Ill-Jugend) zeigt Venus in nymphenhafter Gestalt. Ihre langen lockigen Haare verhüllen ihren Leib und die Beine. Pflanzen umrahmen ihren Kopf und Blüten umwehen die ganze Figur. Über der Zeichnung liegt eine elegische Stimmung, aber nicht Erotik, Liebreiz, Verführung und Sinnlichkeit, obwohl dieses Thema es anbieten würde. Schmuz-

109. Schmalenbach 1935, S. 89
110. Vgl. Frenzel 1953, S. 491ff
111. Blisniewski 2004, S. 22f
112. Vgl. Voss 1973, S. 268f
113. Vgl. Becker 1995, S. 63
114. Corradini 1996, S. 12ff

Baudiß verdichtet den lyrischen Text zu einem Motiv, wie er typisch für die Kunst des Jugendstils ist. Der ambivalente Nixencharakter von Venus und das metaphorische Wassermotiv erfüllen verschiedene Funktionen. Die Instabilität des Wassers begünstigt das Motiv der Wellenlinie und verklärt den Frauenakt in seiner mädchenhaften-märchenhaften Aura. – Parallelen ergeben sich zu dem Frauentypus von Alfons Maria Mucha (1860-1939). Die Figur der Venus entspricht dem Frauenbild, den profanisierten 'Engeln des Konsums', wie es Mucha erstmals im April/Mai 1896 für das Plakat des 'Salon des Cent' in Paris und im selben Jahr für die Reklame des Zigarettenpapiers der Firma 'JOB' entwirft.[115] Es ist für das Frauenbild von Schmuz-Baudiß bezeichnend, dass statuenhafte, monumentalisierte Einzelgestalten, denen ein Zug innerer Entsagung von großer Noblesse anhaftet, scheinbar unter dem Bann edler Melancholie stehen. Es handelt sich um einen stillen, abweisenden Typus, der von der Sehnsucht nach etwas in der Ferne liegendem umweht ist.

Ein weiterer Aspekt in den Zeichnungen für die 'Jugend' ist die übertriebene Zuspitzung und bewusste Verzerrung in der Darstellung, so nehmen die Grafiken den Charakter von Karikaturen an, die satirisch aber auch humoristisch ausgerichtet sein können. Sie sind als parteiische Kritik an bestehenden Werten oder politischen Verhältnissen zu verstehen. Durch den aufgezeigten Kontrast zur Realität und die dargestellten Widersprüche nimmt er zu einem aktuellen Sachverhalt sarkastisch-ironisch Stellung, z.B. gibt er die Lehrmethoden der Akademie und auch diejenigen, die ihr Mäntelchen nach dem Wind hängen der Lächerlichkeit Preis, während er die politische Orientierungslosigkeit des Deutschen Reiches mit Ironie kritisiert.

Das Terrain der Grafik, der Zeichnung ist für Schmuz-Baudiß neu. Die Reduktion auf die Linie und Konturen sowie auf klare Schwarz-Weiß-Kontraste zwingt Schmuz-Baudiß sich ohne malerische Farbspiele auf den Inhalt und das Wesentliche zu konzentrieren. Eine lineare, silhouettenhafte Wirkung wird erzielt, die rein grafisch gedacht ist, dabei wird der zeichnerische Stil aber starr und hart und hat weder Charme noch schwingende Eleganz. Mit drastischen Mitteln erreicht der Maler eine den Betrachter bedrohende Unmittelbarkeit. Oft liegt die Horizontlinie niedrig und weil Anhaltspunkte für Raumtiefe fehlen, wirken manche Blätter flach und steif.

115. Vgl. Winter 1995, S. 57ff und S. 342

3.4. Zeitgenössische Kritiken

Es ist nur eine Kritik bekannt, die Artikel erscheinen ohne die Angabe des Namens des Autors. Für das Gemälde ‚Christ ist erstanden' (Kat.-Nr. 006/M) sind die Kritiken in der Tagespresse des Lobes voll: 'Der ragende Engel, ... umgeben von kleinen Heiligen, sitzt auf dem Grabe Christi, in einer unterirdischen Felsenhöhe, in die von oben ein flockiges blau-violettes Licht fällt. Die ausgebreiteten Flügel stellen kompositionell das schönste Gleichgewicht zu der stylisirt geraden Linie des Oberkörpers, und das gelbgrüne Licht, das sie ausströmen, das gleiche zu der violetten Haltung des Ganzen, welcher Farbenakkord durch die Fülle violetter Klematisblüten noch verstärkt wird."[116] Auch das Liegnitzer Tagesblatt ist begeistert: „Dieses Kunstwerk des jungen Münchener Künstlers ist – abgesehen von Lenbachs Bülow-Portrait – vielleicht das bedeutendste, welches die Ausstellung aufweist. In erhabener Majestät, in Haltung wie Ausdruck das Übermenschliche betonend, sitzt der Engel auf dem Rande des Steinsarkophags, die Palmen in Händen, die gewaltigen Schwingen, die ihn hergetragen, noch halb entfaltet. Entzückende Kinderfiguren schmiegen sich schüchtern, in scheuer Ehrfurcht und doch reizender Naivität unter seine Fittiche und an das Grab des Herrn, das sie mit Blumen und Kränzen geschmückt haben. Der volle Realismus, der in ihren holden Gesichtern zur Geltung kommt, strebt im bewußten Gegensatz zu der stark stilisierenden Formengebung des größeren Engels. Zu diesem Gegenständlichen, das vielleicht allein schon geeignet wäre uns zu ergreifen, kommt nun der ganze Zauber einer hochpoetischen Farbengebung. Ein bläuliches geheimnisvolles Licht flutet von hinten in die Grabeshöhle hinein, und zu wunderschöner Wirkung gelangt, von diesem Licht sich abhebend, das ernste, theils milde Verheißung, theils strenge Abwehr in seinen Zügen tragende Haupt des Engels mit dem ihn umschwebenden grünlichen Heiligenschein. Ein mysteriöses Grün ist es auch, das die ganze vordere Scene umspielt. Es scheint von den Innenseiten der Schwingen auszugehen, es rieselt hernieder an den einfachen, großen Falten des Gewandes, es wird reflektiert in dem blonden Haar der Kinderengel und es verschmilzt zu Harmonien von märchenhafter Pracht mit den zarten Tönen der Blumengewinde und der dunkelgehaltenen Kränze, mit denen der Vordergrund angefüllt ist. Das Bild legt ebenso Zeugnis ab, von dem reichen Gemütsleben wie von der bewußten Berechnung der Mittel der Erreichung der erstrebten coloristischen Absichten. Der Maler erweist sich als ein Poet von feinster, wenn auch nicht völlig naiver Empfindung."[117] Ein anonymer Autor schreibt über dasselbe Gemälde: „Schmuz-Baudiß haben wir ebenfalls noch nicht auf so ernster Bahn und so gutem Erfolg gesehen. Seine figurenreiche Komposition ... stellt eine Art Ostervision dar. Engel und anbetende Kinder in hoheitsvoller und andererseits

116. Liegnitzer Anzeiger, 16.4.1897
117. Liegnitzer Tageblatt 18.4.1897

lieblicher Erscheinung versinnbildlichen den Triumph des Himmels über den Tod. Die Beziehung zum österlichen Ereignis ist allerdings nicht genau erkennbar, die Vision würde auch für die Weihnachtsideen passen."[118]

3.5. Kunsthistorische Einordnung

Schmuz-Baudiß nimmt nach dem Ausscheiden aus der Akademie im Jahr 1891 noch eine unentschiedene Position ein. Seine Bildthemen sind breit gefächert. Die Sujets, mit denen er sich im Glaspalast an ein erlesenes Publikum wendet, entsprechen – vor dem Hintergrund seiner akademischen Ausbildung – seiner im Historismus verwurzelten Ausrichtung. Erst Anfang der 1930er Jahre, wird Schmuz-Baudiß in einem Interview erklären, dass er sich in seiner Jugend für Nikolaus Gysis (1842-1901) und Jan Toorop (1858-1928) begeistert hat. Für beide Maler ist eine bühnenmäßige Inszenierung von Szenen charakteristisch sind sowie psychologisierende Situationsstudien insbesondere in der Wiedergabe melancholischer Stimmungen. Während Gysis sich eher der Genremalerei zuwendet, tendiert Toorop ab 1890 dem Symbolismus zu, und Toorops Sujets werden zunehmend religiöser. Toorop experimentiert mit dem Pointilismus und kommt damit der frischen Lebendigkeit in der Pinselführung Gysis nahe.[119] Diese Aspekte spiegeln sich im malerischen Werk von Schmuz-Baudiß auch tatsächlich wieder. – In dem Wunsch, dem Kunstwerk eine tiefere Bedeutung zu geben, malt er entweder religiöse oder düster-schaurige Themen. Im Zusammenhang mit dem in den 1890er Jahren aufkommenden Symbolismus ist diese mystische Ebene kein einzelnes Phänomen. Die Maler Böcklin, Stuck, Munch, Khnopff, Klinger, Hodler – vor allem der Grafiker und Schriftsteller Alfred Kubin (1877-1959) verbreiten in dem München jener Jahre eine symbolistische, spiritistische, somnambule, okkulte Gedankenwelt. Künstlerisch wendet sich Schmuz-Baudiß von der Realität ab und tendiert in die Traumwelt einer privaten Mythologie entsprechend einer schwarzen Romantik. In seiner Phantasie ist sie symbolhaft irdisches Paradies, Sehnsuchts- und Glücksvorstellung, in der aber auch die Angst vor dem Tod mit künstlerischen Mitteln verarbeitet wird. Verbunden mit einem Hang zum Dekorativen, zum elegisch Schönen – durchzogen von archetypischen Allegorien und Symbolen – entspricht Schmuz-Baudiß damit der geistigen Struktur des 19. Jahrhunderts, die die Aufgabe der Malerei primär darin sieht, das literarisch-begriffliche Denken wieder in bildhafte Anschaulichkeit zu übersetzen. – Stilistisch folgt er sowohl Gysis als auch Toroop weitgehend in der Farbauffassung. Nicht altmeisterlich fein werden die Farben jeweils nach ihrem passenden Lokalkolorit, sondern mit gröberen Pinselstrichen fleckig aufgetragen,

118. Anonymus 1894/28.6.1894, S.5f
119. Vgl. Montandon 1902, S. 21ff

so dass die Konturen nicht linear erscheinen und sich die Silhouetten auflösen. In den Hintergründen werden größere Flächen recht grob getupft, so dass sie farblich lebendig changieren und ein Eigenleben entwickeln. Es ist nicht der flüchtige Augenblick, dem Sonne, Licht und Luft einen bestimmten Ausdruck verleihen, den Schmuz-Baudiß einfangen möchte, sondern eine Idee, ein Ideal.

Auch Schmuz-Baudiß fühlt sich dem Jugendstil zugehörig, das Gemälde mit dem Titel 'Frühling' lässt sich als Bekenntnis zum Jugendstil deuten. Schlagworte, wie Jugend, Frühling, Leben, Freiheit und Pan drücken ein neues Lebensgefühl aus.[120] Es ist weniger das Ornamentale, die schwingende, kraftvoll fließende Linie, als die Sehnsucht nach der Natur, die für ihn Bedeutung hat. In seiner Gedanken- und Gefühlswelt schwerblütig und melancholisch, erreicht ihn der Jugendstil nicht mit seiner dekorativen und dynamischen Seite, sondern mit seinen lyrischen, verträumten Facetten.

Schmuz-Baudiß ist einer der ersten, der für den Simplicissimus illustriert. In seinen Grafiken erzeugt er kaum eine so enge Verknüpfung von Text, Bild und Aussage, wie sie von den werbewirksamen französischen Plakaten von Jules Chéret (1836-1932) und Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) bekannt ist. Text und Bild sind durch Rahmen voneinander getrennt. Vergleicht man seine Illustrationen mit den Titelblättern von Fritz Erler (1868-1940) so weisen die Arbeiten von Schmuz-Baudiß noch stark malerische Qualitäten auf, nämlich plastisch modellierende Binnenzeichnungen in Grauwerten und die Gliederung in kleinteilige Flächen und verharren in konventioneller Stilisierung. In den karikaturhaften Illustrationen bleibt er steif und flach, erreicht nicht deren fröhliche und energiegeladene Ausstrahlung.

Man kann vermuten, dass er mit den bissigen politischen Stellungnahmen im Simplicissimus nicht in Verbindung gebracht werden möchte, und er deshalb ab Oktober 1896 keine Zeichnungen mehr an die 'Jugend' geliefert hat. Zugleich ist das auch die Periode, in der er sich der Keramik zuwendet. Schmuz-Baudiß schreibt in seinem Bericht 'Wie ich Maler und Keramiker wurde': „Politische Hetzereien der Gewerkschaften und der Sozialdemokraten bin ich aus dem Wege gegangen. Sie sind eines Künstlers nicht würdig und können die freie Kunst nur vergiften."[121]

Fazit:

München erlebt in diesen Jahren künstlerisch eine Aufbruchsstimmung. Bernhard Pankok (1872-1943) lebt von 1892 bis 1902 in München, Fritz Erler (1868-1940) kommt 1894 nach München, Herrmann Obrist (1862-1927) siedelt von Florenz 1895 nach München, Bruno Paul (1874-1968) lebt ab 1895 in München und

120. Vgl. Bott 1996, S. 9ff
121. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5f

Wassili Kandinski (1866-1944) ist im Jahr 1896 in München. Paul Klee (1879-1949) zieht 1898 von Bern nach München, Alfred Kubin (1877-1959) lebt ab 1899 in München.

Schmuz-Baudiß tritt nicht in die Münchner Secession ein. Er wird in den Jahren 1895 und 1896 zur Mitarbeit in den Vorstand der Münchner Künstlergenossenschaft eingeladen und lernt dadurch nicht nur die Seite der Organisatoren gut kennen, sondern auch die der partizipierenden Künstler. Seit seinem Abgang von der Akademie 1891, werden seine eingereichten Gemälde regelmäßig von der Jury akzeptiert und eine vielversprechende Karriere als Maler liegt möglicherweise vor ihm. Eine aggressive Haltung gegen die Machtverhältnisse in Bereich der Kunst in München liegt ihm fern. Allerdings illustriert er ein Jahr lang für die 'Jugend', der Zeitschrift der künstlerischen Avantgarde und er lebt mit seiner kleinen Familie in Schwabing, dem lebendigen Zentrum der Münchner Bohème.

Sein Werk beinhaltet religiöse Themen, mit einer schwärmerischen Tendenz, allerdings auch mit einer symbolistischen Ausrichtung, die sich erst in seinen Grafiken für die 'Jugend' machtvoll durchsetzt. Der Jugendstil schlägt sich nicht nur in den sich äußerlich kennzeichnenden Elementen, wie der dekorativ geschwungenen, der Natur entlehnten und abstrahierten Linie, sowie in flächenhaften, floralen Ornamente und in der Aufgabe von Symmetrien nieder, sondern ein grundsätzliches Interesse an der Natur zeigt sich in den Arbeiten von Schmuz-Baudiß. Er malt seine Modelle in der freien Natur und sucht nach einem neuen Verhältnis zwischen Farbe und Licht, wie es die Impressionisten tun, der Einfluß von Lier ist erkennbar. Es zeigt sich, dass die japanische Kunst eine Inspirationsquelle für ihn ist. So beeinflussen ihn verschiedene Strömungen, eine historistische Ausbildung ist die Basis, in die Elemente des Impressionismus, ebenso wie die Pleinairmalerei der Schule von Barbizon und der Japonismus einfließen, mit einer Beteiligung an der Entwicklung des Jugendstils, der sich im Jahr 1896 in München Bahn bricht.[122]

122. Vgl. Woeckel 1973, S. 1203

4. Ton (1896 – 1899)

4.1. Historischer Hintergrund:
Der Jugendstil in München

4.2. Schmuz-Baudiß kommt zur Töpferei

4.3. Zusammenarbeit mit der
Königlichen Porzellanfabrik Nymphenburg

4.4. Mitglied im
'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst'

4.4.1. Die Arbeiten: Beschreibung
Die ersten vier ausgestellten Töpfereien
1897

4.5. Mitglied der 'Vereinigten Werkstätten für
Kunst im Handwerk'

4.5.1. Die Arbeiten: Beschreibung
Aus den Jahren zwischen 1896 und 1899

4.6. Zeitgenössische Kritiken

4.7. Kunsthistorische Einordnung

4. Ton (1896 – 1899)

Im Sommer 1896 beginnt sich Schmuz-Baudiß für die Töpferei zu interessieren und er lernt das Drehen des Tones auf der Töpferscheibe.[123]

Das Irdengut ist die historisch älteste und technisch einfachste Art der Keramik. Da die Herstellungskosten gering sind, ist sie auch in den bäuerlich strukturierten Regionen verbreitet. Der weiche, feuchte Ton wird auf der Töpferscheibe mit der Hand zu Hohlformen gedreht. Ton hat einen roten, gelben, braunen oder grauen

123. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5f

Scherben,[124] die Farbe hängt davon ab, welche färbenden Metalloxide im Ton enthalten sind. Nach dem ersten Brand, Rauh- oder Schrühbrand genannt, versintert der Ton, d.h. durch die Einwirkung von Temperaturen zwischen 800°C bis maximal 1400°C wird die keramische Masse verdichtet und ausgehärtet, bleibt aber noch porös. Anschließend kann das Stück glasiert werden. Glasuren sind dünne, glasartige Überzüge, die einen hohen Anteil an Siliziumdioxid haben und zwei wesentliche Forderungen erfüllen. Die Glasuren werden in der Regel erst nach dem Schrühbrand der Keramik durch Tauchen, Spritzen, Pinseln oder Stempeln aufgebracht und in einem erneuten Brennprozess, dem Glattbrand, verglast. Zum einen machen sie den porösen Tonkörper wasserdicht und geben ihm eine leicht zu reinigende Oberfläche. Zum anderen ermöglichen sie eine abwechslungsreiche, dekorative Gestaltung der Keramiken. Glasuren können farbig, transparent oder deckend, glänzend, halbmatt oder matt sein. Sie können weich und niedrig schmelzend (max. 1.000 °C) oder hart und hoch schmelzend (über 1.200 °C) sein. Zur Dekoration können Schlicker[125] und farbige Engoben[126] aufgetragen werden, die direkt auf dem Scherben, unter der Glasur liegen. Die Farben ergeben sich durch den Zusatz von Metalloxiden. Die gebräuchlichsten sind Chrom oder Antimon für Gelb, Kobalt für Blau, Rot aus Eisen, Grün aus Kupfer, Violett und Schwarz aus Mangan. Die Verzierungsmöglichkeiten variieren von Region zu Region.[127]

4.1. Historischer Hintergrund: Der Jugendstil in München

Der Begriff ‘Jugendstil’ ist nur im deutschsprachigen Raum im Gebrauch, er leitet sich von der 1896 gegründeten Münchner illustrierten Zeitschrift ‘Jugend’ her. Trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen in den verschiedenen Ländern Europas muss der Jugendstil als internationales Phänomen, das die gesamte europäische Kunst umfasste, verstanden werden.

Seinen Ursprung hat der Jugendstil in der Arts-and-Crafts-Bewegung[128] in England und ist als eine Reaktion auf die kritische Phase der intensiven

124. Als den Scherben bezeichnet man in der Fachsprache der Töpferei den für die Erstellung eines keramischen Werkstücks gebrannten Ton. Die chemische Umwandlung des Tons in Scherben beginnt bei einer Temperatur in Höhe von etwa 650°C.
125. Mit Schlicker wird in der Fachsprache der Töpferei eine mit viel Wasser verrührte Tonmasse bezeichnet.
126. Eine Engobe ist ein dünnflüssiger Tonschlicker, der oft mit mineralischen Tonschlämmen versetzt ist und zur Einfärbung oder Beschichtung keramischer Produkte dient.
127. Vgl. Meyer-Heisig 1955, S. 47ff
128. vgl. Kapitel 10.

Industrialisierung und Proletarisierung zu verstehen. Die Arts-and-Crafts Bewegung, eine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England entstandene Bewegung, hat zum Ziel, im Zeitalter der Massenproduktion minderwertiger Gebrauchsgüter das Kunsthandwerk wiederzubeleben und zu reformieren. England wird infolge seiner frühzeitigen Industrialisierung auch besonders früh mit den produktkulturellen, kunstwirtschaftlichen und sozialen Folgeproblemen konfrontiert. Anfang des 19. Jahrhunderts beginnt in England die so genannte 'industrial revolution'. Eine fortschreitende Mechanisierung in ganz Europa und die damit einhergehenden industriellen Massenanfertigungen tragen dazu bei, das Handwerk zu verdrängen. In England läßt man die Ursachen des geschmacklichen Niedergangs von parlamentarischen Untersuchungskommissionen erforschen; man richtet staatliche Schulen zur Ausbildung von Musterzeichnern ein und gründet Kunstgewerbemuseen, die Vorbildsammlungen aufbauen sollen. Letzten Endes gipfelt diese Aktivität auch in der Londoner Weltausstellung von 1851. Vor allem Henry Cole, Mitbegründer des South Kensington Museums, der diese Ausstellung zusammen mit dem Prinzen Albert vorbereitet und der deutsche Architekt Gottfried Semper, 1849 eingewandert, versuchen eine erste Reform des industriellen Entwurfs einzuleiten. Neben den staatlichen kultur- und gewerbepolitischen Reformmaßnahmen, deren praktisches Ziel die Konsolidierung der heimischen Konsumgüterindustrie ist, formiert sich in England auf gesellschaftskritischer Ebene eine breite ideelle Front gegen jede Art von Profitmacherei, Surrogatkultur und schlechte Fabrikware. Es entsteht eine im Grunde gegen das 'industrial design' als moderne Produktivkraft gerichtete Bewegung, die bis in die Zeit nach der Jahrhundertwende Maßstäbe für die industrielle Produktkultur herausbilden soll. In der auf konservative Tradition und frühbürgerliche Moral gestützten Gesinnung eines Thomas Carlyle, vor allem aber in den Theorien John Ruskins bildet sich ein besonderer ästhetischer Idealismus heraus, der geschichtlich anhaltende Wirkungen haben wird. Wegbereiter der Arts-and-Crafts-Bewegung ist der Künstler, Kunstkritiker und Sozialphilosoph William Morris (1834-1896). Er beschreibt seine Idealvorstellung einer Gesellschaft in seinem utopischen Roman 'News from Nowhere'. In dieser Welt arbeiten die Menschen nur aus Vergnügen und verschenken ihre hochwertigen Handarbeiten an diejenigen, die sie wertschätzen. Diesen Wunsch versucht Morris durch verschiedene Initiativen zu erfüllen und muss immer wieder feststellen, dass seine qualitativ hochwertigen Produkte nur der wohlhabenden Schicht zukommen. Deshalb sollen nicht Luxusgegenstände hervorgebracht werden, sondern gediegene, funktionale Gebrauchsgegenstände mit einem guten Preis, im Sinne einer frühen Sozialisierung. Im Jahr 1861 gründet der englische Dichter, Maler und Kunsthandwerker William Morris die Firma Morris, Marshall & Faulkner, die nach höchsten handwerklichen Qualitätsmaßstäben Textilien, Bücher, Tapeten und Möbel herstellt und vertreibt. Die Firma wendet sich ausdrücklich gegen die sterile Hässlichkeit maschinell erzeugter Produkte. Morris schart zahlreiche Künstler um sich, darunter den Architekten Charles Robert Ashbee (1863-

1942),[129] und den Designer Charles Francis Annesley Voysey (1857-1941). Sie alle sind, wie er selbst überzeugt, das wahre Kunst aus den Traditionen des Kunsthandwerks erwachsen, mit dem Ideal von einfacher Schönheit, Nützlichkeit und Qualität. Sie lehnen industrielle Entwürfe ab und suchen eine Rückkehr zur individuellen Handarbeit; sie sehen den Handwerker als Künstler. Inbegriffen ist der Wunsch nach der allumfassenden Verschmelzung des Lebens mit der Kunst, nach der Wiedereinbeziehung der Kunst in das Alltägliche, im Sinne einer künstlerischen Neugestaltung aller alltäglichen Dinge, wobei den dekorativen Künsten ein ganz besonderes Gewicht zukommt.[130] Obwohl Morris kaum auf dem Gebiet des industriellen Entwurfs gearbeitet hat und auch seine kunsthandwerkliche Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co – 1861 mit den Partnern der präraffaelitischen Bruderschaft wie z.B. Edward Burne-Jones (1833-1898), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) u.a.[131] gegründet, alles andere als ein Entwerfer-Büro ist, hat er auf die Theorie und auf die Bewertungsmaßstäbe des Gebrauchsgüterentwurfs nachhaltig eingewirkt. Großen Einfluss hat die Bewegung auch auf die Glasgow School, die sich Ende des 19. Jahrhunderts im Umkreis des Architekten und Designers Charles Rennie Mackintosh entwickelt, der als Architekt, Innenarchitekt, Kunsthandwerker, Designer, Grafiker und Maler arbeitet. John Ruskin, (1819-1900) religiös empfindend, formuliert das Gedankengut der Arts-and-Crafts-Bewegung in seinem Buch 'Stones of Venice' (1851-53). Er spricht sich darin für die Ethik der mittelalterlichen Handwerksgesellschaft aus und kritisiert das moderne Maschinenzeitalter. Er beschreibt in vielen Schriften das Evangelium der Schönheit, worunter er eine Verschmelzung von Kunst, Politik und Wirtschaft versteht, die sich am Idealbild mittelalterlicher Kunst orientieren soll. In der zunehmenden Industrialisierung sieht er die Gefahr einer Deformation sowohl menschlicher Tugenden als auch künstlerischer Schaffenskraft. Er tritt für eine Wirtschaftsethik ein, in deren Mittelpunkt der Mensch stehen soll und bei der handwerkliche Arbeit als schöpferischer Wert betrachtet werden soll.[132]

An diesem Punkt knüpft der Jugendstil an den Historismus an, der bereits das 'Gesamtkunstwerk' zum Programm erhoben hatte. Zugleich ist dies der programmatische Gegenentwurf zur Abgehobenheit und Abgesondertheit auratischer Kunstwerke in der reinen Sphäre der sogenannten 'hohen' oder Bildenden Kunst. Zur Programmatik des Jugendstils gehört aber auch die Forderung nach Funktionalität und Ausdruck der Funktion in der Erscheinung der

129. Im Jahr 1888 gründet Charles Robert Ashbee in London die School of Handicraft – eine Lehrwerkstätte für Architektur und Innenausstattung – der er der 'Guild of Handicraft' angliedert. Die Arbeiten dieser Schule werden in London, Düsseldorf, München und Wien ausgestellt. Als Architekt, Innenarchitekt, Silberschmied, Kunsthandwerker, Kunsttheoretiker und Dichter wird Ashbee 1902 Ehrenmitglied der Münchner Akademie.
130. Vgl. Sembach 1990, S. 20ff
131. Vgl. Brandt 1981, S. 565ff
132. Vgl. Paul 1971, S. 286ff

Dinge, dass also die Funktionen eines Gebäudes auch dessen Gestaltung sichtbar bestimmen sollte. So sollen beispielsweise die Fassaden nicht länger symmetrisch und von axialen Aufteilungen bestimmt sein müssen, sondern einer aus dem Grundriss entwickelten Raumvorstellung folgen dürfen. Auch wenn Gottfried Semper (1803-1879) in seinen theoretischen Schriften erklärt,[133] dass der Außenbau die inneren Raumverhältnisse klar zum Ausdruck bringen soll und, dass die Funktion eines Bauwerkes in Grundriss, Außenbau und Dekor zum Ausdruck kommen müsse und dafür durchaus auf historische Stilformen zurückgegriffen werden könne, so fordert er auch Material- und Werkgerechtigkeit.[134] Insgesamt gehört die Abkehr von den historischen Bauformen und die intensive Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten in Architektur und Kunstgewerbe zum definierten Programm vieler Künstler des Jugendstils. Eine der zentralen Fragen des Jugendstils ist in Weiterführung der Stildebatten des 19. Jahrhunderts die Frage nach dem so genannten 'modernen' Stil, dem 'Stil unserer eigenen Zeit'. Das Bewusstsein um die Qualität des Materials, die Schönheit und die Harmonie zwischen Form und Funktion, die Logik der Form sollen nun wieder in Erinnerung gerufen werden, weil sie verloren gegangen sind, wichtige Maximen sind die Forderungen nach Funktionalität und Materialgerechtigkeit. Alles überflüssige Ornament wird konsequent abgelehnt. Diese Werte werden die neuen Ideale im Kunsthandwerk und die entschiedene Ausrichtung auf die angewandte Kunst, das Kunstgewerbe.[135] Während bis hinein ins 19. Jahrhundert dem Material wenig Wertigkeit zugesprochen worden ist, weil die künstlerische Idee, die schöpferische Arbeit höher rangiert, tritt nun ein Wandel in der Materialbewertung ein, der schließlich zu einem erweiterten Kunstbegriff führt.[136] Die Natürlichkeit des Materials, lange wegen ihrer Vergänglichkeit und Nähe zur Primitivität abgelehnt, wird nun gesucht. Das Verhältnis zwischen Mensch und Natur dreht sich in dem Moment um, als seit der

133. Über die Zwischenstationen Zwickau, Hof, Karlsruhe und Straßburg gelangt Semper nach Paris. Dort erarbeitet er den Entwurf einer Synagoge, der Bau wird jedoch nicht ausgeführt. Er beschließt, nach Amerika auszuwandern, bricht das Vorhaben aber ab, da ihm in England eine Tätigkeit versprochen wird. Dort erhält er zwar einige Aufträge, jedoch keine ersehnte Festanstellung. Gezwungenermaßen intensiviert Semper daher in London seine theoretischen Arbeiten. Es entstehen 'Die vier Elemente der Baukunst' [1851) und 'Wissenschaft, Industrie und Kunst' [1852). Wichtige Grundlagen seines Hauptwerkes 'Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik' reifen in dieser Phase. Es wird 1860 und 1863 in zwei Bänden herausgegeben. – Vom zeitgenössischen Hintergrund moderner Avantgarden und ihrer Manifeste beeinflusst, bezieht sich Wolfgang Herrmann in seinem Standardwerk zur deutschen Architektur auf Semper und postuliert die Kongruenz von Theorie und Praxis. Vgl. Herrmann 1932/33, S. 22ff

134. Vgl. Wingler 1962, S. 44ff – Mundt 1971, S. 317ff

135. Vgl. Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 17ff – Muthesius 1901, S. 365 – Zimmermann 1901, S. 65 – Koechlin 1903, S. 184f – Meier-Graefe 1900, S. 117 – Ottomeyer 1996/Wege, S. 9ff

136. Bandmann 1971, S. 129ff

Industrialisierung die Entfremdung des Menschen von der Natur ein Maß erreicht, das die Sehnsucht nach der Verbindung zur Natur nun wieder aufkeimen lässt. Vor dem Hintergrund einer noch nachklingenden romantischen Sehnsucht nach der Natur, sind die wesenhaften Eigenschaften von grundlegender Wichtigkeit und sollen respektiert werden. Das Material und somit der Werkstoff nimmt gegenüber der künstlerischen Idee eine stärkere Position ein.[137] Deshalb vollzieht sich international im Zusammenhang der Ausprägung des Jugendstils eine Entwicklung, die zu einer hohen Wertschätzung des Kunstgewerbes führt, auf diese Weise erfährt das Handwerk eine neue Bewertung.[138]

Ein entscheidender Faktor, der den Jugendstil stilistisch wesentlich beeinflusst, ist die japanische Kunst.[139]

In der Edo-Ära (1603-1867) schottet sich Japan weitgehend vom Rest der Welt ab. Dem inneren Druck der Reformer und dem äußeren Druck der Kolonialmächte, allen voran den Amerikanern nachgebend, beendet Japan in den 1850er Jahren seine langwährende Abschottung. Nach fast 200jähriger Isolation werden die Häfen Japans ab 1852 geöffnet und Berichte über das unbekannte Inselreich publiziert. Im Jahr 1862 wird erstmals in London japanische Kunst auf der Weltausstellung gezeigt. In der Edo-Periode werden die Samurai zu einer Beamtenschicht, die ihre Kriegertugenden lediglich in den Kampfkünsten bewahrt. Der Einfluss des Zen spiegelt sich in Dichtung, Gartenkunst und Musik wieder. Durch Frieden und wirtschaftlichen Aufschwung kommt auch die vierte Schicht, die der Händler, zu Reichtum. Da ihnen der soziale Aufstieg verwehrt ist, suchen die Kaufleute in Kunst und Handwerk einen Weg, die Samurai zu übertrumpfen. Die Händler fördern Teehäuser, in denen die Geishas die Teezeremonie, Blumensteckkunst, Musik und Tanz praktizieren. Sie unterstützen auch das Kabuki-Theater: Diese reiche und fremde Kultur wird nun von Europa mit größtem Interesse in Empfang genommen. Auf der Weltausstellung in London 1852 werden zum ersten Mal japanische Farbholzschnitte gezeigt und kurz darauf im Jahr 1858 schließt England ein Handelsabkommen mit Japan. Japanische Holzschnitte, Möbel, Keramiken und Lackarbeiten werden nach England importiert. Die Künstler in Europa reagieren mit euphorischer Faszination und spontaner Begeisterung. Seit der Öffnung Japans 1854 werden Exponate aus Japan auf den Weltausstellungen in London, Paris, Wien, Philadelphia und Chicago gezeigt. Auf der Londoner Weltausstellung von 1862 werden erstmals japanische Farbholzschnitte gezeigt. Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 stellen die Japaner selbst eine Sammlung alter Kunst aus und der Bruder des japanischen Kaisers besucht die Schau. Japanische Farbholzschnitte kommen

137. Vgl. Bandmann 1971, S. 129ff
138. Vgl. Semper 1860, S. 7 – Rosner 1898, S. 51f – Hofmann 1898, S. 41ff – Brandt 1981, S. 555ff – Sembach 1990, S. 24ff
139. Vgl. Graul 1906, S. 34ff – Thümmler 1988, S. 159ff

in großer Stückzahl nach Europa und sind zunächst von großem Einfluss auf den Impressionismus. Die Farbholzschnitte Ando Hiroshiges (1797-1858), Katsushika Hokusais (1760-1849) und Utamaros (1753-1806) hinterlassen bei Vincent van Gogh (1853-1890), Edouard Manet, Claude Monet (1832-1883), Camille Pissarro (1830-1903), Emil Orlik (1870-1932) und Gustav Klimt größten Eindruck. Viele von van Goghs Gemälden imitieren sogar den Ukiyo-e[140] in Stil und Motiv. Die französischen Maler fühlen sich durch die Farbholzschnitte in ihren eigenen Theorien über Farbe und Form bestätigt. Die altehrwürdigen und noblen Fundamente der antikisch geprägten europäischen Maxime in der Kunst sind rasant schnell an der Basis erschüttert und es kommt zu einer völlig neuen Kunstauffassung. Kühne Perspektiven, ausschnitthafte Kompositionen, leuchtende Farben, der Rhythmus langzügiger und anmutiger Linien, das spannungsvolle Verhältnis von Linie und Fläche sowie großflächige Farben begeistern die Maler. Ukiyo-e,[141] mit ihren geschwungenen Linien und den kontrastierenden Leerflächen, ihrem schematisierten Aufbau und der Zweidimensionalität ihrer Bildebene, inspirieren auch der Art Nouveau. Die spätbarocke Chinamode bereitet den Boden für das Interesse an der japanischen Kunst: Unter dem Eindruck der Kunst Japans, der Malerei und dem Kunsthandwerk Chinas als kosmokulturellem Prozeß verändern sich Stile, Techniken und Gestaltungsmittel.[142]

Die Europäer erkennen, dass es in den japanischen Holzschnitten nicht um die getreue Darstellung der Natur geht, sondern dass es viel mehr auf die Stimmung und Atmosphäre, die im Betrachter Empfindungen wecken, ankommt, und dass eine empfindsame künstlerische Ausdrucksform in Pinselführung und Malduktus entwickelt wird, die über die bloße Abbildhaftigkeit des Gezeigten hinausweist. Wichtigkeit hat nicht die exakte Nachbildung eines Objekts, sondern das Einfangen seines Wesens, seines Entwicklungsmusters, seiner Bewegungen im

140. Ukiyo-e (übersetzt: Bilder der fließenden Welt) ist eine Sammelbezeichnung für ein bestimmtes Genre der japanischen Malerei und der japanischen Grafik, wie z.B. für illustrierte Bücher sowie Farb-, Holzschnitte. Es spiegelt das Lebensgefühl und die Weltsicht des aufkommenden Bürgertums und der breiten Bevölkerungsmehrheit in den großen Städten Japans, insbesondere in Edo (Tokio) während der so genannten Edo-Zeit wider. Der Begriff ‘ukiyo-e’ setzt sich aus den Worten ‘ukiyo’ und ‘e’ zusammen, wobei ‘e’ Bild bedeutet. Ukyio selbst meint ursprünglich die ‘irdische, vergängliche Welt’ und hat im Buddhismus eine ähnliche Bedeutung wie in der christlichen Kunstgeschichte der Begriff ‘vanitas’. ‘Ukiyo-e’ beinhaltet eine eher pessimistische und dem Leben entsagende Grundstimmung. Der Bedeutungswandel von ‘ukiyo’ vollzieht sich in Japan im ausgehenden 17. Jahrhundert. Der Alltag des aufkommenden Bürgertums (Kaufleute, Handwerker und Dienstleister aller Art) Edos und Osakas hat sich gewandelt. „Von nun an war damit die Welt des Vergnügens und der Sinnesfreude gemeint, die Welt der Theater und der Freudenviertel, die Welt der Feste und des ausschweifenden Luxus.“ Schwan 2003, S. 89

141. Vgl. Sato 1992, S. 13ff

142. Vgl. Wichmann 1980, S. 23ff

Sinne eines subtilen Ausdrucks. Die Tuschemalerei, die in Japan von China übernommen und auch in ihrer weiteren Entwicklung immer wieder von chinesischen Vorbildern beeinflusst wurde, wird in der Edo-Periode weiterhin als solche praktiziert. Die Unermesslichkeit von räumlichen Entfernungen wird etwa durch verschwommene Umrisse, durch im Nebel verschwindende Bergsilhouetten oder eine geradezu impressionistische Behandlung von Naturphänomen angedeutet. Die Natur wird als majestätisches Ganzes erfasst, aus dem menschliche Tätigkeit weitgehend verbannt wird. Die Komposition drängt die wesentlichen Elemente im Vordergrund diesseits einer Bilddiagonale zusammen, während der Rest des Bildes die Unendlichkeit andeutet. Ein freier Stil bestimmt mit aufgelösten, körperlosen Formen sowie Licht-und-Schatten-Effekten stimmungsvolle, beseelte Bilder. – Die zur Perfektion gesteigerte Holzschnittkunst, für die das Ukiyo-e[143] bezeichnend ist, beeindruckt die europäischen Künstler. Es sind die Bilder der Halbwelt, des Kabuki-Theaters oder der, in der japanischen Kunst allgegenwärtigen Pflanzenwelt und Landschaften, in einem plakativen Stil, in dem durch die klaren Konturen die Formen der Flächen betont werden.[144]

Unter den Künstlern und Handwerkern in München entwickelt sich ein neuer Wille zur Stilbildung. Sie fordern neue Prinzipien in der Kunst.[145] Treibende Kraft ist in München zusätzlich die beißende Kritik am Historismus und an seinen Stilrezeptionen. Die Reproduktion historischer Formen, der Eklektizismus, nämlich sich verschiedener Stile zu bedienen und deren Elemente neu zusammensetzen sowie die Kompilation werden allgemein als inhaltslos angesehen und zunehmend auf breiter Linie abgelehnt. Daraus resultiert das Bestreben zu schöpferischer, künstlerischer Gestaltung und der Wunsch nach einem neuen Stil. Ähnlich wie im Historismus gehen die Künstler wieder davon aus, dass man einen neuen Stil kreieren kann. Der starr gewordene Rahmen soll gesprengt werden und der Jugendstil sammelt diese Neuerungen und bündelt sie als Energie.

In München kommt der Jugendstil erstaunlich früh zum Durchbruch: Um das Jahr 1896 entstehen die ersten wichtigen Arbeiten.[146] Der zündende Funke geht von Hermann Obrist (1862-1927) aus. Seine im April 1896 ausgestellten Stickarbeiten sind nicht nur Darstellungen phantastischer Blumen, sondern beinhalten ein dynamisches Potential. – Von der Begegnung mit dem charismatischen Obrist und dessen Stickereien im Frühjahr 1896 inspiriert,

143. Für mehrfarbige Drucke werden bis zu zehn Platten geschnitten, die Farben werden mit dem Handballen oder dem Pinsel aufgetragen. Der Druck erfolgt auf weiches, saugfähiges Papier. Arbeitsteilig werden die einzelnen Schnitte von Malern, Holzschneidern und Druckern hergestellt. Vgl. 1992 München, S. 344ff

144. Vgl. Anonymus 1903, S. 96ff

145. Vgl. Ottomeyer 1996/Wege, S. 10

146. Vgl. Schack 1988/Jugendstil, S. 425f und S. 240ff – Sembach 1990, S. 81

entwirft August Endell (1871-1925) das Relief für die Fassade des Hof-Ateliers Elvira 1897, ein bizarres Drachenornament, dass zwar recht schnell sarkastisch von den Zeitgenossen als 'Polypenrokoko' verunglimpft wird, aber es ist von ungeheuer starker Ausdruckskraft und innerhalb der Entwicklung des Jugendstils in München von großer Bedeutung.[147] Das Haus ist ein spektakulärer Blickfang im Münchner Stadtbild, es wird im Zweiten Weltkrieg zerstört.[148] Auch der Farbholzschnitt von Otto Eckmann (1865-1902) mit dem Titel 'Schwertlilien', im Jahr 1895 in der Zeitschrift 'Pan' abgebildet, gehört zu den Inkunablen des Münchner Jugendstils.

4.2. Schmuz-Baudiß kommt zur Töpferei

Überraschenderweise beginnt Schmuz-Baudiß im Sommer 1896 das Töpfern zu lernen. Die persönlichen Aufzeichnungen von Schmuz-Baudiß informieren als bisher unbekannte Quelle von außerordentlich historischen Wert authentisch über den Beginn seines keramischen Schaffens, der Künstler berichtet selbst über den Beginn dieser Arbeit: „Der Zufall führte mich bei einem Aufenthalt mit Frau und Kind in Diessen am Ammersee in die Töpfereiwerkstatt von Treffler. Meine Frau sollte Ziegenmilch trinken, die nur bei Treffler zu haben war. Da ein lang andauernder Regen mich hinderte, ein im Freien im Garten begonnenes Bild meiner Frau mit dem einjährigen Kind weiterzuführen, ging ich oft in die Hafnerwerkstatt von Treffler, setzte mich nach näherer Bekanntschaft an die Drehscheibe und lernte so alle praktischen Fähigkeiten kennen, die zum Handwerk gehören. Die Ziege von Frau Treffler hat also die Verantwortung für alle darauf folgenden keramischen Sünden."[149] Für Hans Singer stellt er diesen wichtigen Schritt im Jahr 1898 in seinen Leben noch einmal dar: „In Diessen am Ammersee, während eines verregneten Sommerurlaubs ging ich oft in die Hafnerwerkstatt von Treffler, setzte mich nach näherer Bekanntschaft an die Drehscheibe und lernte so alle praktischen Fertigkeiten kennen, die zum Handwerk gehörten ... Durch die Liebenswürdigkeit des Meisters konnte ich in der Werkstatt drehen, modellieren und meine ersten Erfahrungen im Glasieren und Brennen machen, wo bisher Milchweiling, Kaffeetassen und Blumentöpfe verfertigt wurden, entstanden jetzt ganz andere im Anfang freilich noch recht plumpe Formen ... Von Diessen nach München zurückgekehrt habe ich im Atelier auf einer mir in Diessen erworbenen Drehscheibe meine Übungen oft bis tief in die Nacht hinein fortgesetzt und schließlich eine solche Fertigkeit erlangt, dass

147. Vgl. Reichel 1974, S. 22
148. Vgl. Lux 1908, S. 116 – Herz 1986, S. 32ff – Sembach 1990, S. 96f – Niggl 1996, S. 23ff – Rammert-Götz 1996, S. 53ff – Niggl 1996, S. 29f
149. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3

mir die Herstellung auch großer Formen keine Schwierigkeiten machte."[150] Schmuz-Baudiß arbeitet nun monatelang an der Töpferscheibe und vertieft sich ganz und gar in die Töpferei und er schreibt: „... wie Sie wohl wissen, gehört dazu viel Ausdauer und lange Übung zur Beherrschung des Materials."[151]

Schmuz-Baudiß berichtet: „Die technischen Hilfsmittel waren in Diessen damals sehr einfach. Das fast trockene (lederharte) Gefäß aus gelblich-grauem Ton wurde mit einer weißen Engobe übergossen, um sein Aussehen zu steigern. Dieses einfache Verfahren habe ich dann erweitert und für ornamentale Verzierung verwendet, indem ich die aufgegossene weiße Oberschicht nach dem Trocknen für Verzierungen herausgekratzt habe, sodass der gelbe Scherben zum Vorschein kam (ähnlich der Sgrafittotechnik). Dann wurde das Gefäß mit farbiger Glasur übergossen und gebrannt."[152]

Schmuz-Baudiß hat nun zwar eine Töpferscheibe in seinem Atelier in Schwabing,[153] hat damit aber das Problem, die Gefäße auch zu brennen, da er keinen eigenen Ofen hat. Er schreibt: "Aber die Möglichkeit des Brennens in München war mangelhaft, weil mir kein größerer Ofen zur Verfügung stand. In der Frühe fuhr ich meine getrockneten Erzeugnisse zu einem Porzellanmaler in der Nähe. Die Brennresultate in dessen eisernem Muffelofen waren oft mangelhaft. In der Hitze warf sich der eiserne Boden des Muffelofens, so dass die einzelnen Stücke nach dem Erkalten zusammengebacken aus dem Ofen kamen."[154]

Die Aufzeichnungen enthalten informative Aussagen. Wir erfahren, dass Schmuz-Baudiß das Handwerk gründlich erlernt. Weitgehend autodidaktisch übt er das Drehen, Glasieren und Brennen. Er macht auch technische Versuche hinsichtlich eigener Unterglasurfarben, Engoben und Glasuren, denn Singer schreibt über Schmuz-Baudiß' Dekortechniken: „Von diesen Farben sind viele eigene Erfindung des Künstlers. Denn jetzt, da ihm die Beschäftigung mit dieser Kunst an's Herz gewachsen ist, befasst er sich auch mit anderen als ästhetischen Seiten und interessiert sich für rein technische Aufgaben"[155] Seine Bemühungen das Handwerk zu erlernen und zu beherrschen sind von den Mühen und Mißerfolgen gekennzeichnet, die beim Einarbeiten in eine fremde Materie entstehen.[156]

150. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3f – Vgl. Singer 1898, S. 205f
151. Singer 1898, S. 205f
152. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3f – Vgl. Schmuz-Baudiß zitiert in: Singer 1898, S. 206f – Engel 1905, S. 10
153. Vgl. 1897 München, S. 220
154. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3f – Gmelin 1898/Töpfereien, S. 313f – Singer 1898, S. 205f – Dry von Zezschwitz 1988, S. 149f
155. Singer 1898, S. 211
156. Vgl. Hakenjos/Klinge 1974, S. 9ff – Pelichet 1976, S. 55ff – Ulmer 1995, S. 40f

4.3. Zusammenarbeit mit der Königlichen Porzellanfabrik Nymphenburg

Im Sommer des Jahres 1897 entschließt sich Schmuz-Baudiß mit der Porzellanmanufaktur Nymphenburg zusammenzuarbeiten. Er trifft mit dem Direktor der Manufaktur, Albert Bäuml, die Vereinbarung, seine Arbeiten dort zusammen im Ofen mit den Terracotten der Manufaktur zu brennen.[157] In dieser Zusammenarbeit geht es Schmuz-Baudiß im wesentlichen darum, seine getöpferten Gefäße erfolgreich zu brennen, da er selbst in München keinen Ofen besitzt. Aber Leopold Gmelin erwähnt auch einen kaufmännischen Aspekt in der Kooperation mit der Nymphenburger Manufaktur: „Von einer Herstellung in großen Massen kann schon der Umständlichkeit der Technik wegen gar keine Rede sein, und wenn sich Schmuz-Baudiß auch eine Zeit lang der Hilfe der Nymphenburger Porzellanfabrik bedient hat, so bezog sich dies nicht auf die künstlerische Herstellung, sondern nur auf den kaufmännischen Vertrieb der fertigen Stücke.“[158] Schmuz-Baudiß hat demnach seine Arbeiten nicht nur in den Nymphenburger Öfen brennen lassen, sondern auch über die Manufaktur vertreiben lassen. Unter dem Boden tragen diese Arbeiten entweder eine Prägemarke mit Stern, eine Modellnummer (zwischen 1 und 52) oder eine aufglasurrote Manufakturmarke mit Umschrift ‘Nymphenburg’ unter dem Boden. Schmuz-Baudiß wird durch diese Zusammenarbeit mit einer Porzellanmanufaktur vertraut. Er lässt seine Keramiken von der Nymphenburger Porzellanmanufaktur brennen, die seine Gefäße auch vermarktet. So liest man in einem Brief von F.B. Selle in Leipzig[159] vom 15.11.1898 an die Nymphenburger Manufaktur, dass „... heute im Frachtgut eine ausgewählte Collection Schmutz-Baudiß Gefäße“ in Leipzig angekommen sei. Die Manufaktur antwortet darauf hin: „Wir sehen gerne bald Ihrem werthen Urteil über diesen Genre entgegen und sind Ihrem Wunsch gemäß gerne bereit nicht convenierende Stücke zurückzunehmen.“[160] Selle beteiligt sich 1897 als Aussteller an der Sächsisch-Thüringischen-Industrie- und Gewerbeausstellung in Leipzig in der IV. Gruppe für Stein-, Thon-, Glas- und Porzellanindustrie. Seine Ausstellungsstücke sind verzeichnet unter ‘Nr. 1070, F.B. Selle: Porzellan, Steingut, Majolika, Porzellanmalereien, Wappen, Ansichtsartikel’.[161] So ist zu vermuten, dass auf dieser Gewerbeschau durch Selle auch Arbeiten von Schmuz-Baudiß ausgestellt werden, denn seine Arbeiten werden in den Katalogen der Nymphenburger Manufaktur als ‘Majolika’ geführt.

157. Vgl. Singer 1898, S. 206
158. Gmelin 1898/Töpfereien, S. 317 – vgl. Dry von Zezschwitz/Dry 1988, S. 154f
159. Vgl. 1897 Leipzig, S. 94, Nr.1070, o. S.
160. Brief von F. B. Selle in Leipzig vom 15.11.1898 an die Nymphenburger Manufaktur; im KPM-N
161. Vgl. 1897 Leipzig, S. 94, Nr.1070, o. S.

Ferner lässt die Porzellanmanufaktur Nymphenburg unter dem Datum des 3. Januar 1898 50 Vasen und Untersätze von Schmuz-Baudiß in das Musterregister des Deutschen Reichs eintragen: ”München: Nr. 852, Theo Schmuz-Baudiß, München, Vasen 1-47, Untersätze 48-50, plastische Erzeugnisse.”[162] Auf diese Weise werden diese Arbeiten für drei Jahre urheberrechtlich geschützt. Die Stücke, die in der Porzellanmanufaktur Nymphenburg gebrannt werden, versieht Schmuz-Baudiß mit einem veralteten Stempel der Manufaktur, damit sie leicht von den Produkten der Nymphenburger Manufaktur unterschieden werden können.[163]

Schmuz-Baudiß töpfert seine Gefäße immer selbst und bezeichnet sie als „sämmtlich Originale und Unica”[164], daraus ergibt sich ein Widerspruch zu wirtschaftlich verwertbarer und qualitativ makelloser Serienproduktion, die Grundlage jeder Manufaktur sein muss. Deshalb findet die Kooperation nach einer Kollektion relativ schnell ein Ende,[165] wahrscheinlich sind nur jene 50 Stücke von der Münchner Manufaktur vertrieben worden, die sie ins Musterregister hat eintragen lassen. Schmuz-Baudiß lehnt die Serienproduktion ab, denn es ist ihm ein Anliegen, dass der Ton individuell von seiner eigenen Hand bearbeitet und nicht als industrielles Produkt behandelt wird.

Im Sommer 1897 verbringt er mit seiner Frau und der kleinen Tochter die Ferien in Dinkelsbühl in Franken. Viele bekannte Münchner Künstler kommen im Sommer nach Dinkelsbühl. Auch Schmuz-Baudiß malt und zeichnet in der freien Natur, aber er töpfert auch wieder in einer Werkstatt, bei Hafnermeister Krebs.[166] Schmuz-Baudiß lernt dort vor allem, einen Ofen zu bauen,[167] denn die Kooperation mit der Nymphenburger Manufaktur ist beendet. Er erklärt, dass er sich nach den Ferien eine eigene Töpferwerkstatt in München einrichtet: „Des steten Hospitierens in fremden Werkstätten müde, habe ich mir im kommenden Winter in Diessen am Ammersee bei dem gleichen Hafnermeister ein Zimmer gemietet, mir aus Coburg eine Chamottemuffel verschrieben, sie mit eigenen Händen eingebaut und die ganze Werkstatt eingerichtet. Dass dieser Ofenbau einwandfrei war, möchte ich nicht behaupten. Die Brände dauerten wegen der mangelhaften Zugverhältnisse des Kamins recht lange, ich verbrauchte sehr viel Holz und die über meiner Werkstatt wohnende Tochter des Meisters und Wirts führte am Morgen nach dem Brande Tänze auf, weil der Boden über das

162. Anonymus 1898, 17.03.1898, S. 332 – Gmelin 1898/Töpfereien, S. 317 – Schmidt 1898, S. 708f
163. Vgl. Dry von Zeschwitz 1988, S. 154f – Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 41
164. Vgl. 1899 München/Jahresausstellung, S. 50 – Gmelin 1898/Töpfereien, S. 313ff
165. Vgl. Gmelin 1898/Töpfereien, S. 317
166. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 4 – Singer 1898, S. 206
167. Telefonische Auskunft von Isgart Erhard, Stadtarchivarin in Dinkelsbühl am 31.1.2007

zuträgliche Maß heiß wurde."[168] Als Muffel wird seit dem 18. Jahrhundert ein speziell für den Brand von Keramiken geeigneter Ofen aus feuerfestem Ton bezeichnet, bei dem der Rauch und aufgewirbelte Asche aus der Brennkammer nicht in Berührung mit der Keramik kommen können, sondern außen, entlang der abgedichteten Wände einer getrennten Brandgutkammer und schließlich durch einen Abzug entweichen. Diese Kammer wird durch die Wände hindurch auf bis zu 800 °C erhitzt, so dass die Aufglasurfarben – auch Muffelfarben genannt – in die Glasur der Keramik einsinken. Ein gesonderter Abzug auf der Oberseite lässt die Dämpfe der Farb- und Lösungsstoffe aus dieser Kammer entweichen.

4.4. Mitglied im 'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst'

Der Gründung des ‚Ausschuß' der Abteilung für Kleinkunst' vorausgegangen ist die der Münchner Secession im Jahr 1892. Die Secession verweigert sich dem offiziellen und restriktiven Kunst- und Ausstellungsdiktat der erstarrten Historien-, Schlachten- und Genremalerei mit ihren akademischen Machtpotentaten und Künstlerfürsten.[169] Die zweite Bewegung dieser Art ist der ‚Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst' unter Führung von Herrmann Obrist (1862-1927), Richard Riemerschmid (1868-1957), Bernhard Pankok (1872-1943), Peter Behrens (1868-1940) und August Endell (1871-1925). Wieder entzieht sich eine Gruppe von Künstlern den offiziellen und machthabenden Gremien – vor allem der Münchner Künstlergenossenschaft, die die jährlich stattfindende Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast in München ausrichtet – um eine neue unabhängige Vereinigung zu gründen. Der ‚Ausschuß' richtet sich entschieden gegen Provinzialismus und Qualitätsverlust.[170]

Am 24. Februar 1897 wird das Programm des 'Ausschusses der Abteilung für Kleinkunst' verabschiedet. Leitende Organisatoren des Ausschusses sind die Architekten Theodor Fischer (1862-1932) und Martin Dülfer (1859-1942). Die Jury bilden Dülfer und Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (1849-1921) sowie Fischer, Obrist und Riemerschmid.[171] Noch im selben Jahr schließt sich Schmuz-Baudiß dem 'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst' an.

Zugleich stellt die Gruppe des 'Ausschußes der Abteilung Kleinkunst' ein Programm auf, indem sie vor allem erklärt, dass sie das neue, das 'moderne' Kunstgewerbe anstrebe. Man erklärt: „Sie [die Ausstellung] legt daher das

168. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 8
169. Vgl. Waibel 1996, S. 19f
170. Vgl. Brandlhuber 1996/Tendenzen, S. 233ff
171. Vgl. 1897 München, S. 14

Hauptgewicht auf Ursprünglichkeit der Erfindung sowie auf eine künstlerisch wie technisch vollendete Ausführung solcher Kunstgegenstände, die den Bedürfnissen unseres modernen Lebens entsprechen. ... Sie schließt einerseits alles aus, was als eine gedankenlose und unwahre Nachbildung vergangener und fremder Stilarten erscheint: was sich nicht auf der Höhe der modernen Technik befindet, was sich an die Geschmacklosigkeit einer unkünstlerisch gebildeten Masse wendet. Andererseits schließt sie auch solche Gegenstände des modernen Kunstgewerbes aus, die über die Grenzen eines künstlerischen Maßhaltens hinausgehen oder unter Verkennung des Materials und in dem Streben nach Ursprünglichkeit Übertreibungen und Verirrungen zu bilden scheinen."[172]

In den Monaten Juni bis Oktober im Jahr 1897 veranstaltet die Münchner Künstlergenossenschaft unter dem Vorsitz von Franz von Lenbach die jährlich stattfindende Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast in München. Die erste große Ausstellung zur Historienmalerei wird nur drei Jahre nach der Fertigstellung des ‚Crystal Palace' in London, der als Vorbild dient, im neu errichteten Glaspalast, mit dem Titel 'Deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung', im Herbst 1858 eröffnet. Seither veranstaltet die Münchner Künstlergenossenschaft jährlich diese Ausstellung. Noch im Jahr 1897 ist Schmuz-Baudiß im Organisationsbüro der Bau-Kommission vertreten, zusammen mit Franz Stuck, Martin Dülfer, Theodor Dülfer, Josef Flossmann (1862-1914), Ludwig von Löfftz (1845-1910), Albert Schmidt (1842-1913), Emanuel Seidel und Rudolf Seitz (1842-1910).[173]

Im Jahr 1897 nimmt die VII. Internationale Kunst-Ausstellung im Königlichen Glaspalast den neu gegründeten 'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst' auf und gewährt dem Ausschuß mit den neuen künstlerischen Idealen nur widerwillig zwei Ausstellungsräume.

Nach außen wird der Ausschuß von dem Hofrat Wilhelm von Rolfs vertreten, der für die Ziele der Gruppe mit Erfolg kämpft, indem er die Anerkennung des Ausschusses gegenüber dem Vorstand des Kunstgewerbevereins erwirkt und die Erlaubnis, in der Abteilung 'Kleinkunst' ausstellen zu dürfen, einholt. Rolfs berichtet in der Presse, dass widrige Umstände viel verhindert haben: „Unter allem nur möglichen Drucke: zeitlichem, örtlichem und finanziellem ... unter Vorurteil aller Art ... und auch nur der geringsten Bereitwilligkeit ... da man daher sich im besten Falle 'wohlwollend passiv' verhielt, so mußte man sich eben einrichten so gut es ging."[174] Es geht dem Kunstgewerbeverein darum, seine zentrale Stellung im Kunst- und Gewerbeleben der Stadt München zu verteidigen, denn der Verein fürchtet eine Spaltung. Aus diesem Grund betont Rolfs allerdings

172. 1988 München/Meister, o. S. (Anhang/Dokumente)
173. Vgl. 1897 München, S. 10 – Hütsch 1981, S. 23ff
174. Rolfs zitiert in: Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 17f

den künstlerischen und nicht den kunsthandwerklichen, marktorientierten Anspruch, um den Vorstand des Kunstgewerbevereins zu beschwichtigen.[175] Trotzdem zieht es der Verein vor, dem Ausschuß eine Möglichkeit der Ausstellung im Königlichen Glaspalast einzuräumen, als es zu riskieren, dass die neue Gruppe eigene Ausstellungen organisieren wird. Trotz großer Irritationen und Spannungen im Kunstgewerbeverein, der eine Abspaltung fürchtet, hat der Jugendstil und das Kunstgewerbe im Münchner Glaspalast Eingang gefunden und kann auf diese erfolgreiche Gleichstellung und Anerkennung stolz sein.[176] Die erlahmte und erstarrte Kunstszene in München gerät nun in Bewegung.

Internationale, eingeladene Gäste des Ausschußes sind Emile Gallée (1846-1904) aus Nancy und Louis Comfort Tiffany (1848-1933) aus New York, beide Künstler stellen Gläser aus. In der Keramik sind es Hermann Kähler (1846-1917) aus Naestved/Dänemark, Pierre Felix Fix-Masseau (1869-1937) aus Frankreich, Carl Kornhas (1857-1931) aus Karlsruhe, und sowie Vilmos Zolnay (1828-1900) und sein Sohn Miklos (1857-1922) aus Ungarn, die um eine Beteiligung gebeten werden. Und das ist die eigentliche Sensation: Man lädt Künstler aus dem Ausland ein, an der Ausstellung teilnehmen. Im Gegensatz zum Kunstgewerbeverein sucht der Ausschuss den Kontakt und Anschluss zur internationalen Entwicklung.

4.4.1. Die Arbeiten: Beschreibung
Die ersten vier ausgestellten Töpfereien 1897

Die Jury des Ausschusses nimmt für die VII. Internationale Kunst-Ausstellung im Königlichen Glaspalast 1897 vier Arbeiten von Schmuz-Baudiß an. Vier ‘Kleine Vasen mit farbiger Verzierung’ sind im Ausstellungskatalog verzeichnet.[177] Leopold Gmelin bildet in seinem Artikel ‚Die Kleinkunst auf der Kunstausstellung zu München’ vier Arbeiten von Schmuz-Baudiß ab, es könnte sich um genau diese ausgestellten Gefäße handeln. (Tafel I/Ton, Kat.-Nr. 010/Ton bis Kat.-Nr. 013/Ton) – Die vier Gefäße variieren von annähernd zylindrischen Formen zum gedrungenen Baluster, mit jeweils leicht eingezogenem Hals, der Mündungsrand ist immer gewellt. Es sind frei gedrehte, getöpferte Gefäße, die engobiert und glasiert sind. In die Engobe sind stilisierte Blumen eingeritzt, es handelt sich um florale, ornamentale Dekore.

175. Vgl. Götz 1988/Kräfte, S. 239 – Bloom-Hiesinger 1988, S. 9 – 1988 München/Meister, o. S. (Anhang/Dokumente)
176. Vgl. Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 17ff und 50ff – Rosner 1898, S. 59 und S. 116 – Götz 1988/Kräfte, S. 239 – Schack 1988/Kunstgewerbe, S. 338f
177. Abgebildet in: Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 55

Schmuz-Baudiß schreibt: ”Fordert das leicht knetbare Material nicht geradezu dazu heraus, diese Eigenschaft ganz besonders zum Bewusstsein zu bringen? Was bei einem runden, aus Holz gedrehten Gefäß widernatürlich wäre, ein welliger, gebogener Rand – hier wird’s zur Nothwendigkeit, zum wahren Ausdruck des Stoffes. Thongeräte mit glatten Rändern und mit sauber abgedrehten Flächen lassen in der Regel ihre Entstehung aus einem weichen Material nicht erkennen“.[178] Schmuz-Baudiß erklärt zu den Rändern: „Weil der Töpfer erst zu einer gewissen Freiheit am Rand gelangt, dort, wo die Form ausläuft, ist es ein natürliches Gefühl beim Drehen, dass man den Rand mit individuellen Zügen versieht, dass man dort, gegenüber der Ruhe in der Hauptform, lebhaftem Detail einen Spielraum gewährt. Es ist, als spräche noch aus dem fertigen Stück die Freude, mit welcher der Künstler die Ränder hin- und hergebogen, ausgeschnitten, aus- oder eingerollt hat.“[179]

Von zentraler Bedeutung ist bei Schmuz-Baudiß die gestalterische Verbindung zwischen Form und Dekor. Schmuz-Baudiß möchte die Weichheit, die Formbarkeit des Tons und den Herstellungsprozess des Gefäßes als Rotationskörper betonen.[180] In den keramischen Arbeiten sollen die wesenseigenen Eigenschaften des Tons sichtbar gemacht werden: „Jede einzelne Arbeit ist ein Original und existiert nur als einzelnes Exemplar, Wiederholungen unter sich oder gar nach fremden Mustern sind ausgeschlossen. ... Das Ornament ist eingeschnitten und möglichst logisch stilistisch der Form angepaßt. Ornament und Grundform sind stets voneinander abhängig. Bei den meisten bisherigen Erzeugnissen der Majolika und der Porzellan-Industrie klebt das Ornament oft ähnlich einem Abziehbild gänzlich unlogisch an irgendeiner konventionellen Stelle der Grundform und könnte ebenso unlogisch auf einem Dutzend anderen existieren. ... Vorausgehende Skizzen mache ich keine, sondern drehe direkt aus einer Handvoll Erde die Form frei auf und komponiere erst auf die luftgetrocknete Urform das Ornament. Es ist leicht erklärlich, dass man bei diesem Vorgehen auf weit größere Mannigfaltigkeiten kommt und bei offenen Augen Zufälligkeiten benutzt, die bei Entwürfen auf der Papierfläche einem niemals zu Bewusstsein kommen würden.“[181]

Die Dekore sind floral und ornamental: „Meine Motive suche ich direkt in der Pflanzen- und Thierwelt.“[182] Plastisch modellierte Blüten, Blätter, Halme und Tiere werden angarniert.

178. Schmuz-Baudiß zitiert in: Gmelin 1897/Töpfereien, S. 314
179. Schmuz-Baudiß zitiert in: Singer 1898, S. 209
180. Vgl. Schmalenbach 1935, S. 89
181. Schmuz-Baudiß zitiert in: Singer 1898, S. 206f – Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3
182. Schmuz-Baudiß zitiert in: Singer 1898. S. 206f

Die Glasuren sind bleihaltig, weiß oder farblos. Schmuz-Baudiß experimentiert recht bald an eigenen Glasurrezepturen. Seine Engoben und Glasuren sind leichtflüssig, schwach Grün, Blau, Gelb und Rot: „Diese Begußtechnik ist während meiner ganzen keramischen Tätigkeit mein persönliches und liebstes Arbeitsfeld geblieben, weil durch einen Brand Alles (Farbe und Ornament) zum Ausdruck kam ... Dabei habe ich die Erfahrung gemacht, dass die so unmittelbar entstehenden Formen materialechter werden und zu Formen anregen, auf die man durch rein zeichnerische Vorentwürfe nicht kommt."[183]

In seinen Aufzeichnungen erklärt Schmuz-Baudiß seine Stilideale selbst ganz deutlich. An erster Stelle geht es ihm um Materialgerechtigkeit. Hinter dem Gestaltungswillen und dem handwerklichen Können steht der Wunsch, die natürlichen Eigenschaften des Materials in seiner Ursprünglichkeit zum Ausdruck zu bringen. Schmiegsamkeit und Formbarkeit ermöglichen das Spiel mit der weichen Masse, bringen rhythmisierte Rundungen, Rillen, Eindellungen, Wölbungen und schwungvolle Konturen hervor und betonen die Sinnlichkeit des künstlerisch schöpferischen Vorgangs. Eigenschaften, die die anfängliche und ursprüngliche Eigenschaft des Tons waren, erstarren durch den Brand zu Stein. Zugleich fordert Schmuz-Baudiß im Dekor den logischen Bezug zum Gefäß. Form und Dekor sollen sich aufeinander beziehen und eine Einheit bilden.

Bereits die frühen Arbeiten aus den ersten Monaten der Arbeit mit Ton und Gefäß zeigen deutlich, dass Schmuz-Baudiß gleich in der Anfangszeit seine gestalterischen Grundlagen ausgeprägt hat, sie werden seinen Stil, seine Arbeitstechniken und Methoden über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren bestimmen. Es ist die Töpferei auf der Scheibe, die seine Auffassung von Oberflächendekoration von Gefäßen ausrichtet. Sein natürliches Talent als Maler und seine Ausbildung an der Königlichen Kunst-Gewerbeschule in München sind ausschlaggebend für sein Interesse an Dekor und malerischem sowie graphischem Reiz.

Die Verbindung von handwerklicher Arbeit und der Malerei im Dekor liegt Schmuz-Baudiß. Sein Interesse an der Töpferei ist umfassend. Er erforscht jeden Arbeitsschritt genau. Es geht ihm nicht darum, möglichst schnell verkaufsfähige Ware herzustellen, sondern er möchte wissen, womit er arbeitet und es ist sein Wunsch eigene und neue Wege gehen. Er stellt sich die Rohmaterialien teilweise selbst zusammen, besonders diejenigen, die zur Oberflächenbearbeitung, nämlich für den Dekor wichtig sind und entwickelt eigene Farben. Er möchte die Bestandteile, ihre Wirkungen und Eigenschaften von Grund auf kennen und er experimentiert. Er baut einen eigenen Ofen. – Schon in diesen vier frühen Arbeiten, die Schmuz-Baudiß für die Ausstellung ausgesucht hat, manifestiert sich der Stil, den Schmuz-Baudiß auch in Zukunft konsequent verfolgen wird.

183. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3

4.5. Mitglied der 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk'

Unmittelbar nach der Ausstellung im Jahr 1897 im Glaspalast gründen die Mitglieder des 'Ausschußes der Abteilung für Kleinkunst', die 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk', um das 'moderne' Handwerk zu fördern. Ziel dieses neuen Ausschusses ist es, Entwürfe der Mitglieder oder außenstehender Künstler nach einer Prüfung durch die Jury des Ausschusses in den gesellschaftseigenen Werkstätten und Betrieben ausführen zu lassen und die Produkte auch zu vertreiben. Die Vereinigten Werkstätten verwirklichen weitgehend das Ideal einer Allianz zwischen Industrie und Kunst im Werkstättenprinzip – den Grundgedanken der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung folgend. [184]

Am 1. Januar 1898 stellt der Ausschuß seine Aufgaben zugleich mit einem Aufruf zum Zeichnen von Anteilen dar und am 13. April 1898 wird der Gesellschaftsvertrag geschlossen.[185] Schon in der Satzung bestimmt der Ausschuß, Ausstellungen erlesener Erzeugnisse zu organisieren und künstlerische Entwürfe zu fördern, sowie Entwürfe anzukaufen und auszuführen. Der Vertrieb soll unter möglichst günstigen Bedingungen für die Künstler gegenüber den Käufern ablaufen, vielfältige enge Kontakte zwischen Künstlern, Handwerkern und Bestellern sollen mit Hilfe einer Auskunftei eingerichtet werden. In der Darstellung der Ziele wird darauf hingewiesen, dass mit der Prüfung durch den Ausschuß die Gewähr für künstlerische und handwerkliche Vollendung gegeben ist. Geschäftsführer des Ausschusses ist nun der Maler Franz Krüger (1868-1938) mit Gewinnbeteiligung.[186]

Am ehesten sind die Vereinigte Werkstätten als Vorläufer sowohl des Werkbundes, der 1907 in München als auch des Bauhaus', das 1919 in Weimar gegründet wird, zu verstehen. Ähnliche Projekte sind auch die Darmstädter Künstlerkolonie, seit der Berufung von Hans Christiansen im Jahr 1898 als auch die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst in Hellerau, die ab 1908 verwirklicht werden.

Schmuz-Baudiß ist schon Mitglied des Ausschusses gewesen und so wird er auch assoziiertes Mitglied der Gesellschaft. Er kann von nun an in seiner künstlerischen Entwicklung auf der Zusammenarbeit mit den Vereinigten Werkstätten aufbauen und hat ein stabiles Fundament, er ist nicht mehr allein

184. Vgl. Bloom Hiesinger 1988, S. 10f
185. Vgl. Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 48f
186. Vgl. Rammert-Götz 1990, S. 36 – Götz 1988/Kunstgewerbeverein, S. 334 – Schack 1988/Anbruch, S. 241 – Bloom-Hiesinger 1988, S. 12f – 1988 München/Meister, o. S. (Anhang/Dokumente)

mit seinen Ideen, wie er selbst in seinen Lebenserinnerungen bestätigt.[187] Der Ausschuß bietet ihm die Möglichkeit Kontakte zu knüpfen, mit Gleichgesinnten Gedanken und Wissen auszutauschen und gemeinsame Ziele zu verwirklichen. Der Ausschuß übernimmt auch die Regelung finanzieller Angelegenheiten in bezug auf Verkauf, Ausstellung und Produktionskosten.[188] Durch die Vereinigten Werkstätten ist Schmuz-Baudiß nun mit einer gleichgesinnten Interessengruppe verbunden. Auf diesem Wege lernt er später auch Jakob Julius Scharvogel (1854-1938) kennen, mit dem er zusammenarbeiten wird und wieder neue Ideen verwirklichen kann.

4.5.1. Die Arbeiten: Beschreibung Aus den Jahren zwischen 1896 und 1899

Seit dem Sommer des Jahres 1896 töpfert Schmuz-Baudiß in seiner eigenen Werkstatt. Von Anfang an prägt sich ein charakteristischer Stil aus.

In der frühen Anfangsphase experimentiert er mit traditionellen bäuerlichen Formen und Dekoren und bringt sich das Handwerk durch Üben selbst bei. In einer zweiten Phase findet er eigene Ideen und Techniken, die seinen eigenen Schönheitsidealen entsprechen. In einer dritten Phase schließt er sich einer Münchener Künstlergruppe an, mit der er künstlerisch übereinstimmt und in ein fruchtbares Beziehungsgeflecht eintreten kann.

In der Zeit seit dem Sommer 1896 bis zum Frühling 1899 arbeitet Schmuz-Baudiß an einem Stil, der die ursprüngliche Handwerklichkeit in den Vordergrund stellt. Es ist in dieser kurzen Entwicklungsphase keine chronologische Reihenfolge zu erkennen, aber verschiedene stilistische Merkmale, die eine Unterscheidung verschiedener Typen anbieten, sollen im folgenden dargestellt werden.

Die Formen der Hohlkörper sind in der Regel organisch weich und gewölbt (z.B. Tafel I/Ton, Kat.-Nr. 010/Ton bis Kat.-Nr. 013/Ton). Es sind runde, bauchige Umrisse und Kurven, Gefäße mit ungewohnten Proportionen. Fuß, Korpus und Hals gehen oft übergangslos ineinander über, dafür sind die Mündungsränder betont. In den wenig gegliederten Formen überwiegt die Körperform, dadurch gewinnt die Fläche an Wert. Wegen bewusst stehengelassener Unregelmäßigkeiten in der Kontur wirken die Gefäße nicht glatt und nicht perfekt. Schmuz-Baudiß erreicht über die Technik und die Dekore eine wesenhaft

187. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5
188. Vgl. undatierte Rechnungen der Vereinigten Werkstätten, undatiert. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München – Archiv; ebenso: KPM-N

keramische Gestaltung. Der Bewegungsablauf der Hand überträgt sich unmittelbar der Formgebung.

In den Dekoren arbeitet Schmuz-Baudiß durchgängig in einer Abkratztechnik, die er selbst einmal Sgrafittotechnik[189] nennt. In dieser Arbeitsmethode überfängt er zunächst das ganze lederharte Gefäß mit einer Engobe. In diese Engobe ritzt und kratzt er die Dekore. Nach dem Trocknen taucht er die Stücke in eine Glasur und überzieht die Engobe, dann brennt den Ton. Mit dieser Technik erzielt er eine lineare und flächige, insgesamt scherenschnitthafte Wirkung. Die Linie stellt die Konturierung her und erzeugt Binnenstrukturen innerhalb bzw. auch außerhalb der Kontur. Konturlinien sind eingraviert, wo sich besonders viele Glasurpartikel einlagern.

Die Dekore lassen sich in einen naturalistisch-floralen, einen floral-ornamentalen und auch in einen ornamental-strukturierenden Stil einteilen.

In den naturalistisch-floralen Dekoren (z.B. Kat.-Nr. 014/Ton), geht der Künstler davon aus, dass die stilisierte Pflanze scheinbar naturhaft organisch auf dem Gefäßkörper wächst. Diese Dekore haben eine vertikale Tendenz. Die Pflanze wird narrativ in ihrer Bewegung, wesenhaft in ihrer Erscheinung und der damit verbundenen Struktur erfasst. Rhythmisch, dynamisch und spielerisch umziehen die Pflanzen die Oberfläche des Gefäßes, wie zufällig arrangiert ohne bildliche Gliederung.

Die floral-ornamentalen Dekore beginnen die Abstraktion der Pflanze zu favorisieren (z.B. Kat.-Nr. 017/Ton). Das Motiv der Pflanze wird wiederholt und nebeneinandergereiht und hat nun die Aufgabe als Schema, auch im Rapport die Fläche zu füllen. Durch gebündelte Blütenstiele oder Blüten ergeben sich Dekorfelder wie zusammengehörige Motivbilder in reservenart. Die Pflanze schmiegt sich zwar weich an die Form und folgt den Zufällen der schöpferischen Hand, hat aber klar definiert die Aufgabe, als lineares Ornament zu schmücken.

Der ornamental-strukturierende Dekor hat das organisch, narratives Element weitgehend zugunsten eines dekorativen, schematisierten Schemas zurückgedrängt (z.B. Kat.-Nr. 059/Ton). Starre und geometrische Muster folgen eigenen Gesetzmäßigkeiten. In der flächigen Abstraktion betonen sie die Körperform des Gefäßes.

Einige irdene Gefäße haben plastische Dekore, die Schmuz-Baudiß frei modelliert

189. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 3f – Sgraffito wird aus dem italienischen ‘sgraffare’, zu deutsch ‘kratzen’ hergeleitet. Bei der Sgraffitotechnik handelt es sich um eine Putztechnik bzw. Mörteltechnik, bei der der Handwerker in den frischen, weichen Putz Linien und Flächen ritzt, schneidet oder kratzt, sodass darunterliegende, andersfarbige Putzschichten sichtbar werden.

und dann weich an die Wandung angarniert. Schmiegsam liegen Mohnblüten (Kat.-Nr. 024/Ton) Fische (Kat.-Nr. 003/Ton) und geflügelte Lurche an dem Gefäß (Kat.-Nr. 054/Ton).

Manche der Vasen stehen auf Sockeln. Die Sockel sind einerseits fest mit der Vase verbunden oder sind selbstständig. Dann aber sind Form und Dekor auch zwischen Vase und Sockel eng auf einander bezogen. Die Idee Sockel zu den Vasen zu entwerfen und zu töpfern stammt wahrscheinlich aus dem Bereich der japanischen Bronzevasen, die gesockelt stehen. Im Sinne ostasiatischer Überlieferung und in der buddhistischen Religion ist der Sockel Symbol für den Weltachsenberg Sumeru. Auf höchster Spitze des Berges soll das Gefäß der Gottheit als die wundertätige Almosenschale schwebend verharren. Die Schale ist verbunden mit Vorstellungen von lebenspendener Fruchtbarkeit.[190] In Europa verkörpert der Sockel ein geistiges Prinzip, nämlich das Prinzip der Abgrenzung im Raum und beinhaltet eine Bewertung im Sinne einer Hervorhebung. Der Sockel stellt ein Verhältnis in zwei Richtungen, nach oben und unten her. Er betont den Anspruch auf Würdigung durch Erhöhung.[191] Die Unprätensiosität, mit der Schmuz-Baudiß seine Gefäße präsentiert und auch in seinen schriftlichen Erklärungen darstellt, wird durch die Sockel in Frage gestellt, denn auf jeden Fall wäre der Sockel für die Vasen nicht notwendig. Es gibt Vasen, die fest mit einem tellerförmigen, passig geschweiftem Podest als Untersatz, verbunden sind, der keine andere Funktion hat, als eine optische Steigerung zu erzeugen. Offensichtlich geht es Schmuz-Baudiß nicht lediglich grundsätzlich um die Betonung des Fußes sondern auch darum, seine Gefäße zu erhöhen und vom Boden abzugrenzen und sie abzuheben. Schmuz-Baudiß kennt die japanischen Bronzevasen, die auf Sockeln stehen.[192]

Die Formen der Gefäße von Schmuz-Baudiß sind durch ihren kurvigen Kontur und die schwingenden Ränder gekennzeichnet. Ein Fuß fehlt, dafür sind der Halsbereich und der Rand hervorgehoben. Die Formen sind leicht unregelmäßig. – Die Dekore entstehen aus der Technik und sind an eine Hell-Dunkel-Wirkung durch den Wechsel von Farbe und dem durchscheinenden Scherben gebunden, sie zeichnen sich in erster Linie durch ihre einfache Malerei aus. Flächenfüllend breiten sich florale Ornamente auf der Oberfläche aus und haben improvisierten Charakter. Motivbilder, Dekorfelder und Reserven gliedern die Fläche, die Linienführung ist großzügig und legt keinen Wert auf Genauigkeit und Ebenmäßigkeit. Die vegetabilen Ornamente ziehen sich schwungvoll über den Bauch zur Schulter und betonen die Körperhaftigkeit des Gefäßes. Zylindrische Gefäße haben oft lineare, aufstrebende Blatt- und Stengellinien, die Blüten

190. Chinesische Sockel für Gefäße sind schon sowohl von Francois Rousseau im Jahr 1884 als auch von Emile Gallé 1888 zum Vorbild genommen worden, aber in Verbindung zu Glasgefäßen, die Sockel dazu waren aus Metall. – Vgl. Wichmann 1980, S. 314ff
191. Vgl. Ortega y Gasset 1921, S. 76ff – Simmel 1922, S. 47 – Kübler 1970, S. 61ff
192. Vgl. Kapitel 5.

entfalten sich erst am Mündungsrand. Florale, naturhafte Motive ordnen die Fläche, die Zufälligkeit wird betont, indem erkennbar wird, wie die Hand spielerisch der Form des Gefäßes folgt.

4.6. Zeitgenössische Kritiken

Der erste, dem Schmuz-Baudiß' getöpferte Gefäße auffallen, ist Wilhelm Bode (1845-1929). Bode steht seit 1872 in den Diensten der königlichen Museen zu Berlin, wird 1883 Direktor der Skulpturenabteilung, leitet ab 1890 auch die Gemäldegalerie und wird schließlich 1905 Generaldirektor der Berliner Museen. Bode wird 1914 geadelt und wegen seines richtungsweisenden Einflusses auf die Entwicklung der Berliner Kunstsammlungen wird er später der ‚Bismarck der Berliner Museen' genannt. Dieser höchst einflussreiche Kunsthistoriker schreibt 1897 in der Zeitschrift ‚Pan': "Besonders anziehend ist aber ein halbes Dutzend kleiner Vasen von Theo Schmuz-Baudiß, in ihrer Form, wie im Dekor gleich originell. Charakteristisch ist die Veranlassung ihrer Entstehung: Der junge Landschafter war im Frühjahr draußen auf dem Lande bei einem Töpfer einlogiert, um Studien zu machen, aber Jupiter Pluvius in diesem Frühjahr besonders grimmig und eisig, verhinderte ihn daran, vertrieb ihn immer wieder von der Arbeit. Da kam ihm der Gedanke, den Eindruck des Frühlings mit seinen kalten Farben, seinen hellen Blumen und zarten Primeln, Aurikeln, Narzissen, an denen die ersten Bienen und Schmetterlinge naschen, zu hause in der warmen Stube einmal in Glasurmalerei auf Töpfern, wie er sie bei seinem Wirt selbst formen konnte, zur Wirkung zu bringen. Die Freude an der Arbeit, das Fehlen der Vorbilder, und die Frische der Naturempfindung haben den Künstler Werke von ganz eigener Art und eigenem Zauber schaffen lassen."[193]

Im Jahr 1898 widmen sich dann auch Hans Wolfgang Singer (1867-1957), Kurator des Kupferstichkabinetts in Dresden und Leopold Gmelin (1848-1916)[194] mit zwei großen Artikeln den Töpfereien von Schmuz-Baudiß. Singers sechsseitiger Artikel über die ‚Keramik von Schmuz-Baudiß' für die Zeitschrift 'Deutsche Kunst und Dekoration' im April 1898 enthält zahlreiche Abbildungen. Gmelin, seit 1879 Lehrer und ab 1886 Professor an der Königlichen Kunstgewerbeschule als Architekt und Maler – wahrscheinlich kennt er Schmuz-Baudiß als Schüler – ist auch Herausgeber und Chefredakteur der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins stellt auf fünf Seiten die ‚Töpfereien von Schmuz-Baudiß in München' in der Zeitschrift 'Kunst und Handwerk' im Juni 1898 vor (Kat.-Nr. 001/Ton, Kat.-Nr. 054/Ton, Kat.-Nr. 055/Ton).

193. Bode 1897/Kunsthandwerk, S. 115
194. Vgl. Six 2005, S. 78

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Bewertungsmaßstäbe werden Schmuz-Baudiß' Arbeiten in der Presse vom Standpunkt der neuen Ideale des 'modernen' Kunstgewerbes aus vorgestellt.

An erster Stelle wird seine handwerkliche Nähe zum Material positiv bewertet.[195] Gmelin, der seit 1888 auch Preisrichter der Aufnahmejury der Ausstellung im Königlichen Glaspalast ist, schreibt: „Es ist eben ein ganz anderes Ding, ob der Künstler sich hinter das Reißbrett setzt ... oder ob der Künstler ... das zur Verfügung stehende Rohmaterial persönlich, handgreiflich kennengelernt und seine Phantasie nur im Bannkreis der Technik und des Materials sich tummeln lässt."[196] Ferner schreibt Gmelin: „Auch die Väschen von Schmuz-Baudiß sind in technischer Beziehung höchst einfacher Natur: die Grundlage bildet ein mehr oder weniger gelbroth brennender Thon, mit einem heller brennenden Überguß, welcher bald ganz, bald theilweise herausgekratzt ist, sodass die dargestellten Blümchen etc. fast nur wie Schatten wirken – darüber schwach gefärbte, leichtflüssige Glasuren (in Grün, Blau, Gelb, Roth) in dünnem Auftrag und ohne peinliche Rücksicht auf die eingezeichneten Umrisse."[197] Hans W. Singer urteilt positiv über Schmuz-Baudiß: „Er hat sich eine primitive Arbeitsweise zu eigen gemacht und von dieser heraus die Kunst aufgebaut."[198]

Die Natürlichkeit des Stils und die Materialgerechtigkeit werden positiv heraus gestellt. Arnold Fromann schreibt dazu: „Diesen Bauerntöpfereien hat Schmuz-Baudiß sowohl das Ursprüngliche der Technik, als auch das Naive der Formen- und Farbengebung entnommen, um daraus etwas Neues, sehr ansprechendes zu gestalten."[199] Gmelin betont: „Auch die Väschen von Schmuz-Baudiß sind in technischer Beziehung höchst einfacher Natur ... so kann auch der ansprechend naiv profilierte Aufbau ... seine Abstammung vom schlichten Hafnergeschirr nicht verleugnen."[200] Singer erkennt in den einfachen Gefäßen eine „gewisse Stilreinheit, ... dass er das Material nie quält. ... Das bei ihm Neue kommt von innen heraus."[201] Über die Formen schreibt Werner Schmalenbach im Jahr 1935: „Die frühe pflanzliche Jugendstil-Keramik des seit 1896 töpfernden Münchner Malers Theodor Schmuz-Baudiß darf wohl als eines der prachtvollsten Beispiele für materialgerechte Gestaltung gelten. Diese Gefäße, die wie Bauchtänzerinnen und fast lasziv sich winden und wölben und eine auffallende Bewegung, die sich erst in den sanft geöffneten Randlippen glättet und deren mächtiger teils eingeschnittener pflanzlicher Dekor gleitend und züngelnd mit der Form zu

195. Vgl. Rosner 1898, S. 124 – Borrmann 1902, S. 99ff
196. Gmelin 1898/Töpfereien, S. 313ff
197. Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 53
198. Singer 1898, S. 207 – vgl. Anonymus 1901/o.T., S. 45f
199. Fromann 1898, S. 417
200. Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 53
201. Singer 1898, S. 207

absoluter Einheit verschmilzt, stellen die eigentliche Jugendstilkeramik dar."[202]

Aber Alexander Schmidt, der Redakteur der Zeitschrift 'Sprechsaal' in Coburg kritisiert 1898 sowohl die Behandlung des Materials als auch die Fußränder: „Der Widerspruch des erdigen unsoliden häufig nicht einmal wasserfesten und in der Farbe unschönen Materials gegen den künstlerischen Aufwand ist zu groß und macht ästhetische Befriedigung unmöglich. ... Die Formen sind oft nicht unanfechtbar, namentlich mißfallen die breit, untersatzartig ausgezogenen und ganz zwecklosen Fußränder der Vasen und an die Stelle der Henkel ebenfalls ohne praktische Bedeutung sitzenden plastischen Blumen."[203] Auch Singer bemängelt: „Diese Untersetzer müssen wohl auch nachträglich angesetzt worden sein ... (unterbrechen die Symmetrie der Silhouette, die das Drehen mit sich bringt), obwohl sie jetzt eins mit der Vase erscheinen. Man kann sich bei ihrem Anblick nicht immer des Eindrucks von weichem Brotteig, der umgeschlagen ist, erwehren."[204]

Für die Dekore und Farben jedoch begeistert sich Hans Singer, ein wichtiger zeitgenössischer Kritiker: „Eine ungewöhnliche Fülle von prachtvollen Motiven tritt uns entgegen ... Außerordentlich feinfühlig schmiegt sich der Linienfluß der Verzierung an die Form des Gefäßes ... Den dritten, womöglich größten Reiz können wir nur berühren, denn die Farben zu beschreiben ist ein undankbares Unternehmen. Gerade darin üben sie aber eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus."[205] Auch Gmelin geht auf die Farben ein: „Wohl weiß der Künstler durch oft raffinierte Kombinationen von leichtflüssigen Glasuren (blau, violett, roth, grün gelb, grau) und durch verschiedene Behandlung derselben im Feuer eine ungemein abwechslungsreiche und nicht selten bezaubernde Farbenwirkung hervorzurufen, aber diese tritt doch zurück neben dem kräftigen, durch die Zeichnung herbeigeführten Gegensatz zwischen Dunkel und Hell."[206]

Schließlich hat Schmuz-Baudiß auf das Deckblatt des Belegexemplars von Hans Singer aus einer zeitlichen Distanz selbst handschriftlich notiert: „Erste gedrehte Gefäße aus Ton, meine ersten Arbeiten in Dießen und Dinkelsbühl. Mit Engobe begossen, die Verzierungen ausgekratzt; angefertigt in Dießen bei Hafnermeister Treffler und Haffner H. Krebs in Dinkelsbühl. Die Freiheit der Arbeit und der schöpferische Drang hat zu manchen Überladungen mit Verzierungen geführt, als ich die Technik des Drehens und Modellierens ganz beherrschte."[207]

202. Schmalenbach 1935, S. 68 und S. 89f
203. Schmidt 1898, S. 708f
204. Singer 1898, S. 210
205. Singer 1898, S. 211
206. Gmelin 1898/Töpfereien, S. 314 – Rosner 1898, S. 123 – Hofmann 1898, S. 48
207. Handschriftlicher Kommentar von Schmuz-Baudiß, ohne Datierung; im KPM-N

4.7. Kunsthistorische Einordnung

Schmuz-Baudiß' Wechsel weg von der Malerei, hin zur Töpferei ist radikal. Diese Abkehr markiert den größten Bruch in seiner künstlerischen Laufbahn. Er wendet sich nicht nur von der Malerei ab, sondern auch von den gesellschaftlichen Begleitumständen, die sich für alle Beteiligten mit den Ausstellungen im Münchner Glaspalast verbinden. Die Kontakte, die Schmuz-Baudiß aufgebaut hat, die finanziellen Vorteile und aussichtsreichen Perspektiven läßt er brach liegen. Schmuz-Baudiß vollzieht diese Abkehr ganz allein. Er ist 38 Jahre alt, ist verheiratet und hat eine Tochter, aber schon 1896 stellt er keine Gemälde mehr im Glaspalast aus.[208]

Dieser Wandel ist vor allem darin begründet, dass die Historienmalerei künstlerisch in einer nicht mehr zeitgemäßen Ausdrucksform erstarrt ist. Schmuz-Baudiß sieht hier keine Herausforderung für sich. Die aufkommende Fotografie bietet die Möglichkeit zu realitätsnaher Abbildung und entzieht der Malerei einen Teil ihrer Aufgabenbereiche. Schmuz-Baudiß erkennt in der Malerei keinen Sinn mehr für seine persönliche Zukunft.

Er möchte sich der Natur, dem Ursprünglichen zuwenden und den Werkmaterialien. Es ist die Handwerklichkeit, die ihn fasziniert und davon überzeugt gute Formen und Dekore hervorzubringen. Er lehnt die Entwürfe ab und will dem Material nah sein, es selbst bearbeiten. Er will sich den Dingen des Alltags zuwenden, die im häuslichen Gebrauch notwendig sind.

In vielem geht Schmuz-Baudiß einen Weg, den andere auch gehen.[209] Den Wechsel von der Malerei zur angewandten Kunst vollziehen in jenen Jahren um 1900 erstaunlich viele seiner Kollegen: Henry van de Velde (1863-1957), Bruno Paul (1874-1958), Peter Behrens (1868-1940), Charles Rennie Macintosh (1868-1928), Herrmann Obrist (1862-1927), Bernhard Pankok (1872-1943), Richard Riemerschmid (1868-1957) sind die wichtigsten.

Wenn sich Schmuz-Baudiß von der Malerei abwendet – leider gibt er dafür in seinen eigenen Kommentaren keine Erklärungen – und sich völlig auf die Töpferei, die Keramik konzentriert, mögen verschiedene Gründe eine wichtige Rolle gespielt haben. Der Historismus hat am Ende des 19. Jahrhunderts eine lähmende Wirkung. Die künstlerische Atmosphäre stagniert.

Im Kunsthandwerk, insbesondere in der Töpferei aber ist Schmuz-Baudiß frei von Akademietraditionen. Auf diesem Gebiet ist ihm eine freie schöpferische

208. Vgl. 1896 München, S. VI
209. Vgl. Ahlers-Hestermann 1992, S. 87-100

Entfaltung möglich. Schon in der Kunstgewerbeschule hat er keinen handwerklichen Unterricht gehabt. Über Jahrzehnte hinweg lassen die Lehrer der Schule lediglich Stilwiederholungen nach historischen Vorbildern zur Geschmacksschulung und Werkstoffkenntnis üben. Die Ausbildung zum Entwerfer beinhaltet keinen handwerklichen Unterricht. Die Entwürfe der Schüler werden in Werkstätten außerhalb der Schule in Auftrag gegeben, so sind das Modellieren sowie die Papier- und Reißbrettarbeit grundsätzlich das einzige Verbindungsglied zwischen Kunst und Industrie.[210] Jetzt widmet sich Schmuz-Baudiß ganz und gar der praktischen Arbeit. Bereitwillig schüttelt er die fesselnden Formprinzipien des Historismus ab und schließt sich der neuen internationalen Bewegung, dem Jugendstil, an, auch wenn er damit finanziell ein Risiko eingeht. Er verlässt nicht nur die bekannten Bahnen der Malerei und seine guten Kontakte zur Akademie und zur Künstlergenossenschaft, sondern er riskiert es, eine neue Werkstatt einzurichten, neue Geräte anzuschaffen und Töpfereien auszustellen.

Die Ausrichtung des Jugendstils auf die angewandte Kunst ergibt sich logisch aus den Idealen des neuen, des modernen Stils, der das Material eng miteinbezieht. Es entspricht dem Gedanken einer umfassenden neuen Raumgestaltung und dem Wunsch nach einer umfassenden Synthese von Leben und Kunst.

In der Verbindung zu den 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk' hat Schmuz-Baudiß eine künstlerische Heimat gefunden. Hier werden seine Interessen vertreten, der Ausschuß unterstützt ihn sowohl bei der handwerklichen Produktion, als auch bei der geschäftlichen Organisation, im Vertrieb und Ausstellungswesen. Hier kann er nützliche und freundschaftliche Kontakte knüpfen, die ihm sehr helfen. Der Ausschuß bietet ihm eine sichere Arbeitsbasis, die sich zwar nicht auf das Finanzielle bezieht, ihm aber Halt und Hilfe bietet.

Auf der Suche nach neuen Wegen wendet sich Schmuz-Baudiß der Keramik zu. Zunächst geht er von volkstümlichen, einfachen Töpfereien aus. Einerseits sind es ihre Formen und Ausdrucksmittel, insbesondere ihre ursprüngliche Farbigkeit und ihre frischen Ornamente, die ihn anziehen. Andererseits lässt ihm die einfache Handwerklichkeit viele künstlerische Freiheiten und Möglichkeiten offen. Die Betonung der Primitivität und Grobheit des Materials steht für eine deutliche Absage an den Materialluxus des Historismus.[211] Er weißt das überbordende Schwelgen in der schmückenden Schönheit eines reichen, kostbaren Materials zurück.

Die Töpfereien von Schmuz-Baudiß stehen ziemlich einzigartig da – in diesem Material arbeiten nur wenige Keramiker mit künstlerischem Anspruch.

210. Vgl. Hirth 1899, S. 26 – Ziffer 1994, S. 34ff
211. Vgl. Ottomeyer 1996/Natur, S. 107

Weitgehend stilistisch nah stehen ihm Elise Schmidt-Pecht (1857-1940) in Konstanz/Baden und Max Läuger (1864-1952), der seit 1894 zunächst als Professor an der Karlsruher Kunstgewerbeschule und seit 1898 als Professor an der Technischen Hochschule für Innenarchitektur und Gartenkunst in Karlsruhe unterrichtet aber gleichzeitig seit 1897 die künstlerische Leitung der Kunsttöpferei der Tonwerke im heimatlichen Kandern bei Basel leitet.[212]

Elisabeth Schmidt-Pecht ist zunächst zehn Jahre mit ihrem Ehemann für die Zeitschrift 'Modewelt' tätig. Sie ist der volkstümlichen Töpferei eng verhaftet, indem sie Tonschlamm in feinen Linien mit dem Pinsel auf handwerklich-solide, ruhig-funktionale Formen Dekore aufmalt. Sie verfeinert alte traditionelle Dekore der einfachen Bauerntöpferei und erreicht floral-musterhafte Ornamente, Spiralen und Kreise, im Rapport oder gegenständig und entwirft Dekore von ausgeprägt dekorativer, graphischer Wirkung. Ihre Entwürfe lässt sie bei Johann Glatz in Villingen und seit 1906 in eigener Werkstatt in Konstanz ausführen – sie steht damit in stilistischer Nähe zu Schmuz-Baudiß.[213]

Läuger beginnt im Jahr 1892 seine getöpferten Gefäße zu dekorieren. Indem er Schlicker aus Tuben auf die Oberfläche spritzt, erreicht er eine ähnliche Wirkung wie Schmuz-Baudiß. Malerisch und plastisch stehen florale Dekore leicht erhaben auf der Wandung. Reliefartig liegen langstielige Blumen als naturalistisch-floraler Dekor auf der Oberfläche. Die stilistischen Tendenzen liegen auch bei Läuger zwischen einer scheinbar naturhaften, organischen und einer geometrisch abstrakten Tendenz.[214]

Zwischen diesen beiden Polen ist Schmuz-Baudiß einzuordnen. Gegenüber den technischen Eigenheiten des Materials zeigt er ein ausgeprägtes Erneuerungsstreben und großes Interesses an praktisch-technischen Fragen.

Schon in der Malerei von Schmuz-Baudiß ist zu erkennen, dass die Erneuerung für ihn aus der Natur kommt. Ist es in seinen Bildern eine gefühlsmäßige Sehnsucht nach der Schönheit der Natur, nimmt die Erneuerung jetzt unmittelbar Gestalt in einer kraftvoll schwingenden Linie, die sich auf einem erdigen, natürlichen Material auslebt, an. Die Linie ist jetzt die Dominante, die geschwungene Linienführung ist typisches Merkmal des Jugendstils. Die floralen bis ornamentalen Dekore betonen den kontrastierenden Effekt. Wie der japanische Pflanzenmaler geht auch Schmuz-Baudiß von einer klaren, sicher und fest umrissenen, ausdrucksvollen Linie aus, welche alle charakteristischen Einzelheiten der Pflanze wiedergibt. Er verzichtet zugunsten einer linearen auf die malerische Wirkung. Ähnlich den japanischen Holzschnitten werden räumlich

212. Vgl. Kessler-Slotta 1985, S. 13ff
213. Vgl. Bode 1897/Kunsthandwerk, S. 115 – Anonymus 1899/Schmidt-Pecht, S. 492
214. Vgl. Hakenjos/Klinge 1974, S. 166ff – Kessler-Slotta 1985, S. 98ff

gesehene Blattstrukturen silhouettenhaft gefächert, das Hintereinander der Dinge wird in die Fläche hineingeordnet, indem eine Staffelung erfolgt. Schmuz-Baudiß erzielt eine flächenparallele Anordnung, die sogar zum Muster, zum Rapport tendiert. – Schmuz-Baudiß' Motive haben zum großen Teil in der Bildsprache japanischer Malerei ihren Ursprung. Der Schmetterling, Sinnbild des Traumes, des heiteren Lebens; Fische, Symbol des Glücks, der Drache, Zeichen für kaiserliche und göttliche Macht im ostasiatischen Kulturkreis sind in Europa eine bizarre Erscheinung aus der Fabelwelt und verweisen auf die Beeinflussung durch ostasiatische Kunst und Kultur.[215] Schmuz-Baudiß bewertet Fläche und Farbe neu, daneben erfolgt bei bildlichen Darstellungen die Entdeckung des zufälligen Ausschnitts und des Spontanen, er widerspricht damit der gliedernden Sehweise der Europäer. Der Jugendstil greift Stilmerkmale des klassischen japanischen Farbholzschnitts auf, Schmuz-Baudiß ist von diesen asiatischen Grafiken auch beeinflusst, so zeichnet er mit klaren, flüssigen Linien. Die Flächen sind farbig gefüllt oder leer gelassen und die Formen sind häufig stilisiert.

Die Formen sind im Detail teilweise phantasievoll verspielt, zuweilen bizarr, eigenwillig, aber in der Grundform einfach. Die Formbarkeit der weichen Masse soll erkennbar sein und soll die Sinnlichkeit des Materials vor dem Brand betonen. – Strichelungen, Kraftlinien, Wellenstrukturen, stehengelassene Drehrillen, gewellte Ränder sowie die Betonung flüchtiger Linienverläufe der Dekore und rhythmisierte Schmuckelemente verweisen zugleich auf das Tempo in der Verarbeitung, den Faktor Zeit. Der Lauf der Hand soll erkennbar bleiben und die Bewegung sichtbar machen. Parallel dazu ist eine Schrift von Herrmann Obrist zu lesen: „Dynamische Energien ... Kräfte sichtbar machen durch Stärke oder Schwäche der Mittel, der Farben des Lichts, der Strichstärke, Formhärte oder Weichheit der Kurvenintensität, der Intensität der Gebogenheit durch Multiplikation, crecsendo, decrescendo, ritardando, olocita, Intensität, Virulenz, Violence, Contraste."[216] Stilistisch unterscheidet sich Schmuz-Baudiß von Obrist, indem seine Arbeiten viel ausgeglichener und harmonischer wirken. Das Werk von Obrist ist mit Spannung aufgeladen – Auch Schmuz-Baudiß' Auffassung steht in innerer Verbindung zu diesem ‚dynamischen Jugendstil'[217] von Obrists Theorie der Energie, die aus einem zentrifugalen Tempo und in einem Pendelprozeß aufwärts und vorwärts heraus entstehen. Diesem Prozeß entspricht die Drehbewegung, die sich in den Rändern der Gefäße ausdrückt und eines der hervorstechensten Merkmale der Gefäße von Schmuz-Baudiß ist, zu denen er erklärt, es sei „ein natürliches Gefühl beim Drehen, dass man den Rand mit individuellen Zügen versieht, dass man dort, gegenüber der Ruhe in der Hauptform, lebhaftem Detail einen Spielraum gewährt."[218] Auch das freie,

215. Vgl. Wichmann 1980, S. 339 – Becker 1995, S. 11ff
216. Obrist zitiert in: Ottomeyer 1996/Jugendstil, S. 180
217. Vgl. Ottomeyer 1996/Jugendstil, S. 180
218. Vgl. Schmuz-Baudiß zitiert in: Singer 1898, S. 209 – Vgl. Dry von Zezschwitz 1988, S. 151

unbefangene Erfinden von neuen Formen ist charakteristisch für den Jugendstil und damit ein weiteres Zeichen seiner Abkehr vom Historismus, in dem man die überkommende Formensprache der vor allem der Renaissance und der Gotik lediglich nachempfindet oder variiert.

Künstlerisch und stilistisch steht Schmuz-Baudiß mit seinen Keramiken einerseits zwischen dem Wunsch nach dekorativem Schmuck, materialgerechter Gestaltung und dem Ideal nach einfacher, schlichter Formgebung mit floralen Dekoren, die mit der Form verschmelzen; andererseits steht er zwischen der Tradition volkstümlicher deutscher Töpferei und unter dem Einfluß japanischer Kunst und Keramik. Schmuz-Baudiß ist ein Künstler, der dem Material gegenüber gerecht bleibt und deshalb das Handwerk im Sinne der Maximen des Jugendstils nicht nur respektiert sondern seine ausgewählten Materialien mit seinen eigenen Händen selbst bearbeiten möchte. Seine Kunst soll nicht in Mechanisierung und Reproduktion und Industrialisierung übergehen, sondern die schöpferische Energie der Hand und die freie Kraft der Idee sollen die wahre Kunst lenken.

Schmuz-Baudiß kennt die Entwicklung des französischen Glases. Gefäße von Gallée aus Nancy, von Francois Eugene Rousseau (1827-1890) und der Glashütte Daum Frère in Nancy, Lalique bei Paris, deren Überfänge geätzt, graviert, geschnitten, poliert in Form von Blüten, Blättern, Insekten, Vögeln u.a. Motiven erhaben auf der Wandung stehen, sind deutlich von der Kunst Ostasiens, wie dem chinesischen Steinschnitt sowie japanischen Farbholzschnitten beeinflusst. Schmuz-Baudiß' Technik der Wiederabnehmens der Engobe steht der Kaltbearbeitung der Glasoberfläche sowohl technisch, als auch stilistisch nah.

Fazit:
Schon ein Jahr vor der Gründung der Vereinigten Werkstätten wendet sich Schmuz-Baudiß von der Malerei ab und geht völlig allein den Weg, den dann auch die Vereinigten Werkstätten institutionell unterstützen. Mit seinen getöpferten Arbeiten gehört Schmuz-Baudiß zu jenen Künstlern, die die Grenzen der Kunst in ihrer Zeit immer ein Stück weiter nach vorn schieben. Er steht auf dem Fundament der Ideale des Jugendstils und geht mit seinen Arbeiten einen Schritt weiter, indem er nicht nur technische Neuerungen einbringt, sondern vor allem radikal und kompromisslos mit dem Material experimentiert und konsequent neues Gedankengut einfließen lässt. So beginnt er auf der gediegenen Basis der Bauerntöpferei zu arbeiten. Aber indem er neue Konturlinien für die Gefäße entwickelt, dekorativ geschwungene Linien für flächenhafte florale Ornamente verwendet, Symmetrien aufgibt, plastische Formen auf die Wandungen legt und ostasiatische Elemente einbezieht, entsteht etwas neues: Schmuz-Baudiß gehört jetzt zur Avantgarde.

5. Bronze (1898)

5.1. Historischer Hintergrund: Japanische Bronzen

5.2. Zusammenarbeit mit Walter Elkan

5.2.1. Gefärbte Bronzen

5.3. Die Arbeiten: Beschreibung

5.4. Kunsthistorische Einordnung

5. Bronze (1898)

5.1. Historischer Hintergrund: Japanische Bronzen

Im Jahr 1898 verzeichnet der Offizielle Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Königlichen Glaspalast in der Abteilung: 'Architektur und Kunsthandwerk' im Ausschuß für Kunst im Handwerk – 'Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk' unter der Nr. 2214a eine Vase in japanischen Metall-Legierungen, von Theodor Schmuz-Baudiß/München in Zusammenarbeit mit Walter Elkan München/Berlin[219] (Kat.-Nr. 001/Bronze bis Kat.-Nr. 003/Bronze).

Ebenso, wie anderes Kunstgewerbe aus Japan, erregen auch die japanischen Bronzen das Interesse in Europa in jener Zeit. So schreibt Julius Lessing, der Leiter des Berliner Kunstgewerbemuseums im Jahr 1900: „Jeder Versuch, die japanische Kunst der Färbung von Bronze, etwas hiervon nach Europa zu überführen, wie die hübschen rothangelaufenen Kupferarbeiten von Elkan in Berlin, wird dankbar begrüßt."[220]

Nach dem Ende der japanischen Isolationspolitik reist Walter Elkan,[221] „der sich nach dem Verlassen der Münchner Kunstgewerbeschule erst in England, dann in New York gründlich umgesehen,"[222] zu Beginn der 1870er Jahre nach Japan, um

219. 1898 München, S. 170 – Alle drei Vasen sind nicht erhalten. Es gibt lediglich die Abbildungen in der Zeitschrift 'Kunst und Handwerk' aus dem Jahr 1898, S. 36 und die Abbildung in der Zeitschrift ‚Dekorative Kunst' 1898/1899 (Bd.2), S. 142 oder 156
220. Lessing 1900, S. 320
221. Lebensdaten unbekannt
222. Gmelin 1897/98, S. 419f

die japanischen Techniken zur Bronzeherstellung kennenzulernen. Er hat eine Bronzegießerei in Berlin, in der Dessauerstraße 6, im Bezirk Kreuzberg, wie später aus dem 'Amtlichen Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches' 1904 in St. Louis hervorgeht.[223] Elkan veröffentlicht nach seiner Reise nach Japan im Jahr 1873 einen Text über 'Kunstgewerblichen Unterricht in Japan', in den Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, die ihren Sitz in Hamburg hat. Er erklärt in diesem Text die japanischen Techniken zur Herstellung von Bronze sehr genau und detailreich.[224] Ebenfalls Anfang der 1870er Jahre reist Johannes Justus Rein (1835-1918) nach Japan,[225] er erhält seitens der Preußischen Regierung den Auftrag zu einer zweijährigen Studienreise nach Japan, die er in den Jahren 1874 und 1875 durchführt. Rein „verfolgte dabei dem Auftrage des Königlich Preußischen Handelsministeriums gemäss den Zweck, die eigenartigen und auf hoher Stufe der Vollkommenheit stehenden Industriezweige, sowie den Handel Japans zu studieren und darüber zu berichten."[226] Der erste Band erscheint 1881, ein zweiter Band folgt 1886, in dem er die japanische Bronzeherstellung im Detail darlegt. Es ist nicht bekannt, ob sich Elkan und Rein kennenlernen und ihre Forschungsergebnisse austauschen, aber die Koinzidenz ist evident.

5.2. Zusammenarbeit mit Walter Elkan

Schmuz-Baudiß hat den Wunsch mit Walter Elkan zusammen zuarbeiten, denn Elkan hat sich darauf spezialisiert, japanische Bronzetechniken anzuwenden. D.h. Elkan arbeitet mit der verlorenen Form im Wachsausschmelzverfahren. Vor allem benutzt er eine andere Legierung, als in Europa übliche, um die Oberflächen ätzen und einfärben zu können. Und hier liegt das Interesse von Schmuz-Baudiß. Die Kritiker sind fasziniert von den Bronzen von Elkan: „Eine Farbigkeit des Metalls, wie man sie bisher nur in Ostasien zu erzielen verstand. ... Vor allem leuchtend rothe, schwarz-blaue und braune Töne zieren bald gleichmäßig, bald abgetönt oder gefleckt die weich glänzenden Oberflächen. Die Färbung ist so ungewöhnlich, dass Uneingeweihte bisweilen nicht glauben mögen, Metallgeräthe vor sich zu haben. Ein mechanischer Farbauftrag, bei dem eine baldige Abnutzung zu befürchten ware, überzieht aber nicht das Metall. Elkans Geheimnis beruht auf der Zusammensetzung der Metalle und nachträglich zur Anwendung kommender chemischer Hilfsmittel."[227]

223. Vgl. 1904 St. Louis, S. 442
224. Vgl. Elkan 1873, S. 397f
225. Vgl. Rein 1881, S. 22
226. Rein zitiert in: Pauer 1999, S. 34
227. Anonymus 1900/Elkan, S. 54

5.2.1. Gefärbte Bronzen

Elkan hält am 2. Oktober 1899 vor dem Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes in Berlin einen Vortrag über japanische Bronzen. Elkan erlernt zuvor in Japan die Färbetechnik für Bronzen, es heißt über ihn: „Japanische Künstler waren seine Lehrmeister. Im eigenen Lande hat er sie aufgesucht und nach vielen Schwierigkeiten ist es ihm gelungen, die Herstellungsweise in allen Einzelheiten zu erkunden.“[228] Elkans Vortrag ist als Sonderdruck der ‘Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes’ vom 2. Oktober 1899 erschienen. Hier erklärt Elkan die japanischen Techniken: „Die meisten Güsse, die aus Japan nach Europa gelangen, sind in ‘verlorener Form’ gegossen. ... Sie werden meistens in Lehmformen mit Wachsausschmelzung hergestellt. ... Der Japaner opfert das Originalmodell und riskiert somit bei einem Fehlguss den Verlust einer oft langen, mühevollen Arbeit. ... der Guß in der verlorenen Form gibt die getreue Kopie des ursprünglichen Werkes des Künstlers. ... Die japanischen Bronzelegierungen unterscheiden sich von den unsrigen oft durch einen außerordentlich hohen Bleigehalt, der zwar der Beförderung einer schönen Patina zustatten kommt, andererseits aber der Festigkeit der Bronze keineswegs zum Vortheil gereicht.“[229] Allerdings erklärt Elkan nicht die Erzeugung der Färbungen, die man aber bei Rein ergänzend nachlesen kann. In dem Kapitel über die japanische Bronze berichtet Rein: „Die Japaner benutzen ein sonst unbekanntes Mittel, um die beim Anlassen der Bronce erhaltene Färbung je nach Gutdünken abzutönen. Es ist die Abkochung eines Grases, der Kariyasu oder Calamagrostis hakonensis, eine Beize von überraschender Wirkung. ... Jene dunkel-kaffeebraune Farbe auf Kupfer und Bronze wird auf folgende Weise erzielt: Eisenvitriol (Rǫ̇ha), Kupfervitriol (Tampan) und Schwefel (Iwǫ̇) werden zu gleichen Teilen in Wasser aufgelöst, bzw. damit vermischt. In dieses Bad wird der kupferne Gegenstand eingetaucht, das Gefäß dann erwärmt, teilweise mit Wasser benetzt in welchem man Calamagrostis hakonensis abgekocht hat, reibt das Gefäß mit einem Tuch ab.“[230]

5.3. Die Arbeiten: Beschreibung

Die Zeitschrift ‘Kunst und Handwerk’ bildet im Oktober 1898 zwei Gefäße mit der Bildunterschrift ab: „Kupfergefäße mit Einlagen aus japanischen Legierungen

228. Anonymus 1900/Elkan, S. 54
229. Elkan 1899, S. 187ff
230. Rein 1886, S. 528

(Shakudo und Shibuitschi); Fuß aus Ebenholz. Entwürfe von Schmuz-Baudiß, München; Ausführung von W. Elkan, Berlin."[231] Die Zeitschrift Dekorative Kunst zeigt im Jahr 1899 ein drittes Gefäß von Schmuz-Baudiß[232] (Kat.-Nr. 001/Bronze bis Kat.-Nr. 003/Bronze).

Die Erklärungen geben die Legierungen für die Einlagen an, nämlich 'Shakudò' und 'Shibuichi'. Unter ' Shakudò' (übersetzt: schwarzes Gold) versteht man eine traditionelle japanische Metalllegierung, die nachweislich seit dem 12. Jahrhundert für Verzierungen auf Schwertern oder Schmuckgegenständen verwendet wird. Die Legierung besteht üblicherweise aus Kupfer mit 2-7 Prozent Gold. Selten werden noch andere Metalle in geringen Mengen bis zu ein Prozent hinzugegeben. Das Rezept wird viele Jahrhunderte streng geheim gehalten und gelangt erst ab dem 17. Jahrhundert nach Europa. Charakteristisch für 'Shakudò' ist seine dunkelbraune bis schwarzviolette Färbung, die erst durch eine Ätzung der Metalloberfläche in einer heißen Salzlösung bzw. schwacher Säuren erreicht wird. Shibuitshi (die Schreibweisen können variieren) ist eine Legierung aus dem 8. Jahrhundert, von 60 Prozent Kupfer und 40 Prozent Silber.[233]

Die drei Vasen von Schmuz-Baudiß zeigen einen geschlossenen Kontur und haben keine Anmotierungen, aber die Oberflächen sind mit farbigen Einlagen intarsienartig verziert. Ganz offensichtlich hat sich Schmuz-Baudiß mit Bronzeguss im allgemeinen und den japanischen Schmucktechniken im besonderen genau beschäftigt, um einen passenden Entwurf abgeben zu können.[234]

Ebenso bemerkenswert sind die Sockel aus Ebenholz,[235] die Schmuz-Baudiß für die Bronzegefäße anfertigen lässt. Die Form der Sockel bezieht sich auf ostasiatische Vorbilder, indem sie auf Füßen stehen. Die Ornamente wiederholen sich jeweils acht Mal und lehnen sich an asiatische Lotusblütenmotive, bzw. durchbrochene Bambusflechtmuster an und wirken wie eine Mischung aus europäischen und asiatischen Stilelementen. Japanische Bronzevasen stehen gesockelt, für die der oktogonale 'Sumeru-Sockel' typisch ist. Nach der buddhistischen Literatur ist Meru [Sanskrit], bzw. Sumeru, der mythische Weltenberg der indischen Kosmographie, der als Weltachse den Mittelpunkt der Erdscheibe Sumeru der höchste Berg der Welt und Heimat Buddhas und der Bohdisattvas, das Zentrum der buddhistischen Welt. Die Bezeichnung des Sockels

231. Abgebildet in: Kunst und Handwerk 1898, S. 36
232. Vgl. Anonymus 1899/Vereinigte Werkstätten, S. 145ff
233. Vgl. Bing 1888, S. 65
234. Vgl. Becker 1902, S. 93ff
235. Ebenholz bezeichnet das Holz der hauptsächlich in den Tropen Ostindiens und Afrikas heimischen Gattung der Ebenholzbäume und Dattelpflaumen. Das tiefschwarze Kernholz, ohne sichtbare Jahresringe, ist sehr hart und schwer und gehört zu den teuersten Holzarten überhaupt.

als Sumeru soll die Festigkeit und Unerschütterlichkeit des Fundaments betonen.[236]

5.4. Kunsthistorische Einordnung

Man kann Schmuz-Baudiß' Gefäße kaum mit anderen Arbeiten vergleichen, denn niemand sonst verwendet diese Techniken.

Nur wenige Zeitgenossen arbeiten mit Bronze: Friedrich Adler entwirft 1901 einen Leuchter für die Metallwarenfabrik Walter Scherf & Co. in Nürnberg. Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (1849-1921) gibt an J. Winhardt & Co. in München 1902 einen Entwurf für eine Schale. Riemerschmid lässt von den Vereinigten Werkstätten 1897 Kerzenleuchter ausführen und von Georg Konrad König 1902 einen Sektkühler. Obrist lässt seine Beschläge bei Reinhold Kirsch (1850-1915) fertigen, in den Werkstätten für künstlerische Metallarbeiten und Beleuchtungsgerät in München,[237] aber sie verwenden Eisen, Zinn, Messing und Kupfer und die Metalle werden geschmiedet und getrieben. Auch Berlepsch-Valendas bewundert die Gusstechnik der Japaner, die es möglich macht : „... die kompliziertesten Formen, wie z.B. Tierdarstellungen – Drachen, Kröten, Krebse usw. ... ohne Nacharbeit mit dem Ziseliereisen"[238] herstellen, und er idealisiert die japanische Kunst als 'echte Volkskunst', die „lehrt, was ein Volk hervorzubringen vermag, das mit der Schönheit seiner Umgebung, seiner Flora, seiner Fauna aufs innigste bekannt ist."[239] Berlepsch-Valendas' Schale ist aus Kupfer, drei Exen sind als Griffe in Bronze anmontiert, die Reptilien sind im Gussverfahren hergestellt. Die Schale hat eine gedrungene Balusterform mit ausgestelltem Fuß, die Tiere sind dagegen detailreich dargestellt.

Bei Schmuz-Baudiß sind florale Ornamente in bewusster rhythmischer Anordnung oder in dicht gedrängter Reihung nebeneinander gesetzt. Ausgehend von dieser Gestaltungsweise ist Schmuz-Baudiß in steter Vereinfachung und Abstraktion zu Figurationen gelangt, denen das bildlich gliedernde Prinzip in Einzelzonen eigen ist. Die Motive selbst sind geprägt durch eigene Naturanschauung und -auffassung. Sie zeichnen sich durch eine frische Unbekümmertheit aus. Hier in den Bronzen verfolgt er das Gestaltungsprinzip: je ruhiger und je gleichförmiger

236. Vgl. Arnold 2001, o. S.
237. Reinhold Kirschs Kunstgewerbliche Werkstätten für Metallarbeiten in München' wurden laut eines Briefkopfes 1875 gegründet. Vgl. Bayerisches Wirtschaftsarchiv München, 05 Sammlungen, S 009 – Firmenbriefbögen (Bayern), Klassifikationsgruppe, K
238. Berlepsch-Valendas zitiert in: Melk-Haen 1988, S. 41 – Vgl. Berlepsch-Valendas 1906, S. 26
239. Berlepsch-Valendas zitiert in: Melk-Haen 1988, S. 41

die Form ist, desto detailfreudiger und phantasiereicher ist die Oberfläche gestaltet. Hier gestaltet Schmuz-Baudiß organisch, d.h. er bezieht die Form als Ausdrucksträger mit in die Darstellung ein. Er legt die intarsienhaften Ornamente auf die Gefäßschulter, als ausladendstem und akzentuiertestem Teil, und er entwirft einen flächenfüllenden sowie gliedernden Dekor.

Fazit:

Indem sich Schmuz-Baudiß dafür entscheidet mit Elkan zusammen zu arbeiten, setzt er den entscheidenden Akzent: Er möchte japanischem Kunsthandwerk so nahe wie möglich kommen. Elkan hat die Techniken selbst in Japan gelernt und Schmuz-Baudiß weiß, dass er hier mit einem exzellenten, inspirierten und inspirierenden Künstler und Kunsthandwerker zusammenarbeitet.[240] Sicher fasziniert es Schmuz-Baudiß auch, dass er wieder, wie in der Töpferei, der so genannten 'Volkskunst' nahe ist, die ihm Authentizität bedeutet. Die Form kann nur einmal gegossen werden und Reproduzierbarkeit ist nicht möglich. Es bleibt unbekannt, wie weit Schmuz-Baudiß den Entwurf selbst ausführt, oder ob er Elkan lediglich einen Entwurf aushändigt. In den zwei Gefäßen wird die Idee von Schmuz-Baudiß sichtbar: Er möchte japanischen Techniken und japanische Stilmerkmale mit seinen Ideen verbinden.

240. Elkan stellt in Paris auch seine eigenen Arbeiten aus. Vgl. Malkowsky/Natanovich 1900, S. X, S. XIV, S. 54

6. Steinzeug (1898 – 1899)

6.1. Historischer Hintergrund: Japanisches und französisches Steinzeug

6.2. Zusammenarbeit mit Jakob Julius Scharvogel

6.2.1. Die Arbeiten: Beschreibung Ausgestellt auf der ‚1. Ausstellung für Kunst im Handwerk' 1901

6.3. Zeitgenössische Kritiken

6.4. Kunsthistorische Einordnung

6. Steinzeug (1898 – 1899)

Im Winter 1898 nimmt Schmuz-Baudiß die Arbeit in der Werkstatt von Scharvogel auf.[241] Er entscheidet sich, neue künstlerische und technische Bereiche kennenzulernen, denn er wird sich mit einer neuen keramischen Masse beschäftigen und sich jetzt mit japanischer und französischer Keramik auseinandersetzen.[242]

Das Steinzeug hat gegenüber anderen keramischen Werkstoffen den Vorteil von hoher Bildsamkeit zu sein. Es bleibt im Feuer sehr formstabil, außerdem sintert der Scherben bei leicht niedrigeren Temperaturen als Porzellan. Steinzeug ist die Bezeichnung für alle Arten von Tonwaren, deren Scherben beim Brand dichtbrennen bzw. verglasen oder sintern. Die notwendige Brenntemperatur hängt von der Zusammensetzung der Masse ab und liegt in der Regel bei 1200°C – 1300°C. Scherben und Glasur sind durch den Brand mittels einer Zwischenschicht miteinander verschmolzen. Aber auch ohne Glasur ist Steinzeug nahezu wasserdicht. Steinzeug gehört zu den dicht brennenden tonkeramischen Werkstoffen, mit opak, farbig brennendem Scherben. Durch seinen reichlichen Anteil an feinen Körnern und organischen Stoffen hat es eine hohe Plastizität. Für die Formgebung gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder man gießt den Schlicker in Gipsformen oder der Töpfer dreht frei auf der rotierenden Scheibe. Nach dem

241. Vgl. Anonymus 1901, 10.10.1901, S. 543f
242. Vgl. Anonymus 1900/Scharvogel, S. 534ff

ersten Brand bei 800-900°C ist der Scherben hoch saugfähig und kann durch Tauchen, Begießen, Spritzen und andere Techniken mit der Glasur überzogen werden. Erst beim zweiten Brand bei 1100-1300°C etwa 24 Stunden lang versintert der Scherben. Aber auch das Rohglasieren ist möglich, dann müssen Masse und Glasur im Ausdehnungskoeffizienten aufeinander abgestimmt sein. Chemisch bestehen Glasuren (wie andere Gläser auch) aus einem Gemisch von Mineralmehlen. Dieses sind zum einen die Netzwerkbildner wie Kieselsäure (z.B. in Form von Quarzmehl) und Netzwerkwandlern wie Alkali- und Erdalkalioxiden (Beispielsweise Natrium- und Kalziumoxid in Form von Feldspat oder Kreide). Der graue Scherben entsteht durch eine reduzierende Brennatmosphäre sowie durch Sturzkühlung nach dem Brand.

6.1. Historischer Hintergrund: Japanische Keramik und französisches Steinzeug

Im Bereich des Steinzeugs haben japanische und französische Keramiken großen Einfluss in Europa und auch auf Schmuz-Baudiß .

Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 stellen die Japaner zum ersten Mal historische aber auch zeitgenössische Teekeramik aus. Im Jahr 1878 zeigen die Japaner auf der Pariser Weltausstellung wieder Töpfereien, diesmal in der Raku-Yaki-Techik.[243] Raku-Yaki, im Westen normalerweise nur Raku genannt, ist eine Keramik-Technik die untrennbarer Bestandteil der eng mit dem Zen-Budhismus verbundenen japanischen Teezeremonie (Chanoyu) ist. Der Name und die Ursprünge von Raku reichen in das Japan des sechzehnten Jahrhunderts zurück. Der Gründer und Namensgeber dieser traditionellen Keramik-Tradition war Raku Chojiro. Gemeinsam mit dem berühmten Tee-Zeremonien-Meister Sen Rikyu, der die Chanoyu zu seiner letztlichen Ausprägung geführt hat, entwirft Raku Chojiro die dem Geist des Buddhismus entsprechenden Teeschalen. Das Besondere an Raku Keramik sind die schlichten Formen und die Oberflächen mit den typischen Raku Effekten. Diese kommen durch eine besondere Glasur und eine aufwendige Technik zustande, welche die partielle Schwärzung und die typischen feinverästelten Risse der Oberflächen bewirkt. Bei der Herstellung werden die Gefäße bei sehr hohen Temperaturen gebrannt, und nach dem eigentlichen Brennvorgang im noch rotglühenden Zustand mit leichtentzündlichen Materialien wie Stroh oder Sägespänen zusätzlich behandelt. Dabei entstehen feine Sprünge und durch Kohlenstoff-Einlagerungen die Schwärzungen an den Bereichen der Oberflächen, die nicht glasiert wurden. Die Wärmeisolation von Raku Keramik ist außergewöhnlich gut, was Raku auch in dieser Hinsicht ideal für

243. Fromann 1898, S. 415

Teeschalen macht.

Ernst Zimmermann (1866-1940), zunächst Direktionsassistent, von 1912 bis 1933 Direktor der staatlichen Porzellansammlung in Dresden erwähnt in seinem Beitrag zur Keramik auf der Pariser Weltausstellung den japanischen Töpfer Makudzu Kozan (1842-1916)[244] aus Yokohama, der schon auf der Ausstellung in Chicago 1894 eine Vase mit dem Titel 'Pflaumenblüten' ausgestellt hat. Makuzu Kozan ist kaiserlicher Hoflieferant für den japanischen Hof in Kyoto. In der Manufaktur arbeitet eine Gruppe von Kopisten, die sich darauf spezialisiert, in historischen Stilen, insbesondere denen der Ming-Zeit, Nachahmungen herzustellen. In der Zeit zwischen 1871 und 1894 arbeitet Makuzu Kozan hauptsächlich im Satsuma-yaki Stil, d.h. diese Stücke sind in Europa bekannt. Satsuma Ware wird bei niedrigeren Temperaturen als Porzellan gebrannt. Satsuma Ware stammt aus dem 17. Jahrhundert. Er orientiert seine Arbeiten auf Imitationen der Alt-Satsuma-Keramik mit naturalistischen, reliefierten Darstellungen.[245] Der Prinz von Satsuma im Süden der Kyushu Insel läßt mit Hilfe koreanischer Töpfer einen Brennofen errichten. Zu dieser Zeit wird Satsuma Ware aus braunem Ton hergestellt. Im späten 18. Jahrhundert ist so genanntes Satsuma so populär, dass Ton von der Kyushu Insel nach Awata in der Nähe von Kyoto transportiert wird, um dort Satsuma Ware zu produzieren – bekannt unter

244. Nicht nur durch die komplizierte Transkription japanischer Namen erscheint der Name auch in verschiedenen Schreibweisen: Miyagawa Kozan, Miyagawa Makuzu Kozan, Makudzu Kozan, Miyakagwa Kozan Toranosuke, Makudsu Kozan. Es handelt sich um eine Familie, die über Generationen die Werkstatt betreibt. "The family lineage of Miyagawa Kozan, which came to be called Makuzu Kozan based on the name of Makuzu-yaki is as follows: First Generation: Rakuchouzo, Chawanya Nagaheiei; First Generation Makuzu Kozan, Toranosuke [1842-1916); Second Generation Makuzu Kozan, Hannosuke [1859-1940), Third Generation, Makuzu Kozan, Kuzunosuke [1891-1945), Fourth Generation: Makuzu Kozan, Tomonosuke [1884-1959). The first generation Miyagawa Kozan, Toranosuke, was born in Kyoto into a potter' s family as the 4th son of Nagaheiei (Makuzu Chozo) in 1842. Toranosuke continued his family business; however in 1871 he moved to Yokohama to found his own kiln and become the first generation, Miyagawa Kozan, a family that continued through the fourth generation. ... The pottery technology and skills that the first generation Miyazawa Kozan acquired can be said to be those that were transmitted within his family and were those that were current in Kyo-yaki at the time. The Makuzu Kiln was also turning out many products with intricate and delicate designs of the Satsuma-yaki style. The changes in the style of the first generation Miyazawa Kozan can be first confirmed in the piece exhibited at the Chicago Exposition in 1894 (Plum blossoms vase). By this time, the Makuzu style had been established based on the development of Western lacquer technology and the designs of Chinese pottery. This is evident in the underglazes in his pottery around this time. The first generation Miyazawa Kozan received many awards throughout the Meiji Period and was appointed as an Artisan of the Imperial Household in 1892, which was the definite pinnacle of the world of pottery at the time. He continued to produce works of art until his death in 1916." Kazuo/Kazuo 2002, S. 23 – Vgl. Pollard 2003, S. 32ff

245. Vgl. Jenyns 1965, S. 286 und S. 305 – Klein 1978, S. 118

dem Namen Kyoto Satsuma. Das Gros der Kyoto Satsuma Ware wird für den Export in westliche Länder produziert. Die charakteristischen Eigenschaften von Satsuma Ware sind reiche Dekorationen mit goldenen und anderen Farben auf einer matten, elfenbeinfarbenen Glasur mit Sprüngen. Typisch für die Dekoration von Satsuma Ware ist der Gebrauch von Gosu Blau, eine Glasur mit hoher blauer Sättigung. Die Technik von Gosu Blau wird im 19. Jahrhundert entwickelt. Es sind diese Keramiken, die in Europa gezeigt werden und den vehementen Wunsch nach einem neuem Stil auslösen.

Unter dem prägenden Einfluss japanischen Steinzeugs arbeiten Joseph Théodore Deck (1823-1891), Félix Bracquemont (1833-1914) und Edouard Alexandre Dammouse (1850-1903).[246] Ebenso stark beeindruckt von japanischer Kunst experimentiert die Gruppe 'art du feu' von Jean Carriès (1855-1894) zusammen mit Auguste Delaherche (1857-1950), Alexandre Bigot (1862-1927), Pierre-Adrien Dalpayrat (1844-1910) und mit Albert Dammouse (1848-1926).[247] Sie entwickeln neue matte Lauf- und Schichtglasuren sowie geflammte kupferoxidhaltigen Glasuren und 'pâte colorée' auf Steinzeug ab 1878.[248]

Die französischen Töpfer wandeln ihre Formsprache, denn die japanische Keramik zeichnet sich durch ruhige, weichfließende Formen aus – mit einer Tendenz zu eckigen Umrissen – und vor allem mit einer großen Konzentration auf das Volumen als großflächige Untergründe für spektakuläre Glasuren. Die Glasuren sind farbig, deren Glasurpartikel sowohl durch die Massezusammensetzung, aber auch mittels der Beeinflussung durch das Feuer des Brennvorganges hervorgebracht werden. Ihre Werke sind charakterisiert durch dunkle, in mehreren Schichten und Tönen aufgebrachte Glasuren. Die Entdeckung des zufälligen Ausschnitts oder des Spontanen sowie die Erkenntnis, dass allein die Glasur Dekor und Ausdrucksträger sein kann, werden aufgegriffen. Wichtig ist jetzt auch die Aufnahme von Elementen aus der Natur. Dalpayrat legt zwei plastisch geformte Panther – dramatisch intensiv inszeniert – an eine Schale, Dammouse legt Lurche an die Wandungen an. Die Auseinandersetzung mit der traditionellen japanischen Keramik führt zu einem unverwechselbaren eigenen Stil. Die Künstler greifen die japanischen Stilmerkmale mit größtem Interesse auf und erschließen sich keramische Gestaltungsmittel, die den europäischen Sehgewohnheiten bisher fremd sind, aber sie treffen den Zeitgeist. – Die avantgardistischen Voraussetzungen in der Keramik werden nun von französischen Künstlern geschaffen. Die Vermittlerrolle für Technik und Stil der japanischen Gefäßkeramik übernehmen französische Keramiker. Ihre Ergebnisse sind lange Vorbild und richtungsweisend.

246. Vgl. Borrmann 1902, S. 64ff – Meier-Graefe 1900, S. 105 und S. 110f
247. Vgl. Brüning 1897, S. 301ff
248. Vgl. Hakenjos/Klinge 1974, S. 9ff – Pelichet 1976, S. 55ff – Ulmer 1995, S. 40f

6.2. Zusammenarbeit mit Jakob Julius Scharvogel

Nach 15-jähriger Mitarbeit bei Villeroy und Boch, richtet Scharvogel am 7. Dezember 1898 in München am Sendlinger Oberfeld, in der Zielstadtstraße 38 eine Kunsttöpferei ein, „in einer Gegend, die außer vielen Fabrik-Anlagen nur noch Wiesen, Wolken und als Hintergrund dunkle Wälder aufwies."[249] Aber Scharvogel hat einen Traum, den er verwirklichen möchte. Er berichtet: „Ich errichtete am Sendlinger Oberfeld eine keramische Werkstatt, mit dem Endziel, ein fast vergessenes Material wieder zu Ehren zu bringen. Vorbildlich war für mich damals das altjapanische Steinzeug, und so begann ich zunächst mit der Herstellung von Ziergefäßen, in deren Verlauf eine Skala neuer Glasuren zu erfinden waren."[250] Scharvogel, geboren in Mainz, lässt sich in Zürich, Darmstadt und auch in Mainz für die kaufmännische Laufbahn ausbilden. Aber im Jahr 1878 besucht er in Paris die Weltausstellung und sieht zum ersten Mal zeitgenössische japanische Keramiken. Der Besuch des South Kensington Museums in London[251] im folgenden Jahr wird zum prägenden Ereignis: „Hier empfing ich die ersten Anregungen zu meiner künstlerischen Laufbahn."[252]

Scharvogel erarbeitet in seiner Werkstatt zunächst Steinzeuggefäße nach dem Vorbild japanischer und asiatischer Keramiken in den klaren, einfachen, schwingenden orientalisch-islamischen Formen des Flaschenkürbis, der Kalebasse oder der Langhalsvase. Die Gefäße sollen ruhigen und harmonischen Formtypen folgen, weil die von Scharvogel entwickelten Glasuren und Glasurtechniken nach einem flächigen Untergrund verlangen.[253]

Scharvogel strebt opake, glatte, seidenmatt glänzende Glasuroberflächen an. Die Glasuren sollen ihrem Wesen überlassen werden und ihre Farbwerte frei entfalten. Feldspat ist das Grundelement in den Glasuren und Metalloxide sind das färbende Element. Die Art des Brennvorgangs durch die Einwirkung der Ofenluft beeinflusst den Farbeffekt. Über die Farben auf den Gefäßen von Scharvogel schreibt ein Kritiker: „Jeder Ton, jeder Wert hat in sich eine Vielfalt von Tönen aufgesaugt, ein Grau Scharvogels ist nicht nur ein Grau allein, man würde noch Gelb oder Braun, vielleicht auch Violett brauchen, wollte man es malen ... Von blauen Gefäßen fällt unser Blick auf violette, braune und üppig-satte Ockertöne, sie breiten sich zwischen schwarz-grünen schwerflüssigen Dunkelheiten aus, ein prachtvolles Blau hebt sich von Drap-Farben im Grunde ab. Krüge sehen wir, wie beschlagen von grauem Tau, eine in der Farbe stärker betonte Zeichnung steigert noch den Eindruck der Eleganz. Jene Stücke aber, an

249. Vgl. Lasser 1903, S. 181
250. Scharvogel zitiert in: zur Megede 1995, S. 14
251. Heute: Victoria & Albert Museum, London
252. Scharvogel zitiert in: zur Megede 1995, S. 10
253. Vgl. Scheffler 1905, S. 32ff

denen weiße Töne über Blaue, kupferartige, tiefrot-braune Farben herniederquellen, die wird man gar nicht satt zu schauen."[254]

Für seine Gefäßkeramik kombiniert Scharvogel oft einen einfarbigen, einfachen Fond mit einer metallisch-schimmernden Bronzeglasur. „Meist tragen die Gefäße zwei Farbglasuren derart, dass die eine von untergeordneter Art den Körper deckt und dass über diese milde Grundfarbe von oben, vom Halse oder der Mündung herab ein zweites, lebhaft gefärbtes Email als Dekoration aufgetragen ist, welches wie ein zerschlissener Mantel um den Schulterteil hängt, also eine so genannten Überlaufglasur darstellt. Die Grundfarben sind sattes, opakes Lederbraun, flimmerndes Schwarzbraun, durchsichtiges Kastanienbraun, reines Weiß, sanftes Buttergelb und ein Blau von mildem, aber tiefem Ton, oft auch schwarz gewölkt. Und zu diesen Grundfarben treten die Überlaufglasuren hinzu, marmoriertes Weiß, blaugesprenkeltes Maigrün, weiß oder schwarz getüpfeltes Blau und prächtiges, saftiges Blutrot."[255] Scharvogel färbt die Glasuren sowohl mit Zinn-, Antimon-, Eisen-, Chrom-, Kupfer-, Uran-, Kobalt-, Mangan- und Iridiumoxyd als auch mit Titansäure und Gold, wie aus seinen schriftlich überlieferten Manuskripten für seine Vorlesungen hervorgeht, die er ab 1915 an der Königlichen Technischen Hochschule in München gehalten hat.[256]

In der Presse werden Scharvogels Arbeiten positiv bewertet. Eine der ersten Reaktionen kommt aus Coburg von Alexander Schmidt, dem leitenden Redakteur des ‚Sprechsaal', der ‚Amtlichen Zeitung für den Verband keramischer Gewerke in Deutschland, den Verband der Glasindustriellen Deutschlands', die im Jahr 1868 von Fr. Jacob Müller gegründet worden war und seitdem jede Woche im Verlag Müller, Coburg, erscheint: „Die Formen ... bleiben einfach, bescheiden, ohne künstliche Gliederungen ... und mit entschiedenem Ausdruck ... Wer sich an den reizvollen und muthigen Farbenspielen der Achate, Onyxe und anderer edler Steine, an den pittoresken Maserungen vornehmer Holzarten erfreuen kann, der wird mit den vielfachen Nuancierungen, Sprenkelungen, Äderungen der Glasuren, mit freudigen Empfindungen betrachten und das Verlangen nach ihrem Besitz haben."[257]

254. Lasser 1903, S. 182f – Vgl. Anonymus 1901, 10.10.1901, S. 543f – Borrmann 1902, S. 58
255. Schmidt 1899, S. 1505
256. Vgl. Scheffler 1905, S. 32ff – zur Megede 1995, S. 16
257. Schmidt 1899, S. 1505 – Anonymus 10.10.1901, S. 543f

6.2.1. Die Arbeiten: Beschreibung Ausgestellt auf der ‚1. Ausstellung für Kunst im Handwerk' 1901

Schmuz-Baudiß kann auf Scharvogels Erfahrungsschatz aufbauen und von ihm lernen. Er darf nicht nur die technischen Einrichtungen nutzen, sondern auch die von Scharvogel entwickelten Glasuren verwenden. Scharvogel ist sehr großzügig, in Briefen pflegt man einen freundschaftlichen Ton miteinander. Walter Magnussen (1869-1948), Ludwig Habich (1872-1949), Emmy von Egidy (1872-1946) und Peter Behrens (1868-1940) arbeiten etwa zur gleichen Zeit in Scharvogels Werkstatt.

Schmuz-Baudiß ändert schnell seine stilistischen Prinzipien und passt sie dem neuen Material an. Die Formen werden grundsätzlich einfach gegliedert und sind ausgesprochen ruhig und stabil, fast massiv und schwer. Schmuz-Baudiß töpfert das Steinzeug nicht auf der Scheibe, sondern arbeitet im Schlickergussverfahren. Der Schlicker wird in Formen gegossen, die die Außenform des Werkstückes bestimmen, aber keinen Kern haben – sie sind hohl. Die Formen können aus vielen Einzelteilen bestehen und dementsprechend viele Teilungsebenen haben, um komplizierte Stücke zu gestalten. Üblich sind jedoch für achssymetrische hohle Teile zweiteilige Formen mit einer Teilungsebene. Die Formen bestehen aus Gips – Gips hat die Eigenschaft, Wasser einziehen zu können. Damit wird der eingefüllten Masse im Randbereich das Wasser entzogen und die festen Bestandteile der Masse lagern sich an den Formwänden ab. Je länger die Masse in der Form verbleibt, um so dicker wird die verbleibende Randschicht. Ist die vorgesehene Dicke erreicht, wird die restliche flüssige Masse aus der Form ausgegossen. Nach gewisser Ruhezeit kann dann die Form geöffnet und die Teile zur endgültigen Trocknung herausgenommen werden. Der Herstellungsprozeß ist jetzt weit von der keramischen Masse abgerückt. Zur Herstellung von Steinzeuggefäßen gießt Schmuz-Baudiß Schlicker in eine Gipsform. Die hauptsächliche Arbeit konzentriert sich auf die Modellierung des Gipses. Der Gips kann unabhängig von Zeit und Tempo auf der Drehscheibe geformt werden. Das bedeutet für Schmuz-Baudiß eine völlig neue Technik, er dreht und formt nicht mehr den feuchten Ton auf der Scheibe, sondern formt einen erstarrten Gipsblock zu einer Model. Schließlich schiebt sich die Model sozusagen zwischen den Keramiker und die keramische Masse.

Die Gefäße haben plastische Dekore. Als Relief liegen sie flach in oder auf der Wandung und gliedern die Oberfläche. Eng angelegt oder eingeritzt gliedern plastische Ornamente mit Blüten, Blättern und Stilen die Wandung. Auch Wassertiere (Kat.-Nr. 009/Steinzeug) und Schmetterlinge (Kat.-Nr. 014/Steinzeug) schmiegen sich der Form fließend an und unterstützen den

naturalistischen Zusammenhang[258] (Kat.-Nr. 001/Steinzeug). Die Reliefdekore folgen einem schematisierten, stilisierten und graphisch geordneten Verhältnis auf der Oberfläche. Die Abstraktion der floralen Motive ist weiter entwickelt, der ornamentale Schmuck ist gesetzmäßig verteilt und ordnet sich einer sachlich-gliedernden Komposition unter.

Die Wechselwirkung zwischen Form und Dekor bleibt auch in den Steinzeuggefäßen innig. Schmuz-Baudiß verfolgt konsequent sein Gestaltungsprinzip, nämlich, dass Form und Dekor eine Einheit bilden sollen. Er bezieht die Form als Ausdrucksträger mit in die Darstellung ein. Der Dekor ergibt sich aus der Form. Die Gefäßschulter, der akzentuierteste und meistens ausladendste Teil trägt das Relief, die bildliche Darstellung – zugleich strebt er einen flächenfüllenden, bzw. gliedernden Dekor an (Kat.-Nr. 002/Steinzeug)

Die malerische Qualität tritt bei Schmuz-Baudiß in den Steinzeuggefäßen ganz in den Hintergrund. Die Farbe hat nicht mehr die Aufgabe florale Dekore aufzubringen. Schmuz-Baudiß überlässt es den Metalloxiden in der Glasur ihre monochromen Farbwertigkeiten zu entfalten. Die Glasur hat annähernd durchgängig eine matt-braune Färbung. Es handelt sich um Scharvogels so genannten 'Bronceglasur',[259] die unter Zusatz von Basalt und Eisenoxyd dem japanischen Temmoku[260] entspricht. Die Malerei überträgt Schmuz-Baudiß nicht auf die Steinzeuggefäße – obwohl es technisch möglich wäre – sondern er entscheidet sich, die Glasur allein in den Farbwerten der Metalloxide wirken zu lassen.

6.3. Zeitgenössische Kritiken

Die Steinzeuge von Schmuz-Baudiß werden von den Fachzeitschriften wenig gesondert betrachtet, bzw. werden nur vereinzelt wahrgenommen, da er auch

258. Vgl. Ulmer 1995, S. 42ff
259. Vgl. Ulmer 1995, S. 41
260. Das aus der Präfektur Jianyang der Provinz Fujian stammende sog. Jian-Schwarzporzellan wird vor allem für Teeservices verwendet und erreichte den Höhepunkt seiner Verbreitung während der Song-Dynastie (960 bis 1279). Hierfür verwendet man eisenreiches Kaolin aus lokalen Vorkommen, das man unter großer Sauerstoffzufuhr bei ca. 1.300 Grad brennt. Die Glasur wird aus ähnlicher Tonerde wie das Werkstück selbst hergestellt, aber mit Holzkohle vermischt. Bei den hohen Brenntemperaturen bilden sich innerhalb der Glasur einzelne Schichten heraus, die das berühmte 'Hasenfell'-Muster erzeugen. Hochgeschätzt und dementsprechend häufig kopiert wurde das Jian-Porzellan mit dieser Glasur vor allem in Japan, wo man sie unter dem Namen 'temmoku' oder 'tenmoku' kennt. Die Schichtenbildung in der eisenreichen Glasur des chinesischen Schwarzporzellans wurde auch benutzt, um die bekannten 'Ölfleck'-, 'Teestaub' und 'Rebhuhnfeder'-Muster hervorzubringen. Vgl. Li 1996, S. 43ff

kaum mehr als eine Kollektion fertigt. Im Jahr 1901 werden sie in München und Dresden ausgestellt, auf der internationalen Kunstausstellung in Dresden,[261] sowie auf der ‚1. Ausstellung für Kunst im Handwerk', im Alten Nationalmuseum Maximilianstraße 26 in München. Ein Artikel ohne Angabe des Verfassers in der 'Illustrierten Zeitung' vom 10.10.1901 bespricht die Steinzeuge von Scharvogel und erwähnt die Arbeiten von Schmuz-Baudiß: „Ein Talent ersten Ranges ist Schmuz-Baudiß. ... Ganz im Geist des schweren Materials hält sich seine florale Ornamentik zurück, und leicht belebt sie an den decorativen Knotenpunkten die Form, man betrachte die schöne Bowle und die Blumenkübel. Die meisten dieser Steinzeuge zeigen ein mattes Bronzeemail, das für Scharvogel charakteristisch ist. Die Zierschale mit einem Fisch auf der oberen Seite unserer Abbildung hat eine prächtig rothe Kupferglasur, eine Nüance die fast internationales Gemeingut geworden ist, seit sie in Frankreich vor 30 Jahren gefunden wurde."[262] Richard Borrmann (1852-1931), der Verfasser der Zeitschrift ‚Berliner Bau- und Kunstdenkmäler' urteilt: „Seit etwa zwei Jahren hat sich Schmuz-Baudiß indessen von zwecklosen Luxuspoterien mehr und mehr der Herstellung von Gebrauchsware und Hausgerät zugewendet und die Anregungen dazu aus bester Quelle, aus unserer deutschen Steingutfabrikation des 16. und 17. Jahrhunderts geholt."[263]

6.4. Kunsthistorische Einordnung

Mit seinen Steinzeugen gehört Schmuz-Baudiß zu der Gruppe der Keramiker, die nach japanischem und französischem Vorbild arbeiten. Es sind Richard Mutz (1872-1931) in Altona sowie Maximilian von Heider (1839-1920)[264] mit seinen Söhnen Fritz (1868-1947) und Hans (1867-1952) in Schongau am Lech und Scharvogel in München, die Schmuz-Baudiß stilistisch nahe stehen. Von japanischen Steinzeugen beeinflusst, werden die Formen schlicht und einfach, rund oder leicht schwingend. Sie tragen unregelmäßig geflossene Lauf- und Schichtglasuren, mit oder ohne Flambée, mit poröser oder craquelierter

261. Im Offiziellen Katalog der internationalen Kunstausstellung Dresden 1901 unter der Abteilung 'Kunstgewerbe' stellt Schmuz-Baudiß aus: ein 'Thee- Kaffee- und Speiseservice ausgeführt von Porzellanmanufaktur Swaine & Co., Hüttensteinach' sowie: 'Steinzeug, ausgeführt von Scharvogel, München'.

262. Anonymus 10.10.1901, S. 543

263. Borrmann 1902, S. 58

264. Maximilian von Heider befasst sich intensiv mit Fragen der angewandten Chemie bei der Herstellung keramischer Massen und Glasuren und gründet zur Erprobung innovativer Verfahren Anfang der 1890er Jahre in München und ab 1898 in Schongau am Lech eine keramische Werkstatt, die später bekannte Firma Max von Heider & Söhne, in der seine Kinder Fritz, Hans und Rudolf ausgebildet werden. Vgl. Endell 1897/98, S. 129ff

Oberfläche, teilweise dick aufliegenden Tropfnasen in vorwiegend braunen, grauen, erdigen Tönen. Es wird mit den elementaren Effekten der Glasuren gespielt, in einer Mischung aus Kalkül und Zufall.

Aber Schmuz-Baudiß ist in seiner Auffassung – bei der Verarbeitung der Steinzeuge – in Form und Dekor besonders zwei Keramikern ähnlich: Walter Magnussen (1869-1948) und Ludwig Habich (1872-1949). Ebenso wie Schmuz-Baudiß arbeiten Magnussen und Habich in den Jahren 1898/99 bei Scharvogel und nutzen die technischen Einrichtungen der Werkstatt und können Erfahrungen austauschen. Magnussen fertigt Modelle mit linearen, floralen und ornamentalen Motiven, die als plastische Dekore auf der Wandung von Vasen, Krügen, Schalen und Kannen stehen. Auch Habich hat eine Tendenz zu floralen aber mehr vegetabilischen Dekoren, die malerisch als plastisch gehöhtes Relief auf der Wandung liegen. In der gliedernden Sehweise ist Schmuz-Baudiß sowohl Magnussen und als auch Habich nah. Die Oberfläche wird mit floralen und ornamentalen Dekoren geschmückt. Der Linienfluß ist bei allen drei Künstlern gleitend, fließend, linear schwungvoll mit einer Bandbreite zwischen erzählerischer Malerei und geometrischem Muster.[265] Emmy von Egidy (1872-1946) experimentiert ebenfalls in der Werkstatt von Scharvogel. Sie arbeitet an abstrakten Formen in Steinzeug, die in kantigen, schwingenden Konturen auslaufen. Sie bevorzugt bunte, farbige Lauf- und Schichtglasuren von Scharvogel.

Fazit:
Schmuz-Baudiß reagiert auf die Herstellungstechnik des Steinzeuges künstlerisch und handwerklich folgerichtig. Er geht, dem Material gehorchend, dazu über, eine Model anzufertigen, er kann das Steinzeug nicht auf der Töpferscheibe drehen. Somit können von einem Model viele Formen wiederholt gefertigt werden. Die Hand des Künstlers bearbeitet nicht mehr jedes Stück einzeln. Er scheint es zu akzeptieren, dass er lediglich die Gipsform mit der Hand fertigt. Die serielle Ausformung ist möglich. Wahrscheinlich durch das Vorbild der japanischen Keramik und des französisches Steinzeugs und außerdem durch die Zusammenarbeit mit Scharvogel stellt sich Schmuz-Baudiß die Frage der seriellen Herstellung, die mit der Herstellung der Modeln möglich wird, nicht. Schmuz-Baudiß akzeptiert, dass das Steinzeug als Schlicker in eine reproduzierbare Model gegossen wird, denn das ist die übliche Methode, mit der Formen in Steinzeug produziert werden.
Er kann auf das Wissen von Scharvogel aufbauen, denn es geht Schmuz-Baudiß nicht darum, sich dem japanischen Vorbild anzunähern, sondern Elemente aus der Technik herauszugreifen und für seine Ideen zu interpretieren. Der Einfluß der japanischen Steinzeugkeramiken bezieht sich bei Schmuz-Baudiß auf das keramische Material, die Glasur und den Verzicht auf die Malerei. Wieder folgt er

265. Vgl. Ulmer 1995, S. 50ff

seinen Idealen, auf das Material auch in der Technik zu reagieren. Daraus ergeben sich dann auch stilistische Merkmale. Die Distanz zur keramischen Masse durch das Schlickergussverfahren wird in den Gefäßen sichtbar. Die Formen werden statischer und abstrakter und sind stabil und ohne Dellungen gestaltet. Die Dekore werden genauer, geometrischer und ornamentaler, flächiger. Die Gefäße sind in der Form nun statischer und im Dekor formaler. Trotzdem verzichtet Schmuz-Baudiß nicht auf den dekorativen Bereich, indem er die Reliefs modelliert. In der linearen Bewegungstendenz nähert er sich einem charakteristischen Kompositionselement des Jugendstils.

7. Porzellan / Swaine & Co. in Hüttensteinach (1899 – 1902)

7.1. Historischer Hintergrund: Porzellan und Keramik aus Ostasien, Kopenhagen und Stockholm

7.1.1. Neuerungen in der Porzellantechnik: Unterglasurmalerei

7.2. Zusammenarbeit mit der Porzellanmanufaktur Swaine in Hüttensteinach/Thüringen

7.2.1. Die Arbeiten: Beschreibung

7.3. Der Vertrag mit den 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk'

7.4. Die Weltausstellung in Paris 1900

7.4.1. Das Pensée-Service auf der Weltausstellung in Paris 1900

7.4.2. Das Porzellan auf der Weltausstellung in Paris 1900

7.5. Zeitgenössische Kritiken

7.5.1. Die Silberne Medaille

7.6. Kunsthistorische Einordnung

7. Porzellan / Swaine & Co. in Hüttensteinach (1899 – 1902)

Durch Vermittlung und auf Wunsch der Vereinigten Werkstätten arbeitet Schmuz-Baudiß in den Jahren 1899/1900 in der Porzellanfabrik Swaine & Co. in Hüttensteinach/Thüringen.[266]

266. Vgl. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5

Wieder stellt sich Schmuz-Baudiß auf einen neuen Werkstoff ein. Ebenso wie das Steinzeug, wird Porzellan im Schlickerguss hergestellt. Der Porzellanschlicker besteht aus drei Bestandteilen, Kaolin,[267] Feldspat und Quarz mit Wasser vermischt. Vor dem ersten Brand wird das lederharte Porzellan entgratet und ggf. sonst ausgebessert, Henkel können mit dicker Porzellanmasse angeklebt werden. Nach dem Trocknen erhalten die Gegenstände den so genannten Glühbrand bei ca. 900° Grad, der in etwa 18 bis 20 Stunden vor sich geht. Nach dem Verglühen wird das Bisquitporzellan[268] in die Glasur getaucht. Daraufhin folgt der Glattbrand bei etwa 1400° Grad.

7.1. Historischer Hintergrund: Porzellan und Keramik aus Ostasien, Kopenhagen und Stockholm

Das Vorbild im Bereich des Porzellans sind zu jener Zeit in Europa japanische und ostasiatische Porzellane. Die japanischen Porzellane der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die auf Ausstellungen in Europa gezeigt werden, sind Porzellane aus Iwayakawachi bzw. Okawachi bei Imari und aus Kyoto, der Krönungsstadt der Kaiser. – Es ist immer der japanische Adel, bzw. das Kaiserhaus, das Interesse am Porzellan gezeigt hat. Während der Edo-Zeit veranlasst der Fürst Nabeshima den Bau eines Ofens in der Porzellanmanufaktur in Iwayakawachi. Die für die Herrscherfamilie Nabeshima tätige Manufaktur wird 1628 in Iwayakawachi bei Arita[269] gegründet, zieht nach Nangawarayama um und wird später nach Okawachi bei Imari (1675-1869) verlegt.[270] Dort sollen lediglich für die kaiserliche Familie und für ihre eigene Hofhaltung Porzellane von größter Anmut und Feinheit gebrannt werden.[271] Charakteristisch für diese Porzellane aus weißem Scherben ist eine Unterglasurbemalung in Kobaltblau. Darüber liegt eine Bemalung der glasierten Stücke mit bunten Aufglasurfarben. Es ist in Japan üblich, die Dekore mit Darstellungen von Pflanzen und Tieren symbolisch auf die Monate und Jahreszeiten entsprechend abzustimmen. Durch Stoffimporte aus

267. Kaolin ist ein Mineral in weißen erdigen Massen aus feinen triklinen, meist sechsteiligen Blättchen, chemisch das wasserhaltige Aluminiumsilikat (H4 Al2 Si2 O9).
268. Als Bisquitporzellan bezeichnet man unglasiertes Porzellan, das wegen des marmorähnlichen Aussehens besonders während der klassizistischen Epoche beliebt ist. Vgl. Danckert 1984, S. 54
269. Porzellan wird in Arita etwa seit 1620 mit kobaltblauer Bemalung und ab ca. 1630 mit farbiger Aufglasurbemalung hergestellt. Diese Porzellane erobern den japanischen Markt und finden in den europäischen Fürstenhöfen und reichen Bürgerhäusern enthusiastische Käufer.
270. Vgl. Shono 1971, S. 22ff
271. Vgl. Nagatake 1983, S. 10

Persien, Indien und Siam gelten textile Muster mit Rauten, Kreuzbändern und Rosetten im Rapport als Porzellandekor in jener Zeit als modische Neuheit. Hergestellt wird hauptsächlich Tafelgeschirr, das neben dem Eigenbedarf vor allem für Präsente dient. Typisch für Nabeshimaporzellan sind Teller mit hohem ringförmigen Fuß, deren Spiegel[272] stark eingetieft ist. In der Meiji-Periode (1868-1912) wird die Produktion des so genannten Nabeshima-Ofens eingestellt, aber die Familie Imaizumi Imaemon lässt weiterhin Porzellane im höfischen Stil fertigen. Es sind schwungvolle elegante Formen mit malerischen Kompositionen in den Farbklängen Blau, Eisenrot und Olivgrün. Charakteristisch sind asymmetrische Figurationen, die starke optische Spannungen erzeugen. Dem Rhythmus der Muster in Lokalfarben sind bewusst große weiße, leere und damit stille und ruhige Flächen spannungsreich gegenübergestellt.

In Kyoto arbeitet dagegen eine Gruppe von Kopisten, die sich darauf spezialisiert, in historischen Stilen, insbesondere denen der Ming-Zeit, Nachahmungen herzustellen, die auch die Porzellanmanufakturen in Europa beeinflussen.[273]

Die ersten Porzellanmanufakturen, die auf die ostasiatischen, vor allem die japanischen Keramiken und Porzellane reagieren, sind die Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen und die Porzellanmanufaktur Bing & Grøndahl, beide Manufakturen in Kopenhagen. In den Jahren zwischen 1884 und 1886 kommt es zu einem spektakulären Stilwandel, der für die anderen europäischen Manufakturen schlagartig prägenden Einfluß haben wird. So sind es die dänischen Manufakturen, die das Fundament für einen neuen Stil in der Porzellangestaltung legen.

An die Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen wird im Jahr 1884 Arnold Krog (1856-1931) berufen, während die Leitung der Porzellanmanufaktur Bing & Grøndahl Peter Krohn (1840-1905) im Jahr 1886 zum künstlerischen Direktor ernennt. Krog hatte zuvor in den Jahren 1881/82 in Italien Keramik studiert und experimentiert zunächst an historisierenden Formen im Stil chinesischer Porzellane. Krohn arbeitet aufgrund seiner Kenntnisse orientalischer Porzellane an der Entwicklung orientalisierender Formen und Dekore. Schließlich gehen beide Manufakturen aber in den Jahren 1885/86 etwa gleichzeitig zum japanisierenden Stil in Unterglasurtechniken über.[274] Beide Entwerfer verlegen den Schwerpunkt ihrer Aufmerksamkeit auf Darstellungen aus der Pflanzenwelt und vor allem auf die Unterglasurbemalung im Stil japanischer Holzschnitte, sowie der Porzellane und Keramiken.[275]

272. Als ‘Spiegel’ bezeichnet man die vertiefte Innenfläche eines Tellers, die sich von der Fahne absetzt.
273. Vgl. Kapitel 6.
274. Vgl. A. St. 1897, S. 781f
275. Vgl. Bröhan 1993, S. 263ff – Niggl 1993/Kopenhagen, S. 383ff

In Kopenhagen ist das Interesse an japanischer und chinesischer Kunst schon früh stark ausgeprägt. Krog reist schon im Jahr 1885 zu der Weltausstellung in Antwerpen, im Sommer 1886 geht er nach Paris und lernt dort Siegfried Bing (1838-1905) und dessen Sammlung ostasiatischer Kunst kennen. Bing ist eine der großen Schlüsselfiguren für den Japonismus – er gilt als Begründer des Japonismus in Europa. Bings Schwager, Martin Michael Bair ist ab 1870 Teilhaber des ersten deutschen Handelshauses in Tokio. Um diese Zeit begeistert sich Bing schon zunehmend für japanische Kuriositäten und Keramiken, die er ab 1875 importiert. Doch erst seine große 'Einkaufsreise' der Jahre 1880 und 1881, die ihn nach Indien, China und Japan führt und die Errichtung einer Einkaufsniederlassung in Yokohama macht ihn zum führenden Importeur ostasiatischer Kunst in Europa. Durch die Sicherung der Bezugsquellen hat er nun Gelegenheit, renommierte Museen in Europa und den USA mit japanischen und chinesischen Kunstgewerbe-Produkten zu beliefern. Von 1888 bis 1891 gibt er auch die monatliche Zeitschrift 'Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie' heraus. 1895 ändert sich der Schwerpunkt seiner Arbeit. Er gründet in Paris eine Galerie mit den Namen 'L'Art Nouveau'. Sie gibt dem neuen Stil, in all ihren vielfältigen Strömungen den Namen. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 eröffnet er einen eigenen Pavillon unter dem Namen 'Art Nouveau Bing'.[276] Über den Kontakt zu Bing zeigt der dänische Industrieverband in Kopenhagen schon im November 1886 eine Ausstellung chinesischer und japanischer Kunst.[277]

Beide Kopenhagener Manufakturen stellen ihre Produktion weitgehend zur gleichen Zeit um und beginnen mit Experimenten zur Herstellung von Porzellanen mit Unterglasurmalerei. Im Zusammenhang der Forderungen nach Materialgerechtigkeit wird die Unterglasurmalerei regelrecht zu einer Forderung der Kritiker: „Diese Kopenhagener Unterglasurmalerei entspricht so recht den Anforderungen der neuen Kunst. Sie mutet dem Stoffe nichts zu. Ihre Farben schmelzen in den Scherben mit ein, werden also ein untrennbares Stück seiner selbst; sie belassen dem fertigen Stücke durch ihre Weichheit, ihren Duft das ganze Zarte, Feine des Porzellans, und sie bleiben dabei doch rein dekorativ, rein flächenhaft. Darin liegt ja eben der Unterschied zwischen der Unterglasur- und der Muffelmalerei. Diese ist mehr der Ölmalerei zu vergleichen, deren Farben pastos, gleichsam körperlich erscheinen und uns die Unterlage vergessen lassen; jene ist mehr der Aquarellmalerei ähnlich, ihre Faben gehen mit der Unterlage zusammen, in sie hinein, und büßen dennoch nichts von ihrer Wirkung ein."[278]

Auch neue Formen werden gesucht. Vasen, Teller, Schalen haben nun einen runden, sanft geschwungenen Kontur. Oft sind es zylindrische Formen mit großen einfachen Wölbungen und gesetzmäßiger Formgebung mit Naturmotiven von

276. Vgl. Niggl 1993/Bing, S. 12
277. Vgl. Falke 1901/Porzellan, S. 111ff
278. Lehnert 1902, S. 128f

großer Einfachheit, damit die Dekore Platz auf den Wandungen haben. Es sind Möwen im Flug oder skandinavische Fjordlandschaften sowie Vögel im Schnee in weichen, sanften, aufgemalt in reich abgestuften Tönen. Gebrochene Farbtöne, die ins Grau hinein laufen, erzeugen lyrische Stimmungsmomente.[279]

Auf der Nordischen Ausstellung in Kopenhagen im Jahr 1888[280] stellen beide Kopenhagener Manufakturen zum ersten Mal ihre neuen Arbeiten mit Unterglasurmalereien aus.[281] Krohn hat das große Reiherservice mit blauer Unterglasurbemalung und mit reicher Goldstaffierung[282] entworfen. Krog zeigt u.a. eine zylindrische Vase mit Unterglasurbemalung.[283] Das Motiv einer dynamischen großen Welle mit darüber im Wind segelnden Möwen ist ein offensichtliches Zitat des Blattes von Katsushika Hokusai 'Die große Welle' aus dem Band der Holzschnitte der 'Hundert Fujilandschaften' aus dem Jahr 1834.

7.1.1. Neuerungen in der Porzellantechnik: Unterglasurmalerei

Die Umorientierung der Porzellanmanufakturen zur Unterglasurmalerei wirft in der Porzellantechnik Europas neue Fragen auf.

Die Palette der Unterglasurfarben, auch Scharffeuerfarben genannt, ist begrenzter als die der Aufglasur-, der so genannten Muffelfarben. Während die Unterglasurfarben Temperaturen bis zu 1450°C aushalten müssen, werden die Muffelfarben lediglich bei 900°C eingebrannt.

Die Unterglasurfarben setzen sich aus einem farbgebundenen Mineral oder Oxid und einem Flussmittel zusammen. Sie werden vor dem Glasieren bei etwa 800°C bis 950°C vorgebrannt und verglüht, um die für die Verarbeitung beigemischten öligen, organischen Malmittel zu verbrennen.[284] Das Flussmittel besteht aus einer Mischung von Bleiglätte bzw. Bleimennige und hat die Aufgabe durch sein Erweichen bzw. Schmelzen im Feuer, die aufgetragene Farbe mit dem keramischen Scherben fest zu verbinden. Durch die Zugabe von Tonerde, Kaolin oder Quarz kann die Unterglasurfarbe fester gemacht werden. Bei Unterglasurfarben wird als Flussmittel sehr oft die vorhandene Betriebsglasur

279. Vgl. Hakenjos/Klinge 1974, S. 118f – Hermand 1971, S. 469ff
280. Vgl. Anonymus 1888/Nordische Ausstellung, S. 671
281. Vgl. Hannover 1888, S. 195ff
282. Als Staffagen bezeichnet man diejenige Goldbemalung, die mit dem Pinsel durch leichte Rotation des Werkstücks aufgesetzt wird.
283. Vgl. Krohn 1901, S. 62ff
284. Vgl. Reumann 1967, S. 27

verwendet, bei Temperaturen über 1250°C ist das eine Mischung aus 60-80 Prozent Feldspat und 40-20 Prozent Kaolin. Die Glasur, die darüber liegt, hat eine auflösende Wirkung, so dass sich die Unterglasurfarbe mit der Glasur im Brand vermischt und zu weichen Konturen neigt. Je mehr Tonerde, Quarz und Zirkonoxid in der Unterglasurfarbe enthalten sind, desto stabiler ist die Farbe im Brand, büßt aber zugleich an Farbintensität ein. Die Reinheit der verwendeten färbenden Oxide und anderen Verbindungen der Zumischstoffe, die Mischung und die Feinmahlung sowie die Temperaturhöhe und die Brennatmosphäre sind für den Ausfall des Farbkörpers bzw. den Farbton von großer Bedeutung. Laufen die Farben im Brand und zeigen verschwommene, unscharfe Konturen, so muss der Zusatz an Flussmittel vermindert werden.

Verbindungen aus Kobalt, Eisen, Mangan, Titan, Chrom, Nickel, Kupfer und Uran sind für Unterglasurfarben geeignet.[285] Kobaltblau ist die älteste, wichtigste und häufigste Unterglasurfarbe.[286] Durch scharfes Glühen mit Aluminiumoxyd (Tonerde), Kaolin oder Zirkonsilikat wird Kobaltoxid beim Brand in eine stabil bleibende Verbindung überführt. Das Feuer sollte neutral oder schwach oxidierend sein. Die Farbpigmente sind feinkristalline Verbindungen oder Mischkristalle von Oxiden, die durch Reaktionen im festen Zustand bei Temperaturen zwischen 700° und 1400°C entstehen. Die Farbe der Pigmente hängt von der Wertigkeit der färbenden Ionen und der Art des Einbaus in das jeweilige Kristallgitter ab.

Die Glasur deckt die Unterglasurfarben ab, schützt vor chemischen und mechanischen Angriffen und erzeugt eine glatte, glänzende Oberfläche. Die Wärmeausdehnung zwischen der keramischen Masse und der Glasur muss übereinstimmen. Keramische Glasuren sind Silikatgläser, die aus einem als Überzug auf dem keramischen Scherben aufgebrachten Gemisch von Mineralien und Oxiden entstehen, die im Glasurbrand schmelzen und im Erkalten verglasen. Die Glasuren können durch Übergießen, Pinseln, Tauchen, Aufschleudern und Spritzen aufgebracht werden.

Die Farben für die Aufglasurmalerei werden mit Öl angerieben, in der Regel mit Terpentinöl. Zur Malerei auf Biskuitporzellan, unter der Glasur werden die Farben nur mit Wasser aufgerührt, damit sie mit dem Pinsel, dem Tupfer oder Bestäuber aufgetragen werden können.

Die Dekortechniken im Bereich der Unterglasurmalerei umfassen Ritz-, Schab- und Schablonentechniken, möglich sind auch Spritzverfahren für Farbfonds.

285. Vgl. Hartmann 1917, S. 167ff
286. Kobaltblau wird in China schon zur Zeit der Tang-Dynastie (618 bis 907 n.Chr.) verwendet.

Einerseits experimentieren die Manufakturen an der Herstellung von Unterglasurfarben, zugleich wird auch versucht, eine Porzellanmasse herzustellen, die bei niedrigereren Temperaturen versintert.[287]

Der neue Stil zeigt nicht nur künstlerisch in neue Richtungen, sondern bringt technische Fragen mit sich, die zusammen mit dem Künstler und dem Chemiker gelöst werden müssen.

7.2. Zusammenarbeit mit der Porzellanmanufaktur Swaine in Hüttensteinach/Thüringen

Die Porzellanmanufaktur Swaine besteht schon seit 1817 und liegt im Herzogtum Meiningen. Sie fertigt zunächst einfaches Gebrauchsporzellan.[288] Nach mehrfachen Besitzerwechseln wird die Manufaktur im Jahr 1852 an August Arnoldi aus Gotha verkauft, der wiederum eine Hälfte des Betriebs an Robert Swaine verkauft. Swaine produziert zunächst figürliches Porzellan und stellt die Fabrikation aber bald auf Pfeifenköpfe, Bierglasplatten und Broschenplättchen um. Im Jahr 1897 spezialisiert sich die Manufaktur auf die Herstellung von „Tassen, Mugs, Kaffee- und Theeservicen, Blau-unterglausur, Vasen, Parfümerie-Gegenständen, Schaalen, Kinderservice, Bierkrüge mit/ohne Lichtbilder, Porzellanplatten und Phantasiegegenstände im Delfter Genre.“[289] Die Manufaktur hat etwa 140 Mitarbeiter, davon 70 in der Abteilung der Malerei. Man exportiert nach England und Amerika, aber auch nach Österreich-Ungarn, Rumänien, Serbien, Frankreich, Holland, Schweden und in die Türkei.[290]

Als Schmuz-Baudiß im Juni 1899 zum ersten Mal nach Hüttensteinach kommt,[291] lernt er eine Manufaktur kennen, die stark marktorientiert arbeitet. Trotzdem kann er hier experimentieren und seine Versuchsreihen starten. Es gibt zwei Malerei-Abteilungen, eine für die Aufglasurmalerei und eine für Unterglasurmalerei, nämlich für das kobaltblaue Zwiebelmuster. Wahrscheinlich übt Schmuz-Baudiß hier auch das Modellieren in Gips, die eigentliche Formenherstellung, denn er erklärt: „Für die Muster und Formen für Malereien auf der Glasur hatte ich mir ein Skizzenbuch angelegt, das die einfachsten Blumen enthielt und das auch die anderen beschäftigten Aufglasurmaler zu neuen Mustern anregte. Für die Unterglasur-Versuche brachte ich mir alle möglichen

287. Vgl. Reumann 1967, S. 1ff – Klein 1967, S. 1ff
288. Horn 1993, S. 2751ff
289. 1896/Coburg, S. 220
290. Vgl. 1896/Coburg, S. 220 – Stieda 1902, S. 56f – Conzen 1921, o. S. – Weithase 1905, o. S.
291. Rechnung der Vereinigten Werkstätten; im KPM-N

Oxyde aus München mit. ... Bei meinen geringen Erfahrungen waren Mißerfolge an der Tagesordnung. In der Gypsstube hatte ich meine Menagerie, selbstgefangener Mäuse, Eidechsen u.s.w., die meine Modelle waren."[292]

7.2.1. Die Arbeiten: Beschreibung

Schmuz-Baudiß' ehrgeiziges Ziel ist es, in der Porzellanmanufaktur in Hüttensteinach ein großes Tafelservice zu entwerfen und es produzieren zu lassen. Es ist sein Wunsch, sich mit einem ganzen Service auf der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 zu präsentieren.

Über die flächige Verzierung bei der Hüttensteinacher Manufaktur berichtet Schmuz-Baudiß: „Sie malen nicht unmittelbar mit dem Pinsel auf die Bisquitfläche, denn dadurch vermöchte selbst der größte Künstler nicht eine so gleichmäßige Verteilung zu erzielen, wie ihre Arbeiten sie aufweisen, sondern sie spritzen mit Kamm und Bürste ... die Farbe ganz fein über die Fläche, die natürlich dem Verwurfe gemäß abgedeckt ist. ... Der Mangel eines Spritzapparates mit Druckluft zwang mich, die farbigen Engoben zum Teil mit der eigenen Puste durch ein Fixierrohr aufzutragen. Erst später wurde ein Spritzapparat mit Druckluft angeschafft, als man meine Mühe und Erfolge sah."[293]

Die ersten Porzellane sind vor allem von technischen Experimenten für Form und Dekor geprägt. – Es ist in dieser kurzen Entwicklungsphase keine chronologische Reihenfolge[294] zu erkennen, aber verschiedene stilistische Merkmale, die eine Unterscheidung verschiedener Typen anbieten, sollen im folgenden dargestellt werden.

Im Bereich der Formen konzentriert sich Schmuz-Baudiß auf glatte, unreliefierte Oberflächen. Schlichte Balusterformen, zylindrische und bauchige, auch kürbisflaschenähnliche Formen und Teller mit flachen Fahnen ergeben ein abwechslungsreiches Repertoire. Im Bereich der Dekore überträgt er zunächst die Verfahren, die er für den Ton angewendet hat, auf das Porzellan. Zwei kleine Becher zeigen deutliche Spuren, wie Farbe abgekratzt wird (Kat.-Nr. 002/P-Swaine, Kat.-Nr. 004/P-Swaine). D.h. der ganze Becher wird nach dem ersten Brand mit einer deckenden Farbe überzogen, um ein Ornament zu erzeugen, wird

292. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5
293. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5 – Vgl. Lehnert 1902, S. 128ff
294. Im Nachlass der KPM gibt es auf vereinzelten Fotografien der Porzellane handschriftliche Bemerkungen von Schmuz-Baudiß zu den Arbeiten, es sind auch Zettel erhalten, auf denen er die Schwindung genau errechnet und die Farben vermerkt, um die Experimente zu systematisieren.

die Farbe soweit wieder abgekratzt, dass vier Blüten bzw. Wellenlinien in klarlinigem Umriss stehen bleiben. Anschließend werden die Becher mit transparenter Glasur überzogen und glattgebrannt. Allerdings scheint Schmuz-Baudiß dieses Verfahren für das Porzellan verworfen zu haben, da keine weiteren Exemplare in dieser Art existieren.

Aber seine Vorstellungen von Form und Dekor scheinen schon eine signifikante Richtung einzuschlagen. Die Themen kommen aus der Natur, in der Regel handelt es sich um Blumen, Blüten und Pflanzen. Die Farben werden nicht abgetönt, sondern bleiben in der Intensität gleich. Flächige Wirkungen werden angestrebt. Der charakteristische Wiedererkennungswert einer Pflanze wird ein Mal definiert und dann als Schema wiederholt. So arbeitet Schmuz-Baudiß mit Schablonen, um positiv-negativ Effekte hervorzurufen. Er versucht auch die Farbe aufzuspritzen, selten ist es so deutlich erkennbar wie bei der gefußten Schale mit Frosch und Lurchen, wo die typischen Übergänge der aufgespritzten Farbe erkennbar sind (Kat.-Nr. 054/P-Swaine). Aber auch bei den schablonierten Dekoren ist die Farbe oft gespritzt, da die Farben sich mit dem Pinsel nicht so gleichmäßig auftragen lassen (Kat.-Nr. 005/P-Swaine).

Im Frühling 1899 arbeitet Schmuz-Baudiß das erste Mal in Hüttensteinach und schon im Sommer nimmt er an der Münchner Kunst-Ausstellung im Königlichen Glaspalast, in dem von Riemerschmid eingerichtetem Raum 22, für den ‘Ausschuß für Kunst-Handwerk’ der ‘Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk’ unter der Nummer 2340 mit 16 Exponaten, nämlich Töpfereien und Porzellanen teil.[295]

7.3. Der Vertrag mit den ‘Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk’

Aus einer handschriftlichen Zusammenstellung ist ersichtlich, dass Schmuz-Baudiß schon von Juni bis September 1899 von den Vereinigten Werkstätten ein Gehalt in Höhe von 300 Mark monatlich erhält, ihm die Ausgaben für die Produktion erstattet werden, sowie eine Provision für die verkauften Porzellane in Höhe von zehn Prozent angerechnet bekommt.[296] – Schmuz-Baudiß entschließt sich, nach seinen Arbeiten mit dem Steinzeug und der Bronze, auch Entwürfe für Porzellane anzufertigen. Er möchte bei der Ausführung und Produktion dabei sein. Er berichtet: „Im Auftrage der Vereinigten Werkstätten ging ich mehrmals nach Hüttensteinach in die Porzellanfabrik von ‘Swaine & Co.’ und begann hier

295. Vgl. 1899 München/Jahresausstellung, o. S.
296. Vgl. 1900 Paris, Nr. 4294 und Nr. 4263 – Rechnung Swaine; im KPM-N

mit Porzellan meine ersten selbständigen Versuche."[297] Es ist daraus zu schließen, dass Schmuz-Baudiß selbst an dem Material arbeitet und experimentiert.

Am 1. Juli 1900 schließt Schmuz-Baudiß mit den Vereinigten Werkstätten einen Vertrag, in dem festgelegt wird: „Die Vereinigten Werkstätten erwerben hiermit alle Entwürfe, Werkzeichnungen und Modelle des Herrn Schmuz-Baudiß, welche gegenwärtig zu Händen der Vereinigten Werkstätten und der Porzellanfabrik Swaine & Co. Hüttensteinach sind. Die Vereinigten Werkstätten haben das alleinige Fabrikations- & Verkaufsrecht darauf, unter der Verpflichtung, auf alle Formen das Abzeichen S.T.B. anzubringen. Als Aequivalent dafür gelten die in der heute stattgefundene Abrechnung enthaltenen Beträge und eine vom 1. Juli 1900 ab bis 30. Juni 1905 von den Vereinigten Werkstätten an Herrn Schmuz-Baudiß zu zahlende Provision von 10 Prozent welche aus den Fakturen-Endsummen (ausschließlich Frachten und Verpackungen) zu berechnen ist. Nach Ablauf von sechs Jahren erlischt die Verpflichtung zur Provisionszahlung.' In einem Nachtrag wird festgelegt: „Die Formen dürfen nur mit Schmuz-Baudiß Decor versehen werden. Die Decore des Herrn Schmuz-Baudiß können nur auf andere Gefäße von Herrn Schmuz-Baudiß übertragen werden."[298]

7.4. Die Weltausstellung in Paris 1900

Mit dem Übergang vom Zeitalter der Manufaktur zur Industriealisierung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickeln sich nationale Ausstellungsformen, die sich als technische und kunsthandwerkliche Leistungsschauen etablieren. Auf Initiative und maßgeblich gefördert durch Prinz Albert wird 1851 in London im Hyde Park die erste Weltausstellung ausgerichtet. Dort errichtet Joseph Paxton (1803-1865) eigens für diese Veranstaltung den 'Crystal Palace', einen Palast nur aus Eisen und Glas. Die ersten Ausstellungen vereinigen die Welt scheinbar unter dem großen Dach eines einzigen Gebäudes. Ihr Hauptanliegen ist die Darstellung und Vermittlung, die Förderung des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts und besonders die miteinander konkurrierende Selbstdarstellung der beteiligten Länder. Es sind Schau-Ausstellungen, verbunden mit der Beurteilung der Produkte durch eine internationale Jury.

Die Weltausstellung in Paris 1900 ist die größte Weltausstellung des 19. Jahrhunderts.[299] Etwa 50 Millionen Besucher kommen zu der Ausstellung. Die

297. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S.5
298. Vertrag von Schmuz-Baudiß vom 1.07.1900; im KPM-N
299. Vgl. Anonymus 1900/Paris, o. S.

Meinung eines Berichterstatters: „Es ist die Energie der Bewohner des Weltalls dort in Paris etabliert gewesen.“[300] Die Ausstellung umfasst die Bereiche: Architektur; Maschinen, Hüttenwesen, Elektrizität; Kunst; Künstlerisches Gewerbe; Textil-Industrie; Chemie, Erzeugnisse der Kunst, Literatur, Wissenschaft; Transport, Ingenieurwesen, Landwirtschaft; Nahrungsmittel-Industrie; Heer, Marine, Handelsschiffahrt und Kolonien. Auch die Gruppe des ‘Künstlerischen Gewerbes’ wird sorgfältig in verschiedene Bereiche gegliedert: „Renaissance des künstlerischen Gewerbes; Keramik, Glas; Künstlerische Metallarbeiten; Juwelier-Arbeiten; Mobiliar; Innendekoration; Goldschmiede; Metallgewerbe; Porzellan; Alte Kunst und Münzen.“[301]

7.4.1. Das Pensée-Service auf der Weltausstellung in Paris 1900

Der Ausschuß für Kunst im Handwerk wird von der Organisation der Weltausstellung der Klasse ‘Feste Dekoration von öffentlichen Gebäuden und Wohnräumen’ sowie der Klasse: ‘Keramik, Rohstoffe, Einrichtungen, Verfahren und Erzeugnisse’ zugeordnet, dem somit auch Schmuz-Baudiß angehört. In dem von Riemerschmid eingerichteten Raum stellt Schmuz-Baudiß seine Porzellane aus.[302] Er wird als Kunstmaler und Keramiker bezeichnet, seine Arbeiten tragen die Nummern 3732 und 4294 für Gläser. Unter der Nummer 4263 ist ein komplettes Speiseservice aufgeführt, produziert von Swaine & Co., Hüttensteinach sowie verschiedene Kunsttöpfereien und Scharffeuerporzellane. Schmuz-Baudiß berichtet: „Von den für die Beschickung der Welt-Ausstellung in Paris im Jahre 1900 bereitgestellten staatlichen Mitteln fiel auch ein kleiner Teil auf meine Arbeiten.“[303]

Es handelt sich bei dem Speiseservice mit Stiefmütterchendekor (übersetzt: pensée) um ein komplettes Speiseservice von über 20 Teilen. Es enthält: Speise-, Suppen-, Dessert-, Kompott- und Beistellteller, eine dreiteilige Gemüseschale, eine Terrine, eine Ragoutschale, eine Braten- und eine Fruchtsauciere, eine Braten-, Kartoffel-, Fisch-, Salat- und eine Fingerschüssel jeweils in verschiedenen Größen, eine Butterdose, eine Pfeffermühle, ein Senftiegel, eine Zuckerschale, ein Salzfass, Vasen, Suppentassen, einen Tafelaufsatz und einen Zahnstocherhalter.
Die Deckelterrine gibt es auch mit einem Blindstempel der Nymphenburger Porzellanmanufaktur, möglicherweise hat Schmuz-Baudiß versucht das Service in

300. Laske 1900, S. 5
301. Vgl. Anonymus 1900/Paris, o. S. – vgl. Meier-Graefe 1900, S. 105ff – vgl. Witt 1900, S. 337
302. Vgl. Anonymus 1900/Paris, Nr. 4294 und Nr. 4263
303. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5

München ausformen zu lassen, um sich die Wege nach Thüringen zu sparen, allerdings scheint ihm dieses Vorhaben nicht gelungen zu sein (Kat.-Nr. 019/P-Swaine).

Die Formgebung ist schlicht, die Wandungen sind glatt, die Ränder leicht godroniert.[304] Besonderheiten zeigen sich hauptsächlich an der großen Deckelterrine. Sie steht auf vier plastisch ornamentierten Füßen und hat seitlich je einen Griff, der zwar floral geformt ist, aber an ein geöffnetes Fischmaul erinnert. Der Griff auf dem Deckel, sowie alle anderen Griffe sind einfache Bögen.

Bemerkenswert ist vor allem der Dekor. Er ist einfarbig und liegt unter der Glasur: Stilisierte Stiefmütterchenblüten in einem Farbgemisch aus Grau, Grün und Blau liegen großflächig auf weißem Grund. Schmuz-Baudiß geht von einer sicher umrissenen, ausdrucksvollen Linie aus, die die charakteristischen Eigenschaften der Blume wiedergibt. Er verzichtet auf Schraffuren und Binnenzeichnungen. Räumlich gesehene Blattstrukturen werden flach und silhouettenhaft dargestellt. Es entsteht ein dekorativer Hell-Dunkel-Effekt und die flächenparalelle Anordnung hat die Tendenz zum Muster im Rapport. Die Blüten liegen leicht erhaben unter der Glasur, da die Farbe dickflüssig und pastos ist und ein leichtes Relief erzeugt.

7.4.2. Porzellan auf der Weltausstellung in Paris 1900

Die Porzellane, die auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 gezeigt werden, dokumentieren einen repräsentativen Querschnitt durch die internationale Produktion um die Jahrhundertwende.[305]

Die großen europäischen Manufakturen stellen Porzellan aus, das im wesentlichen schon als eine Reaktion auf den kompromisslosen Stilwandel der Kopenhagener Manufakturen seit 1888 zu verstehen ist.[306] Das Fundament für den neuen Stil haben Krog und Krohn aus Kopenhagen mit ihrer konsequenten Hinwendung zur japanisierenden Unterglasurmalerei gelegt.[307]

Die französische Manufaktur in Sèvres, unter dem künstlerischen Direktor Alexandre Sandier (1843-1916), stellt große Vasen mit geflossenen Glasuren

304. Mit ‘godroniert’ bezeichnet man mehrgliedrige und geschweifte Geschirränder. Vgl. Danckert 1984, S. 151
305. Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 83ff
306. Anonymus 1899/1900, S. 278ff
307. Schmidt 1900, S. 1563f

insbesondere Kristallglasuren aus.[308] Im Bereich des Dekors arbeitet die Manufaktur in Richtung auf eine abstrahierende, florale Ornamentik hin. „In klarer Stilisierung heben sich die von jeder naturalistischen Wirkung befreiten flach gehaltenen Pflanzenmotive in reinen Farben und gleichmäßiger Verteilung vom Grunde ab."[309] Taxile Doat (1851-1938) arbeitet in den Jahren 1877-1905 in der Manufaktur von Sèvres, hat aber seit 1892 einen eigenen Ofen, wo er an Emaillefarben experimentiert. In Medaillons liegen dick Pâte-sur-pâte-Malereien auf der Glasur. Er legt dünne Pasten auf Hartporzellan[310] und erreicht cremefarbige Töne, die flächig ohne Schattierungen durch dünne, dunkle Trennlinien voneinander abgesetzt werden.

Rozenburg, die 'Haagsche Plateelbakkerij' in Holland unter der Leitung von Juriaan Kok (1861-1919), entwickelt im Jahr 1899 eine Rezeptur, dem Frittenporzellan ähnlich, [311] die extrem zart verarbeitet werden kann, das so genannte Eierschalenporzellan.[312] „Es handelt sich hier um eine dünnwandige, klardurchsichtige, gelbtönige Masse, zu der auch gleich der richtige Stil gefunden

308. Bei Kristallglasuren handelt es sich um ausscheidende Mattglasuren, deren Kristallkeime Platz zum wachsen haben. Im Temperaturbereich des Kristallwachstums muß die Viskosität der Glasur so gering sein, dass dem Kristallkeim im Wachstum kein wesentlicher Widerstand entgegengesetzt wird. Besonders leicht bildende Kristallkeime sind Titan-, Zink-, Eisen-, Chrom-, Uranoxyd und Molybdän, Beryllium und Lithium.

309. Zimmermann 1899, S. 76

310. Hartporzellan hat einen hohen Kaolingehalt, nämlich je nach Rezeptur 47% bis 66%, was dem Fertigprodukt eine höhere Schlagbiegefestigkeit (Härte) verleiht, aber es erfordert eine hohe Brenntemperatur, nämlich von 1.350°C bis zu 1.460°C. Es kann einen dünneren Scherben haben und ist durchscheinender als Weichporzellan. Vgl. Danckert 1984, S. 169

311. Zur Herstellung von Frittenporzellan – es enthält kein Kaolin! – wird zunächst Quarzsand, Salpeter, Kochsalz, Soda, Alaun und Kalk, in Form von Alabaster oder Gips, vermischt, sodann gebrannt, bis ein glasiger Stoff – die Fritte – entsteht. Dieser Stoff wird zerbrochen und zermahlen, um dann mit kreide- oder gipshaltigem Mergel im Verhältnis von 3:1 vermischt zu werden. Der Mischung wird auch die hochalkalische grüne Seife beigemengt, um die Formbarkeit der Masse zu erhöhen. Nach einem aufwändigen Freisetzen von Luftblasen durch Kneten und Walzen, wird die Masse geformt, glasiert und zum Endprodukt gebrannt. Die Herstellung der bleihaltigen Glasur ist ähnlich. Die Farben verschmelzen im Brand mit der nachträglich aufgebrachten Glasur und erhalten eine Leuchtkraft, die bei Hartporzellan nicht annähernd erreicht werden kann. Die niedrige Garbrandtemperatur gestattet die Anwendung vieler Farben. Vgl. Danckert 1984, S. 141

312. Eierschalenporzellan ist ein ursprünglich in China und Japan fabriziertes, dünnwandiges weißes oder rotes Porzellan. Um 1600 wird es in China so dünn wie Bambuspapier verfertigt. Ähnlich dem Frittenporzellan wird die Fritte zermahlen, mit hochalkalischer grüner Seife versetzt und in großen Becken mit Wasser überdeckt, 'eingesumpft', um zu ruhen und zu gären. Dabei lösen sich leichtere Verunreinigungen, steigen an die Wasseroberfläche und können dort abgeschöpft werden. Schwere Fremdkörper dagegen sinken im Schlamm ab. Bei diesem Vorgang, dem sog. Mauken entsteht ein Fäulnisprozess, d.h. organische Verunreinigungen zersetzen sich, die Tonmasse wird plastischer und damit leichter formbar.

zu sein scheint: zu einer eckigen, selbst scharfkantigen Formengebung gesellt sich ein exotisch wirkendes, wohl zumeist nur in Linien und feinen Strichelungen gehaltenes durchsichtiges Ornament krauser, stacheliger Blumen und Blätter ..."[313] Damit geht man in Rozenburg einen eigenständigen Weg und hat eine neue Technik, die einen selbständigen Stil erlaubt. Das Eierschalenporzellan zeichnet sich durch die Transparenz des federleichten Porzellans, die eleganten Gefäßkörper wie auch durch die brillanten Dekore mit polychromer Unterglasurmalerei aus.

In Lidköping, in Schweden ist seit 1895 Alf Wallander (1862-1914) künstlerischer Leiter der 'Porslin Fabriker Rörstands'. Typisch sind seine kräftig reliefierten Vasen mit floralen aber auch anthropomorphen Themen sowie Motive aus der Fauna. Libellen, Seepferdchen und Blasentang liegen in Reliefdekor anschmiegsam auf der Wandung. Zartes Seladongrün ist immer wieder dominant. Seladongrüne Glasuren sind für Steinzeug und Porzellan in China gebräuchlich, wie es vereinzelt während des 9. bis 15. Jahrhunderts auch nach Europa gelangte.[314] In der Regel sind die chinesischen Keramiken, ähnlich wie bei Wallander meist mit Reliefs verziert. Typisch für die Manufaktur Lidköping ist auch ein „sehr eigenartig wirkendes tiefes Schwarz"[315] schreibt Otto von Falke (1862-1942), zunächst Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln, dann in Berlin ab 1901.

Die japanische Keramik bespricht Otto von Falke: „An der japanischen Keramik haben die Verehrer der Kunst dieses Landes wenig Freude erlebt. Weitaus das meiste an Porzellan und Steingut ist unverkennbar Exportware, mit allen Fehlern, der Äußerlichkeit und Aufdringlichkeit der Dekoration, die diesen Erzeugnissen seit jeher eigenthümlich waren. Manche haben das Entgegenkommen an den europäischen Geschmack so weit getrieben, dass sie auf japanische Motive überhaupt verzichteten und dafür Nachbildungen europäischer Landschaften, der milonischen Venus und ähnliches wählten. Infolge dieses allgemeinen Niederganges des nationalen Geschmacks sind neben den bereits erwähnten Arbeiten Miyagawa's bei den Japanern umgekehrt wie in der europäischen Keramik gerade diejenigen Erzeugnisse die erfreulichsten, die sich eng an ältere Erzeugnisse anschließen. Dazu gehören die von zahlreichen Töpfereien ausgestellten sogenannten Nabeshimaporzellane, bei deren Verzierung jetzt auch Holzschnitte von Hokusai als Vorlagen genutzt werden." [316] Der Porzelliner und Künstler Miyagawa Kozan, genannt Makudzu wird auch von Ernst Zimmermann

313. Zimmermann 1899, S. 77
314. Seladon ist eine leicht grüne, transparente Feldspatglasur mit niedrigem Eisengehalt (0,5-2,0%), die in reduzierender Ofenatmosphäre gebrannt wird. Durch den Sauerstoffmangel während des Brandes färbt das Eisenoxid die Glasur grünlich und nicht braun.
315. Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 92 – Vgl. Bröhan 1996, S. 225
316. Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 95

lobend hervorgehoben: „... schließlich die individuellen Schöpfungen ... die gleichfalls eine gewisse Beschämung für die europäische Keramik bedeuten. Ein europäischer Keramiker hat gewöhnlich eine bis zwei keramische Melodien, über die alle seine Schöpfungen dann nur Variationen darstellen. Bei jenem ist fast jedes Stück eine technische, wie künstlerische Neugeburt: bald groß, bald klein, bald zart, bald kräftig, bald dekorativ, bald intim, lebt hier der ganze Reichtum der bekannten naturalistischen Ornamentik, in immer neuen Überraschungen wieder auf. Ein Errathen ihrer Urheber wird zur Unmöglichkeit, so unterschiedlich fallen die Erzeugnisse eines und desselben Künstlers aus."[317] – Auch die so genannten Nabeshimaporzellane aus Okiwaji werden in Paris ausgestellt. Sie zeichnen sich durch einen typischen Dekor aus, sie haben eine kobaltblaue Unterglasurmalerei und Muffelfarbenmalerei. In ihrem Themenbereich liegen Holzschnitte von Hokusai, die als Vorlagen für ihre Motive herangezogen werden.

In Deutschland sind es im wesentlichen die Manufakturen in Meißen[318] und Berlin, die überhaupt einen neuen, modernen Stil verfolgen, die anderen deutschen Manufakturen reagieren erst nach der Weltausstellung 1900 in Paris.

In Meißen bleibt die zentrale Orientierung der Produktion zwar auf historische und historisierende Formen und Dekore ausgerichtet, denn das Rokoko gilt in der sächsischen Manufaktur als der Stil des Porzellans schlechthin. Konrad Hentschel (1872-1907) entwirft ab 1896 japanisierende Pflanzendekore für die Meißener Porzellan Manufaktur im Jugendstil, die auf der Pariser Weltausstellung gezeigt werden und macht eine Ausnahme. Herausragend ist seine Platte mit der Allegorie der Jahreszeit des Frühlings. In weißer und farbiger Massemalerei erhebt sich eine Venus aus einem See inmitten von blühenden Seerosen zwischen zwei weißen Schwänen.[319]

Ebenso wie in Meißen fühlt man sich in Berlin der Tradition verpflichtet, so folgt auch die Königliche Porzellan-Manufaktur dem neuen Stil nur sehr zögerlich. Vor allem geht die Manufaktur mit Glasuren des Chemikers Hermann Seger (1839-1893) auf die Ausstellung.[320] Seger entwickelt geflammte Glasuren, im wesentlichen handelt es sich um Nachahmungen chinesischer Porzellan- und

317. Zimmermann 1901, S. 80 – Dazu weiss man heute, dass Makazu Miyakawa Kozan Kopien angefertigt hat: "Other potters outside Kyoto which may be mentioned by name are Makazu Miyakawa Kozan of Yokohama who made imitation of the peach bloom and Yaopien transmutation glazes of the Chinese and Takemoho Hoygata of Tokyo, who excelled in black glazes and in copying the Chien tea bowles of the sung dynasty. Kozan also made blue and white regrettable pieces in the Satsuma style. Both he and Miura Chikuzu were pupils of the second Dohachi." Jenyns 1965, S. 305 – vgl. Klein 1978, S. 118

318. Vgl. Doenges 1907, S. 43

319. Vgl. Högermann 1996/Meißen, S. 31

320. Vgl. Hecht 1896, S. 5ff

Steinzeugglasuren, in welchen mit Kupferoxiden in reduzierender Brennatmosphäre Rot-Purpur- und Schokoladenbrauntöne hervorgerufen werden. Insbesondere die Ochsenblutglasuren[321] sowie die Kristallglasuren, leichtflüssige Glasuren, die an Zink- und Titandioxid übersättigt sind auf schlichten Baluster- und Flaschenkürbisformen oder Gefäßen im Stil chinesischer Deckelgefäße fallen auf die Pariser Weltausstellung auf. Die Färbung der Glasuren mit Kobaltoxid erzeugt blaue, mit Manganoxid braune bis rotbraune, mit Eisenoxid strohgelbe, mit Nickeloxid schwefelgelbe und mit Kupferoxid grüne Töne. Albert Heinecke (1854-1932), der Leiter der chemisch technischen Versuchsanstalt macht 1909 diese Angaben.[322] Aber die Manufaktur zeigt auch eine spektakuläre Vase mit Irisblättern und plastisch geformten Blüten, die aus der Wandung wachsen, eine fulminante grüne Laufglasur überzieht die Vase, nach einem Entwurf von Albert Klein (1871-1962). „Die Voraussetzung für solche stark plastischen, bis ins kleinste Detail fein durchmodellierten Porzellan schuf eine neue feldspatfreie, sehr bildsame Masse, die es den Künstlern erlaubte, selbst größere Stücke mit der Hand frei zu modellieren. Diese Eigenschaft besitzt die übliche Porzellanmasse nicht, da sie kurz und brüchig ist und daher nur geformt [gegossen] werden kann."[323] Dabei wird zunächst der glatte Gefäßkörper freihändig aufgedreht und mit freihändig modelliertem, plastischen Schmuck versehen.

7.5. Zeitgenössische Kritiken

Die Autoren der Fachzeitschriften gehen mit den Arbeiten, die Schmuz-Baudiß in Paris ausstellt zwar lobend um, weil seine Porzellane grundsätzlich als 'modern'[324] zu verstehen sind, kritisieren aber Details in den Ausführungen.

Alexander Schmidt in Coburg geht sehr ausführlich auf die Porzellane ein: „Schmuz-Baudiß hat sich sogleich eine der schwierigsten Aufgaben gewählt, ein originales modernes Tafelgeschirr herzustellen, denn nirgends ist man conservativer, als im Gebrauchsgeschirr für Tisch und Tafel. Die praktischen Gebrauchsformen stehen fest und in Hinsicht auf das Zwecklich-Formale sind Aenderungen nicht mehr möglich, sie würden die Gebrauchsfähigkeit herabdrücken. ... Es hat sich denn der Künstler zunächst Mühe gegeben, ein

321. Die sog. Ochsenblutglasur war gebäuchlich in der T'sing-Dynastie [1644-1912) hauptsächlich zur Zeit von Kaiser K'ang-hi [1662-1722). Die kupferhaltige Glasur kann, nachdem sie in reduzierender Atmosphäre gebrannt wird, leuchtend rot werden. Vgl. Danckert 1984, S. 426
322. Vgl. Heinecke 1909, S. 1586ff
323. Treskow 1971, S. 29
324. Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 94

Tafelgeschirr unter Ablehnung allen plastischen Zierrathes und bei strenger Festhaltung der praktischen handlichen Gebrauchsformen doch eigenartig zu gestalten. Alle Formen sind in einfachen, schönen Profilen gehalten, wie die Terrinen, deren muschelförmige Traggriffe angesetzt sind, deren Deckel glatte Bügelhenkel haben. Die Tellerränder sind nur wenig und sanft geschweift. Für die einfarbige Decoration waren die irdenen Arbeiten des Künstlers die Vorläufer, die ganze Art derselben kehrt an den Porzellanen wieder. Breite Deckungen mit Farbe zerlegen die Flächen in Abschnitte und über die weißen breiten sich lockere Gruppen streng stylisirter Blumen, z.B. Stiefmütterchen, deren Stengel aus den Farbenflächen herauswachsen. ... alles im einfachsten Flächenstyl, von fast intarsienartiger Wirkung. Die Farbe dieser einfachen, kräftig decorativen Ausstattung des für den bürgerlichen Gebrauch bestimmten Geschirrs ist Dunkelgrün und man kann über diese Wahl im Zweifel sein. ... Man wird sich über alles verständigen können, über die Farbenwahl und über die Summe der Farbe auf einem Stück. Zweifellos wird durch die Nebeneinanderstellung von Farbenflächen neben nackten Flächen mit spärlichen Pflanzenbildern das Weiß des Porzellans ganz besonders gehoben, ein gewollter und wohl berechneter Effekt. Wer aber das Feine und Niedliche am Porzellan will, dem werden die großen Formen der Blumen zu derb erscheinen, das ist aber persönlicher Geschmack, der dem ganzen keinen Eintrag thut. Die Neigung des Künstlers richtet sich eben auf das Großdecorartive, auf kräftige Wirkung und man muss ihm sein Recht lassen. ... Auch der Fabrik Swaine & Co. Gereicht dieses Porzellan zur Ehre. ... Die technische Ausführung ist musterhaft ..."[325] Woran Richard Borrmann inhaltlich anschließt: „Der Dekor war im Maßstab zu groß und zu schwer gehalten und in seiner tiefblauen Farbe etwas aufdringlich."[326]

Die Illustrierte Zeitung urteilt über Schmuz-Baudiß' Pensée-Service: „Als ein interessanter Versuch auf diesem Gebiet erscheint das von den Vereinigten Werkstätten in München auf den Markt gebrachte Service von Theodor Schmuz-Baudiß in München. Einzelne Theile des Tafelservices sind reizvoll in der Form und gut decorirt, andere wieder befriedigen weniger. Es fehlt die, ich möchte sagen organische Ausgeglichenheit, die consequente Durchbildung der decorativen Motive. Aber immerhin ist im Scharffeuerfarbendecor der Versuch von Schmuz-Baudiß von allen, die in letzter Zeit in Deutschland gemacht worden sind, der interessanteste."[327] Ebenso erwähnt ihn Julius Meier-Graefe (1867-1935) lobend, der als Mitbegründer der Kunstzeitschrift ‚Pan' die Kunstszene seiner Zeit entscheidend prägt. Der Dichter, Romancier, Kunsthändler,

325. Schmidt, 1900, S. 1629f

326. Am 15.2. schreibt Richard Borrmann an Schmuz-Baudiß: „Im Begriff meine zusammenfassenden Arbeit ‚moderne Keramik' zum Druck zu geben ... bin ich in Verlegenheit wegen geeigneter Abbildungen ... mit der Bitte mir zum Zweck der Reproduktion einige Fotografien ihrer ausgeführten Arbeiten leihen zu wollen." Borrmann 1902, S. 101

327. Anonymus 1900/25.10.1900, S. 630 – vgl. Fred-Wien 1900, S. 379

Schriftsteller und Kritiker propagiert die französische Moderne in Deutschland mit einem kosmopolitischen Anspruch. Er spielt eine entscheidende Vermittlerrolle zwischen Frankreich und Deutschland. Die Liste seiner Freunde und Korrespondenten ist prominent. Unter ihnen sind Künstler wie Munch oder Beckmann, Schriftsteller wie Hofmannsthal oder Werfel, vor allem aber Kritiker, Journalisten, Verleger, Philosophen, Sammler, Mäzene. Meier-Graefe lebt inmitten der geistigen Elite seiner Zeit, die sich einer Erneuerung der Kultur ihrer Epoche verschrieben hat, er berichtet: „Daneben absorbiert die deutsche Keramik das Interesse der Besucher. Die kleinen Stücke der modernen Töpfer Scharvogel, Mutz, Schmuz-Baudiß – dieser mit außerordentlich geschickt dekorierten Porzellanen – Schmidt-Pecht und Läuger sind stets von Kauflustigen belagert."[328]

7.5.1. Die Silberne Medaille

Trotz der Kritik mancher Kunsthistoriker überreicht der Reichskommissar der Weltausstellung in Paris Schmuz-Baudiß für hervorragende Leistungen die silberne Medaille.[329] Der Künstler schreibt: „So bescheiden meine dort ausgestellten Arbeiten auch waren, sie fielen in Paris durch ihre Selbständigkeit auf, erhielten die silberne Medaille."[330] Durch diesen internationalen Erfolg ist Schmuz-Baudiß dem Preußischen Handelsministerium aufgefallen und er wird daraufhin zum künstlerischen Direktor der königlichen Porzellanmanufaktur berufen, er schreibt in einem unveröffentlichten Manuskript: „Mein Eintritt in die KPM Berlin erfolgte aufgrund meiner Auszeichnung auf der Ausstellung in Paris 1900."[331] Ende Dezember des Jahres 1901 wird Schmuz-Baudiß gegen ein monatliches Gehalt von 500 Reichsmark unter Vertrag genommen.

7.6. Kunsthistorische Einordnung

Mit seinem Auftritt auf der Pariser Weltausstellung beweist Schmuz-Baudiß nicht nur, dass er sich als Keramiker versteht, sondern er geht einen Schritt weiter, als annähernd alle namhaften Manufakturen: Schmuz-Baudiß zeigt ein geschlossenes Ensemble, ein vollständiges Tafel- Service aus Porzellan.

328. Meier-Graefe 1900, S. 113
329. Dokument von Dr. Richter, Geheimer Oberregierungsrat; im KPM-N
330. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5
331. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 6; im KPM-N

Schmuz-Baudiß kooperiert nun mit einer Manufaktur, in Verbindung mit den Vereinigten Werkstätten, die seinen Entwurf vermarkten werden. Er geht einen weiteren Schritt, der ihn von den Idealen des Jugendstils entfernt.

Mit dem Pensee-Service wird offensichtlich, wie wichtig für Schmuz-Baudiß der Auftritt auf der Weltausstellung in Paris 1900 ist. Er möchte dort ein Porzellanservice präsentieren, einerseits, um auf sich aufmerksam zu machen, andererseits aber auch, um bürgerliche und gutbetuchte Käuferschichten anzusprechen, denn Porzellan gilt feiner, kostbarer und eleganter als Ton – Porzellan ist aber auch funktionaler, weil es nicht so leicht zerspringt wie Ton, denn es ist härter, weil der Scherben bei höheren Temperaturen gesintert ist.

Ein Service ist ein aufwändiges und kostspieliges Unternehmen für eine Manufaktur, denn es bindet viel Zeit und Geld, deshalb bringen Manufakturen nur selten ein neues Service auf den Markt. Schmuz-Baudiß geht dieses Risiko ein und die Vereinigten Werkstätten unterstützen ihn bei diesem Unternehmen. Er bekommt von den Vereinigten Werkstätten den notwendigen finanziellen Rückhalt sowie Unterstützung bei der Organisation von Ausstellungen und Verkauf, darüberhinaus bietet das Porzellan Schmuz-Baudiß neue künstlerische Möglichkeiten. Er entfaltet nicht nur sein Können und Talent als Entwerfer, sondern aus seinem tiefen Verständnis dem Material gegenüber, modelliert er die Gipsformen und entwirft den Dekor selbst; er arbeitet wochenlang in der thüringischen Porzellanmanufaktur, um das Service soweit fertig zu stellen, dass es in Serie mit dem Dekor in seiner Abwesenheit produziert werden kann.

Lediglich drei Porzellanservice mit Unterglasurdekor sind auf der Weltausstellung in Paris 1900 ausgestellt: das Pensée-Service von Schmuz-Baudiß, das Margeritenservice der Königlichen Porzellanmanufaktur Kopenhagen und das Krokus-Service der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen.

In den Jahren zuvor sind zwei große Service in Unterglasurbemalung im Sinne der neuen, japanischen, der so genannten ‘modernen’ Kunstauffassung vorgestellt worden. Es sind Porzellane aus Stockholm und Kopenhagen, die schon zuvor auf internationalen Ausstellungen gezeigt wurden.[332]

Es handelt sich zunächst um das prachtvolle Reiherservice von Pietro Krohn für Bing & Grøndahl in Kopenhagen aus dem Jahr 1887, dass den Aufbruch zu einem neuen Stil markiert, auch wenn es stilistisch in historistischer Tradition steht und stark auf ostasiatische Vorbilder verweist: „Das Hauptstück ist ein Tafelaufsatz mit drei sehr gut modellierten Reihern, welche eine Schale tragen. Das Gefieder dieser langstelzigen Wasservögel ist mit Kobaltbau unter Glasur behandelt, fein gestichelt und dann noch mit Poliergold fein gehöht und staffiert, ein sehr

332. Vgl. Schmidt 1889, S. 941f

ansprechendes Werk"[333] schreibt der 'Sprechsaal' in Coburg gleich im Jahr 1888. Es wird auf der Weltausstellung des Jahres 1889 in Paris gezeigt, wo es kurz darauf den Aufbruch zu einem neuen Stil einleitet.[334]

Das zweite Service im so genannten 'modernen' Stil stammt – fast zehn Jahre später – von Alf Wallander aus dem Jahr 1896. Es ist das Iris-Service für die Firma Röhrstrand in Stockholm, das auf der Kunst- und Industrieausstellung in Stockholm 1897 ausgestellt ist und in der keramischen Zeitschrift 'Sprechsaal' von der Redaktion in Coburg gleich im Jahr 1897 besprochen wird.[335] Das Kaffeeservice hat leicht reliefierte Irisblüten auf den Wandungsseiten, der Deckel hat eine ausmodellierte Blüte als Knauf und die Henkel entsprechen den Stielen der Blumen, in den Unterglasurfarben Blau, Seladongrün und einem bräunlichen Rosa.[336]

Auf der Pariser Weltausstellung wird von der Meißner Manufaktur das Krokus-Service gezeigt. Das Kaffeeservice mit Krokus-Dekor entstand schon 1896 als Beitrag zu einem manufakturinternen Wettbewerb nach dem Entwurf von Konrad Hentschel. Es ist ein Kaffeeservice mit Krokus-Dekor. Es handelt sich um schlanke, sechskantige Gefäßkörper, lediglich die Deckel haben angarnierte vollplastische Blüten. Die Unterglasurbemalung deutet in abstrakt-linearem Dekor eine Krokusblüte an.[337]

Auch die Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen zeigt ein Service mit Unterglasur-Dekor auf der Pariser Weltausstellung 1900. Es ist das Margeriten-Service von Arnold Krog (1895-1931). Ernst Zimmermann schreibt gleich im Jahr 1900 darüber: „Hier ist das Beste das Margueriten-Theeservice von Prof. Krog, mit zarter, leicht einreliefierter Blumeneinstaffierung und etwas riskantem aber doch nach Möglichkeit gefestigten plastischen Insektenzuthaten."[338] Das Service hat ein flach modelliertes Relief in Margeritenmotiven mit Blumendekoren unter der Glasur.[339]

Auf der Pariser Weltausstellung wird das Pensée-Sevice in dem Raum der Vereinigten Werkstätten, der von Riemerschmid eingerichtet wird, ausgestellt.[340]

Das Pensée-Service fällt in der Formgebung durch seine einfache, rundliche Gestaltung auf. Es hat keine reliefierte Oberfläche, selbst Henkel und Stege sind

333. Anonymus 1888/Nordische Ausstellung, S. 671
334. Vgl. Bröhan 1996, S. 216
335. Vgl. A. St. 1897, S. 781
336. Vgl. Bröhan 1993, S. 263
337. Vgl. Högermann 1996/Meißen, S. 42f
338. Zimmermann 1899, S. 74
339. Vgl. Bröhan 1993, S. 393
340. Vgl. 1900 Paris, Nr. 4294 und Nr. 4263

einfache, runde Bögen, lediglich die Fahnen sind wenig geschweift. Es gibt keine Reliefs, Angarnierungen oder plastischen Auflagen, Ausnahmen sind sowohl die flossenartigen Füße der großen Terrine als auch die seitlichen Griffe, die auf ein geöffnetes Fischmaul hinweisen. Die Form ist bestimmt durch einen ruhigen Gesamteindruck. Die Form ist auf den Korpus konzentriert. Trotz der einfachen, runden Silhouette wirkt das Service in der Formgebung nicht starr und schematisch, sondern weich schwingend, weil die Rundungen teilweise in ovoide Formen abgewandelt werden. – Der Dekor ist dominant, die farbigen Flächenkompartimente gliedern die Form. Die Flächen sind so aufgeteilt, dass sich für die Blüten eine schematische Ordnung ergibt. Auf den Tellern wiederholen sie die Blüten dreimal, während sie auf den Wandungen der Gefäße die sanften Rundungen betonen und nur jeweils einmal auf der Schauseite wiederholt werden. Das Service trägt einen strengen Dekor mit einer Tendenz zur durchstrukturierten Geometrie. Als floral-ornamentaler Dekor stehen die dunklen Blüten dekorativ und schematisch durchkomponiert auf dem weißen Grund des Porzellans. Sie folgen im kräftig geometrischen Muster den Gesetzmäßigkeiten der Wandungen. In der flächigen Abstraktion machen sie kompakte Volumen sichtbar und betonen die Körperform des Gefäßes.

In der Wechselwirkung zwischen Form und Dekor versteht Schmuz-Baudiß die Porzellanoberfläche als Bildträger für den Dekor. Die Fläche wird einer schematisierten Ordnung unterzogen. Die Komposition des Dekors ist rein ornamental. Da die Farbe nicht in der Intensität abgestuft wird und die Blüten recht groß im Verhältnis zur restlichen Fläche sind, steht das dunkle Grün-Blau im kräftigen Kontrast zum weißen Scherben des Porzellans. Großflächig stehen sich das Weiß des Porzellans und das Grün-Blau-Grau des Dekors gegenüber. Der gesamte Entwurf lebt von dem kräftigen Farbkontrast des dekorativen Blütenornaments. Allerdings liegen die Blüten harmonisch auf der Oberfläche, denn die Blütenstiele winden sich elegant im Einklang mit den sanft rundlichen Konturen der Formen. Schmuz-Baudiß hat das naturalistische Motiv stilisiert und ornamental verfremdet. Zugleich wird in den Stielen das organische Wachsen angedeutet. Lebendigsein und ästhetisches Stilisieren gehen nahtlos ineinander über. Die Schwingungen der Linien und der Farbkontrast dominieren auf dem Porzellan.

In der stilistischen Entwicklung der künstlerischen Arbeiten von Schmuz-Baudiß bleibt eine Konstante: Schmuz-Baudiß' Inspirationsquelle ist die Natur. Vorwiegend entscheidet er sich für florale Dekore. Im Pensée-Service ist es das Stiefmütterchen, das abstrahiert und als Schema systematisiert und in regelmäßigem Rhythmus auf das Porzellan übertragen wird. Hat Schmuz-Baudiß in den Tongefäßen und auch im Steinzeug Wassertiere, Blüten u.ä. auf die Wandungen gelegt, so hat sich die Form jetzt sowohl dem Dekor als auch der Funktion unterzuordnen. Der Dekor ist floral und wird gegenüber den ersten Arbeiten strenger und schematischer.

Fazit:

Unter dem Eindruck japanischer und chinesischer Kunst sowie dem asiatischen Kunsthandwerk – der ja schon ab 1889[341] nachweisbar ist – widmet sich Schmuz-Baudiß neuen Themen. – Der Einfluss der Manufakturen in Kopenhagen und Stockholm zeigt sich schon offensichtlich in der Übernahme der Unterglasurtechnik. Schmuz-Baudiß zeigt in seinen Porzellanen sowohl malerische, naturalistische und erzählerische, aber auch ornamentale und abstrahierende Tendenzen. Der Jugendstil ist nicht als einheitlicher Stil zu sehen, sondern als eine Bewegung mit gleichen Zielen, doch unterschiedlicher Stilrichtungen. Es ist ein Zeichen, dass sich die Zeitschrift 'Jugend' – der der Jugendstil seinen Namen verdankt – typographisch nie festlegt, sondern sie verändert ihr äußeres Erscheinungsbild von Ausgabe zu Ausgabe. Den Jugendstil eine 'offene Form'[342] zu nennen, ist sinnvoll, gerade auch, weil er international durchschlägt und als einheitlicher Stil kaum zu fassen ist. So nennt man ihn in Frankreich 'Art Nouveau', 'Fin de siècle', 'Modernisme', 'Stile Liberty' in der Englisch sprechenden Welt 'Modern Style', 'Arts-and-Crafts' oder in Österreich 'Wiener Secession'. So variieren die Ausdrucksformen bis um 1900 zwischen naturalistischen und abstrakten Tendenzen, in die sich gespannte Kraftlinien und dynamische Wellenlinien aber auch phantastische, surreale Themen mischen,[343] aus denen sich im folgenden 20. Jahrhundert verschiedene eigenständige Stilrichtungen entwickeln werden. Das Pensée-Service ist von großer formaler Konsequenz, die richtungsweisend ist. Auch die Entschiedenheit des Dekors steht in keinem vergleichbaren Verhältnis zu den Servicen dieser Jahre um 1900. – Schmuz-Baudiß schreibt selbst in seinen Lebenserinnerungen über diese Schaffensperiode. „Was damals im Anfang meiner Lehrzeit dort entstanden ist, genügt meinen später reiferen Anschauungen nur teilweise. ... Die Zeit des Jugendstiles hat damals alle beeinflusst, sodass wir der neuen Zeit begeistert folgten. Wir hatten die Ansicht, dass es schmachvoll sei und von Unfähigkeit zeugt, unsere künstlerischen Vorfahren durch gedankenloses Nachahmen zu bestehlen. Die erlangte Freiheit hatte die schöpferischen Fähigkeiten wachgerufen, zum Teil im Anfang allerdings zügellos. Diese Zügellosigkeit hat sich aber bald durch eigene Schulung gemäßigt."

Die Verleihung der silbernen Medaille durch die Jury der Weltausstellung Paris 1900 und die Berufung zum künstlerischen Leiter der KPM Berlin zeigen, dass Schmuz-Baudiß in jenen Jahren anerkannt wird. – Schmuz-Baudiß stellt sich mit seinem Pensée-Service mit den Dänischen, Schwedischen und Sächsischen Porzellanmanufakturen erfolgreich in die erste Reihe.[344]

341. Schmuz-Baudiß und Japan: vgl. Kapitel 2.4.
342. Vgl. Ottomeyer 1996/Wege, S. 10
343. Vgl. Becker 1995, S. 11ff
344. Das Pensée Service wird um die Jahrhundertwende ausgestellt in: Paris 1900, Düsseldorf 1902, Turin 1902 und in Leipzig 1902.

8. Glas (1900)

8.1. Historischer Hintergrund: Tafelglas

8. 2. Die Gläser, publiziert in der Fachzeitschrift ‚Keramische Monatshefte' im Jahr 1905

8.2.1. Die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte

8.2.2. K. M. Seifert & Co., Dresden-Löbtau

8.2.2.1. Alpaka

8.3. Die Arbeiten: Beschreibung

8.4. Zeitgenössische Kritiken

8.5. Kunsthistorische Einordnung

8. Glas (1900)

Der Katalog der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 gibt darüber Auskunft, dass Schmuz-Baudiß neben dem Pensée-Service auch Gläser in Paris ausstellt. In Raum Nr. 3, eingerichtet von Richard Riemerschmid für den ‚Ausschuß für Kunst im Handwerk, München', sind unter der Nummer 4294 ‚Gläser von Theodor Schmuz-Baudiß' eingetragen[345] (Kat.-Nr. 001/Glas bis Kat.-Nr. 004/Glas, vgl. Tafel I/Glas).

345. Vgl. 1900 Paris, Kat.-Nr. 4294, o.S. - Ein Hinweis bei Ziffer 1992/Wechsel, S. 66 und S. 80 erwies sich als falsch. Die hier gezeigten Gläser stammen von Bruno Paul, die Paul zusammen mit zusammen mit F.A.O. Krüger entworfen hat. Mail dazu von Alfred Ziffer vom 12.4.2007.

8.1. Historischer Hintergrund: Tafelglas

Wenn zur Zeit des Historismus böhmische Ranftbecher mit Schliff, Gravur und Emailmalerei oder schlesische Pokale mit farbigen Überfang, Schliff, Gravur und Emailmalerei die bürgerliche Tafel beherrschen, so kommt es um 1895 zu einer entscheidenden Wende in der Behandlung des Glases – ein neuer Typus und Stil schält sich aus den üppig beladenen Dekorschichten heraus.

Einhergehend mit den neuen Kunsttheorien, die auch im Bereich des Kunsthandwerks auf fruchtbaren Boden fallen, speist sich der neue Typus für das Tafelglas sich aus verschiedenen Strömungen: Zum einen hört man mit der kalten Bearbeitung des Glases weitgehend auf, zum anderen verzichtet man auf die vielgliedrige Gestaltung der Schäfte. Einhergehend mit der Ablehnung der kalten Veredelungstechniken des Glases durch Schliff, Schnitt, Gravur, Emailmalerei und viele andere detailreiche Dekortechniken bleibt dem Gestalter lediglich die Formung im heißen Verarbeitungsprozess. Daraus ergibt sich, dass die neuen Gläser sich auch durch die Änderung der Gestaltung des Schafts auszeichnen: Die Form der Schäfte wird stark vereinfacht, Baluster und Nodus werden stark reduziert. Zugleich verbreitet sich die Tendenz, die Schäfte stärker in die Länge zu ziehen.

Neu ist vor allem der Gläsersatz an sich, d.h. eine Gruppe von Gläsern, die aus einer Grundform entwickelt ist und mit einem einheitlichen Dekor versehen ist.[346] Mit dem Service möchte man eine geschlossene Wirkung auf der gedeckten Tafel erzielen. Im Historismus gibt es schon zuvor Likör-Garnituren oder Bowlen-Service, zu denen allerdings immer nur ein einziger Glastypus, wie z.B. ein Becher oder ein Pokal gehört. Grundsätzlich vorherrschend im 19. Jahrhundert ist aber das prunkvolle, reich verzierte Einzelstück.[347]

In Frankreich ist es der Exotismus, die Auseinandersetzung mit chinesischen Überfangläsern, aber auch mit chinesischen Jadearbeiten und Rollbildern, sowie mit japanischen Motiven, die zu einer neuen Formensprache führen und einen entscheidenden Wandel auslösen.

In Venedig stellt die Firma ‚Artisti Barovier' für Salviati 1895 Zierkelche auf der ersten Biennale in Venedig aus. Es handelt sich um zarte Geschöpfe, hauchdünne Kelchgläser auf langen, gewundenen Schäften, die wohl den Leiter des Meisterateliers für Kupferstich und Radierung an der Berliner Akademie, seit 1896 auch Mitherausgeber des Pan, Karl Köpping (1848-1914) inspiriert haben,

346. Vgl. Haase 1999, S. 106ff
347. Vgl. Spiegel 1980, S. 19ff

ähnliche Gläser zu entwerfen und von Glasbläsern fertigen zu lassen.[348] Auch wenn seine Gläser in der Lampenglastechnik ausgeführt werden und nicht am Ofen, wie die venezianischen Gläser, so ist es eigentlich die neue Form, die das Publikum begeistert. Diese fragilen, blütenkelchartigen Gläser eignen sich zwar kaum zum Gebrauch, aber sie beeinflussen die Entwicklung des Tafelglases enorm. Ihre naturhafte, florale Anmutung kommt den Vorstellungen des Jugendstil entgegen, ebenso wie der lange grazile Schaft.

In Böhmen produziert die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte im Bereich des Tafelglases. Sie arbeitet als erste vor allem an der Entwicklung prunkvoller Glas-Service, d.h. an einem Satz von Gläsern, die sich in Form und Farbe aufeinander beziehen, aus einer Grundform entwickelt sind und einen einheitlichen Dekor tragen. Franz Pohl (1842-1900) entwirft zwischen 1865 und 1870 das so genannte ‚Delphinen Service', ein Service insgesamt bestehend aus 170 Teilen. Es enthält drei Typen für Wein: einen Römer sowie ovale und runde Weingläser.[349] Ein weiterer Serviceentwurf, ebenfalls von Franz Pohl für die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte aus dem Jahr 1873 umfasst wieder drei Glastypen. Für Weiss- und Rotwein sowie für Likör ist die Kuppa rund, die Größen werden variiert. Für Bier ist die Kuppa auf kurzem Schaft größer und nach oben lang gezogen, das Glas für Sekt erhält eine Flöte.[350] Aber im wesentlichen verändert Pohl lediglich die Größen, nicht aber die Proportionen.

Die Glashütte in Ehrenfeld bei Köln stellt die ersten Service für Tafelglas her, bei denen die Kelche auch in den Proportionen und Konturen für die unterschiedlichen Getränke variiert werden. Der Preis-Courant von 1886 der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft, in Ehrenfeld bei Köln verzeichnet das Service ‚Maximilian' im so genannten altdeutschen Stil. Es besteht aus einer Karaffe in verschiedenen Größen und aus Gläsern für verschiedene Getränke, die aus einer Grundform herausentwickelt sind. Der Fuß ist gesponnen, der Schaft trägt gestempelte Beerennuppen mit aufgelegtem, gekerbtem Faden und hochgestochenem Boden, ist also dem Nuppenbecher des 15./16. Jahrhunderts nachempfunden. Die Kuppa ist glockenförmig und variiert in den Konturen, so ist der Kelch für Rotwein leicht geschlossen, für Weißwein geweitet, für Sekt eine Schale und für Champagner eine Flöte.[351] Noch um 1886 geht die Glashütte in Köln Ehrenfeld einen Schritt weiter und entwickelt weitere Tafelsätze unter den Namen ‚Eckehardt', ‚Marcus', ‚Guido Reni', ‚Cranach', ‚Carmen' und 1893 die so genannten ‚Fadengläser', das Tafel-Service ‚Friedrich' und Service ‚Wilhelm', sowie ‚Carola'.[352]

348. Vgl. Ricke 1989, S. 213
349. Vgl. Żelasko 2005, Kat.-Nr. 261, S. 252f
350. Vgl. Żelasko 2005, Kat.-Nr. 274, S. 260
351. Vgl. Schäfke 1979, S. 142f
352. Vgl. Schäfke 1979, S. 142ff

Die Glashütte Moser in Karlsbad bringt eine Likör-Garnitur im Jahr 1897 heraus, bei der die Kuppa auf einem langen, schlanken Schaft aus klarem Glas ruht. Der Schaft ist gänzlich ungegliedert und trägt keinen Schmuck, aber Fuß und Kuppa sind reich mit Golddekor im historisierendem Muster bemalt.[353]

Peter Behrens ist der erste, der einen ganzen Gläsersatz im Jahr 1898 im neuen Stil serienmäßig in Produktion gehen läßt. Es handelt sich um einen zwölfteiligen Gläsersatz, der von der Glasfabrik Oberzwieselau des Benedikt Poschinger hergestellt wird.[354] Veröffentlicht wird eine Abbildung der Gläser erst 1901 in den der Zeitschrift ‚Dekorative Kunst'.[355] Der Schaft ist nun nur noch eine schlanke Säule. Innerhalb des Gläsersatzes gibt es zwei Kuppatypen: Ein Kuppatypus ist walzenförmig und setzt abrupt eckig auf dem Schaft auf, der andere Kuppatypus zeigt einen sich nach oben weitenden Schaft, um fließend in die Kuppa überzugehen bzw. die Kuppa in sich aufzunehmen. Die walzenförmige Kuppa, die unvermittelt auf dem Schaft ansetzt, ist proportional dem Volumen angepaßt, ebenso verändern die glockenförmigen Kelche ihren Kontur nicht nur in der Größe sondern variieren die Grundform. Die Gläser werden nicht kalt veredelt, einfaches klares Glas bestimmt die Form. Damit ist dieser Gläsersatz der erste, der keinen Dekor trägt. – Schon 1901 wird die Glashütte Köln-Ehrenfeld Peter Behrens bitten, für sie einen Gläsersatz zu entwerfen. Behrens bringt für die Ehrenfelder Hütte den achtteiligen Gläsersatz ‚Secession'[356] auf den Markt.

8.2. Die Gläser von Schmuz-Baudiß: Publiziert in der Fachzeitschrift ‚Keramische Monatshefte' im Jahr 1905

Über die Gläser, die Schmuz-Baudiß im Jahr 1900 in Paris zeigt, lassen sich in der Literatur um 1900 weder andere Hinweise, noch Abbildungen finden, als die des offiziellen Katalogs der Weltausstellung (Kat.-Nr. 001/Glas bis Kat.-Nr. 004/Glas, Tafel I/Glas).

Im Jahr 1903 erscheint in der Zeitschrift ‚Die Kunst' ein Artikel über Beleuchtungskörper und Weingläser der Firma K. M. Seifert & Co. in Dresden, aber Schmuz-Baudiß wird nicht genannt, obwohl seine Gläser dieser Werkgruppe zugehörig sind. Der Text erklärt: „Ganz neu ist die Hinzuziehung von Metall für Tischgläser. Die Firma K. M. Seifert & Co. in Dresden hat solche Gläser in

353. Vgl. Mergl 1997, Abb. 51, S. 73 – Anonymus 1901, S. 227
354. Vgl. Sellner 1992, S. 45ff
355. Vgl. Anonymus 1901, S. 217
356. Vgl. Anonymus 1901, S. 615

schöner, reicher Auswahl auf den Markt gebracht, nachdem sie in verdienstvoller Weise Künstler wie Van de Velde, P. Behrens, Gross, Haustein, Rich. Müller, Böres u.a. für die Entwürfe gewonnen hatte."[357] Die Abbildungen zeigen Gläser von Richard Müller (1877-1930), Paul Haustein (1880-1944), Gertrud Kleinhempel (1875-1948), Karl Gross (1869-1934) und Franz Böres (1872-1956).

Erst im Jahr 1905 gibt es Informationen und eine Abbildung von Gläsern von Schmuz-Baudiß: Die in Halle an der Saale in den Jahren zwischen 1901 bis 1908 erscheinende illustrierte Monatsschrift für Kunst- und Baukeramik, die ‚Keramischen Monatshefte' veröffentlichen einen Artikel über ‚Modernes Tafelkristall'. Der Autor zeichnet lediglich mit F. R.[358] und berichtet über eine Gruppe von Gläsern, die aus zwei Teilen bestehen, bzw. aus zwei verschiedenen Materialien zusammengesetzt werden: Aus Glas und aus Alpaka. Das Glas für die Kuppa wird von der Gräflich Schaffgotsch'schen Josephinenhütte[359] und das Alpaka für den Schaft wird von der Firma K. M. Seifert & Co. in Dresden Löbtau[360] hergestellt. Der Autor der keramischen Monatshefte, F.R. erklärt diese Kombination der Materialien: „Die Schätzung des Silbers ist mit seinem Wert gesunken und nimmt in der modernen Tafeldekoration nur noch für einzelne Essgeräte ... einen anerkannten Platz ein. Silberne Tafelaufsätze, Fruchtschalen ... gelten nicht mehr als dernier cri. Die gewandelten hygienischen Anschauungen spielen dabei auch ein Rolle. Man will Speise und Trank nur aus sehr leicht zu säuberndem Material genießen. Dazu gehört Silber nicht. ... Der Firma Seifert ist es nun gelungen, in Stilfüßen von künstlerisch bearbeitetem Alpaccasilber einen solchen Ersatz zu schaffen, der oben eine Schraubenhöhle enthält, in die sich das Schraubengewinde schnell und mühelos befestigen läßt. Die Bruchgefahr beim Reinigen ist dadurch sehr vermindert und verbilligt, da es beim Bruch selbst zu ersetzen ist."[361] – In dem Artikel der Keramischen Monatshefte berichtet der Autor, F. R., daß auch der Franzose Maurice Dufrène (1876-1955), der Italiener Igenio Montini[362] sowie das Ehepaar Fia (1868-1920) und Rudolf Wille (1873-1948) aus Berlin Gläser vom gleichen Typ entwerfen, nämlich in der Kombination von Glas mit Alpaka.[363]

Die Gläser von Schmuz-Baudiß erscheinen erst wieder 1925 bei Gustav Pazaurek (1865-1935) – in Prag geboren, ist er von 1892-1905 erst Kustos, später auch Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg/Liberec, 1905 wechselt er nach Stuttgart als Direktor des Landesgewerbemuseums – Pazaurek

357. Anonymus 1903/Seifert, S. 101f
358. Vgl. F. R. 1905, S. 121ff
359. Vgl. F. R. 1905, S. 123
360. Vgl. F. R. 1905, S. 123
361. F. R. 1905, S. 122-125
362. Lebensdaten unbekannt
363. Vgl. F. R. 1905, S. 125

listet die Gläser von Schmuz-Baudiß in seinem Band ‚Kunstgläser der Gegenwart' lediglich auf.[364]

8.2.1. Die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte

Die Zeitschrift erklärt im Jahr 1905, dass die Gläser, bzw. lediglich die Kelche in der Gräflich Schaffgotsch'schen Josephinenhütte hergestellt werden.[365]

Diese Glashütte besteht seit 1841. In diesem Jahr entscheidet Leopold Christian Gotthard Freiherr von Schaffgotsch (1793-1864) den Bau einer Glashütte in Schreiberhau/Szklarska Porebe in Schlesien (heute: im südwestlichen Polen). Er beauftragt Franz Pohl (1813-1884) mit der Geschäftsleitung. Die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte – benannt nach der Namen der Ehefrau des Grafen – stellt ihre Erzeugnisse auf den Weltausstellungen in London 1851, in Paris in den Jahren 1855, 1878, 1889, 1900, in London 1862 und in Wien 1873 aus, wo die Hütte meistens Medaillen gewinnt. Sie gehört über Jahrzehnte zu den führenden Glashütten für exklusives Tafelglas. Die Hütte produziert trotz der hohen Preise nicht nur für den deutschen Markt, sondern hat Kunden in ganz Europa, ebenso wie in Nordamerika. Die Hütte ist berühmt für Netzfiligranglas, Mosaikglas im Stil der venezianischen Millefiori, für in der Masse gefärbtes Alabasterglas sowie für weißes, opakes Glas, Aventuringlas, marmoriertes Glas, Uranglas, Goldrubin- und Kupferrubinglas. Aber sie schneidet und graviert auch und hat eine eigene Malereiabteilung. – Die Hütte wendet alle heißen und kalten Veredelungstechniken des 19. Jahrhunderts an und steht oft an der Spitze der Entwicklung von neuestem Know How.[366]

8.2.2. K. M. Seifert & Co., Dresden-Löbtau

Karl Max Seifert (1869-1906) ist zuerst Inhaber der Sächsischen Broncewaaren Fabrik in Wurzen. Im Jahr 1895 gründet 1895 er in Dresden-Löbtau die Firma K. M. Seifert & Co. und produziert Beleuchtungskörper, Spielzeug und Kleinmobiliar.

In einem Bittschreiben wegen Steuererlasses argumentiert Seifert, er sei von dem unablässigen Streben durchdrungen: „der heimischen Industrie einen immer hervorragenderen Namen zu verschaffen und ein immer ausgedehnteres Feld zu

364. vgl. Pazaurek 1925, S. 24
365. Vgl. F. R. 1905, S. 123
366. Vgl. Żelasko 2005, S. 61ff

erringen."[367] So ist es auch bezeichnend, dass die Firma Seifert & Co. passives Mitglied der expressionistischen Künstlergruppe ‚Die Brücke' wird.[368]

Die Firma K. M. Seifert & Co. verarbeitet vorwiegend Messing, in der Regel stellt sie Lampen her. Es ist bekannt, dass sie seit 1897 mit den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München zusammen arbeitet.[369] So führt sie z.B. 1897 Entwürfe für Kerzenleuchter von Riemerschmid und in den Jahren von 1901 bis 1904 drei Entwürfe von Bruno Paul aus.[370] Sie fertigt eine Tischlampe sowie zwei Kerzenleuchter, alle drei Teile werden aus gegossenem Messing hergestellt.[371] So werden die Vereinigten Werkstätten sogar zu einem langjährigen Vertragspartner für Seifert.

Die Firma Seifert stellt von Ende September bis Ende Oktober 1905 der neuen, jungen Künstlergruppe ‚Die Brücke' ihrem Schauraum in Dresden-Löbtau für deren erste Ausstellung zur Verfügung. Die vier befreundeten Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner (1880-1928), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1882-1970) und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) stellen Aquarelle, Gemälde und Grafiken aus.[372]

8.2.2.1. Alpaka

Alpaka ist eine silberweiß glänzende Legierung aus 45-70 Prozent Kupfer, 5-30 Prozent Nickel, 8-45 Prozent Zink, eventuell mit Beimischungen von Spurenelementen wie Blei, Zinn oder Eisen. – Die Legierung wird in Europa bekannt, als im 17. Jahrhunderts Waren aus einer ‚Packfong' genannten Legierung aus dem Kaiserreich China importiert werden. Nachdem es der metallverarbeitenden Industrie in Suhl/Thüringen um 1770 gelingt, diese Legierung zu erzeugen, bemüht man sich um die industrielle Herstellung dieser Verbindung. Im Jahr 1823 wird ein Preis des Vereins zur Förderung des Gewerbefleißes ausgeschrieben, den Peter C. W. Beuth (1781-1853) initiiert. Beuth wird im Jahr 1818 zum Abteilungsleiter für Handel und Gewerbe im preußischen Finanzministerium berufen. Der Aufschwung der preußischen Industrie nach 1815 ist nicht zuletzt auch sein Verdienst. Beuth, Freund von

367. Zitiert in Schöne 1999, S. 111
368. Freundlicher Hinweis von Holger Starke, Stadtmuseum Dresden, Mail vom 16. Oktober 2007
369. Vgl. Anonymus 1901, S. 209ff
370. Nielsen 1999, S. 330, Nr. 400 (Sally Schöne)
371. Anonymus 1902/Lichtträger, S. 184ff
372. Freundlicher Hinweis von Holger Starke, Stadtmuseum Dresden, Mail vom 16. Oktober 2007

Alexander von Humboldt und Karl Friedrich Schinkel begreift den Staat als ein Unternehmen, dessen Aufgabe es ist, mit politischen und finanziellen Mitteln der Privatinitiative auf die Sprünge zu helfen. Der Preis fordert die Herstellung einer weißen Legierung, die im Aussehen dem feinen Silber 750/000 gleichen und auch für Speisegerätschaften geeignet sein sollte. Zudem soll es nur ein Sechstel des damaligen Silberpreises kosten. Diese Aufgabe lösen fast zur gleichen Zeit Ernst August Geitner (1782-1852), der 1823 in Schneeberg die Legierung ‚Argentan' entwickelt und 1824 sind es die Gebrüder Henniger in Berlin, die eine ähnliche Legierung von so genanntem Neusilber herstellen. Alpaka wird zur Verarbeitung, ähnlich wie Messing gegossen.[373] – So ist das Metall, als Schmuz-Baudiß sich entscheidet damit zu arbeiten, noch relativ neu.

8.3. Die Arbeiten: Beschreibung

Die Abbildung in den keramischen Monatsheften zeigt einen Satz von vier Kelchgläsern von Schmuz-Baudiß auf hohem Fuß, für Rot- und Weißwein, Sekt und Likör (Kat.-Nr. 001/Glas bis Kat.-Nr. 004/Glas, Tafel I/Glas).[374]

Fuß und Schaft bestehen aus Alpaka, die Kuppa ist aus Glas.[375] Auf einem flachen, runden Fuß setzt ein schlanker Schaft mit floralen Ornamenten an. Schmuz-Baudiß variiert den Schaft der einzelnen Gläser. Für das Rotwein- und Sektglas verbreitert sich der Schaft und umfängt, ähnlich wie eine Blüte von den Knospenkapselblättern umrahmt und gestützt wird, die Kuppa mit Blättern. Im Gegensatz dazu setzt er den Schaft des Rotweinglases wie einen Baluster vor der Kuppa ab, sodass ein Absatz entsteht. Der Kelch setzt nach dem Absatz neu auf dem Schaft auf. Das Likörglas hat einen kurzen, stämmigen Schaft, der sich nach der Mitte nach oben zu einer abstrakt-floralen, ornamentalen Form verstärkt. Die Kuppa setzt darauf an.

Die Kuppa aus grünem Glas wird mit dem Schaft verschraubt. Der Kelch ist optisch eingeblasen, dadurch entsteht eine pseudofacettierte Kuppa mit einer unterschiedlichen Wandstärke, damit variiert dann auch die Intensität der Farbe. Die Kelche sind in der Form verschieden, ist das Sektglas eine weit geöffnete Schale, so ist die Kuppa für Rotwein eher glockenförmig und für Weißwein nach oben gerade ansteigend. Das kleine Likörglas hat eine runde Kuppa.

373. Vgl. Schramm 1935, S. 22 - Weiß 2002, S. 22ff
374. Vgl. F. R. 1905, S. 123, Fig. 3
375. Im Kestner Museum, Hannover ist ein Likörglas (Inventar-Nr. 1975.21) erhalten, freundlicher Hinweis von Esther Orant, Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kestner Museum (Mail vom 30. Mai 2007) – vgl. Kat. Nr. G-1

8.4. Zeitgenössische Kritiken

Die Gläser werden nur in den ‚Keramischen Monatsheften' vorgestellt, hier wird vor allem die Funktionalität diskutiert. Der Autor, der sich nur mit seinen Initialen zu erkennen gibt, F. R. stellt in den Vordergrund: „Es ist damit ein vornehmes und zugleich wirklich nutzbares Tafelglas geschaffen worden, dem ... von Künstlerhand mannigfache und edle Formen verliehen worden sind, die in jeder Beziehung ihrem Zweck in den verschiedenen Getränken in sachgemäßer Weise dienen."[376] Der Journalist der ‚Kunst' schreibt: „Um gerade den empfindlichsten Teil des Weinglases, den Stengel, vor der Gefahr des Zerbrechens zu bewahren, ohne ihm von seiner eleganten Grazie etwas nehmen zu müssen, sind die schlanken, hohen Ständer aus Alpacca-Silber angefertigt, und auf ihnen ruhen die mannigfach geformten, zarten Kristallkelche, die man billig ersetzen kann. Dies sind die Vorteile, die wir gern stark genug betonen möchten, gegenüber den leisen Einwänden, denen wir uns nicht ganz verschließen können. Der relativ hohe, durch das edle Metall notwendig bedingte Preis mag durch die Haltbarkeit der sonst so fragilen Ware ausgeglichen werden; ob jedoch die ungewohnte Schwere des Metallfußes und das selbstverständlich ganz verschiedenartige und daher getrennte Reinigen von Fuß und Glas nicht als Nachteile empfunden werden müssen?"[377]

8.5. Kunsthistorische Einordnung

Geht man davon aus, dass es sich bei den Gläsern, die im Jahr 1905 in den Keramischen Monatsheften vorgestellt werden, um jene Gläser handelt, die Schmuz-Baudiß auf der Weltausstellung in Paris 1900 gezeigt hat, so spricht vor allem wesentlich dafür, dass diese Publikation der einzige Hinweis auf Gläser im Werk von Schmuz-Baudiß überhaupt ist. Im gesamten Nachlass von Schmuz-Baudiß finden sich keine Quellen zu Gläsern im Œuvre überhaupt, das Archiv der Vereinigten Werkstätten München hat nichts bewahrt, ebensowenig wie von der Josephinenhütte noch von der Firma K. M. Seifert sind Dokumente dazu bewahrt. – Vor allem gibt es auch keine Hinweise darauf, dass Schmuz-Baudiß 1905, als er schon Leiter der Unterglasurabteilung der KPM ist, Gläser entwirft und von der Josephinenhütte bzw. von der Firma Seifert herstellen läßt. Wahrscheinlich hätte Schmuz-Baudiß sie dann auch auf einer der Ausstellungen gezeigt, an denen er teilnimmt. Das ist aber nicht der Fall.

376. F. R. 1905, S. 121ff
377. Anonymus 1903/Seifert, S. 101f

Die Kombination von Glas und Alpaka im Tafelglas ist neu und ungewöhnlich und bleibt auf diese Werkgruppe, die die Josephinenhütte zusammen mit der Firma Seifert in Dresden fertigt, in diesen Jahren begrenzt.[378] Es sind die Gläser von: Richard Müller, Paul Haustein, Gertrud Kleinhempel, Karl Gross, Franz Böres, Rudolf und Fia Wille, Maurice Dufrèsne, Igenio Montini und von Schmuz-Baudiß. – In einem Punkt stimmen alle Service überein: es werden keine Dekore aufgebracht.[379] Aber die Gestaltung sowohl der Teile aus Alpaka als auch die Kelche aus Glas sind vielfältig. Richard Müller läßt drei Entwürfe ausführen, alle zeichnen sich durch eine geometrische Auffassung in der Gestaltung aus. Eckige, kantige Schmuckelemente gliedern den Schaft. Die Kelche sind zart und dünnwandig. Gertrud Kleinhempel wendet die Entasis an, den Kontur des Schafts bestimmt ein An- und Abschwellen, die Formen gehen sanft ineinander über. Die Kelche entsprechen mit glockenförmigem, rundem Kontur. Dufrèsne zieht einen Blütenzweig aus Alpaka als Spirale hoch bis um den Bauch der Kuppa herum, Montini gestaltet die Schäfte als weibliche Figuren, die die Kuppa wie eine Amphore auf dem Kopf tragen. Ebenso wie Schmuz-Baudiß, arbeiten Rudolf und Fia Wille mit floralen Formen, der Schaft ähnelt einem Zweig, der eine Blüte trägt, allerdings wirken die Fassungen für die Kelche bei dem Ehepaar etwas statischer.

Schmuz-Baudiß greift auf grünes Glas zurück. Wahrscheinlich ist es sein Interesse am Ursprünglichen, weshalb er diese Farbe wählt. Im Mittelalter stellen die Waldglashütten Butzenscheiben und Gefäße aus grünem Glas her. Natürliche, eisenhaltige Verunreinigungen des Glasgemenges lassen die Gläser grün scheinen. Aber die Entfärbung der Glasmasse ist den Römern seit dem 2. Jahrhundert bekannt, es wird von den venezianischen Hütten über Jahrhunderte geheimgehalten, bis die Rezeptur in Nordeuropa im 18. Jahrhundert allgemein bekannt wird. So ist Schmuz-Baudiß' Wahl des grünen Glases als ein Zitat des grünen Waldglases zu verstehen, ein Hinweis auf vermeintliche, althergebrachte Ursprünglichkeit.

Fazit:
Die Kombination von Glas und Alpaka ist neu. Schmuz-Baudiß hat den Mut, auf der Weltausstellung in Paris 1900 ein Experiment zur Schau zu stellen.

Die Gebrauchsfähigkeit muss angezweifelt werden, zum einen in Hinsicht darauf, ob die Gläser auf dem Gewinde dichthalten, zum anderen kann die Kuppa leicht zu fest auf das Gewinde gedreht werden und das Glas würde sofort unter Spannung gesetzt werden und zerspringen.

378. Vgl. Blum-Spicker 1992, Kat. Nr. 3683, S. 161
379. Vgl. Anonymus 1903/Seifert, S. 98ff - F. R. 1905, S. 121ff

Für die Gestaltung des Schaftes entwirft Schmuz-Baudiß für jede Kuppa ein anderes plastisch-florales Muster, um die beiden Formen aus verschiedenen Materialien fein aufeinander abzustimmen.

Die Kelche sind optisch in die Form eingeblasen. Indem Schmuz-Baudiß diese Schmuckvariante festlegt, entscheidet er sich für eine Technik, die während der Verarbeitung des heißen Glases an der Pfeife vorgenommen wird. Es ist ein Arbeitsgang, der einfach durchzuführen ist, aber später im kalten Glas nicht nur für eine reiche Nüanzierung der Glaswandung sorgt, sondern schön sich brechende Lichtreflexe erzeugt.

Mit der Entfaltung des Jugendstils und seiner tiefen Verwurzelung sowie seiner Entstehung im Kunstgewerbe kommt es kurz nach der Weltausstellung in Paris 1900 zu einer Fülle von Tafelglasservicen, die die führenden Kunstgewerbler – oft in Zusammenhang kompletter luxuriöser Einrichtungen für eine Villa – entwickeln. Hans Christiansen (1866-1945) entwirft 1902 hohe Weingläser für die Mathildenhöhe in Darmstadt, der Architekt Joseph Maria Olbrich (1867-1908) lässt von der Firma Bakalowitz in Wien bereits 1899 sowie 1902 und 1904 Service verlegen, viele Entwerfer interessieren sich nun auch für das Material Glas. – Somit ist Schmuz-Baudiß einer der ersten Entwerfer überhaupt, die ein Tafelglasservice auf den Markt bringen und erweist sich als Vorreiter.

9. Stickerei (1901)

9.1. Historischer Hintergrund:
Endell, Obrist und van de Velde –
Entwicklung in die Abstraktion

9.2. Die Arbeiten: Beschreibung

9.3. Kunsthistorische Einordnung

9. Stickerei (1901)

Im Jahr 1901 ist Schmuz-Baudiß von den Vereinigten Werkstätten beauftragt – wahrscheinlich hat man es so verabredet – einen eigenen Raum für die ‚1. Ausstellung für Kunst im Handwerk' im Alten Nationalmuseum auszurichten. Es ist in diesem Fall üblich, dass der größte Teil der Einrichtung für das Zimmer Arbeiten des ausrichtenden Künstlers selbst zeigt. Um ein größeres Repertoire zur Schau zu stellen, entwirft Schmuz-Baudiß für neue Materialien: Holz, Leder[380] und Stickereien.

Die Art der Stickerei, für die sich Schmuz-Baudiß entscheidet, wird auch Nadelmalerei genannt. Die Stickerei wird nach einem vorgezeichneten Bild, durch verschiedene Sticharten, vor allem den Plattstich, mit Garn nachgezogen oder verfüllt. Die Stickerei ist eine flächenbezogene Gestaltung, d.h. der Dekor geht von dem Faden, der Linie aus, Nadel und Faden gehen der Zeichnung auf dem Stoff nach.

9.1. Historischer Hintergrund:
Die Linie: Endell, Obrist und van de Velde –
Entwicklung in die Abstraktion

Hier sind an erster Stelle die spektakulären Stickereien von Hermann Obrist zu nennen. Obrist hat in den Jahren 1892/93 in Florenz, zusammen mit der Gesellschafterin seiner Mutter, mit Berthe Ruchet (1855-1932) ein Stickereiatelier gegründet. Aber im September 1894 transferieren Obrist, Ruchet und drei Italienerinnen das Atelier nach München. Schon im April 1896 stellt

380. Hierzu lassen sich weder historische Abbildungen noch Gegenstände finden.

Obrist fünfunddreißig Stickereien nach seinen Entwürfen in 'Littauers Kunstsalon am Odeonsplatz' in München aus. Durch diese Ausstellung, die kurz darauf auch in der 'Arts and Crafts Exhibition Gallery' in London gezeigt wird und weltweit große Resonanz erfährt, erringt die Stickerei als Kunstform kurz vor der Jahrhundertwende plötzlich eine besondere Wertschätzung.[381] In den wichtigen Fachzeitschriften wie 'Deutsche Kunst und Dekoration', 'Pan' und 'Dekorative Kunst' nimmt die künstlerische Stickerei nun einen ranghohen Platz ein.

Obrists Stickarbeit, ein Wandbehang, der ein Alpenveilchen darstellt, vergleicht der Kunstkritiker Georg Fuchs (1868-1949) in seinem Artikel über Obrist in der Zeitschrift 'Pan' assoziativ mit den „jähen, gewaltsamen Windungen der Schnur beim Knallen eines Peitschenhiebs, so erscheint uns diese rasende Bewegung. Bald dünkt sie uns ein Abbild der plötzlichen, gewaltsamen Elemente: ein Blitz ...“[382] Die Entwürfe für die Stoffe zeigen florale und lineare, gegenstandslos-expressiv züngelnde Formen, die scheinbar die Energie von Feuer und Wind beschwören, phantastische Pflanzen, die in Flammen aufzugehen scheinen.[383]

Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf Obrists Entwürfe für die Stickereien dürften die meeresbiologischen Monographien über Radiolarien (1862, 1887), Kalkschwämme (1872), Medusen (1879) und Staatsquallen (1869, 1888) von Ernst Haeckel (1834-1919) gehabt haben. Der Zoologe Haeckel zeichnet auf naturwissenschaftlicher Grundlage detaillierte Abbildungen dieser Einzeller und Tiere von großer Naturtreue, die die biologische Welt in eindrucksvoller Schönheit darstellen. Haeckel sieht die Biologie in Vielem mit der Kunst verwandt. Sein populäres Werk 'Kunstformen der Natur', das er von 1899 bis 1904 in mehreren Heften veröffentlicht, gehört – wie Brehms Tierleben – in den Haushalt eines jeden Bildungsbürgers.

Ebenso kennt Obrist wahrscheinlich die Aufnahmen von Karl Blossfeldt (1865-1932). Die Fotografien von Blossfeldt stehen in geistiger und ästhetischer Verwandtschaft zu Haeckels Abbildungen. Ab 1890 werden seine Fotografien in der Zeitschrift 'The Dial' und im Jahr 1895 in dem Buch ‚Pflanzenformen, vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze; zum Gebrauche für Kunstgewerbe- und Bauschulen, technische Hochschulen und höhere Unterrichtsanstalten sowie für Architekten und Kunsthandwerker' von Moritz Meurer (1839-1916), Zeichenlehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, veröffentlicht.[384] Bereits am 6.4.1895 berichtet die 'Münchner Allgemeine Zeitung' über das Buch Meurers.[385]

381. Bode 1896, S. 326ff
382. Fuchs 1896, S. 324
383. Vgl. Schack 1988/Jugendstil, S. 426 – Weiss 1988, S. 81
384. Vgl. Meurer 1895, o. S. – vgl. Meurer 1909, o. S.
385. Vgl. Blossfeldt Archiv, Brief an die Autorin vom 27.3.2007 von Jürgen Wilde.

Trotz des Interesses, dass man den Fotografien Blossfeldts und den Zeichnungen von Haeckel entgegen bringt, beinhalten die Stickereien von Obrist eine weit über die bloße Ästhetik hinausgehende Forderung, nämlich, dass nicht die Natur selbst, sondern ihre Dynamik Ziel der Kunst sein müsse. Über das Studium der Natur erkennt Obrist die wahrnehmungspsychologische Kraft der Linie; spannungsgeladene Kraftlinien und züngelnde Spiralwirbel ballen sich zu dynamisch schwellenden Formen.[386] Obrist schreibt in einer seiner theoretischen Schriften: „Kunst gibt gesteigerte, intensive Empfindungen, Kunst ist kondensiert empfundenes, kondensiert gegebenes und intensiv nachgefühltes Leben".[387] Die Spirale wird in der Zeit des Jugendstil für viele Künstler zur Obsession z.B. für Gallé, für Antoni Placid Gaudí i Cornet (1852-1926), für Hector Guimard (1867-1942), für Victor Horta (1861-1947), für Odilon Redon (1840-1916) und für viele andere. – Loïe Fuller (1862-1928), der amerikanischen Burlesken-Schauspielerin und Tänzerin, gelingt in Paris ein fulminantes Debüt. Ihre Auftritte als Serpentinen-Tänzerin mit großen Schleiern und einer Laterne unter den wehenden Stoffen, die sie in Spiralen kreisen läßt, treffen den Zeitgeist. Am 5. Dezember 1892 gibt sie in den Folies Bergère mit den Tänzen 'La Serpentine', 'La Violette', 'Le Papillon' und dem 'Danse Blanche' eine sensationelle Vorstellung. Mit ihren Inszenierungen begeistert und inspiriert sie viele Künstler, u. a. Jules Chéret (1836-1932), Thomas Theodor Heine (1867-1948), James McNeill Whistler (1834-1903) und Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). – Schon im Jahr 1949 macht Nikolaus Pevsner (1902-1983) in seiner Schrift ‚Art Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius' für das ‚Museum of Modern Art' in New York darauf aufmerksam: „wenn die lange, sensitive Kurve, die bald an den Stengel einer Lilie erinnert, bald an den Fühler eines Insekts, die Staubfäden einer Blüte oder hin und wieder an eine steil aufschießende Flamme, diese wellige Kurve, die fließend, und unregelmäßig alle vorhandenen Oberflächen bedeckt, als Leitmotiv des Jugendstils betrachtet werden darf, dann muß als erstes Beispiel Arthur H. Mackmurdos Titelblatt zu seinem Werk über Wrens Kirchen in der Londoner City genannt werden, das 1883 veröffentlicht wurde."[388]

Der Einfluss japanischer und chinesischer Kunst bei Obrist ist unverkennbar.[389] Ebenso wie bei Obrist, ist Kunst hier oft ein Mittel, 'Atmosphäre' zu erzeugen und beim Betrachter Gefühle zu erzeugen. So sind sowohl in der japanischen als auch insbesondere in der chinesischen Malerei Landschaften seit der Tang-Dynastie (618-907) das zentrale Motiv, man spricht vom ‚Shanshui', der 'Berg-Wasser-Malerei', um den Sinn für die Harmonie der Natur zu wecken, Zweck dieser meist monochromen Schöpfungen ist weniger die naturalistische Darstellung. –

386. Vgl. Ottomeyer 1996/Jugendstil, S. 180f
387. Vgl. Obrist 1903, S.21
388. Pevsner 1992, S. 47
389. Vgl. Niggl 1996, S. 25

Erstaunliche Parallelen ergeben sich zwischen Obrist und dem Ikebana. Der Ursprung des Ikebana liegt in den rituellen Blumenopferungen der buddhistischen Tempel im 6. Jahrhundert. Das Ikebana schafft eine Harmonie zwischen Aufbau, Rhythmik und Farbe. Die Japaner betonen die linearen Aspekte der Anordnung. Ikebana basiert auf den drei Ebenen, die Himmel, Erde und Menschheit symbolisieren. In derselben Ausgabe der Zeitschrift 'The Studio'[390] von 1897, in der die Stickereien von Hermann Obrist zum ersten Mal im englischen Sprachraum vorgestellt werden, befindet sich ein Kompositionsschema für Ikebana, so wie es in verschiedenen Stickereien von Obrist zu finden ist.[391]

Eine weitere Koinzidenz der Ereignisse stellt die ‚Engelswache', die Henry van de Velde im Jahr 1893 im 'Salon des XX' in Brüssel ausstellt dar, eine Applikationsarbeit aus Wolle und Seide, 140cm x 233cm.[392] Van de Velde schreibt selbst in dem Katalog: „Der Wandbehang ist in einem archaischen Stil gemacht, der hinsichtlich der Töne verjüngt ist durch die Theorie über die Komplementärfarben, den gegenseitigen Einfluß der Farben und ihre Beziehungen unter sich, hinsichtlich der Formen verjüngt ist durch moderne Entdeckungen über den Rhythmus der Linien."[393] Die Linie, so schreibt van de Velde 1902, bestimme den Rapport einer Tapete gleichermaßen, wie die Gliederung einer Hausfassade oder den Entwurf für einen Stuhl: „... In dieser Situation griff ich auf die Linie zurück, die sich im Raum bewegt und zugleich stützt, was sich verwegen ins Nichts wagt."[394] Ferner erklärt er: „Auch als ich die Malerei aufgegeben hatte, verließ mich der Dämon der Linie nicht, und als ich die ersten Ornamente schuf, entstanden sie aus dem dynamischen Spiel ihrer elementaren Kräfte."[395] Für van de Velde ist der „Raum ... demnach das Nichts, das durch die Linie und die von ihr umgrenzten Formen bestimmt wird."[396] Ferner schreibt der Künstler: „Die Linie ist eine Kraft, die ähnlich, wie alle Elementarkräfte tätig ist."[397] Mit diesem Satz von 1902 umreißt van de Velde den Ausgangspunkt und die Konstante in seinem ganzen gestalterischen Werk, die ihn konsequent über das Ornament in die Abstraktion führt.[398]

Auch August Endells Thesen laufen mit den Theorien von Obrist und van de Velde konform, wenn er 1896 konstatiert: „Der Ausgangspunkt für meine Arbeit waren die Stickereien von Hermann Obrist, in denen ich zum ersten Mal frei organisch

390. Vgl. Logan 1896, S. 98ff - The Studio 1896, S. 98ff
391. Vgl. Bader-Griessmeyer 1985, S. 29f
392. Im Museum für Gestaltung Zürich
393. Van de Velde in 'L'Art Moderne' vom 26.2.1893, zitiert in Hesse-Frielinghaus 1992, S. 75f
394. Van de Velde 1962, S. 188
395. Van de Velde 1902, S. 68
396. Thamer 1992, S. 132
397. Van de Velde, 1902, S. 130
398. Vgl. Weber 1992, S. 118ff

erfunden, nicht äußerlich zusammengesetzte Formen kennen lernte. Ich studierte diese Arbeiten zunächst rein als Psychologe und Ästhetiker, bis sich mir allmählich die Überzeugung bildete, dass es möglich sein müsse, ausschließlich durch frei erfundene Formen starke und lebendige Wirkungen in Architektur und Kunstgewerbe zu erreichen. ... Ob die entstehenden Formen in der Natur vorkommen oder nicht, ist gänzlich gleichgültig. ... Es gibt keinen größeren Irrtum als den Glauben, die sorgfältige Abbildung der Natur sei Kunst."[399] Bei Endell geht die Linie in die Form über, bzw. geht in ihr auf: „Es gibt eine Kunst, von der noch niemand zu wissen scheint: Formkunst, die der Menschen Seelen aufwühlt allein durch Formen, die nichts Bekanntem gleichen, die nichts darstellen und nichts symbolisieren, die durch frei gefundene Form wirkt. ... und doch kommt die Zeit, da in Parken und öffentlichen Plätzen sich Denkmale erheben werden, die weder Menschen noch Tiere darstellen, Phantasieformen, die der Menschen Herz zu rauschender Begeisterung und ungeahntem Entzücken fortreißen wird."[400]

So treffen sich alle drei Künstler in der Idee, dass die Linie allein, beziehungsweise die Form allein starke Empfindungen erzeugen kann.[401] Für alle drei gilt, dass die Linie so stark in ihrer kraftvollen Eigendynamik ist, dass sie sich schließlich von der Stilisierung von Naturformen und der Abstraktion des Ornaments gänzlich befreit: Sowohl Obrist und als auch van de Velde setzen diese Ideen in Stickereien um. Schließlich entwirft Endell im Jahr 1896/97 die Fassade des Fotoateliers Elvira in München: „... mit dem anarchisch ausgreifenden Stuckrelief ... wurde Endell zum Propheten der abstrakten Form."[402]

Die Ausstellung des Wandbehangs von van de Velde manifestiert ebenso wie die Stickereien von Obrist und das Relief von Endell die entschiedene Hinwendung der Künstler zum Kunstgewerbe. Sowohl bei van de Velde als auch bei Obrist und Endell reagiert die Öffentlichkeit erstaunt und entrüstet, man ahnt die, den zuerst harmlos scheinenden Stickereien innewohnenden Kräfte.[403]

9.2. Die Arbeiten

Die Textilien von Schmuz-Baudiß im Katalog der '1. Ausstellung für Kunst im Handwerk' sind folgendermaßen verzeichnet, Raum 4: „Rote Tuchvorhänge mit

399. Endell 1896, S. 13
400. Endell zitiert in: Niggl 1996, S. 36 – Vgl. Rammert-Götz 1996, S. 55
401. Vgl. Weber 1992, S. 131
402. Bloom-Hiesinger/Möller 1988, S. 57
403. Vgl. Schulte 1992, S. 97 – Niggl 1996, S. 25

Applikations-Stickerei nach Entwurf von Theo Schmuz-Baudiß, ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk," und für Raum 5: „Decke mit Kiefernzweigmuster, gestickt nach Entwurf von Theo Schmuz-Baudiß, von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk" sowie in Raum 16: „Verschiedene (...) Stickereien nach Entwurf von Theo Schmuz-Baudiß, ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk."[404]

Von diesen Stickereien sind heute keine Stoffe mehr erhalten. Im Nachlass der KPM sind lediglich zwei zeitgenössische schwarz/weiß Fotografien der Stickereien bewahrt. Eine Fotografie zeigt das Teeservice mit Kiefernzweigdekor für den Fürsten von Bulgarien von 1901, es ist auf einem mit Annemonen bestickten Tischtuch arrangiert. Die andere Fotografie zeigt ein weiteres Tischtuch, das in einem anderen Format unter dem Teeservice mit Annemonen von 1900/1901 drapiert ist. Hier sind auch passende Servietten dafür angefertigt worden. Beide Tücher zeigen dasselbe Anemonen-Blumenmuster in mehrfarbigem Garn in Stielstickerei (Kat.-Nr. 001//Textil-Stickerei). Die Stickerei ist auf das Teeservice mit Anemonen-Dekor motivisch abgestimmt. Jeweils in der Ecke des Tuches entfaltet sich breit auffächernd ein Blatt aus dem in der Mitte drei Blumen herauswachsen. Zu beiden Seiten entspringt dem Blatt jeweils ein kräftiger Zweig, der sich nach oben zur Tuchmitte aufrollt, wo wieder eine Blüte mit Blättern abzweigt. Die Darstellung der stilisierten Annemone mit sich flächendeckenden, schlängelnden Trieben, Blattwerk und reichem Blütenbesatz ist achssymmetrisch angelegt. In allen vier Ecken der Tischdecke wird das Motiv wiederholt. Wie im Katalog angegeben, sind die Stickereien von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk ausgeführt worden. Wem der Auftrag von den Vereinigten Werkstätten erteilt wurde, ist nicht mehr zu rekonstruieren, allerdings hatten die Vereinigten Werkstätten eine eigene Werkstatt für Maschinenstickerei,[405] die Elisabeth Erber[406] leitete. Berthe Ruchet hatte ihr Atelier schon 1900 aufgegeben.[407]

9.3. Kunsthistorische Einordnung

Auf den Stoffen mit den Stickereien wird die grundsätzliche Auseinandersetzung des Jugendstils mit der Frage zur Linie und der Entwicklung der Kunst zur Abstraktion ausgetragen. Die Auseinandersetzung zwischen dem linearen Ornament und abstrahierten Naturformen bzw. der reinen Abstraktion in Sinne van de Veldes, Obrists und Endells scheint Schmuz-Baudiß allerdings nicht zu

404. 1901 München, S. 18ff
405. Vgl. 1901 München, S. 18ff – Bloom Hiesinger 1988, S. 15
406. Lebensdaten unbekannt
407. Niggl 1996, S. 29f

berühren.[408] Schmuz-Baudiß bleibt gegenständlich; Pflanzen, Blumen und Blüten werden stilisierend in graphische Ornamente übersetzt. Sie haben eine deutliche Tendenz zu geometrischen Formen, aber der florale Ursprung bleibt immer erkennbar, wie auch hier in der Stickerei: Eine Blume entfaltet sich großzügig auf die Fläche bezogen. Grazil, mit schwingenden Linien liegen die Blumen als Muster auf dem Tuch, aber es steht weder die Dynamik der Natur, noch die Kraft der Linie, die sie bewegt dahinter, sondern allein der Wille zu schmücken. Die Kunsthistoriker Richard Hamann (1879-1961), Begründer des Bildarchivs Foto Marburg und Jost Hermand (*1930) stellen über die Linie des Jugendstils fest: „Auf Schritt und Tritt begegnet man ... züngelnden Arabesken oder dynamisch erfüllten Kurven, die selbst im Detail die Ratio geometrischer Muster vermissen lassen. Es ist ein Stil, bei dem alles gleitet, ausweicht, sich windet, schlängelt oder verdreht, sich im Hin und Zurück der Linien manchmal zu begegnen scheint, die Fläche mit einem krausen Liniengewirr überspült."[409]

Im Vergleich mit den Dekoren auf den Porzellanen sind die Stickereien von Schmuz-Baudiß viel feingliedriger und graziler, präziser und scharfkantiger. Zum einen bedingen diesen Unterschied die Techniken, denn die Konturen der Farben unter der Glasur verschwimmen im Brand während die Nadel den Faden punktgenau setzten kann. Während den Dekoren auf den Porzellanen eine großzügige Unschärfe innewohnt, achtet Schmuz-Baudiß in der Stickerei auf eine fragile, elegante und feine Erscheinungsweise. Die Blätter werden nach innen nicht verfüllt, sondern die Fläche wird leer stehen gelassen, um sie zarter wirken zu lassen. Während Schmuz-Baudiß in den Dekoren für die Keramiken malerisch arbeiten kann, entwirft er die Stickerei zeichnerisch, wesentlich ohne den Einsatz von Farbe und Tonwerten: eine graphische Wirkung wird erzielt.

Fazit:
Der Dekor entsteht ausgehend von der Stilisierung und der Abstraktion der Naturform. Die Stickereien nach dem Entwurf von Schmuz-Baudiß erwecken einen geometrischen und statischen Eindruck. Zwar rhythmisch von graziösem, dekorativem Charakter mit gefällig schwingenden Konturlinien, bleibt der Duktus zeichnerisch spröde, von durchaus konventioneller Zeichensprache.

408. In die Ausstellung in der Villa Stuck und dem Münchner Stadtmuseum, werden die Stickereien von Schmuz-Baudiß nicht aufgenommen, denn nur die 'wegweisenden' Stickereien von Hermann Obrist, Margarethe von Brauchitsch, Karl Schmoll von Eisenwerth, Herthe von Wersin und Richard Riemerschmied werden gezeigt. Vgl. 2004 München, S. 8ff
409. Hamann 1967, S. 242

10. Möbel (1899 – 1901)

10.1. Historischer Hintergrund:
Die englische Arts-and-Crafts-Bewegung

10.2. Die Arbeiten: Beschreibung

10.3. Kunsthistorische Einordnung

10. Möbel (1899 – 1901)

Der Katalog der ersten 'Ausstellung für Kunst im Handwerk' im Alten Nationalmuseum in der Münchner Maximilianstraße 26 im Jahr 1901 führt auf, dass Schmuz-Baudiß Möbel ausstellt. Für Raum 16 sind im Katalog eingetragen: „... ein Sekretär, eine Vitrine, eine Wandetage mit reichen Intarsia, nach Entwurf von Theo Schmuz-Baudiß 1899" sowie „verschiedene kleinere Intarsia-Arbeiten nach Entwurf von Theo Schmuz-Baudiß, sämtliche Möbel ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk."[410]

10.1. Historischer Hintergrund: Die englische Arts-and-Crafts-Bewegung

Die Vereinigte Werkstätten stellen auf der Ausstellung im Münchner Glaspalast im Jahr 1897 zum ersten Mal Möbel aus. Vertreten sind neben Schmuz-Baudiß Berlepsch-Valendas, Obrist, Pankok und Riemerschmid mit einem Schreibtisch, einem Bibliotheksschrank, Sesseln und Stühlen, einem Buffet, einem Spiegelrahmen und anderen kleineren Tischlereiarbeiten.

Die Vereinigten Werkstätten haben eine Schreinerei eingerichtet und führen die Entwürfe der Künstler aus. Schon ein Jahr nach ihrer Gründung haben die Werkstätten fünfzig Angestellte. „Es ist noch kein Jahr verflossen, seit die Werkstätten bestehen. ... Die vielseitigste Thätigkeit entfaltet sich hier in der Umformung aller unserer Gebrauchsgegenstände, und nichts wird zu gering erachtet, als daß man nicht versuchte, ihm einen neuen künstlerischen Reiz, eine neue zweckmäßigere Gestalt zu geben. ... Die Schreinerei wächst zu einer der

410. 1901 München, S. 18ff

vielbeschäftigtesten in München heran.“[411] Filialen in Hamburg, Bremen und Berlin besorgen den Direktverkauf, sie verbreiten in den Schauräumen den Münchner Jugendstil.[412] Schon 1897 schreibt Leopold Gmelin in seinem Bericht über die Ausstellung im Münchner Glaspalast: „Zwei Grundzüge charakterisieren die moderne Richtung der Kleinkunst: erstens das Verschmähen alles dessen, was irgendwie nach Surrogat oder Großsprecherei schmeckt, in Verbindung damit Einfachheit der Construktion – zweitens die Bundesgenossenschaft der einheimischen Pflanzen- und Tierwelt. ... Hand in Hand mit der Vorliebe geringerer Materialien geht eine unverkennbare Einfachheit der Construktion. Wie man keinem Zweifel mehr Raum lassen will, aus welchem Stoff ein Ding besteht, so lässt man auch über seine Zusammensetzung völlige Klarheit walten. Die Möbel erscheinen nicht mehr, als wären sie aus einem Steinwerk ‘aufgebaut’ oder wie aus einem Stück geschnitzt, sondern sie geben sich – wie in früherer Zeit vielleicht am unverkennbarsten in der Gothik oder in der frühen Renaissance – deutlich als ‘zusammengefügt’ zu erkennen.“[413]

In bezug auf die Möbel sind es englische Vorbilder, die die Münchner Kunsthandwerker beeinflussen. Die Vereinigte Werkstätten hatten zuvor im Jahr 1897 die englische Firma Bernheimer eingeladen, Möbel im Glaspalast auszustellen, im Jahr 1898 und 1899 sind es die Engländer Charles Robert Ashbee[414] (1863-1942), Charles Francis Annesley Voysey (1857-1941) und Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), führende Persönlichkeiten der Arts-and-Crafts-Bewegung in England, aus dem Umkreis von William Morris, die man zur Ausstellung bittet.[415] Sie setzen damit ein deutliches Zeichen.

Seit 1893 wird das Gedankengut der Arts-and-Crafts-Bewegung besonders durch die Zeitschrift ‘The Studio’ verbreitet, einer der Mitbegründer von ‘The Studio’ ist z.B. Aubrey Beardsley (1872-1898).[416] Hermann Muthesius (1861-1927), Architekt, Autor, Geheimrat im Preußischen Handelsministerium sowie einflussreicher Theoretiker der 'modernen' Architektur und des 'Industrial Designs' schreibt 1898: „Da erschien eines Tages eine geschmackvoll ausgestattete, durch ihre Billigkeit Jedem zugängliche Zeitschrift, ‘The Studio’ und eröffnete der kontinentalen Welt ein Gesichtsfeld in eine neue, bereits fix und fertig dastehende Kunst. ... Jetzt änderten sich die Anschauungen fast mit einem Schlage. Wer heute nach Deutschland kommt, kann kein Geschäft besuchen, ohne daß ihm englische Kunsterzeugnisse vor allen anderen

411. Anonymus 1899/Vereinigte Werkstätten, S. 145
412. Vgl. Ottomeyer 1988, S. 13
413. Gmelin/Kleinkunst 1897, S. 19
414. Als Architekt, Innenarchitekt, Silberschmied, Kunsthandwerker, Kunsttheoretiker und Dichter wird Ashbee 1902 Ehrenmitglied der Münchner Akademie.
415. Vgl. Kapitel 4.1.
416. Vgl. Anscombe 1978, S. 11ff – Lambourne 1980, S. 13ff – Schlicker 1984, S. 5ff

angepriesen werden. Das Wort 'englischer Geschmack' ist bereits zum Gemeinplatz geworden ... englisch ist heute das 'Neueste'.[417]

Die englischen Künstler verfolgen das Ziel, das Kunsthandwerk nicht nur wiederzubeleben, sondern begleitet von ästhetischem Idealismus, es auch zu reformieren. Es sollen gediegene, funktionale Gebrauchsgegenstände von einfacher Schönheit, Nützlichkeit und Qualität mit einem guten Preis, im Sinne eines frühen sozialistischen Verständnisses entworfen werden. Sie lehnen industrielle Entwürfe ab und suchen eine Rückkehr zur individuellen Handarbeit; sie sehen den Handwerker als Künstler.

In Deutschland werden diese Ideale schnell übernommen und gefeiert, so schreibt Wilhelm von Bode schreibt lapidar aber lobend über das Buffet von Riemerschmid im Jahr 1897: „schlicht und ... dadurch auch für das moderne Zimmer durchaus geeignet".[418] Schon 1901 erklärt Richard Graul (1862-1944), seit 1896 Direktor des Leipziger Kunstgewerbe-Museums: „... Versuche, mit denen gleichzeitig in München eine Anzahl Künstler auftraten, ... die bestimmte Absicht, für das deutsche Haus Möbel und Geräte zu schaffen. ... Alle erfüllte das gleiche Bestreben, einfach natürlich zu sein, den guten Geschmack nicht in übertriebenem Schmuck, sondern in guten Verhältnissen, fein nuancierten Farbharmonien zu suchen. ... Bernhard Pankok, Bruno Paul und Richard Riemerschmid haben als Entwerfer am meisten Kühnheit und Eigensinn in ihren modernen Erfindungen gezeigt. Sie schaffen aus der Tiefe ihres Gemüts heraus, nach selbstgefundenen modernen Stilprinzipien ..."[419] Im Jahr 1907 stellt auch der österreichische Architekturtheoretiker und -kritiker Joseph August Lux (1871-1947) fest: „Wir stehen schließlich dem Zerrbild einer Kultur gegenüber, wo die besten Kräfte und Anlagen, die technischen Erfindungen und wissenschaftliche Entdeckungen zu einem unerhörten Missbrauch ausgenützt werden. In dieser Zeit sehen wir den Begriff einer qualifizierten Arbeit immer mehr schwinden und einer auf äußerliche Schönheit und Täuschung berechneter Erzeugung Platz machen, in der sich die große Dienerin der Menschheit, die Maschine, als Tyrannin auf spielt. ... wir stehen ja heute in den Anfängen einer neuen Bildung, die dort einsetzt, wo die positive Arbeit des Volkes im Dienste der Schönheit und der Veredlung beginnt. Ich meine das moderne Kunstgewerbe. Hier ist ein ganz deutliches Beispiel gegeben, welche enorme wirtschaftliche, moralische und darin eben im tiefsten Sinne künstlerische Bedeutung, die Pflege der Qualität hat. Der Fortschritt des Kunstgewerbes hängt von der Pflege der Qualität ab."[420] Ein Jahr später bewertet Lux das „Streben nach Einfachheit und konstruktiver Logik"[421] von Richard Riemerschmid positiv und geht damit mit den Engländern konform.

417. Muthesius 1898, S. 321
418. Bode 1897/Kunsthandwerk, S. 113
419. Graul 1901, S. 43f
420. Lux 1907, S. 253ff
421. Lux 1908, S. 144

10.2. Die Arbeiten: Beschreibung

Im wesentlichen sind heute nur die Entwurfszeichnungen von Schmuz-Baudiß für Möbel erhalten, lediglich ein Sekretär und ein Bilderrahmen sind erhalten (Kat.-Nr. 002/Holz und Kat.-Nr. 012/Holz).[422]

Charakteristisch für alle Möbel bzw. für alle Entwürfe der Schränke, Rahmen, Spiegel und der Mandoline ist, dass sie alle Intarsien haben. Es handelt sich dabei um eine Dekorationstechnik, bei der auf einer planen Oberfläche verschiedene Hölzer derart in- oder aneinander gelegt werden, dass wieder eine ebene Fläche entsteht, die aber nun verschieden farbige und unterschiedlich strukturierte Einschlüsse enthält. Die eingelegten Holzstückchen schließen bündig mit der Oberfläche ab und ergeben ein Motiv oder ein Muster.

Schmuz-Baudiß entwirft für die Intarsien der Möbel vorwiegend Blumen, Blüten und Blätter, sowie andere florale und vegetabilische Motive für die Intarsien. Besonders gern verwendet er Schneeglöckchen, Kornblumen und Mohn, aber auch Kiefernzweige und Tulpen. Für einen Schrank, einen Sekretär und einen Paravent entwirft er das Bild einer Frau in einem Garten Mandoline spielend.[423] Ein Spiegel wird von einer Platte mit Intarsien mit dem Motiv des Froschkönigs umrahmt. Ein Sekretär zeigt das Motiv eines blauen Pfauen, der seine prächtige Schwanzschleppe präsentiert. Zwei Entwürfe dagegen zeigen sehr abstrakte, florale Muster.

Es sind Entwürfe erhalten für fünf Paravents, vier Wanduhren, zwei Wandschränkchen, zwei Schränke, zwei Sekretäre, eine Vitrine, eine Bank, einen Bilderrahmen und einen Spiegel, sowie ein Photo mit einer Mandoline.

Die Möbel sind darauf angelegt, möglichst viele glatte Flächen zu bieten, um Intarsien zeigen zu können. Dadurch ergeben sich einfache symmetrische Kastenformen, von strengen Proportionen, aber auch mit funktionalen Gliederungen für offene Fächer, Türen, Schubladen und Regale. Konstruktion und Materialcharakter werden betont, so ist die offen gezeigte Brettkonstruktionsweise in großen Flächen auf Rahmen mit Füllungen gearbeitet. Der noch in Familienbesitz erhaltene Schrank hat dunkel gebeiztes Holz, sodass die Maserung hervorgehoben wird.

422. Sie befinden sich bei Nachfahren von Schmuz-Baudiß – vgl. Ottomeyer 1988, S. 5ff
423. Seine Ehefrau spielt Mandoline, möglicherweise sind diese Möbel für seine eigene Wohnung gedacht.

10.3. Kunsthistorische Einordnung

Intarsien erleben mit der künstlerischen und wirtschaftlichen Blüte der italienischen Stadtstaaten vom 13. Jahrhundert an, in der Zeit der Renaissance einen furiosen Start. Später verlagert sich die Intarsienproduktion weiter Richtung Norden und besonders die Olivetaner-Mönche in der Toskana stellen intarsierte Chorgestühle und Sakristeimöbel her. Von Italien über Tirol und Süddeutschland verbreitet sich die Technik der Intarsienherstellung über ganz Europa. Es entwickeln sich eigene Werkstätten vor allem in Nürnberg mit Peter Flötner (1485?-1546) und in Augsburg mit Lorenz Stör[424] sowie mit Lienhart Strohmeier.[425] In Frankreich werden die Techniken für die Einlegearbeiten durch gefärbte Hölzer verfeinert. Die Intarsien von André Charles Boulle (1642-1732) zeichnen sich durch eine besonders raffinierte Kombination von Metall, Schildpatt und Bronzeapplikationen aus. David Roentgen (1743-1807) macht sich die aus den Kolonien neu verfügbaren Hölzer, wie Mahagoni, Satin- oder Zitronenholz zunutze, verwendet Elfenbein, Perlmutt oder feuervergoldete Bronzebeschläge und lotet neue Möglichkeiten für prunkvolle Intarsien aus.[426]

Vergleicht man die Möbel von Schmuz-Baudiß mit denen anderer Künstler-Entwerfer in München, so zeigen sich trotz aller künstlerischen Nähe wichtige Unterschiede: Dominant bei den Möbeln von Berlepsch-Valendas, Endell und Obrist sind um 1896/97 große Beschläge, bei denen die Holzkonstruktion in den Hintergrund tritt. Bei Pankok übernehmen floral-ornamentale Schnitzereien und bei Riemerschmid das Flachschnittornament zunächst schmückende Funktion. – So steht Schmuz-Baudiß mit den Intarsien weitgehend allein da. Die Intarsien zeigen langzügig fließende Linien und das weiche An- und Abschwellen der Formen. Die Blumen, Blüten und Blätter sind abstrahiert dargestellt und zeigen eine Tendenz zum Ornament.

Der erhaltene Schrank hat dunkel gebeiztes Holz, sodass die Maserung hervorgehoben wird. – Die Betonung der Maserung setzt sich durchgängig ab 1897 schlagartig bei allen Münchner Künstlerentwerfern durch. In der Regel wird

424. Lebensdaten unbekannt: Lorenz (auch Lienhart oder Laurentio) Stöer (auch Stör, Stoer, Sterr oder Storr) ist bis zum 24.5.1557 in Nürnberg, danach in Augsburg als Maler, Zeichner und Bürger ansässig. In den Jahren 1594 und 1595 wird er als Gutachter in Nürnberg genannt, es ist beurkundet, dass er im Jahre 1620 noch lebt. Bekannt wird er als einer der drei Nürnberger Meister (neben Wentzel Jamnitzer und Johannes Lencker), die sich intensiv mit der perspektivischen Darstellung beschäftigen. In diesem Zusammenhang erstellt er auch 1567 seine 'Geometria et Perspectiva', eine Sammlung von 11 Holzstichen mit mathematischen Objekten in phantastischen Ruinenlandschaften. Vgl. Wood 2006, o.S., pdf

425. Lebensdaten unbekannt - Vgl. Feulner 1927, S. 21ff

426. Flade 1986, S. 12ff

von den Vereinigten Werkstätten eine Ölimprägnierung angewendet, die die naturbelassene Oberfläche und damit die Maserung hervorarbeitet. Die Verwendung eines heimischen Holzes und die offene Zurschaustellung des Materials basieren auf mittelalterlichen Vorbildern, werden aber vom Jugendstil mit der Maxime eines ethisch fundierten Qualitätsbegriffs, der Materialgerechtigkeit, Zweckmäßigkeit, Gediegenheit und Nachhaltigkeit zum Prinzip erhoben.

Kurz vor 1900 werden die Möbel schnell sehr schlicht und schmückende Dekorationen werden grundsätzlich weggelassen. Bruno Paul und Richard Riemerschmid konzentrieren sich auf die Form und die konsequent-funktionale Konstruktion. Der Musikstuhl von Riemerschmid, 1899 in Dresden auf der 'Deutschen Kunstausstellung' zum ersten Mal gezeigt, erregt wegen seiner reduzierten Konstruktion in 'stilvollen Linien' sofort großes Aufsehen.[427] Van de Velde lässt um 1897 eine Schlafzimmereinrichtung in einer komplizierten Brettkonstruktion fertigen, die in Rahmen auf Füllung gearbeitet ist. Einziger Schmuck sind Ornament- und Konstruktionslinien die sich kunstvoll gegenseitig durchdringen.[428]

Fazit:
Davon ausgehend, dass Schmuz-Baudiß Maler ist, aber nach 1896 auch Möbel entwirft, zeigt den umfassenden Neuansatz von dem er ausgeht: Die Zimmereinrichtung ist dem Jugendstil ein Hauptanliegen, hier ist die gewünschte Verschmelzung von Kunst und Leben möglich. Die Beschäftigung Schmuz-Baudiß' mit Keramik, Möbeln, Stickereien ebenso wie mit Bronze und Leder, also vielen Einzelbestandteilen von Interieurs, zeigt seine Auffassung von angewandter Kunst in exemplarischer Weise, nämlich dass sich der Gestaltungswille der Kunst bis in Details erstreckt und alle Materialien erfasst. In der Spannbreite zwischen ‚Sofakissen und Städtebau'[429] trifft die Zimmereinrichtung jenen Bereich, der dem Menschen am nächsten ist, denn in Zimmern verbringt der Mensch den größten Teil seines Lebens.

Die historisch orientierte Ausbildung, die Schmuz-Baudiß in der Königlichen Kunst-Gewerbeschule erfahren hat, ermöglicht Schmuz-Baudiß einen leichten Zugang zu den unterschiedlichen Bereichen des Kunstgewerbes. Das disziplinierte Einarbeiten in das Zeichnen von Dekorationsmotiven ist die Grundlage für Schmuz-Baudiß' ausgeprägte Fähigkeit, sich mit dem Material- und Formverständnis des Kunstgewerbes intensiv auseinanderzusetzen. Die Entwürfe der Schüler der Königlichen Kunst-Gewerbeschule werden in Werkstätten

427. Bloom Hiesinger 1988, S. 115f
428. Vgl. Ottomeyer 1988, S. 173
429. Titel des Katalogs zur Untersuchung der Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau bei Arnold 1993

außerhalb der Schule in Auftrag gegeben, so sind die Papier- und Reißbrettarbeit grundsätzlich das einzige Verbindungsglied zwischen Kunst und Industrie, so wie Schmuz-Baudiß nun auch die Vereinigten Werkstätten seine Entwürfe ausführen lässt.[430]

Wie sich schon in den Stickereien gezeigt hat, bleibt Schmuz-Baudiß dem schmückenden Dekor verhaftet. Die Abstraktion soweit zu führen, dass sich der Schmuck in der reinen Form und der klaren Funktionalität zeigt, sich aber auch in der verfeinerten Materialgerechtigkeit reduziert, liegt ihm fern.

430. Vgl. Ziffer 1994, S. 36

11. Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902 – 1925)

11.1. Der Ruf an die KPM (1902)

11.1.1. Historischer Hintergrund der KPM

11.1.2. Technische Voraussetzungen in der KPM

11.1.3. Künstlerischer Hintergrund: Die Weltausstellung in Paris 1900 – Die KPM in der Kritik

11. Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902 – 1925)

11.1. Der Ruf an die KPM

Die Verhandlungen zwischen Schmuz-Baudiß und Fritz Dönhoff (1863-1943), dem Referenten im Handelsministerium werden von Peter Jessen (1858-1925), dem Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin unterstützt. In Briefen hält man eng Kontakt und Jessen berät Schmuz-Baudiß für seine Gespräche mit Dönhoff. So schreibt der Direktor am 18. November 1901 an Schmuz-Baudiß: „ ... kommen Sie sofort in Ihrem Reiseanzug, ganz einerlei wie, ... es steht recht gut, glaube ich.“[431] Am 20.11.1901 schreibt Jessen wieder an Schmuz-Baudiß: „... es wird einige Tage währen, bis ich Ihnen mitteilen kann, ob sich Ihre Bedingungen in vollem Umfange erfüllen werden lassen. Ich hoffe das Beste.“[432]

Schließlich gelingen die Verhandlungen und am 21. Dezember 1901 schließt die KPM mit Schmuz-Baudiß einen Vertrag. In den Vertrag heißt es im zweiten Paragrafen: „Die Thätigkeit ist als eine selbstständige gedacht ... Herr Schmuz-Baudiß soll für seine künstlerische Thätigkeit freien Spielraum haben, nur muß er dieselbe den Zwecken der Manufaktur dienstbar machen ... andererseits sind seine hier entstandenen Werke (Skizzen, Modelle, Entwürfe und Arbeiten) ... ausschließliches Eigenthum der Manufaktur. Werden seitens der Manufaktur

431. Brief von Peter Jessen an Schmuz-Baudiß am 18.11.1901; im KPM-N
432. Brief von Peter Jessen an Schmuz-Baudiß am 20.11.1901; im KPM-N

Ausstellungen beschickt, so soll bei den von Herrn Schmuz-Baudiß herrührenden Gegenständen dieser neben der Manufaktur als Aussteller genannt werden. Eine selbstständige Beschickung von Ausstellungen mit seinen in der Manufaktur ausgeführten Werken steht Herrn Schmuz-Baudiß ohne ausdrückliche Genehmigung seitens der Manufaktur nicht zu.“[433] Im dritten Paragrafen heißt es: „Die Dauer des Vertrages ist auf zwei Jahre befristet. Die KPM zahlt Herrn Schmuz-Baudiß eine jährliche Vergütung von 6000 Mark.“[434]

Am 1. Februar 1902 beginnt die Tätigkeit. Schmuz-Baudiß zieht mit seiner Familie nach Berlin. Es ist die Zeit, als in Berlin Aufbruchstimmung herrscht, nicht nur in der Kunst. Münchens Stern sinkt. Noch 1902 hatte Thomas Mann (1875-1955) in der Novelle ‚Gladius Dei’ über München geschrieben: „Die Kunst blühte, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige fleißige und hingebungsvolle Propaganda in ihrem Dienste, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet ... München leuchtete.“[435] Aber unter der provokativen Überschrift 'Münchens Niedergang als Kunststadt' erscheinen in der Berliner Zeitung 'Tag' im April 1901 zwei Artikel des Kunstkritikers Hans Rosenhagen (1858-1943) – zwei Artikel,[436] die unverblümt die Versäumnisse der bayerischen Kunstpolitik auflisten. Sofort wird in der bayerischen Presse ausführlich thematisiert, dass Peter Behrens, August Endell, Bernhard Pankok, Lovis Corinth, Max Slevogt und andere Künstler die Stadt aus Mangel an Aufträgen verlassen müssen.[437] In der Publikation von Eduard Engels (1851-1938) aus dem Jahr 1902 ‚Münchens Niedergang als Kunststadt – eine Rundfrage’ wird diese Frage kontrovers diskutiert.[438] Die Allgemeine Zeitung beklagt auch den Weggang von Schmuz-Baudiß: „... das junge Münchner Kunstgewerbe [erleidet] einen unersetzlichen Verlust.“[439]

11.1.1. Historischer Hintergrund der KPM

Die erste Manufaktur, die in Berlin Porzellan produziert, gründet der, in der Schweiz geborene Berliner Kaufmann und Wollzeugfabrikant Wilhelm Caspar Wegely (1714-1764) im Jahr 1751. Er hält die Manufaktur bis zum Jahr 1757.

433. Vertrag vom 21. Dezember 1901; im KPM-N
434. Vertrag vom 21. Dezember 1901; im KPM-N
435. Mann 1902, S. 157
436. Vgl. Büttner 2007, o. S., Anmerk 1
437. Vgl. Nielsen 1999, S. 184
438. Vgl. Engels 1902, S. 11ff
439. N.N. 8.1.1902, o. S.

Nachdem Wegely seine Fabrik schließt, betreibt der thüringische Porzellanmodelleur und Arkanist Ernst Heinrich Reichard (?-1764), der in der Wegely'schen Manufaktur zuvor gearbeitet hatte, selbst eine Porzellanwerkstatt in Berlin. Reichard kennt das Arkanum, die Rezeptur für die Porzellanmasse. Als der aus Konitz bei Danzig stammende Unternehmer Johann Ernst Gotzkowsky (1710-1775) beabsichtigt, dem Wunsch Friedrichs II. (1712-1786) nachzukommen, eine neue Porzellanmanufaktur in Berlin zu errichten, verkauft ihm Reichard am 11. Januar 1761 neben seinem eigenen Betrieb auch das Geheimnis des Arkanums. Aber Reichard handelt aus, dass er der Arkanist der Manufaktur bleibt, auch seine acht Beschäftigten werden übernommen.[440] Sachsen ist in der Zeit des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) von preußischen Truppen besetzt und die Meißener Porzellan-Manufaktur praktisch in der Hand Friedrichs II. Gotzkowsky, vom preußischen König als Unternehmer geschätzt und gefördert, nutzt die Gunst der Stunde und wirbt wichtige Künstler und Mitarbeiter aus der sächsischen Manufaktur für die KPM in Berlin ab.[441] Als Gotzkowsky aber infolge seiner spekulativen Geldgeschäfte in immer schwierigeres finanzielles Fahrwasser gerät, erwirbt der Preußische König für 225.000 Taler das Unternehmen am 13. September 1763. Am 19. September unterzeichnet Friedrich II. den Vertrag und verleiht seiner Manufaktur ein neues Sigel, welches, wie er vorschreibt: „ ... dergestalt gestochen werden soll, daß in der Mitte ein Scepter und die Unterschrift sei, Königliche Preußische Porcelain-Fabrique zu Berlin."[442] Die ursprünglich an der Leipziger Straße 4 gelegenen Fabrikationsgebäude werden 1871 an ihren heutigen Standort verlegt,[443] der Bahnhof Tiergarten in unmittelbarer Nähe soll aber erst am 5. Januar 1885 eröffnet werden.

11.1.2. Technische Voraussetzungen in der KPM

Am 1. April 1878, schon kurz bevor das so genannten ‚Berliner Protokoll' erstellt wurde, ist die Chemisch-Technische Versuchsanstalt der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin eingerichtet worden. Die Versuchsanstalt „... verdankt [ihre Gründung] den damaligen Wünschen keramisch-technischer Kreise auf Unterstützung der Privatindustrie durch Mitteilung von grundlegenden Versuchsergebnissen. ... nach dem Vorbild der Nationalmanufaktur Sèvres, für

440. Vgl. Baer 1986, S. 54ff
441. Vgl. Berling 1910, S. 22ff
442. Kabinettsordre vom 16. Oktober 1763 zitiert bei Baer 1986, S. 77 – vgl. Kolbe 1863, S. 135ff und 263
443. Vgl. Hofmann 1908, S. 156

die es eine ehrenvolle Pflicht ist, jedem Fabrikanten die gewünschte Auskunft zu geben."[444]

Der Chemiker Hermann Seger (1839-1893) wird zum ersten „Vorsteher der Anstalt"[445] berufen.

Seger entwickelt bis zum Jahr 1880 eine neue Rezeptur für Weichporzellan, dass bei 1250-1300°C gebrannt wird, während Hartporzellan erst bei rund 1500°C gutbrennt. So können auch die Glasuren neu zusammengesetzt werden, weil sie bei niedrigereren Temperaturen gebrannt werden können. Die neuen Glasuren, alkalireiche Silikate, sind leichtflüssig und um sie zu färben, kann man weit größere Mengen färbender Metalloxyde in den Glasurbrei einbringen und damit intensivere Färbungen erzeugen, als bei Glasuren für Hartporzellan.

Die Glasuren, die Seger entwickelt, entsprechen den chinesischen Ochsenblutglasuren der Kangxizeit (1662-1722). Auf der Basis von Kupferoxid entwickeln sich geflammte Überfangglasuren von intensivem, tiefem Rot, das bis ins Violett fällt; die Färbung kann auch in eine grünliche oder blaue Färbung übergehen, da der Glasurbrei auch Eisen enthält.[446] Die Entwicklung der Farben hängt wesentlich von den Zufällen des Brandes ab, nämlich von der Sauerstoffzufuhr im Ofen. Wird die Sauerstoffzufuhr erhöht, changiert das Rot in blaurote, violette, leuchtende Färbungen mit opalisierenden Effekten.[447] Richard Borrmann sieht in diesen Produkten der Berliner Manufaktur „den ersten erfolgreichen Versuch der modernen koloristischen Richtung."[448]

Im Jahr 1888 wird Albert Heinecke (1854-1932) zum technischen Direktor berufen. Er führt das Werk des erkrankten Seger weiter. Die Versuchsanstalt beschäftigt sich kontinuierlich mit der Weiterentwicklung und Erforschung von Neuerungen auf dem Gebiet der Keramik. So gelingt 1899 die Herstellung einer Masse, die es ermöglicht, die feuchte Porzellanmasse mit der Hand frei zu modellieren und dadurch dem gebrannten Stück den Reiz der bildnerischen Originalarbeit zu erhalten. "Vor allem hat man sich mit Erfolg um die Zusammensetzung einer Porzellanmasse bemüht, welche eine größere Bildsamkeit besitzt, als die in der Regel zur Verwendung kommende Masse, und die ein Gestalten aus freier Hand, ohne Zuhülfenahme von Formen zuläßt."[449] Im ‚Sprechsaal', der Zeitschrift für technische und wirtschaftliche Fragen der Silikatindustrie, die von 1867 bis 1991 in Coburg erscheint, erklärt: „Es werden zunächst glatte Gefäßkörper freihändig aufgedreht und diese dann mit freihändig

444. Anonymus 1913/Versuchsanstalt, S. 441
445. Lehmann 1959, S. 22
446. Vgl. Brüning 1899, S. 445ff
447. Vgl. Lehnert 1902/Porzellan, S. 135
448. Borrmann 1902, S. 8
449. S. L. 1899, S. 1325

modelliertem, plastischem Schmuck versehen."[450] Man versucht die Zusammensetzung der Masse zu definieren: „... diese Masse soll ohne Feldspat hergestellt, dagegen mit einer Fritte[451] versetzt sein. Ob das letztere zutreffend ist, scheint fraglich, wahrscheinlicher ist, daß ... diese Masse, nicht gefrittetes sondern gesintertes Steinzeug ist, aus dessen rein thoniger Zusammensetzung sich auch die der freihändigen Dreh- und Modellierarbeit angemessene größere Plasticität erklärt. Ein Catalog, der über dieses und andere Fragen hätte Auskunft geben können, fehlt leider."[452]

Mit dieser neuen Masse sind Formen mit vollplastischen Anmodellierungen möglich, die sich in Hartporzellan nicht herstellen lassen würden, denn es wäre zu spröde und zu brüchig und ließe sich nicht frei modellieren. Heinecke entwickelt auch neue Glasurrezepturen für diese Porzellanmasse. In seinem Artikel unter der Überschrift ‚Kristallglasuren auf Weichporzellan' erklärt er die Herstellung: „Es sind hiernach in erster Linie Willemit, in zweiter Linie Titansäure, in dritter Gemische von beiden als Kristallbildner benutzt."[453] D.h. Kristallglasuren entstehen in einem mit Zinkoxid übersättigten Glasurfluss. Bei der Abkühlung erstarrt das Zinkoxid in kristalliner Form, es können sich dabei homogen kristalline Schichten oder große Einzelkristalle entwickeln.[454]

11.1.3. Künstlerischer Hintergrund: Die Weltausstellung in Paris 1900 – Die KPM in der Kritik

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entspricht die Position der KPM im internationalen Vergleich – trotz aller technischen Raffinessen – nicht mehr den Erwartungen. Deshalb beruft das Preußische Abgeordnetenhaus vom 3. bis 8. Juni des Jahres 1878 eine Enquete-Kommission ein, die das so genannte ‚Berliner Protokoll' erstellt.[455] Max Jordan (1837-1906) Gründungsdirektor der Nationalgalerie Berlin in den Jahren von 1876 bis 1896, Ernst Ewald (1836-1904) seit 1874 Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, Friedrich

450. S. L. 1899, S. 1325
451. Frittenporzellan enthält kein Kaolin, sondern wird aus Quarzsand, Salpeter, Kochsalz, Soda, Alaun und Calciumsulfat (in Form von Alabaster oder Gips) gemischt und gebrannt, daraus entsteht ein glasiger Stoff – die Fritte. Sie wird zerbrochen und zermahlen, um dann mit kreide- oder gipshaltigem Mergel im 3:1-Verhältnis vermischt zu werden. Der Mischung wurde auch grüne Seife beigegeben, um die Formbarkeit der Masse zu erhöhen. Nach einem aufwändigen Freisetzen von Luftblasen durch Kneten und Walzen, wurde die Masse geformt, glasiert und zum Endprodukt gebrannt.
452. Schmidt 1900/Porzellan, S. 563-1564
453. Heinecke 1909, S. 1586
454. Vgl. Bröhan 1993/KPM, S. 115
455. Lüders 1878, o. s.

Lippmann (1838-1903), Direktor des Kupferstichkabinetts, die Bildhauer Reinhold Begas (1831-1911) und Louis Sußmann-Hellborn (1828-1908), beide sind Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste und der Geheime Medizinalrat Rudolf Virchow (1821-1902) nehmen an den Beratungen teil sowie auch Mitglieder des Deutschen Reichstages, des Abgeordnetenhauses und hochrangige Ministerialbeamte. Man berät sich, weil die Manufaktur nicht nur finanzielle Probleme hat, sondern auch, weil man „... es sich nicht verhehlen könne, daß die Leistungen der Manufaktur ... unter den gegenwärtigen Verhältnissen an sie zu stellenden Ansprüchen leider nicht befriedigen. ... Die vorhandenen Mängel seien zum theil darauf zurückzuführen, daß man dem Material Leistungen abnötigen wolle, welche dasselbe nicht hergeben könne. Statt die Vortheile, welche das Porzellan dem Künstler gewähre, zu benutzen, andererseits aber auch die durch die natürlichen Eigenschaften des Materials gezogenen Schranken, gewissenhaft zu beobachten, versuche man Dekorationsweisen, die dem Material widersprächen. Man bestrebe sich, dasselbe durch Farbe unkenntlich zu machen und ihm auch die Form anderer Materialien aufzunöthigen.“[456]

Einerseits kommt die Kommission zu einer vernichtenden Kritik im Geiste Gottfried Sempers, andererseits sucht man sofort nach praktischen Lösungen. So schlägt die Kommission vor, auch nicht der Manufaktur angehörende Künstler als freie Mitarbeiter für Entwürfe heranzuziehen. Darüberhinaus spricht man sich in der Kommission dafür aus, eine Werkfachschule anzugliedern, um Nachwuchs zu fördern. Außerdem schlagen die Teilnehmer der Enquete-Kommission vor, zwischen den wirtschaftlichen und technischen sowie den künstlerischen Leitungsfunktionen der Manufaktur zu trennen.

Daraufhin beruft das Handelsministerium Louis Sußmann-Hellborn im Jahr 1881 zum ersten ‚artistischen Direktor’. Sußmann-Hellborn, zunächst zum Bildhauer an der Berliner Akademie ausgebildet, studiert ab 1852 für vier Jahre in Rom, unternimmt sodann in ganz Italien längere Reisen sowie auch in Deutschland, Belgien, Frankreich und England und zieht schließlich 1857 wieder in seine Heimatstadt Berlin. Er bekommt in Berlin die großen und vor allem die, für die Reputation wichtigen Aufträge. Er soll die Figuren der Freitreppe des Königlichen Kunstgewerbemuseums schaffen sowie Entwürfe für einige Marmorskulpturen in der Nationalgalerie anfertigen. Für den Festsaal des Berliner Rathauses arbeitet er Marmorskulpturen Friedrichs II. und Friedrich Wilhelms III. aus. – Geprägt vom historistischen Kunstverständnis des wilhelminischen Kaiserhauses, vertritt Sußmann-Hellborn auch in der Manufaktur eine Mischform barocker und rokokohafter Stilrichtungen. Unter seiner Führung wird ein Tafelservice mit Reliefzierrat entworfen und ausgeführt, ein Geschenk von 14 preußischen

456. Vgl. Drucksache Nr. 60 des Preußischen Landtags, Drucksache des Hauses der Abgeordneten, 13. Legislaturperiode, 3. Session, 1878-79, Bd.1. Zitiert in: Treskow 1971, S. 274

Städten zur Silberhochzeit des Kronprinzenpaares Friedrich Wilhelm (1831-1888) und Victoria (1840-1901) im Jahr 1883. Die Entwürfe für die Bemalung des Services liefert Adolf Menzel (1815-1905). Bereits im Oktober 1887 muss Sußmann-Hellborn sein Amt aus gesundheitlichen Gründen niederlegen.[457]

Auf Vorschlag von Sußmann-Hellborn wird der Maler Alexander Kips (1858-1910) im Jahr 1888 neuer artistischer Direktor.[458] Charakteristisch für die Ära Kips sind plastisch dekorierte Zierporzellane von Albert Klein (1871-1962), Paul Schley (1854-1942), Carl Bernewitz (1858-1934), Martin Fritzsche,[459] Franz Metzner (1870-1919) u.a. Oft sind es florale Formen aus der Botanik, die die Gefäße umschlingen wie z.B. Kohl, Kohlrabi, Kürbis, auch Iris und Lilien aber auch Frösche, Hasen, Schmetterlinge, Käfer, Vögel sowie auch Nymphen und Nixen. Sie erzählen oft einen besonderen Moment einer Mythologie oder eines Märchens. So schwimmen z.B. Najaden in einem türkisfarbenen, bräunlich und violett changierenden Meer und werden von einem großen Fisch erschreckt. Besonders bei Metzner verschieben sich skurrile Themen in makabere Szenen. So trägt ein Kübel seitlich zwei Totenmasken oder es gibt die alptraumhafte Szene, wie ein Jüngling vor einer düsteren Sphinxbüste nackt, zusammengekauert liegt, wobei der Kopf der Sphinx zugleich eine Vase ist.[460]

Kips nutzt die hervorragenden technischen Möglichkeiten für Porzellane, die Heinecke bereitstellt. Seine neue Porzellanmasse kann Ochsenblut- und Kristallglasuren tragen, die als opake oder transparente Glasflüsse und als Email bei 600° bis 800°C im Muffelfeuer aufgeschmolzen werden.

Zur Ausstellung der Porzellane der KPM auf der Weltausstellung in Paris 1900, stellt Julius Meier-Graefe (1867-1935) – als laut vernehmbarer Ächter des Historismus – der KPM, aber vor allem zielgerichtet Kips ein vernichtendes Urteil aus: „Die Menge von Porzellanen, die die Berliner Maufaktur mit sehr großem Aufwand zu Schau stellt, erhöht den Glanz des Reiches nicht. Sie bringt einen Geschmack zur Geltung, der zu einem Teil sich in den schlimmsten Amorettenorgien gefällt, wie wir sie sonst nur noch in unsern Fünfzig-Pfennig Basaren finden, zum anderen eine Pseudomodernität angenommen hat, die nicht viel besser ist. Künstlichkeit statt Kunst, Geschmacklosigkeiten in jeder Richtung, in der Vergewaltigung des Materials, in dem Dekor, in den Formen in den Proportionen. Und wir hatten geglaubt, die Zeit der Porzellangemälde wäre vorbei, in welcher sich jeder Mangel an Talent und Geschmack hinter schaler Süße verkroch. Ebenso nichtssagend, aber in riesigen Dimensionen ersteht sie hier aufs neue auf königliche Kosten.“[461] Meier-Graefes erste kunstkritische

457. Vgl. Treskow 1971, S. 28
458. Vgl. Ouvrier-Böttcher 1984, S. 138
459. Lebensdaten unbekannt
460. Vgl. Osborn 1900, S. 489
461. Meier-Graefe 1900/Keramik, S. 449

Arbeit verfasst er 1894 über Edvard Munch, im Jahr 1895 gehört er zu den Gründern der Zeitschrift ‚Pan', danach meist in Paris lebend, entwickelt sich Meier-Graefe zu einem der besten Kenner der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, so dass er in der Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst dem französischen Impressionismus eine herausragende Stellung einräumt und ein entschiedener Verfechter avantgardistischer Kunst ist.

Während die Münchner Secession schon 1892 gegründet worden ist, schließen sich auf Anregung von Walter Leistikow (1865-1908) in Berlin erst sechs Jahre später im Mai 1898 bildende Künstler wie Max Liebermann, Lovis Corinth, Lesser Ury (1861-1931), Max Slevogt, Heinrich Zille (1858-1929), Hans Baluschek (1870-1935) u.a. zur Berliner Secession zusammen. Um die Jahrhundertwende „... lockte der Ruf des Kunsthandels und eines kapitalkräftigen Mäzenatentums viele Künstler in die Reichshauptstadt, die Lichtwark 1899 als 'den bedeutendsten Markt nach Paris' qualifizierte."[462] – In Berlin sind es die Museen, aber vor allem der Kunsthandel, die einen fruchtbaren Boden bereiten und die Aufbruchstimmung begünstigen.

Allerdings ist die Zeit reich an Widersprüchen: Die durch eine schnelle Industrialisierung und Verstädterung entstandenen tiefen Brüche in der wilhelminischen Gesellschaft lassen sich nicht zuletzt auch im kulturellen Schaffen der Zeit ablesen. Die Mehrheit der prosperierenden bürgerlichen Gesellschaft läßt sich von der Politik Kaiser Wilhelms II. und seiner Forderung der Identifikation mit dem wilhelminischen Staat beeinflussen, preußische Tradition und Tugenden idealisierend, unterstützen sie die Militarisierung der Gesellschaft. Gegen das tief im 19. Jahrhundert verhaftete Kunstverständnis Kaiser Wilhelms II. entwickelt sich allerdings in zunehmendem Maße eine ernstzunehmende Opposition.

Wilhelm II. bestellt 1875 den Historienmaler Anton von Werner (1843-1915) zum Direktor der Königlichen Akademie der bildenden Künste. Darüberhinaus genießt Werner die unumschränkte Protektion des Kaisers, so wird der Maler vom Kaiser im Jahr 1895 und wieder in den Jahren 1899/1901 auch zum Vorsitzenden des Vereins der Berliner Künstler ernannt. Der Zuständigkeitsbereich und das Machtpotential Werners ist damit enorm. „Es reichte … von der Erstellung ministerieller Gutachten und der Prüfung aller die Unterrichtsinstitute betreffenden Angelegenheiten wie Stellenbesetzung und Gestaltung des Lehrprogramms bis zur Organisation des Berliner Salons. Die Akademie war zuständig für die Prämierung der an der großen Kunstausstellung beteiligten Künstler; durch ihre maßgebende Mitgliedschaft in der Landes-Kunst-Kommission nahm sie Einfluß auf die Ankaufspolitik der National Galerie und die Bewilligung

462. Alfred Lichtwark zitiert in: Walter-Ris 2003, S. 29

von Staatsaufträgen.“[463] – Dies hat vor allem auf die Entwicklung und Durchsetzung moderner Kunstströmungen fatale Auswirkungen. Ausstellungen von Vertretern der durch Frankreichs Vorbild angeregten Plein-Air-Malerei, wie Wilhelm Trübner (1851-1917), Carl Schuch (1846-1903), Wilhelm Leibl (1844-1900), Lesser Ury (1861-1931), Fritz von Uhde (1848-1911) und Max Liebermann (1847-1935), Franz Skarbina (1849-1910) werden systematisch verhindert. Die modernismusfeindliche Kunstkritik des Kaiserhauses trägt entscheidend zur Diffamierung der jungen Künstler bei.

Auch Wilhelm von Bode (1845-19129)[464] unterstützt nicht die Kunst der Gegenwart, nicht der Moderne. Seine hervorragenden Beziehungen zu Künstlern und Sammlern, aber auch zur Kaiserfamilie ermöglichen ihm spektakuläre Ankäufe für die Museen. Bode ist Kunsthistoriker. So gelingt ihm der Aufbau einer Skulpturensammlung der italienischen Frührenaissance von europäischem Rang sowie die Erweiterung der Gemäldegalerie um ihre wichtigsten Stücke altdeutscher und holländischer Meister, darunter Werke von Rembrandt, Rubens und Dürer. Ebenso ist Bode am Aufbau sowie der Erweiterung zahlreicher anderer Abteilungen beteiligt, so dem Kupferstichkabinett und der Münzsammlung, der islamischen und der ostasiatischen Abteilung, der archäologischen und der ägyptischen Sammlungen. Bodes Engagement als kunsthistorischer Berater wohlhabender Bürger trägt entscheidend dazu bei, Kunst als wichtigen Faktor auch des privaten Lebens zu etablieren. Die Kunst als Repräsentationswert, der den zu Reichtum gekommenen bürgerlichen Eigentümer ideell aufwertet, wird zu einem neuen gesellschaftlichen Phänomen, das bald aus den Bürgervillen nicht mehr wegzudenken ist. – Als Bode am 18.10.1904 das von ihm eingerichtete Kaiser-Friedrich-Museum vorstellt, sorgt die arrangierte Präsentation für Aufsehen, denn in den einzelnen Räumen werden verschiedenartige Ausstellungsstücke einer Epoche gezeigt.

Die moderne Kunst kann sich aber der Unterstützung des Berliner Kunsthandels sicher sein. Die Kunsthandlung von Eduard Schulte (1817-1890) stellt 1886 in den vormaligen Räumen ‚Unter den Linden’ der Galerie Rudolf Lepke die ‚Gruppe der Elf’ aus, zu der als bekannteste Künstler Walter Leistikow (1865-1908), Max Liebermann (1847-1935), Franz Skarbina (1849-1910), Max Klinger (1857-1920), 1898 Dora Hitz (1856-1924) und andere gehören.[465] Die Kunsthandlung Keller & Reiner präsentiert 1898 zum ersten Mal in Deutschland Arbeiten von neoimpressionistischen Künstlern wie Paul Signac (1863-1935), Théo Van Rijsselberghe (1862 1926), aber auch von Monet, Alfred Sisley (1839-1899), Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903) u.a. In der Potsdamer Straße 20 eröffnet der Kunstsalon Ribera und widmet den

463. Walter-Ris 2003, S. 24
464. Vgl. Goldschmidt 1916, S. 22
465. Vgl. Meister 2006, S. 22ff

Worpsweder Malern Fritz Mackensen (1866-1953), Otto Modersohn (1865-1943) sowie Christian Rohlfs (1849-1938) und Hans Baluschek (1870-1935) verschiedene Ausstellungen. Friedrich Gurlitt (1854-1893) gebührt das Verdienst, die französische Malerei in Berlin aus der Taufe gehoben zu haben, später stellt er auch Werke von Feuerbach, Thoma, Leibl, Liebermann, von Uhde, Klinger und von Stuck aus. Paul Cassirer (1871-1926) führt die von Henry van de Velde eingerichtete Galerie in der Viktoriastraße 35, am süd-östlichen Rand des Tiergartens. In enger Verbindung mit der ‚Berliner Secession' wendet er sich gegen die offiziellen Ausstellungen sowie die Hofkunst Anton von Werners und verhilft der ‚Secession' zu nationalem Ansehen. Er fördert besonders junge Künstler wie Lovis Corinth. Durch sein besonderes Engagement für die Malerei des französischen und deutschen Impressionismus zieht sich Cassirer den persönlichen Unwillen Kaiser Wilhelms II. zu. Aber die künstlerische Avantgarde greift kontinuierlich den deutschen Militarismus und Imperialismus an.

Die Kunstsalons, aber auch der Freundeskreis um das aus Odessa stammende Ehepaar Felicie (1852-1908) und Carl Bernstein (1842-1894) sind die ersten Sammler französischer, impressionistischer Malerei in Deutschland. Die Sammlung der Bernsteins trägt wesentlich zur Rezeption dieser Kunstrichtung in Deutschland bei. Zum wöchentlichen ‚jour fixe' erscheinen Musiker wie Richard Strauss (1864-1949), Maler wie Max Klinger, Adolph von Menzel und Max Liebermann, der Archäologe Adolf Furtwängler (1853-1907), der dänische Literaturkritiker, Philosoph und Schriftsteller Georg Brandes (1842-1927), der sich um die Vermittlung von skandinavischer und deutscher Kultur verdient macht, der Theaterleiter Otto Brahm (1856-1912), die Historiker Ernst Curtius (1814-1896) und Theodor Mommsen (1817-1903) sowie der Archäologe Georg Treu (1843-1921), Wilhelm von Bode, Hugo von Tschudi (1851-1911) u.v.a. Neben Walter Leistikow gehören später auch die Künstler Sabine (1864-1942) und Reinhold Lepsius (1857-1922), Curt Herrmann (1854-1929) und Louis Tuaillon (1862-1919) zu den Gästen. Kunden der Kunstsalons sind Alfred Lichtwark (1852-1914), der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Sammler und Mäzene, Industrielle und Kaufleute wie Harry Graf Kessler (1868-1937), Eduard Arnhold (1849-1925) oder Eberhard von Bodenhausen (1868-1918) später auch Rudolf Mosse (1943-1920), Otto Gerstenberg (1848-1935), die Bankiers Felix Koenigs (1846-1900) sowie Franz (1865-1935) und Robert von Mendelssohn (1857-1917) u.a. Sie alle untermauern den hohen kulturellen Anspruch und fördern die Kundenakquise und zwar im beiderseitigen Interesse. – Jeder Gebildete in Berlin kennt aus den Ausstellungen die deutsche und internationale Avantgarde, zu einer Zeit, als diese Künstler in Paris und erst recht in England und Amerika, noch das Geheimnis weniger Sammler und Kunsthistoriker ist. Mit der Unterstützung großbürgerlicher Kreise und hochkarätig geführter Kunstsalons können Museumsdirektoren wie Hugo von Tschudi für die Nationalgalerie in Berlin, Alfred Lichtwark (1852-1014) für die Hamburger Kunsthalle, Karl Ernst Osthaus (1874-1921) für das Museum in Hagen ihren Kampf gegen die

rückständigen Kulturministerien und den mächtigen, rücksichtslos eingesetzten Einfluß Wilhelms II. bzw. Anton von Werners, hochrangige Sammlungen anlegen und die zeitgenössischen Künstler unterstützen.

Vor diesem Hintergrund kritisiert Otto von Falke, seit 1901 Direktor des Kunstgewerbemuseums und Geheimrat die KPM nach der Weltausstellung 1900 in Paris: „Die Ausstellungen von Berlin und Meißen, die den besten Platz im deutschen Kunstgewerbe erhalten haben, leiden schon äußerlich unter einer Überladung, welche die Stücke nicht zur Geltung kommen läßt und entwertet, wenn es nicht gerade Schaustücke außergewöhnlichen Umfangs und komplizierter Technik, wie die von Schley modellierte Brunnengruppe, der Rokokokamin oder Riesenvasen sind, in deren Herstellung die Berliner Manufaktur allerdings nicht übertroffen wird. Berlin leidet diesmal noch ganz besonders unter einem allegorischen Fliesengemälde, dessen Kunstwert in umgekehrtem Verhältnis zu seinem Umfang steht. In der Verzierung von Servicen und Ziergefäßen durch Überglasurmalerei und Reliefdekor ist Berlin abwechslungsreicher als andere Manufakturen.“[466] Der unbekannte Journalist mit den Initialen H.v.S., der für Velhagen & Klasings Monatshefte schreibt, folgt dem biederen Publikumsgeschmack und meint, dass die Berliner Manufaktur „... den Wettkampf mit Sèvres gewiß würdig bestehen würde: Neben Prunkstücken in den bewährten älteren Techniken und im Barock- und Rokokostil.“[467] Adolf Brüning (1867-1912), Kurator am Berliner Kunstgewerbemuseum kommt zu dem Ergebnis: „Neben allen diesen Fortschritten und Errungenschaften geht noch unablässig das Bemühen, endlich das höchste Ziel der Porzellankunst, dem die Kopenhagener ja nur in bedingtem Maße nahe gekommen sind, nämlich die vielfarbige Malerei unter der Glasur, zu erreichen. Vielleicht gelingt es der bewährten Leitung der Manufaktur, auch auf diesem Wege allen übrigen Manufakturen voranzugehen.“[468] Richard Borrmann stellt über die KPM fest: „... was fehlt, ist ein rechter künstlerischer Fortschritt und ein festes Ziel seines Schaffens.“[469] Er ist der Meinung, dass eine „Persönlichkeit gefunden werden müsse, die der Manufaktur ein selbstständiges Gepräge innerhalb der modernen Richtung“[470] geben kann, und Richard Graul (1862-1944) Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums spricht schon von der Krise im Kunstgewerbe.[471]

Noch im Jahr 1901 stellt Ernst Zimmermann fest: „Alles in allem doch etwas wenig für eine Anstalt von der Bedeutung der Berliner Porzellanmanufaktur, die,

466. Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 86??
467. H.v.S. 1900, S. 348
468. Brüning 1899, S. 445f
469. Borrmann 1902, S. 98
470. Ebenda
471. Graul 1901, S. 114f und S. 119f

wenn sie einmal anders werden will, zur Erhaltung ihres Rufes doch ganz andere Kräfte in Bewegung setzen müsste.“[472]

Die Erwartungen an Schmuz-Baudiß sind hoch.

472. Zimmermann 1901/Dresden, S. 15

11.2. 1902 – Berlin
Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin

11.2.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

11.2.1.1. Schmuz-Baudiß' Arbeitstechnik

11.2.2. Zeitgenössische Kritiken

11.2.3. Kunsthistorische Einordnung

11.2. 1902 – Berlin
Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin

Als Schmuz-Baudiß im Februar 1902 seine Arbeit bei der KPM aufnimmt, stehen noch im selben Jahr drei wichtige Ausstellungen an. Auf den ersten beiden Ausstellungen in Düsseldorf und Turin muss Schmuz-Baudiß erst noch die Porzellane zeigen, die er in der Thüringer Manufaktur entworfen hat und dort produzieren läßt – denn er hat so schnell keine neue Kollektion in Berlin parat[473] – so wie er auch noch zusammen mit den Vereinigten Werkstätten auftritt.[474] Zuerst eröffnet die Deutsch-Nationale Kunst-Ausstellung in Düsseldorf[475] vom 1. Mai bis 20. Oktober, zehn Tage später eröffnet in Turin die Erste Internationale Ausstellung für Moderne Dekorative Kunst.[476] Wieder hat Schmuz-Baudiß großen Erfolg: Ihm wird in Düsseldorf von der Jury die silberne Medaille verliehen.[477]

Zum ersten Mal kann Schmuz-Baudiß seine Porzellane, die er als erste Porzellane seit April 1902 für die KPM hergestellt hat, auf der öffentlichen Ausstellung in der Akademie der Künste am Potsdamer Platz in Berlin zeigen. Der Verein für Deutsches Kunstgewerbe[478] organisiert zu seinem 25. Jubliäum am 14. November 1902 eine Ausstellung: Die Feuerprobe für Schmuz-Baudiß Berlin.

473. Vgl. 1902 Turin, S. 150ff
474. Vgl. J. B. 1902, S. 1921 – vgl. Plehn 1903, S. 25ff
475. Vgl. 1902 Düsseldorf, o.S.
476. Vgl. Turin 1902, S. 150 ff – vgl. Pica 1902, S. 22ff - J. B. 1902, S. 1171
477. Diplom zur silbernen Medaille, Düsseldorf 1902; im KPM-N
478. Vgl. Horbas, S. 50ff

Der Verein ist einer der ersten Kunstgewerbevereine in Deutschland überhaupt, er steht in enger Verbindung zum Deutschen Gewerbemuseum in Berlin. Ausstellungsort ist die Akademie der Künste am Brandenburger Tor, lediglich Vereinsmitglieder können an der Ausstellung teilnehmen. So ist es auch Adolf Brüning, der Kurator des Berliner Kunstgewerbemuseums, der vorrangig über die Ausstellung berichtet. Alfred Grenander (1863-1931) richtet die Ausstellungsräume ein. Der schwedische Architekt arbeitet seit 1890 im Reichstagsbaubüro bei Paul Wallot (1841-1912). Fortan ist er auch an der Planung der 1902 eröffneten Berliner Hoch- und Untergrundbahn beteiligt. Er folgt einer Berufung an die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin. Der Architekt und Vorsitzende des Kunstgewerbevereins, Paul Kieschke (1841-1905) spricht sich dafür aus: "... den jährlichen Kunstausstellungen am Lehrter Bahnhof ein für alle mal als selbstverständlicher Bestandteil eine Abteilung für angewandte Kunst beizugeben."[479]

11.2.1. Die Porzellane : Beschreibung

Welche Porzellane stellt Schmuz-Baudiß aus? – In den Modellbüchern der KPM sind von April bis einschließlich August 1902 13 Modelle unter dem Namen von Schmuz-Baudiß eingetragen, dann folgt eine Pause. Bis Anfang Dezember sind keine weiteren Modelle von Schmuz-Baudiß verzeichnet. Es können demnach die bis August produzierten Porzellane gezeigt worden sein, denn die Ausstellung eröffnet am 14. November 1902.

In dem Artikel ‚Die Ausstellung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin' des Berliner Architekten und Kunsthistorikers Gustav Ebe (1834-1916) finden die Porzellane von Schmuz-Baudiß keine Erwähnung.[480] – Aber der Kunsthistoriker Alfred Gotthold Meyer (1864-1904) veröffentlicht im Kunstgewerbeblatt eine Fotografie der ausgestellten Porzellane von Schmuz-Baudiß in den Ausstellungsräumen.[481]

479. Zitiert in Horbas, S. 50
480. Vgl. Ebe 1902, S. 108ff
481. abgebildet in: Meyer 1902/1903, Abb. S. 91

Fotografie, in: Meyer 1902/1903, Abb. S. 91

Die historische Fotografie im ‚Kunstgewerbeblatt' von 1902/1903 bildet ab: ‚Gefäß mit Stiefmütterchen' (003/P-KPM, April 1902),[482] der Korpus ist gedrungen balusterförmig, auf der Schulter liegen plastisch modellierte Blüten, die flach angarniert aufliegen. Zart heben sich die fein modellierten Blütenblätter von den Wandungen ab. Die Fotografie zeigt zwei zylindrische Becher, mit verschiedenen Dekoren (004/P-KPM, Mai 1902) und die ‚Vase mit Fischen' (005/P-KPM, Mai 1902). Die hohe schlanke balusterförmige Vase mit Fischen trägt einen Dekor aus drei Schleierschwänzen, die zwischen Blasentang schwimmen. Drei Flossen ragen plastisch aus der Wandung als Griffe heraus. Ferner zeigt die Fotografie ‚Vase' (008/P-KPM, Juni 1902) mit einem Dekor von Clematisblüten, sowie ‚Gefäß' (011/P-KPM, Juli 1902), das im Modellbuch nicht mit Dekor eingetragen ist, aber auf der Fotografie der Ausstellung einen Dekor von der Schulter bis zum Mündungsrand trägt.

Im Modellbuch ist ein Teeservice (013/P-KPM, August 1902) verzeichnet, dass auf der Fotografie nicht zu erkennen ist. Die Gefäßkörper des Teeservices sind im wesentlichen auch balusterförmig, der charakteristische Ausdruck entsteht durch die ausgeprägt eigenwillige Linienführung der Griffe und Henkel. Sie umgeben die runde Gefäßform wie ein zweites, größeres Kreisbogensegment: Im unteren Bereich des Gefäßes – als Henkel – angesetzt, ziehen sie in einer kraftvoll geschwungenen Linie einen dominanten zweiten Kontur seitlich am Gefäß und gehen mit der runden Linienführung lediglich mit einer kurzen Unterbrechung in den Deckel über. Der Henkel des Deckels greift die ausladende Linie des

482. Im folgenden Text werden die KPM-Porzellane von Schmuz-Baudiß mit einer fortlaufenden Katalognummer – in Klammern angegeben, ebenso wie Monat und Jahr, in dem die Form in das Modellbuch eingetragen wurde. Der Name des Objekts erscheint in einfachen Gänsefüßchen (‚') und übernimmt die Bezeichnung des Modellbuches.

seitlichen Henkels auf, die verhältnismäßig hoch über dem Gefäß steht und die Linie versenkt sich wieder im Korpus des Gefäßes, am vorderen Rand des Deckels. Die notwendige Unterbrechung der Linienführung zwischen Korpus und Deckel wird winklig an den Korpus geführt. Die winkligen Grate werden im Deckel wiederholt.

Schmuz-Baudiß verwendet eine besondere Porzellanmasse der KPM, das so genannten Segerporzellan für seine plastischen Experimente. Es ermöglicht die feuchte Porzellanmasse mit der Hand frei zu modellieren.[483]

11.2.1.1. Schmuz-Baudiß' Arbeitstechnik

Als Schmuz-Baudiß zur KPM kommt, findet er ideale Voraussetzungen. Er kann mit zwei verschiedenen Porzellanmassen arbeiten, die einen niedrigeren Brennpunkt haben, als Hartporzellan. In der Chemisch-Technischen Versuchsanstalt kennt man sich – durch die Experimente mit Glasuren – gut mit Farben für die Unterglasurmalerei aus.

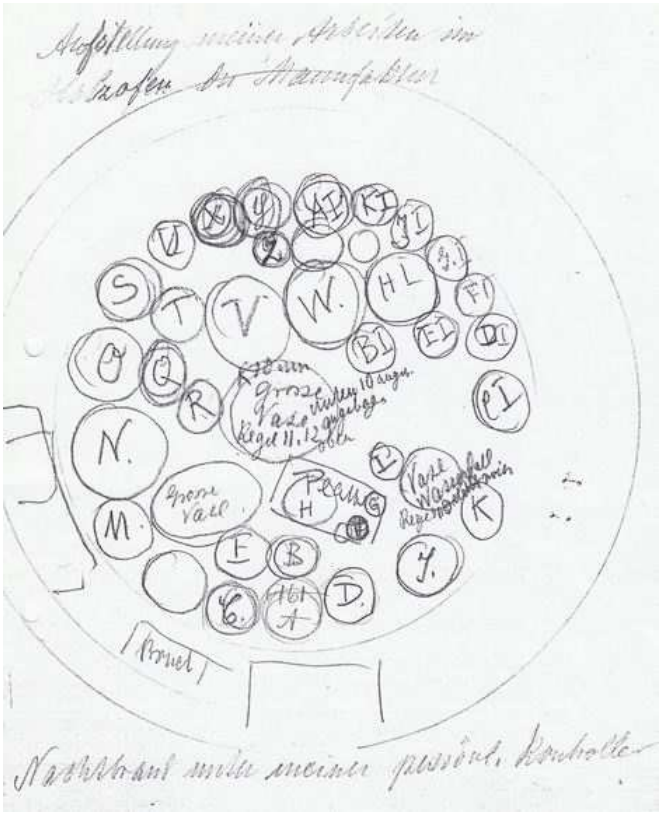
Schmuz-Baudiß kann aus dem Vollen schöpfen. Und wirklich, im Modellbuch der KPM sind schon im April 1902 die ersten Entwürfe von Schmuz-Baudiß verzeichnet. In den Jahren von 1902 bis Ende 1908 – bis er artistischer Leiter wird – wird er mehr als 230 Formen entwerfen, davon sieben Tee- bzw. Kaffeeservice, zwei davon sind allerdings lediglich abgewandelte, schon bestehende Modelle der Manufaktur.

Schmuz-Baudiß beschreibt seinen Beginn bei der KPM selbst folgendermaßen: „Inmitten eines für mich neuen geordneten Staatsbetriebes, in dem alle technischen Hilfsmittel reichlich vorhanden waren, begann ich abgeschlossen in meinem Atelier meine ersten Versuche, um das Material kennenzulernen, hatte meine eigene Drehscheibe und eine eigene Luftpumpe usw., mit denen ich meine Arbeiten selbstständig ausführen konnte. In dem genialen Leiter der Manufaktur, Geheimrat Dr. Heinecke und dessen Assistenten fand ich ein volles Verständnis für alle Fragen, in denen sich künstlerische und technische Bedürfnisse berührten."[484]

Schmuz-Baudiß ist ein Künstler, den immer die handwerklichen und technischen Aspekte der Materie interessieren. – So führt er genau über seine Brenngänge Buch. Er verzeichnet sich, wo im Ofen welches Stück steht und mit welchen

483. Vgl. S. L. 1899, S. 1325
484. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 6f – KPM-N

Mängeln es nach dem Brand aus dem Ofen kommt, um die Farben, Glasuren und Porzellanmassen in ihren Wechselwirkungen aufeinander genau kennen zu lernen, darunter schreibt Schmuz-Baudiß: „Nachtbrand unter meiner persönlichen Kontrolle."



Aufzeichnungen von Schmuz-Baudiß mit dem Vermerk: „Aufstellung meiner Arbeiten im Holzofen der Manufaktur – Nachtbrand unter meiner persönlichen Kontrolle", im Archiv der KPM

Schmuz-Baudiß erklärt selbst in seinem Artikel in der Berliner Architekturwelt im Jahr 1904 mit dem Titel ‚Über die Verzierung des Porzellans unter der Glasur' seine Arbeitsmethoden: „Das ursprünglichste Hilfsmittel für keramische Formgebung war und ist heute noch die Drehscheibe. Auf ihr entsteht beim freien Aufdrehen die erste Grundform eines Gefäßes, die dann durch Ein- und Ausdrücken der Ränder oder des Körpers an gewünschten Stellen ihre spezielle Durchbildung erfährt. Zur Erzielung möglichst gleichmäßiger Fabrikate und aus wirtschaftlichen Gründen werden in der Porzellanfabrikation zum Aufdrehen Gipsformen verwendet. Doch gestatten selbst auch magere Porzellanmassen ein freies Arbeiten in begrenzter Form. Ebenso sind bei letzteren frei angesetzte Modellierungen, Eindrücke im Körper oder an den Rändern möglich, ohne den Erfolg des Brennens in Frage zu ziehen. Diese natürliche Handhabung ... gestattet es, die Eigenthümlichkeiten des Materials als Unterstützung der

persönlichen künstlerischen Ausdrucksweise zu benutzen und Variationen in der Form wie speziell in den nach oben abschließenden Rand ... aus den natürlichen Bedingungen der Urform des Gefäßes und des Materials entstehen lassen. ... Gerade die farbige Behandlung unter der Glasur ist trotz der erhöhten Abhängigkeit von der Art und Höhe des Feuers im anregenden Sinne dankbar. Das seit Erfindung und Verwendung des Aerographen mögliche Auftragen der Farbe durch Zerstäuben mittelst komprimierter Luft ... läßt die feinsten Nuancierungen zu, ja deutet geradezu darauf hin. Durch mechanische Mischungen wie durch Übereinanderlegen der Farben ist eine fast unbegrenzte Abstufung in Farbe und Ton möglich."[485]

Die ersten Arbeiten aus dem Jahr 1902 lassen die Entwicklung dieser Technik genau verfolgen: Zunächst modelliert er die Blüten freihändig und garniert sie flach auf die Wandung auf. Die von Heinecke entwickelte Porzellanmasse ermöglicht das plastische Modellieren. Gleich das zweite Gefäß, dass Schmuz-Baudiß in der KPM entwirft, weist diese freihändigen Modellierungen auf. Bei der Vase mit Stiefmütterchen (003/P-KPM, April 1902) ist der Reliefdekor nicht einfach in die Gipsform eingraviert, sondern die Blumen liegen leicht erhaben angeschmiegt auf der Form, sie sind plastisch mit der Hand modelliert worden, bevor sie auf die Form gelegt wurden. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Vase um ein Experiment, dass Schmuz-Baudiß nicht oft wiederholt hat, da es zeitaufwendig und schwierig, also teuer ist, eine Vase serienmäßig mit plastisch angelegten Blumen zu produzieren. Später geht Schmuz-Baudiß dazu über, die Dekore als Relief schon in die Gipsform einzuarbeiten, um sie einfacher reproduzierbar zu machen. Für die Vase mit den Fischen graviert er den Dekor also nur noch in den Gips ein. Um die manufakturelle Reproduzierbarkeit der Dekore zu gewährleisten entwickelt Schmuz-Baudiß auch die Technik, schon gleich den Gipsabguß leicht zu reliefieren, der viele Abformungen gestattet und der genau die originalgetreue Linienführung wiedergibt. So können die Unterglasurfarben nach dem vorgegebenen Relief aufgetragen werden. Durch die Gravur des Motivs bleiben mehr Glasurpartikel der aufgesprühten Farbe in den geritzten Linien liegen und lassen auch die lineare Zeichnung des Motivs in seinen Details verstärkt hervortreten.

Zu diesem Thema erklärt Adolf Brüning (1867-1912), Kurator des Berliner Kunstgewerbemuseums im Jahr 1907 die Technik, die Schmuz-Baudiß entwickelt hat, um seine Unterglasurdekore in der Manufaktur anfertigen zu lassen, sehr genau: „ Schmuz-Baudiß war im Anfang gezwungen, Modelle mit geritztem Dekor zu machen. Er konnte auf diese Weise die aus minderer Vorschulung übernommenen Arbeitskräfte ausnutzen, indem er sie bei der Farbgebung

485. Schmuz-Baudiß 1904, S. 289ff – Abgedruckt in: Bröhan 1993/KPM, S. 146-149

verwandte, die Form des Ornaments war durch diese Technik festgelegt und konnte nicht verändert werden."[486]

Auch der Berliner Schriftsteller, Dichter und Kunstkritiker Ernst Schur (1876-1912), verheiratet mit der Künstlerin Ilse Schütze beschreibt die Technik von Schmuz-Baudiß: „Er dreht oft das Stück selbst und formt aus freier Hand. Die Farbe wird nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Zerstäuber aufgetragen, weil der Scherben porös ist und die Farbe stark aufsaugt, so daß der Pinselauftrag fleckig werden würde. Die Vorlage wird in die nachgebende Masse geritzt, so daß eine natürliche Abgrenzungslinie entsteht, an der sich, je nach Richtung des Apparats, die Farbe beim Aufstäuben sammelt oder verflüchtigt. Die Farbe kann dann an einzelnen Stellen wieder abgekratzt werden, und ein neuer Auftrag kann erfolgen. Das Spiel der Farben wird dadurch reicher, abwechselnder. Durch richtiges Über- und Untereinanderlegen der einzelnen Farbtöne können Mischwerte erzeugt werden, die von vornherein berechnet werden müssen, da sie sich erst im Ofen bilden. Vorher deckende Farben werden beim Schmelzen Lasurfarben."[487]

Der Kunstkritiker Max Osborn (1870-1946)[488], dessen Werke 1933 den nationalsozialistischen Bücherverbrennungen zum Opfer fallen sollen und der schließlich 1938 nach Frankreich, später in die USA emigriert, erklärt die Technik folgendermaßen: „Schmuz-Baudiß versucht behutsam in ein Neuland einzudringen. Er hat nach und nach, in ganz selbstverständlicher Weise und weit entfernt von sklavischer Kopie Motive der modernen nordischen Keramik eingeführt. Vasen und Gefäße entstehen mit einer eignen, ungemein reizvollen Dekoration aus reliefartig eingeschnittenen ornamentalen Gebilden, die gerade durch die bestimmten Randlinien ihrer Teile das Absetzen der Farben gegeneinander erleichtern. Ganz unbekannt aber ist die Reliefart, die der Künstler auch hier eingeführt hat, ein außerordentliches Prinzip nach dem das Bild fast graphisch eingeritzt ist, ehe der ‚Aerograph' in Kraft tritt, um es mit den aufgelösten Metalloxidfarben zu bestäuben. ... so entstehen Stücke von hoher Noblesse des koloristischen Ausdrucks und großem Zauber der feinsten Stimmungen, zugleich rechte Stücke der eigentlichen Porzellantechnik, die so gern das in die Masse modellierte Relief anwendet."[489]

Treskow erklärt die Technik im Zusammenhang der Darstellungsweise in den Modellbüchern der KPM: „Im Archiv der Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin befinden sich die sogenannten Modellbücher, in denen alle Weißformen, d.h. die Porzellane ohne Bemalung verzeichnet sind. Nach dem Eintritt von Schmuz-

486. Brüning 1907, S. 194
487. Schur 1906, S. 477f
488. Vgl. Wendland 1999, S. 465ff
489. Osborn 1908/1909, S. 558f

Baudiß in die Manufaktur werden auch malerische Dekore aufgeführt, allerdings nur mit wenigen Ausnahmen nur diejenigen von Schmuz-Baudiß. Dies ist damit zu erklären, daß Schmuz-Baudiß, bevor er ein Stück bemalte, die Umrisslinien des Dekors in den verglühten Scherben einkratzte, wodurch eine reliefartige Struktur auf der Oberfläche entstand. Also fast ein plastischer Dekor, der verzeichnet werden mußte, da aller plastischer Schmuck, wie Reliefs und Durchbruchdekore, bereits in der Weißform sichtbar ist und deshalb ins Modellbuch gehört."[490]

11.2.2. Zeitgenössische Kritiken

Die erste Kritik zu den Porzellanen von Schmuz-Baudiß bei der KPM kommt von Hans (oder: Jean) Loubier (1863-1931), Bibliothekar an der Berliner Kunstbibliothek im Zusammenhang der Ausstellung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin: „Die Königliche Porzellanmanufaktur tritt zum ersten Male mit den neuesten Erzeugnissen ihrer Fabrik hervor: Es sind Porzellangefäße von Theo Schmuz-Baudiß, ihrem jüngst gewonnenen künstlerischen Mitarbeiter. ... Diese ersten Proben des Künstlers ... lassen erwarten, daß es ihm gelingen wird, die Erzeugnisse des alten bewährten Kunstinstitutes um neue Formen und um neue Dekors glücklich zu bereichern."[491] Loubier erwähnt besonders die Vase mit den drei Schleierschwänzen (005/P-KPM, Mai 1902): „Die Bemalung in den weichen Tönen der Unterglasurfarben beginnt erst ungefähr in der Mitte der Gefäße und wird nach oben zu intensiver und leuchtender. Pflanzen und Fische im Wasser geben die Motive der Bemalung, Schmuz-Baudiß hat auch versucht, in leicht hingehauchten Farben landschaftliche Motive auf die Wandung seiner Gefäße zu malen, die in duftigen Tönen in das Weiß des Porzellans übergehen."[492]

Alfred G. Meyer resümiert über Schmuz-Baudiß' Porzellane: „Noch duftiger ist die Farbe in Schmuz-Baudiß' Keramik. Auch als Künstler der Berliner Königlichen Porzellanmanufaktur bleibt er noch in den Bahnen der dänischen Vorbilder. Die Formen und hauchartig zarten Farben seiner in Unterglasurmalerei dekorierten Gefäße sind vorerst nur eine dem Berliner Material angepaßte Variante seiner früher von Swaine & Co ausgeführten Stücke."[493]

Adolf Brüning (1867-1912), Kurator des Berliner Kunstgewerbemuseums lobt: „Die Ornamente, Pflanzen- und Tiermotive, bei einigen Vasen auch vortrefflich

490. Treskow 1971, S. 279
491. Loubier 1903, S. 55f
492. Ebenda
493. Meyer 1902/1903, S. 85

eingefügte, mehr angedeutete als ausgeführte Landschaften fügen sich in der Form gut an, begleiten die Schwingungen der Wandung und des Randes: Form und Ornament sind zugleich in enger Verbrüderung entstanden. Jedenfalls hat die Porzellanmanufaktur – das lassen schon diese ersten Versuche erkennen – eine hervorragende künstlerische Kraft gewonnen, zu deren Berufung man der Leitung der Manufaktur nur Glück wünschen kann."[494]

11.2.3. Kunsthistorische Einordnung

Als Schmuz-Baudiß zur KPM kommt, gründet in Hagen Karl Ernst Osthaus (1874-1921) am 9. Juli 1902 das Folkwang-Museum mit Werken von George Baron Minne (1866-1941), Auguste Rodin, Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), Auguste Renoir, Gustave Courbet, Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Paul Gauguin. Emil Nolde (1867-1956) nennt das Museum ein „Himmelszeichen im westlichen Deutschland".[495] Es beherbergt aber auch außereuropäisches Kunstgewerbe und völkerkundliche Exponate. Henry van de Velde entwirft die Innenraumgestaltung – In Berlin-Charlottenburg dagegen werden am 2. November 1902 neue Gebäude der Hochschule der bildenden Künste und der Hochschule für Musik im historistisch-neubarocken Stil eingeweiht.

Am 15. Dezember 1903 gründen in Weimar Vertreter der Secessionen aus Berlin, München, Karlsruhe und weiterer Kunstzentren den ‚Deutschen Künstlerbund'. Den Vorsitz übernimmt Leopold Graf von Kalckreuth (1855-1928), Max Liebermann wird einer der späteren Vizepräsidenten des Verbandes. Der Deutsche Künstlerbund wird Anfang des letzten Jahrhunderts auf Initiative des Kunstförderers Harry Graf Kessler in Weimar von Lovis Corinth, Max Klinger, Alfred Lichtwark, Max Liebermann u.a. gegründet. Damit konstituiert sich zum ersten Mal ein überregionaler Verband, der über die bisher bestehenden Secessionen hinaus geht. – Man möchte für die freie Entfaltung der Kunst sorgen, unabhängig vom staatlichen Kunstbetrieb.

Schmuz-Baudiß bei der KPM ignoriert ebenso die historistische Formensprache der KPM und beginnt sowohl stilistisch als auch technisch neue Wege zu beschreiten.
Es zeigt sich, dass er nicht nur seine technischen Methoden in Berlin anwendet, bzw. auf neue Möglichkeiten überträgt, sondern auch schon genutzte Ideen verändert. Die Vase mit den drei Fischen (008/P-KPM, Juni 1902) hat Schmuz-Baudiß schon in Hüttensteinach (Kat.-Nr. 036/P-Swaine) auf ähnliche Weise

494. Brüning 1903, S. 332
495. Zitiert in: Osthaus 2000, S. 22

produziert, allerdings verändert er Form und Dekor entscheidend. Er reduziert den Korpus zu einer stabilen Balusterform und konzentriert den Dekor auf die im Tang schwimmenden Fische und sorgt mit der Farbe für eine zarte, treibende Stimmung. Charakteristisch für beide Vasen sind allerdings die drei aus der Wandung ragenden Flossen der schwimmenden Schleierschwänze.

Interessant sind auch die zwei Becher, die zeigen, dass Schmuz-Baudiß nur eine Form modelliert und verschiedene Dekore dafür entwirft, ein Verfahren, das er immer wieder anwenden wird.

Ein anderes Stilmittel, dass für Schmuz-Baudiß charakteristisch ist, sind die kräftigen, großflächigen Dekore. In der Wechselwirkung zwischen Form und Dekor versteht Schmuz-Baudiß die Porzellanoberfläche als Bildträger für den Dekor. Die Grundformen selbst sind flächig angelegt, damit sich der Dekor großzügig auf ungegliederten Oberflächen ausbreiten kann. Die Fläche selbst wird einer gegliederten Ordnung unterzogen. Die floralen Motive tendieren zum Ornament. Die kräftigen Dekore harmonieren mit den Formen, weil sich die Dekore an die Oberfläche anschmiegen und die Form betonen. Schmuz-Baudiß sprüht die Farbe mit dem Zerstäuber auf, sie wird nur wie ein dünner Puder auf das Porzellan aufgeblasen. Schmuz-Baudiß erzielt sanfte Farbverläufe und er läßt das zartgetönte Weiß des Porzellanscherbens durchschimmern.

Der Aufbau der dekorativen Blütenornamente folgt dem naturhaften Schema, dass die Pflanze am Fuß des Gefäßes beginnt, sich die Wandung hinaufschlängelt und schließlich zum Mündungsrand hin ihre Blüte entfaltet.

Dominant sind bei Schmuz-Baudiß die floralen Dekore in Unterglasurmalerei. Schmuz-Baudiß entwickelt vorwiegend florale Motive, lediglich rund zehn Prozent der Dekore nehmen Motive aus der Fauna auf. Die floralen Dekore gliedern sich in vier stilistische Gruppen, wobei die Übergänge zuweilen fließend sind, bzw. treten diese vier Typen von Dekoren zeitgleich auf. Sie sind nicht als Entwicklungsstufen zu sehen, die sich sukzessive entwickeln, um sich dann schließlich voneinander abzulösen oder ineinander überzugehen, sondern sie stehen in keiner chronologischen Reihenfolge, sie können sogar in einem Objekt miteinander verbunden auftreten.

Alle Pflanzen werden von Schmuz-Baudiß im Dekor in ihrer natürlichen Wesenhaftigkeit durch vereinfachende, stilisierende Umrisse charakterisiert. Die vegetabilen, ornamental-stilisierten Dekore bilden die weitaus größte und stärkste Werkgruppe. Ausgehend von der Abstraktion der Pflanze, dient die Pflanze nur als Thema für das Ornament. Die Pflanze als Motiv muss sich einer symmetrischen Anordnung, ornamentalen Gesetzmäßigkeiten und einem kompositionellen Schemata unterwerfen. Sie verliert ihre innere Verbindung zur Natur und wird Teil des Ornaments. Schmuz-Baudiß stilisiert die Pflanze so stark,

dass sie in rhythmische, borten- oder friesartige Aneinanderreihungen oder sogar in geometrische Kombinationen übergeht.

Vor allem kommt es Schmuz-Baudiß auf die Dekore an, deshalb entwirft er Formen, die große Flächen für die Dekoration anbieten. Häufig sind es Balusterformen in unterschiedlichen Proportionen: Glatte, schlanke oder ausladende, gedrungene oder bauchige Formen, die selten abgesetzt oder profiliert sind.

Es fallen bei den Arrangements der von Schmuz-Baudiß ausgestellten Porzellane zunächst die ausgewogenen Proportionen der Gefäße auf, sowie die sanften Farbverläufe, die sich wie im Nebel zum Fuß des Gefäßes hin aufzulösen scheinen. Das Aufsprühen der Farben mit dem Aerographen auf den Scherben begünstigt eine großflächige Behandlung der Oberfläche. Eine feingliedrige Zeichnung läßt sich in dieser Arbeitsweise schwer erlangen, zudem wird der Kontur eines Dekors kaum scharfkantig und präzise. Deshalb ist die innigste Verwandtschaft von Schmuz-Baudiß bei den Manufakturen in Kopenhagen aber auch in Stockholm zu finden, wo man auch in dieser Technik arbeitet.

In einem Manuskript im Nachlass von Schmuz-Baudiß findet sich ein wichtiger Hinweis, von Schmuz-Baudiß selbst geschrieben: „Die dänischen Porzellanfabriken traten im Jahre 1900 auf der Weltausstellung in Paris, angeregt durch chinesische und japanische Keramik, zum ersten Male mit Arbeiten an die Öffentlichkeit, deren Reiz durch die eigenartige Verwendung bisher wenig bekannter, sogenannter Scharffeuerfarben erhöht wurde. Was bisher nur bei niedriger brennenden Materialien wie Steinzeug, Majolika etc. üblich war, (d.h. die Farben zwischen Scherben und Glasur zu legen und mit beiden gleichzeitig fertig aufzuschmelzen) wandten diese Fabriken auch für Porzellan an. Sie schufen sich dafür eine neue bisher ungewohnte Auftragstechnik mit dem Zerstäuber und in vollkommender Übereinstimmung mit der Technik eine neue künstlerische Ausdrucksform. Diese geistige Freiheit, der Zusammenklang von neuer Technik mit neuzeitlicher Kunst, der bis heute noch lange nicht Allgemeingut ist, war die Ursache des Erfolgs der dänischen Manufakturen.“ Daraus geht hervor, dass sich Schmuz-Baudiß selbst in der Tradition der dänischen Manufakturen sieht.

Manche der Dekore von Schmuz-Baudiß ähneln den Dekoren der Manufaktur in Kopenhagen. Die Vase mit den drei reliefierten Schleierschwänzen (Kat.-Nr. 005/P-KPM, Mai 1902), kommt der künstlerischen Auffassung von Arnold Krog (1856-1931) sehr nahe. Allerdings ist es in Kopenhagen der flüchtige Eindruck eines kurzen Momentes, den die Natur bietet, seine zarte, impressionistisch, lyrisch-poetisch Momenthaftigkeit, der festgehalten wird: Der Fisch wird mit schnellen Pinselstrichen auf die Wandung geworfen. Bei Schmuz-Baudiß wird der kurze Augenblick schon frühzeitig mit dem Ornament verbunden bzw. geht ins

Musterhafte über.[496] Schmuz-Baudiß entwirft für die Vase nur einen Fisch im Seetang und wiederholt dieses Bild in genauen Abmessungen drei Mal. Bei Alf Wallander (1862-1914) finden sich auch die plastischen Auflagen, die Schmuz-Baudiß auch im Porzellan gelegentlich verwendet. Schmuz-Baudiß kann auf die verschiedenen Porzellanmassen der KPM zurückgreifen, die unterschiedliche Modellierungsmöglichkeiten erlauben. Blumenblüten werden mit der Hand geschmeidig geformt und flach angarniert – das ist neu bei Schmuz-Baudiß im Porzellan und zeigt, wie er auf die technischen Möglichkeiten bei der KPM reagiert, schon in seinen frühen Arbeiten in Ton hat er auch Blüten oft frei modelliert.

Die Produktion dieser drei Manufakturen in Kopenhagen und Stockholm, an die sich Schmuz-Baudiß mit der KPM anschließt, ist durch die farblich zurückhaltende Unterglasurmalerei gekennzeichnet, mit der die Natur treffend nachempfunden wird. Allerdings unterscheiden sich Schmuz-Baudiß' Porzellane deutlich von den nordischen Modellen darin, dass er die Natur nicht in ihrer impressionistischen Ausdrucksweise belässt, sondern die Natur als Thema ins Formale und Statische überträgt.

Freiheiten nimmt sich Schmuz-Baudiß für Henkel und Deckel, es scheint sich früh die Tendenz zu manifestieren, dass er für Henkel und Griffe kantige Konturen anstrebt. Das erste Service, dass Schmuz-Baudiß in der Berliner Manufaktur entwirft, ein Teeservice (Kat.-Nr. 013/P-KPM, September 1902), kurz darauf ein Kaffeeservice (Kat.-Nr. 026/P-KPM und Kat.-Nr. 032/P-KPM, Juni/Juli 1903), das er mit Margeriten verziert sowie auch das Teeservice (Kat.-Nr. 046/P-KPM, September 1903) dekoriert mit Johannisbeeren, haben sehr ähnliche Henkelformen. Die beiden Teeservice sind in der Form identisch, allerdings ist das erste Service glatt modelliert und das spätere trägt das Relief mit dem Johannisbeermuster. Ein später verzeichnetes Teeservice (Kat.-Nr. 178/P-KPM, Juni 1907) zeigt wieder diese Art der Henkelbildung, allerdings greift er diesen Typus später nicht mehr auf.

Schlichte J-förmige Griffe lassen sich in jenen Jahren oft finden, allen voran bei Peter Behrens in dem Geschirr für das Haus Behrens der Darmstätter Kolonie von 1900. In Meißen entwirft Otto E. Voigt[497] das Saxonia-Service mit schwungvollem J-Henkel und passenden rasanten Dekorlinien, im Jahr 1903 wird Henry van de Velde von der Meißner Manufaktur eingeladen ein Service zu entwerfen, es entsteht ein elegantes Service mit J-Henkel und schwungvollem Dekor, allerdings berichtet die Manufaktur im Mai 1905 an das Dresdner Finanzministerium: „Das große Publikum nimmt an dem Service kein Interesse, die Kritik hat es fast einstimmig abgelehnt, und nur in den van de Velde befreundeten Kreisen hat sich

496. Vgl. Berlin/1993, Kat. Nr. 353, S. 413
497. Lebensdaten unbekannt

die Teilnahme für dasselbe kundgetan.“[498] – Eine Steinzeugvase von Hector Guimard für Sèvres aus dem Jahr 1904 weist ebenso eigenwillig schmückende Henkelformen auf.[499]

Elisabeth von Treskow stellt kritisch fest: „Solche bügelartigen Henkel kommen nicht nur bei Schmuz-Baudiß’ Keramik häufig vor, sondern sie finden sich auch, ebenso zerbrechlich und funktionslos, etwa bei den Arbeiten von Edmond Lachenal, Karl Kornhas, Elisabeth Schmidt-Pecht, Max Läuger und Peter Behrens. Interessant ist vor allem bei Behrens’ Keramik der Vergleich zu Metallgegenständen desselben Künstlers. Die von ihm geschaffenen Steinzeugvasen, Metalllampen und Metallfassungen für Gläser weisen geradezu identische Bügelbildungen auf. Es ist vielleicht der eindeutigste Beweis für die Austauschbarkeit einer Schmuckfunktion im Jugendstil.“[500]

Schmuz-Baudiß lernt die künstlerischen Verhältnisse und politischen Parteiungen in der Hauptstadt des Preußischen Kaiserreiches schnell kennen und er weiss, dass er nur Erfolg haben wird, wenn er den Weg zwischen den beiden Polarisierungen beschreitet. Das Machtzentrum ist Kaiser Wilhelm II.; in seiner Rede, gehalten am 18. Dezember 1901 anlässlich der Enthüllung des letzten Denkmals auf der Berliner Siegesallee, erklärt der Monarch seine Rückwärtsgewandtheit: „Ebenso ist's in der Kunst; und beim Anblick der herrlichen Überreste aus der alten klassischen Zeit überkommt einen auch wieder dasselbe Gefühl; hier herrscht auch ein ewiges, sich gleich bleibendes Gesetz; das Gesetz der Schönheit und Harmonie, der Ästhetik. Dieses Gesetz ist durch die Alten in einer so überraschenden und überwältigenden Weise, in einer so vollendeten Form zum Ausdruck gebracht worden, daß wir in allen modernen Empfindungen und allem unseren Können stolz darauf sind, wenn gesagt wird, bei einer besonders guten Leistung: 'Das ist beinahe so gut, wie es vor 1900 Jahren gemacht worden ist.‟[501]

Die KPM ist dem Kaiser unterstellt, Schmuz-Baudiß’ oberster Dienstherr ist Wilhelm II. Alexander Kips ist seit 1888 artistischer Direktor und kommt wegen seines goldglänzenden Jugendstils und seiner byzantinisch anmutenden Prachtentfaltung nicht in Kollision mit dem Kunstgeschmack des wilhelminischen Kaiserhaus. Kips wird aber von Kunstkritikern, die die internationale, avantgardistische Entwicklung im Bereich des Porzellans nicht nur kennen, sondern auch befürworten, scharf angegriffen.[502] Selbstverständlich fühlt sich Kips bedroht. Die Einstellung von Schmuz-Baudiß, eines jungen Talents, der mit silbernen Medaillen aus Paris und Düsseldorf für seine Porzellane – die er ohne

498. zitiert in Högermann 1996/Meißen, S. 56
499. Vgl. 1996 Berlin/Porzellan, S. 335
500. Treskow 1971, S. 62
501. Zitiert in: Penzler 1901ff, S. S. 60
502. Anonymus 1903/Modernes, S. 582f

eine feste Anbindung an eine Porzellanmanufaktur gefertigt hat – geehrt wird, ist ein täglicher Vorwurf und erweckt bald Misstrauen. Deshalb ist der Brief von Kips, den er am 12. Januar 1901 an Schmuz-Baudiß schreibt, nicht erstaunlich: „auch ich glaube, daß Sie bei dem hier vorgefundenen Material ... eine ersprießliche Thätigkeit werden entfalten können und freue mich auf Ihre Mitwirkung, die ich in jeder Weise unterstützen werde.“[503] Daraus geht hervor, dass Kips primär von seinen eigenen Leistungen überzeugt ist. Und später wird sich zeigen, dass Kips seine Unterstützung verweigert, als erkennbar wird, dass Schmuz-Baudiß eigene und andere künstlerische Ideen verwirklicht, Erfolge feiern kann und ihn Kips zunehmend als bedrohliche Konkurrenz betrachtet.

Schmuz-Baudiß scheint sich seines Dilemmas in Berlin bewusst zu sein: Der Kaiser erwartet historische Stilanleihen – die Gebildeten, die Künstler und Intellektuellen wünschen moderne Kunst, in der KPM stößt Schmuz-Baudiß schnell auf Widerstände, er selbst orientiert sich am künstlerischen Niveau internationaler Manufakturen – und konzentriert sich auf seine Arbeit. Die ersten wichtigen Kritiken in der Öffentlichkeit über seine Porzellane sind positiv – das ist enorm wichtig für Schmuz-Baudiß, er hat nur einen auf zwei Jahre befristeten Arbeitsvertrag – die hohen Erwartungen, die man an ihn in Berlin richtet, scheint er erfüllen zu können.

503. Brief von Kips am Schmuz-Baudiß vom 12.1.1091; im KPM-N

11.3. 1904 – Saint Louis
Weltausstellung in St. Louis

11.3.1. Leitung der Unterglasurabteilung

11.3.2. Berufung zum Lehrer an der Städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Berlin-Charlottenburg

11.3.3. Die Porzellane: Beschreibung

11.3.4. Zeitgenössische Kritiken

11.3.5. Kunsthistorische Einordnung

11.3. 1904 – Saint Louis/USA
Weltausstellung in Saint Louis

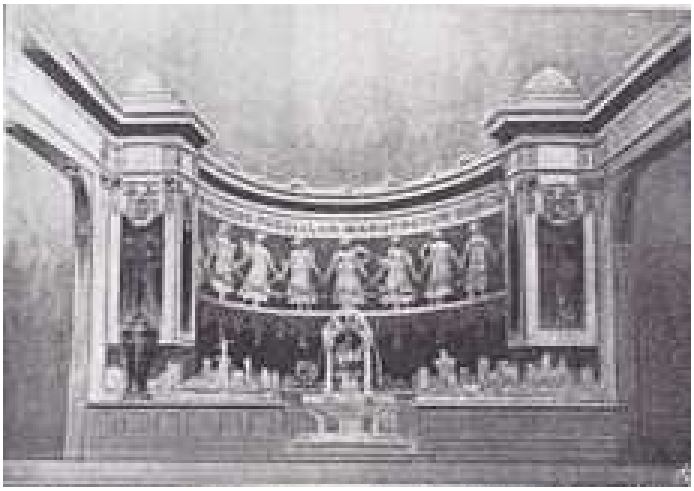
Die nächste große Weltausstellung, an der Schmuz-Baudiß mit seinen Porzellanen aus der KPM teil nimmt, findet in den USA, in St. Louis im Jahr 1904 statt.[504]

Dazu berichtet der Coburger Sprechsaal: „Sobald von Reichswegen eine offizielle Beschickung der Weltausstellung in St. Louis beschlossene Sache war, stand es für die Kgl. Porzellan-Manufaktur in Berlin fest, daß sie sich an diesem feierlichen internationalen Wettbewerb beteiligen müsste. Ohne Rücksicht darauf, ob durch die Beteiligung der amerikanische Markt oder zum mindesten neue Absatzmärkte gewonnen werden könnten, wurde es als eine Ehrenpflicht betrachtet, für eine würdige Vertretung des Instituts zu sorgen und durch eine auserlesene Zusammenstellung eigener Erzeugnisse Sinn und Verständnis für seine Leistungen und vor allem für seine Bestrebungen in weiteren Kreisen zu erwecken. Bevor nun die Sammlung über das Wasser expediert wurde, nahm die Manufaktur Veranlassung, dieselbe dem einheimischen Publikum vorzuführen, um Interessenten Gelegenheit zu geben, sich von dem Charakter der geplanten Ausstellung zu überzeugen. In den Tagen vom 12. bis 17. März 1904 waren alle Gegenstände im großen Zeichensaal der Porzellanmanufaktur in der Wegelystraße aufgestellt und dahin pilgerte nun eine große Zahl der Geladenen und auch sonstige Gäste zur kritischen Musterung. ... In seinem Atelier hatte Schmuz-Baudiß die Sammlung von Kunstgegenständen aufgestellt, die er als Künstler der Maufaktur in einer besonderen Vitrine in St. Louis vorzuführen

504. Dokument vom 7. Januar 1905; im KPM-N

gedachte. Er selbst machte die Honneurs und ließ es sich nicht nehmen, durch persönliche Erläuterungen seine Kunst dem Verständnis des großen Publikums näher zu bringen."[505]

Am 30. April 1904 wird die 14. Weltausstellung in St. Louis eröffnet. Auf einer Fläche von annähernd 500 Hektar präsentieren sich neben den einzelnen Bundesstaaten der USA 35 Nationen. Hauptattraktionen sind die neuesten technischen Errungenschaften auf den Gebieten des Automobilbaus, der Luftfahrt und der Telegraphie. – Die Berliner KPM präsentiert sich feierlich in einer prunkvollen Pavillonbauarchitektur im historistischen Stilgemisch aus Barock, Klassizismus und floralen Elementen des Jugendstils.



Fotografie des Pavillonumbaus der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin auf der Weltausstellung in St. Louis 1904, abgebildet in: F. R. 1904/Arbeiten, S. 115

11.3.1. Leitung der Unterglasurabteilung

Ein Jahr nach Schmuz-Baudiß' Eintritt bei der KPM, am 2. März 1903 übertragen ihm Kips und Heinecke im Auftrag des Ministeriums für Handel und Industrie die Leitung für die Abteilung der Unterglasur.[506] Im Januar 1904 wird dieser Vertrag für fünf weitere Jahre verlängert. Am 11. Juli 1904 wird ihm wegen seiner Leistungen in der KPM vom Ministerium für Handel und Gewerbe das Patent des Professorentitels übertragen.[507]

505. R. 1904, S. 493
506. Brief vom 2.3.1903 an Schmuz-Baudiß vom Ministerium für Handel und Gewerbe; im KPM-N
507. Patent zum Professorentitel vom 11.7.1904; im KPM-N

Schmuz-Baudiß schreibt darüber in seiner ‚Lebenserinnerung': „Es galt manche Gegensätze und vorgefaßte Meinungen zu überwinden, bis man mir die Unterglasur-Abteilung als Vorarbeiter anvertraute."[508] Der Erfolg von Schmuz-Baudiß erweckt doch recht bald konkurrierend-eifersüchtiges Verhalten, was der Brief von Schmuz-Baudiß an Scharvogel am 13. Januar 1904 deutlich macht. So schreibt Schmuz-Baudiß im Januar 1905 einen Brief an Scharvogel, den jener am 13. Januar 1905 beantwortet, der Entwurf ist erhalten: „Herzlichen Dank für Ihre freundliche Einladung. Ich hätte schon angemeldet, wenn ich die zu sendende Collection bis zur Fertigstellung schon übersehen könnte. ... ich möchte vor Allem wissen, welche Kosten die Ausstellung verursacht, um solche unter sehr bürokratischen Verordnungen vorzulegen. Denn letztere macht im Verein mit Prof. Kips, dem künstlerischen Leiter neuerdings Schwierigkeiten, da bei Gelegenheit von Ausstellungen meiner Arbeiten in Kunstgewerbemuseen, die öffentlichen Besprechungen mir günstig waren. Man wirft mir oft genug Prügel zwischen die Füße, Kips unterstützt mich überhaupt nicht und wenn Anmeldungen zu Ausstellungen eintreffen, so bekomme ich solche öfters gar nicht oder zu spät nach dem Einlieferungstermin zu Gesicht."[509] Scharvogel antwortet ihm daraufhin: „Was Sie über Kips und Konsorten sagen, nimmt mich nicht wunder. Das war vorauszusehen, daß Sie diesem mehr als veralteten Herrn im künstlerischen Wettkampf unbequem werden würden. Ich kenne K. nicht persönlich, aber wenn er so ist, wie einer seiner mir bekannten Freunde, dann möchte ich auch nichts mit ihm zu tun haben. Es gibt eine Sorte von alten Keramikern, die nach Nelkenöl und Terpentin duftet und dabei doch keinen guten Charakter hat. Was glauben Sie, was ich bei Villeroy und Boch kennengelernt habe, die reine Menagerie. Aber Ihnen kann es gleich sein, denn es ist Ihnen ein Leichtes den guten Mann künstlerisch zu übertrumpfen."[510]

11.3.2. Berufung zum Lehrer an der Städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Berlin-Charlottenburg

Ebenfalls im Jahr 1905 wird Schmuz-Baudiß zum Lehrer an der städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Berlin-Charlottenburg berufen.[511]

In der Schule in der Hardenbergstraße, Ecke Fasanenstraße werden vor allem Frauen in Zeichnen und Malen unterrichtet. „Eine städtische Handwerkerschule zu Berlin ... hat den ‚Anforderungen der Neuzeit' auch insofern Rechnung getragen,

508. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S.7; im KPM-N
509. Briefentwurf von Schmuz-Baudiß an Scharvogel Januar 1905; im KPM-N
510. Brief von Scharvogel an Schmuz-Baudiß vom 9. Januar 1905; im KPM-N
511. Vgl. Bericht 1904, S. 22

als ein paar Werkstätten zu unentgeltlichen keramischen Kursen für Frauen eingerichtet wurden. Daß Frauen auch diesen Zweig des Kunstgewerbes pflegen, ist nichts Neues mehr, ihr Talent, Geschmack und Geschick stehen schon lange in Beziehung zur keramischen Industrie. Bis jetzt allerdings vorwiegend für das Dekorative. Selbst die Königlichen Porzellanmanufakturen beschäftigen Porzellanmalerinnen in großer Zahl, und die berühmte Kopenhagener legt das künstlerische Vollenden fast ausschließlich in Frauenhand. Unsere Abbildungen veranschaulichen diesen Teil der Frauentätigkeit: das Ausschmücken der zartfarbigen Vasen mit Pflanzenornamenten ‚nach der Natur', andererseits das Fertigmodellieren der Tierfiguren vor dem Brennen. Ungleich neuer ist die Frau als selbstschaffende ‚Kunsttöpferin', ... wenngleich die alljährlich zur Weihnachtszeit stattfindende ‚Messe der Künstlerinnen' sowie die Ausstellung des Lyzeumklubs Zeugnis davon geben, daß auch hier schon sehr erfreuliches geleistet wird. Am allerneuesten ist aber die Unterstützung dieser Bestrebungen durch die unentgeltlichen Kurse, die sich regen Zuspruchs erfreuen. Sie stehen unter der bewährten Leitung von Professor Schmuz-Baudiß. Eine stattliche Vitrine ist schon mit den Erzeugnissen der ‚Töpferinnen' gefüllt und gibt Zeugnis von den erfreulichen Leistungen und der Betriebsamkeit der Kurse, Vasen, Schalen, Teller, Kannen, Tassen und Becher, Leuchter und Schreibzeuge, von geschickten Händen geformt, genügen auch den schon verwöhnten Ansprüchen unserer Zeit.[512] Auch der ‚Vorwärts', die Berliner ‚Neue preußische Zeitung' berichtet über die Kurse: „Welcher Weg zu beschreiten ist, das zeigen die in einer Vitrine abseits gestellten keramischen Arbeiten einer Schülerinnenklasse von Professor Schmuz-Baudiß, die der II. Handwerkerschule angehört. Hier sind mit viel Geschmack neue Versuche angebahnt. Wechselnd in Form und Farbe erweisen diese kleinen Schalen, Krüge und Kacheln, daß sich feine, neue Effekte erzielen lassen, die dem modernen Empfinden entsprechen. Die Einfachheit und Prägnanz der, die Strenge und Geschlossenheit der Ornamente, die sich in die Fläche einfügen, die Schönheit des farbigen Eindrucks, der sich meist von einem dunklen braunen Grunde harmonisch abhebt – die Farbe wird nicht aufgetragen, sondern aufgestäubt – das alles ergibt reizvolle Wirkungen, die anzeigen, in welcher Weise die moderne Anschauung hier selbständige Werke schaffen kann. Hier ersieht man auch, mit welch' einer Anpassung die Technik ergründet, die Schwierigkeiten der Berechnungen in den Farbwirkungen, die kaum zu kontrollieren sind, in Betracht gezogen werden, der Zufall selbst ausgenutzt wird, und so wird aus der Technik und den Erfahrungen heraus in langer, mühseliger Arbeit ein neuer Stil gefunden, der nicht imitiert, sondern selbstständig sich neben den Stil der vergangenen Zeiten stellt."[513]

512. R. J. 1907, o.S.
513. E. S. 1907, o.S.

11.3.3. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

Der amtliche Katalog der Weltausstellung St. Louis 1904 verzeichnet unter seinem Namen lediglich den Eintrag: „Unterglasurarbeiten auf Porzellan,“[514] die Exponate werden nicht einzeln aufgeführt, weder näher bezeichnet noch abgebildet.[515]

Im Augustheft der Keramischen Monatshefte wird die Ausstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur besprochen, den Arbeiten von Schmuz-Baudiß wird ein eigener Artikel mit Abbildungen unter dem Titel ‚Arbeiten von Professor Schmuz-Baudiß in Berlin’[516] gewidmet. – In diesem Artikel sind acht Objekte von Schmuz-Baudiß abgebildet, sechs davon lassen sich Modellnummern zuordnen: ‚Gefäß mit Eidechsen’ (Kat.-Nr. 015/P-KPM, Dezember 1902) und ‚Blumenkelch verziert’ (Kat.-Nr. 034/P-KPM, August 1903), der in zwei verschiedenen Dekorvarianten dargestellt ist, das ‚Schreibzeug mit Veilchendekor’ (Kat.-Nr. 051/P-KPM, November 1903) und ‚Vase mit Fröschen’ (Kat.-Nr. 055/P-KPM, November 1903) sowie ‚Aschenschale mit Himmelschlüssel’ (Kat.-Nr. 060/P-KPM, Februar 1904). Eine weitere Abbildung in den keramischen Monatsheften[517] zeigt einen Teller, der im Spiegel mit einer Landschaft bemalt ist, dem keine Modellnummer zugeordnet werden kann, aber wahrscheinlich auch in St. Louis ausgestellt ist.

11.3.4. Zeitgenössische Kritiken

1904, im Jahr der Ausstellung in St. Louis erhalten die Porzellane von Schmuz-Baudiß eine eigene Besprechung von einem Kritiker mit den Initialen F. R. in den Keramischen Monatsheften, die in Halle an der Saale erscheinen: „An diesen Gegenständen frappiert auf den ersten Blick der logische, streng schöne Formenaufbau und dann die reiche Leuchtkraft der mannigfach variierten, delikat zusammengestellten Dekorfarben. ... Professor Schmuz-Baudiß wendet diese Farben auf einem Porzellanscherben von absoluter Reinheit, starker Lichtdurchlässigkeit und köstlich leichtem, warmschimmerndem Farbton an. ... Diskret farbige Unterglasurmalerein auf Hartporzellan mit spärlich, aber kunstvoll

514. Der Katalog verzeichnet Arbeiten von Schmuz-Baudiß in drei Gruppen. In Gruppe 31, Juwelierarbeiten, Nr. 2234: Brosche in Silber; Gruppe 33, Erzeugnisse aus Marmor, Bronze, Guß- und Schmiedeeisen: Nr. 2245: Vasen in Bronze mit japanischen Metalllegierungen; Gruppe 19, Keramik, Nr. 1467: Unterglasurarbeiten auf Porzellan gelistet. Vgl. St. Louis 1904, S. 412ff – Die Brosche ist nicht erhalten.
515. Vgl. Anonymus 1903/Modernes, S. 582f
516. F.R. 1904/Arbeiten, S. 165ff
517. F. R. 1904/Arbeiten, S. 165

angewendeten Blüten- oder landschaftlichen Dekor, von denen eine reiche Kollektion nach St. Louis gegangen ist, werden gegen ihre nordischen Vorbilder aus Kopenhagen und Rörstrand nicht zurückzustehen brauchen. Sie haben sich bereits von dem bloßen guten Nachbilden dieser Muster emanzipiert und tragen eine eigene Note von beachtenswerter Formschönheit und Farbendelikatesse."[518] Der Journalist, der für das Kunstgewerbeblatt über die Weltausstellung 1904 in St. Louis schreibt und nur eine Initiale ‚R.' angibt, entschuldigt: „... daß wohl die bedeutendsten Ausstellungstücke der Manufaktur, neue Porzellane von Prof. Schmuz-Baudiß"[519] nicht abgebildet werden können.[520]

Nach dem Ende der Ausstellung, im folgenden Jahr 1905 erscheint das vom Reichskommissar herausgegebene Verzeichnis der an die deutschen Aussteller und ihre Mitarbeiter verliehenen Auszeichnungen. Am 7. Januar 1905 teilt Theodor Lewald (1860-1947), Kaiserlicher Geheimer Oberregierungsrat und Vortragender Rat im Reichsamt des Inneren in Berlin, zugleich der Vertreter des Deutschen Reichs, der zuvor schon die Ausstellungen 1893 in Chicago und 1900 in Paris betreut hatte, die Preise mit. So erhält Schmuz-Baudiß in der Abteilung ‚Marmor, Bronze, Guß- und Schmiedeeisen' die Silbermedaille für die Vasen mit japanischen Legierungen, die er 1898 zusammen mit Walter Elkan hergestellt hat, in der Abteilung ‚Keramik KPM Berlin' den Großen Preis, zusammen mit Heinecke und Kips, als Mitarbeiter der KPM den Großen Preis.[521]

11.3.5. Kunsthistorische Einordnung

Während 1904 Paul Cassirer in seiner von Henry van de Velde eingerichteten Galerie die französischen und deutschen Impressionisten sowie die französischen Expressionisten ausstellt und Herwarth Walden (1878-1941) den ‚Verein für Kunst', der den intellektueller Austausch über Musik, Literatur und Kunst zusammen mit seiner Ehefrau Else Lasker-Schüler (1869-1945), Conrad Ansorge (1862-1930), Richard Dehmel (1863-1920), dem Komponisten Arnold Schönberg (1874-1951) pflegt, reagieren am 16. Februar 1904 Repräsentanten aller im Reichstag vertretenen Parteien auf die Auswahl der deutschen Kunstwerke für die Weltausstellung in St. Louis mit scharfer Kritik. Der Kaiser hat sich mit seiner rückwärtsgewandten Kunstauffassung rigoros durchsetzt. Die ‚Berliner Secessionisten' werden brüsk abgelehnt.

518. F. R. 1904/Ausstellung, S. 115
519. Anonymus 1905, S. 100
520. Vgl. H.v.S. 1904, S. 590
521. Lewald 1905, S. 80 ff

Zunächst erweisen sich die Porzellane von Schmuz-Baudiß in dem Kunststreit zwischen dem Kaiserhaus und den zeitgenössischen Avantgardisten der Malerei als unpolitisch. Sucht man nach stilistischen Ähnlichkeiten unter den Porzellanen um 1900, so ist Schmuz-Baudiß' Stil zwischen zwei Polen einzuordnen. Einerseits steht Schmuz-Baudiß dem impressionistischen, naturhaften Stil der dänischen Manufakturen nahe. Andererseits zeigen seine Dekore eine Tendenz zum Ornament, wie sie in Frankreich entwickelt werden.

Das ‚Gefäß mit Eidechsen' (Kat.-Nr. 015/P-KPM, Dezember 1902) und die ‚Vase mit Fröschen' (Kat.-Nr. 055/P-KPM, November 1903) tragen plastisch modellierte Tiere. Auch die Königliche Manufaktur in Kopenhagen arbeitet mit diesen aus der Form heraustretenden figürlichen Darstellungen, von Fröschen, Echsen, Schlangen, Fischen und Insekten, Vögeln u.a. kleinen Tieren, aber auch von Najaden und Nixen. Grundsätzlich entwickelt Schmuz-Baudiß in seinen ersten Monaten bei der KPM naturhafte Motiven, die tief in den Scherben eingraviert werden, um kräftig plastisch aus der Oberfläche hervorzustehen. Die Einflüsse kommen aus Dänemark von Arnold Krog, Erik Nielsen (1857-1947), Christian Thomsen (1860-1921) und Jacob Aall Heuch (1862-1913). In Schweden sind es vor allem von Alf Wallander und Georg Asplund (1870-1920), die an ähnlichen Motive arbeiten.

Teilweise kommen die Anregungen direkt aus China oder Japan. So ist das japanische ‚Sumida Steinzeug' zwar eine schwere, hell glasierte Töpferware, die aber oft menschliche oder tierische Figuren als Reliefs aufgesetzt hat. Diese Töpferware hat ihren Namen vom Fluss Sumida in der Nähe von Tokyo, aus dem 19. Jahrhundert, die vor allem für den Export in den Westen produziert wird. Auch die japanischen ‚Banko' Töpfereien, die unglasiert sind und mit plastischen Hochreliefs dekoriert sein können,[522] können für Inspiration gesorgt haben. – In dem Modell (Kat.-Nr. 011/P-KPM, Juli 1902) knickt Schmuz-Baudiß die Schulter kantig, auch in den japanischen ‚Kakiemon' Porzellanen tauchen eckige Formen auf.[523] Vom chinesischen Porzellan kommen eher Einflüsse für die schlichten, harmonisch ausgewogenen Formen.[524]

522. Vgl. Schiffer 1978, S. 22ff
523. Vgl. Shono 1971, S. 22ff
524. Vgl. Godden 1995, S. 49ff

11.4. 1904 – Düsseldorf Internationale Gartenbau- und Kunstausstellung Düsseldorf 1904

11.4.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

11.4.2. Zeitgenössische Kritiken

11.4.3. Kunsthistorische Einordnung

11.4. 1904 – Düsseldorf Internationale Kunst-Ausstellung und Grosse Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904

Am 1. Mai 1904 wird in Düsseldorf die ‚Internationale Gartenbau- und Kunstausstellung Düsseldorf 1904' eröffnet. Besonderen Schwerpunkt legt die Schau auf die extra für diese Ausstellung angelegte Gartenanlage im heutigen Gelände des Ehrenhofs und des Rheinparks mit temporären Bauten, die den Garten als Bestandteil einer neuen Wohnkultur propagiert.

11.4.1. Die Porzellane: Beschreibung

Welche Porzellane Schmuz-Baudiß ausstellt, ist teilweise mit Hilfe der Abbildung der Publikation von Max Osborn zu eruieren.[525] Den Artikel begleiten Abbildungen, sie zeigen die ‚Vase mit Fischen' (Kat.-Nr. 005/P-KPM, Mai 1902), ‚Vase mit Eidechsen, Deckel einfallend' (Kat.-Nr. 015/P-KPM, Dezember 1902), ‚Blumengefäß mit zwei Henkeln und Schmetterlingen' (Kat.-Nr. 017/P-KPM, Januar 1903), ‚Blumenkelch verziert' (Kat.-Nr. 034/P-KPM, August 1903), Vase ‚Frühling' (Kat.-Nr. 040/P-KPM, September 1903), Vase ‚Sommer' (Kat.-Nr. 041/P-KPM, September 1903), ‚Vase mit Annemonen' (Kat.-Nr. 048/P-KPM, November 1903), ‚Vase mit Fröschen' (Kat.-Nr. 055/P-KPM, November 1903), ‚Gefäß verziert mit Jasmin' (Kat.-Nr. 064/P-KPM, Mai 1904) und die ‚Vase verziert mit Rosendekor' (Kat.-Nr. 065/P-KPM, März 1904), die mit einem anderen Dekor, als im Modellbuch abgebildet ist.

525. Osborn 1905, S. 501ff

11.4.2. Zeitgenössische Kritiken

Im Zusammenhang der Ausstellung in Düsseldorf 1904, urteilt Max Osborn: „Deutschland ist namentlich durch die neuen zarten Arbeiten von Theo Schmuz-Baudiß für die Berliner Manufaktur vertreten, die den Stillstand nach der Kraftanstrengung von 1900 endlich wieder unterbrochen hat.“[526]

11.4.3. Kunsthistorische Einordnung

An erster Stelle erschließt sich eine frappierende Verbindung zu den Manufakturen in Kopenhagen, die nicht nur in der Verwendung der gleichen Technik begründet ist.

Auch in den Manufakturen in Kopenhagen wird der Untergrund kräftig reliefiert, bzw. legt man die Dekorelemente als plastische Formen weich und anschmiegsam auf der Wandung an; die Farbe wird nebelartig aufgesprüht. Eine Dose von Christian Thomsen (1860-1921) mit der Formnummer 2463[527] für Königlich Kopenhagen aus dem Jahr 1898 ziert eine Eidechse, eine Vase aus dem Jahr 1899 mit der Formnummer 250 ist mit einem Frosch dekoriert. Beide Modelle stehen sowohl dem ‚Gefäß mit Eidechse’ (Kat.-Nr. 015/P-KPM, Dezember 1902) als auch der ‚Vase mit Fröschen’ (Kat.-Nr. 055/P-KPM, November 1903) von Schmuz-Baudiß stilistisch sehr nah. Bei beiden Künstlern sind die Amphibien vollplastisch modelliert und stehen natürlich wirkend auf der Wandung des Gefäßes. So ist man sich auch in der Thematik nah, die allerdings für die Zeit des Jugendstils allgemein charakteristisch ist: „Die künstlerische Vorliebe für Wasser, Wellen, Seepflanzen, Meerestiere und niedere Lebewesen erwies sich aus unterschiedlichen Gründen für die Vorstellungswelt des Jugendstils als so bedeutsam, daß in spiritueller und künstlerischer Hinsicht das Wasser zum ‚Signum’, zum symbolhaften Zeichen für die Kunst um 1900 wurde.“[528] Die Übergänge sind fließend: Eine Terrine mit Seepferdchen und Blasentang von Alf Wallander für Rörstrand aus der Zeit vor 1900 ist ähnlich. Darüberhinaus sind die Porzellane im Ausdruck verwandt, das gemeinsame Vorbild, die chinesische und japanische Malerei und asiatisches Kunsthandwerk verbindet die Künstler um Arnold Krog in Kopenhagen mit Schmuz-Baudiß in Berlin. Auch die Vase mit Buschwindröschendekor von Arnold Krog (Formnummer 35 B) aus dem Jahr 1887 entspricht der Auffassung von Schmuz-Baudiß weitgehend: Die Blüten

526. Osborn 1905, S. 503
527. Vgl. 1993 Berlin, Kat.-Nr. 437, S. 467
528. Becker 1995, S. 11

rieseln wie zufällig vom Wind getrieben und verteilen sich sehr natürlich über die Wandung. Die großflächige Auffassung trifft sich mit der von Schmuz-Baudiß, es handelt sich um keine filigrane, linear-feingliedrige Aufteilung der Wandung, sondern großzügig nehmen die Dekore die Fläche ein, sind fast von behäbiger, unbekümmerter Natürlichkeit.

Allerdings tendiert Schmuz-Baudiß auch zu einem anderen Pol, nämlich indem er die Motive der Natur zum Ornament umformuliert. Er gliedert die Wandung in zwei, drei oder vier Bereiche, so dass er die floralen Dekore im Rapport wiederholt und die Natürlichkeit einschränkt und vermindert. Die Blumen werden abstrahiert und einem geometrischem Rastersystem unterworfen: Auf der ‚Vase mit Fröschen' (Kat.-Nr. 055/P-KPM, November 1903) sitzen sich zwei Frösche auf Seerosen genau gegenüber. Die Stile der Seerosen sind wie aus Metall, gerade, steif modelliert und symmetrisch genau entspringen ihnen weitere Zweige nach rechts und links, in einem genau berechneten Winkel. Die großflächigen Blätter der Seerosen ordnen sich diesem System ebenso unter. Mit dieser Schematisierung kommt Schmuz-Baudiß stilistisch in die Nähe der Dekore von Edward Colonna (1862-1948), der in den Jahren von 1898 bis 1903 für die Galerie L'Art Nouveau von Siegfried Bing in Paris arbeitet. Der in Köln geborene Colonna der seinen Namen immer wieder leicht verändert (Edouard, Eduard Klönne, später Edouard bzw. Edward(s) Colonna), hatte zuvor schon bei Tiffany in New York, in Dayton/Ohio als Waggonentwerfer und in Montreal/Kanada als Möbel- und Objektentwerfer gearbeitet, wohin er nach dem Ende seines Engagements für Bing auch zurückgeht, mit dem Auftrag das König Edward Hotel in Toronto auszugestalten.[529] Die Dekore auf der Vase (Modellnummer 514) und der Lampenfuß (Modellnummer 512)[530] für L'Art Nouveau in den Jahren 1900/1902 von Colonna überziehen die ganze Wandung, wie ein Netz mit floralen Mustern umspannen sie das Gefäß flächenfüllend, feingliedrig, grazil und zart und nehmen den Charakter von großen Stoffmustern an.

Auch die Manufaktur Sèvres bewegt sich auf diesem stilistischen Feld. Sie schlägt seit 1897 bewußt einen neuen Kurs unter Alexandre Sandier (1843-1916) als künstlerischem Leiter für die Weltausstellung 1900 ein.[531] Sandier ersetzt die historistischen Modelle systematisch durch unreliefierte, glatte Formen mit vegetabilen, symmetrisch aufgebauten Dekoren. Die Dekore entwirft man in der Malerei-Abteilung der Manufaktur, die Henri Lasserre (1870-?)[532] bis zu seiner Pensionierung 1930 untersteht. Die Dekore von Geneviève Rault,[533] sie liefert in den Jahren von 1896 bis 1915 Entwürfe für Sèvres, von Henri Gillet,[534] der in den

529. Vgl. Niggl 1993/Bing, S. 14f
530. Vgl. 1993 Berlin/Porzellan, Kat. Nr. 2, S. 27
531. Vgl. Bröhan 1993/Sèvres, S. 327ff
532. Freundlicher Hinweis von Tamara Préaud, Musée National de Ceramique de Sèvres
533. Lebensdaten unbekannt
534. Lebensdaten unbekannt

Jahren zwischen 1898 bis 1927 an Projekten der Manufaktur beteiligt ist, auch von Henri Barberis,[535] der externer Mitarbeiter in den Jahren zwischen 1897 bis 1907 ist, von Louis Mimard (1868-?),[536] Ernest-Emile Drouet (1861-?) [537] u.a. in den Jahren zwischen 1900 und 1908 ähneln den Dekoren von Schmuz-Baudiß, aber nur insoweit, als dass sie sich in der ornamentalen Stilisierung des Naturvorbildes zum Flächenornament treffen.[538] Allerdings tragen die Dekore der Franzosen eine recht einheitliche Handschrift.

535. Lebensdaten unbekannt
536. Freundlicher Hinweis von Tamara Préaud, Musée National de Ceramique de Sèvres
537. Freundlicher Hinweis von Tamara Préaud, Musée National de Ceramique de Sèvres
538. Vgl. Bröhan 1993/Sèvres, S. 354ff

11.5. 1905 – München Ausstellung der ‚Vereinigung für angewandte Kunst'

11.5.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

11.5.2. Zeitgenössische Kritiken

11.5.3. Kunsthistorische Einordnung

11.5. 1905 – München Ausstellung der ‚Vereinigung für angewandte Kunst'

Im Jahr 1905 zeigt Schmuz-Baudiß seine Berliner Porzellane in München – allein, nicht mit anderen Porzellanen der KPM – auf der Ausstellung der ‚Vereinigung für angewandte Kunst.'[539] Scharvogel schreibt Schmuz-Baudiß am 13. Januar 1905 in einem Brief: „Lieber Herr Schmuz, es freut mich sehr ihrem Brief zu entnehmen, daß Sie sich zu unserer Ausstellung mit einer schönen Kollektion beteiligen wollen. Ich bin doppelt erfreut darüber, da bis heute noch nicht ein Stück Ihrer Berliner Arbeiten hier in München zu sehen war."[540]

Die 1903 gegründete ‚Münchner Vereinigung für angewandte Kunst', – Bruno Paul gehört zu den Initiatoren – bemüht sich um die Förderung im ‚fortschrittlichen Sinne', in bewusster Abgrenzung zum älteren, 1851 gegründeten ‚Bayerischen Kunstgewerbeverein', der noch immer den Formen des Historismus verbunden ist. Sie richtet die Ausstellung im Studiengebäude des Nationalmuseums in der Münchner Prinzregentenstraße aus.

11.5.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

Ernst Wilhelm Bredt (1869-1938), der Kustos der graphischen Sammlung in München, bespricht die Porzellane in der Zeitschrift ‚Dekorative Kunst', der Artikel enthält Abbildungen.[541] Auf diese Weise können von den 18 Stücken, die

539. Bredt 1905, S. 37ff
540. Brief von Scharvogel vom 13. Januar 1905; im KPM-N
541. Bredt 1905, S. 32-43 und S. 469-503

abgebildet sind, zwölf Modellnummern zugewiesen werden. Eine Zuordnung aller Exponate zu Modellnummer ist nicht möglich, weil nicht immer die Dekore in den Modellzeichnungen angegeben werden.

Es sind ausgestellt: ‚Blumengefäß Frühling' (Kat.-Nr. 040/P-KPM, September 1903), ‚Vase mit Fröschen' (Kat.-Nr. 055/P-KPM, November 1903), ‚Blumengefäß verziert mit Rosendekor' (Kat.-Nr. 065/P-KPM, März 1904), ‚Gefäß für Veilchen, verziert mit Moos' (Kat.-Nr. 076/P-KPM, Juli 1904), ‚Blumengefäß verziert mit Kornblumen' (Kat.-Nr. 083/P-KPM, September 1904), ‚Geleedose glatt' (Kat.-Nr. 084/P-KPM, September 1904) dieselbe Dose mit Dekor (Kat.-Nr. 122/P-KPM, September 1905), ‚Blumenvase glatt' (Kat.-Nr. 089/P-KPM, Januar 1905), ‚Plateau rund mit Landschaft Grunewaldsee' (Kat.-Nr. 094/P-KPM, Januar 1905), ‚Blumengefäß mit zwei Henkeln' (Kat.-Nr. 102/P-KPM, April 1905), ‚runde Urbinoschale mit Landschaft' (Kat.-Nr. 105/P-KPM, April 1905), ‚Kännchen verziert mit Henkel' (Kat.-Nr. 108/P-KPM, Mai 1905), ‚Vase verziert' (Kat.-Nr. 115/P-KPM, August 1905) und das ‚Gefäß mit Schlehdorn verziert (Kat.-Nr. 126/P-KPM, November 1905).

Zwei neue Tendenzen sind aus den Exponaten in München herauszulesen: Schmuz-Baudiß beginnt zunehmend mit der Malerei von Landschaften unter der Glasur und er beginnt die klecksographischen[542] Dekore zu entwickeln.

Die Landschaftsmalerei fällt aus dem Rahmen der üblichen Dekore von Schmuz-Baudiß zunächst völlig heraus. Schon zuvor in Thüringen bei Swaine hatte Schmuz-Baudiß ein rechteckiges Tablett (Kat-Nr. 040/P-Swaine) im Spiegel mit einer Landschaft bemalt. Das Tablett ist von einem floralem Ornament mit Blüten umrahmt und ist damit das erste Porzellan von Schmuz-Baudiß, dass eine Landschaft zeigt, aber es bleibt ein Einzelstück in der Werkgruppe der Thüringer Porzellane. – Eine kleine Dose, im Modellbuch der KPM (Kat.-Nr. 021/P-KPM, Januar 1903) im Januar 1903 eingetragen, scheint der erste Entwurf von Schmuz-Baudiß für ein Gefäß mit einer Landschaft bei der KPM zu sein.[543] – Der eigentliche Durchbruch kommt wenige Monate später, im September 1903 mit dem ‚Blumenkübel mit Landschaft' (Kat.-Nr. 45/P-KPM, September 1903), sowie schließlich im November 1903 mit der großen Vase ‚Gefäß mit Waldlandschaft Grunewald' (Kat.-Nr. 53/P-KPM, November 1903) bemalt mit einer Landschaft aus dem Berliner Grunewald.[544]

Schmuz-Baudiß schreibt in einem Text: „Doch besitzt die Maufaktur dank der verständnisvollen Mitarbeit des Chemikers und technischen Direktors, Prof. Dr.

542. Vgl. Bröhan 1993/KPM, S. 155
543. Nicht alle Modellnummern werden mit einer Zeichnung in das Modellbuch eingetragen, so daß man nicht genau wissen kann, ob schon vorher eine Landschaft entstanden ist.
544. Vgl. Kapitel 11.8.3.

König, Farben, die anderswo unbekannt sind. Durch bewusstes übereinander legen sich ergänzender oder beeinflussender Farben werden neue Töne erzeugt. Rezepte lassen sich dafür nicht angeben. In der Verschiedenartigkeit der Erzeugnisse liegt der künstlerische Reiz der Arbeit, der durch eine gleichmäßige Dutzendarbeit verloren ginge, wie ja jede ungefühlte oder mechanische Wiederholung (aus Rücksicht auf den Verdienst) die Qualität der Leitung herabdrückt. Deshalb sind diese Platten Einzelarbeiten, die unmittelbar auf der verglühten Porzellanplatte skizziert und zu Ende geführt werden. ... Kein Rost, kein Moder, eine Atmospharilien [Sauerstoff, Kohlenstoffdioxid, Stickstoff, Niederschlag, Einstrahlung u.a. Anmerk. der Verf.] greifen sie an."[545]

Die klecksographischen Muster entwickeln sich sukzessiv aus geometrischen, radialsymmetrischen Ornamenten, die Schmuz-Baudiß zunehmend seinen floralen Dekoren einarbeitet bzw. aus ihnen herausdestilliert. Im Januar 1905 entwirft Schmuz-Baudiß einen Dekor mit Löwenzahn für eine ‚Blumenvase glatt' (Kat.-Nr. 091/P-KPM, Januar 1905). In dem er den Flächencharakter aus einer kleingezackten, spitzigen und krausen Umrissführung eines Blattes aufbaut, überführt er die Pflanze in ein erstarrtes Rapportsystem. Winklig gebrochene Umrisslinien, die immer wieder unregelmäßig gekantet und verwinkelt werden, schließen sich zu flächigen Farbfelder zusammen und bilden Binnenräume. Vier Exponate der Münchner Ausstellung verdeutlichen diese sich erst noch nur abzeichnende Entwicklung. Das ‚Gefäß mit Schlehdorn verziert' (Kat.-Nr. 126/P-KPM, November 1905) zeigt braune Zweige, die sich sparrig, kantig wie Flechtwerk um die Wandung ziehen und schematisch abstrahierte Blüten sind diesem eckigen Gitter eingefügt. Dieser Dekor macht deutlich, dass sich die klecksographischen Muster aus der sich steigernden Abstraktion floraler Motive entwickeln. Der Teller, den Schmuz-Baudiß in München zeigt, hat im Spiegel das streng geometrische Muster, das wie im Kaleidoskop entstanden zu sein scheint und an eine Blüte erinnert.[546]

11.5.2. Zeitgenössische Kritiken

Für die Mitteilungen des Vereins ‚Ornament' in Berlin schreibt Ernst Engel[547] 1905: „Aus diesem chaotischen Gewirr heben sich die Werke eines Künstlers heraus, der den Geist der Vergangenheit in sich aufgesogen hat, der die Gegenwart in klarer Erkenntnis, warmem Herzen, reichem Wollen und Können umspannt und dem darum die Zukunft gehören wird. Es sind die Werke von

545. Schmuz-Baudiß 1924, S. 2f – vgl. Jarchow 1988, S. 25
546. vgl. Kapitel 11.6.2.
547. Lebensdaten unbekannt

Schmuz-Baudiß ... er [geht] bis an die Grenzen der Naturwahrheit und wandelt die Natur in Kunst.“[548] Im selben Jahr schreibt Ernst Wilhelm Bredt (1869-1938), Kustos der graphischen Sammlung in München, als Schmuz-Baudiß seine Berliner Porzellane zum ersten Mal in München, auf der Ausstellung der ‚Münchner Vereinigung für angewandte Kunst’ zeigt: „Hier ist nicht dem Zufall die Verleihung des höchsten farbigen Reizes und damit der Einzigartigkeit überlassen, sondern gerade die höchst genau berechnete gegenseitige Wirkung von Transparenz, Farbe, Relief, gibt diesen Porzellanen der Kgl. Preußischen Porzellanmanufaktur neuen und hohen Wert.“[549] – Jarno Jessen (1868-1926), als freier Kunsthistoriker in Berlin lebend, schreibt 1905 in der ‚Gartenlaube’, ein illustriertes Familienblatt, das als Vorläufer moderner Illustrierten eine Leserschaft bis zu fünf Millionen erreicht: „So naturwahr er das Farbenleben der Modelle wiedergibt, so ernst erstrebt er im Tonganzen Zurückhaltung und Einheitlichkeit. Wie reizend ist der ... Gedanke, an dem Rand einer Blumenschale flinke Eidechschen aus breitem Blattwerk aufhuschen zu lassen. Angesichts einer solchen Freilichtstudie inmitten der Festtafel werden banale Tischgespräche nicht aufkommen können, die Gedanken tiefer. ... Sehr vorsichtig muß für sie der Platz im Heim gewählt sein, damit nichts von ihrer stillen, geheimnisvollen Schönheit verloren geht, wo sie den aber gefunden hat, da darf sie ungeteilter Bewunderung gewiss sein.“[550]

11.5.3. Kunsthistorische Einordnung

Vor dem Hintergrund, dass Schmuz-Baudiß sich als Maler und Keramiker versteht, wird Schmuz-Baudiß die Gründung der Künstlergemeinschaft ‚Die Brücke’ in Dresden am 7. Juni 1905 genau verfolgen. Den Kern der Gruppe bilden Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). – Im folgenden Oktober schließen sich Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) und André Derain (1880-1954) zu der Künstlervereinigung ‚Fauves’ in Paris zusammen. Sie hatten ihre Bilder zuvor auf dem sogenannten Pariser Herbstsalon 1905 gezeigt und werden daraufhin von einem Zeitungskritiker als ‚les fauves’ (‚die wilden Tiere’) verunglimpft. Sie haben kein Manifest, aber es verbindet sie die Ablehnung des Impressionismus und des Naturalismus. Viel mehr radikalisieren sie die Stilmittel von Paul Gauguin (1848-1903) und Vincent van Goghs (1853-1890), nämlich die Kraft der Farbe sowie die Reduktion des Gegenständlichen. Von Georges Seurat (1859-1891) übernehmen sie die streng geometrische

548. Engel 1905, S. 3ff
549. Bredt 1905, S. 40
550. Jessen 1905, S. 485

Konstruktion der Beziehungen zwischen dem Licht und den Gegenständen und von Edvard Munch (1863-1944) die Betonung des Ausdrucks.

Auch die Dekore von Schmuz-Baudiß werden freier und ausdrucksstärker, vor allem abstrakter. Schmuz-Baudiß schlägt gleichzeitig zwei divergierende Wege ein: Mit den Landschaften geht er in die Richtung eines romantischen Impressionismus während er sich in den floralen Dekoren von naturhaften Impressionen hin zu einer statischen ornamentalen Auffassung bewegt. Es ist, als würde er in zwei gegensätzliche Richtungen arbeiten, einerseits hin zu lyrischen, zarten Landschaften; andererseits entwickelt er streng geometrische Muster, die auf einer fest-schematischen Komposition basieren, deren dunkle monochrome Farbe stark mit dem Weiß des Porzellans kontrastiert. Diese Muster sind flächig und abstrakt, Muster, die wie im Kaleidoskop erzeugt zu sein scheinen. In seinen Dekoren zeigt sich jetzt immer deutlicher, dass Schmuz-Baudiß den Weg zur Abstraktion nicht auf dem Weg über die Linie, sondern über die Fläche einschlägt, wobei die Linie die Aufgabe hat, den Kontur der Fläche zu definieren oder zu betonen. Ähnlich, wie schon bei seinen frühen Porzellanen in Hüttensteinach, arbeitet er mit harten, klaren Konturlinien. Waren die Entwürfe in Thüringen (Kat.-Nr. 001/P-Swaine) noch floral und naturhaft gebunden, so sind sie jetzt einer geometrischen Ordnung unterworfen. Darüberhinaus versucht sich Schmuz-Baudiß zunehmend vom Gefäß zu lösen, indem er die Spiegel von Tellern als Malfläche nutzt. Er scheint die Dreidimensionalität vermeiden zu wollen.

Diesen beiden Dekortypen sind einige Merkmale gemeinsam, die den Stil von Schmuz-Baudiß umso deutlicher charakterisieren. An erster Stelle steht für ihn die Symmetrie. Schmuz-Baudiß geht in der Regel von zwei Schauseiten aus, die wie eine gedachte Mitte eine erste Symmetrie erzeugt. Die zweite Symmetrie wird für zwei Schauseiten geplant, als ein grundlegendes Konzept des menschlichen Denkens erzeugt sie mittels einer Achse bzw. eines Spiegels einfach eine Vervielfältigung und das Motiv kann auf sich selbst abgebildet werden, also erscheint unverändert. Auch wenn annähernd alle Dekore den Regeln der Symmetrie unterworfen sind, so steigert sich die Ausdruckform emphatisch betont in den so genannten klecksographischen Dekoren.

11.6. **1906 – Dresden**
III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden

11.6.1. **Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung**

11.6.2. **Zeitgenössische Kritiken**

11.6.3. **Kunsthistorische Einordnung**

11.6.4. ***Akzent:***
Die Klecksographischen Dekore von Schmuz-Baudiß

11.6. 1906 – Dresden
III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden

Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden trennt das Kunsthandwerk inhaltlich von dem Bereich ‚Kunst und Industrie'. Karl Groß (1869-1934), der Direktor der Kunstgewerbeschule in Dresden, der für den großen Ausstellungskatalog einen einführenden Beitrag schreibt, erklärt: „Als die Ausstellungsleitung im Programm grundsätzlich unterschied zwischen Kunsthandwerk und Kunstindustrie, war sie sich wohl bewußt, daß eine sinnfällige Trennung nicht zustande kommen werde. Aber die Leute sollten wenigstens beunruhigt werden, aufgerüttelt aus der Gleichgültigkeit, mit der rein maschinelle Erzeugnisse mit solchen der Handfertigkeit bisher in eine Linie gestellt wurden. ... Ist es denn z.B. gleichgültig, ob die Industrie einen Elfenbeinzahn zu billigen Massenartikeln verarbeitet, oder ob das Kunsthandwerk daraus Gegenstände schnitzt, die das Rohmaterial an Wert ums hundertfache übertreffen können? Die Industrie verschwendet auf diese Art das Material ..."[551] So schlägt er emphatisch das große Thema der Epoche an: „Geschmacklosigkeit läuft in der Flucht der Entwicklung stets auf wirtschaftlichen Schaden hinaus, weil sie nicht auf einer Fähigkeit, sondern Unfähigkeit eines Volkes beruht."[552]

551. Groß 1906, S. 29f
552. Groß 1906, S. 31

11.6.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

Auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden[553] im Ausstellungspalast zeigt die KPM nur Porzellane von Schmuz-Baudiß.

Die KPM beauftragt Alfred Grenander (1863-1931) den Ausstellungsraum zu gestalten, der an der Entwicklung Berlins zur Weltstadt und modernen Architekturmetropole entscheidenden Anteil hat. Grenander ist seit 1897 Architekturlehrer des Berliner Kunstgewerbemuseums und es wird der Schwede es sein, der später die Bahnhöfe ‚Wittenbergplatz', ‚Deutsche Oper', ‚Herrmannplatz' und ‚Alexanderplatz' u.a. in Berlin entwirft. Für die äußerst vornehme und edle Ausstellung in Dresden schlägt Grenander eine Vertäfelung in „gebeiztem grau-blauem Mahagoniholz"[554] vor. Am 8. Januar 1906 stellt Schmuz-Baudiß die voraussichtlichen Kosten der KPM für die Ausstellung in Dresden zusammen, daraus ist zu erkennen, wie Grenander die Inneneinrichtung plant. Die Wandvertäfelung hat eingelassene Wandvitrinen, die in Höhe und Tiefe genau auf die Vasen von Schmuz-Baudiß berechnet sind. Das gesamte Interieur ist genau auf die Porzellane von Schmuz-Baudiß abgestimmt.[555]

So hat Schmuz-Baudiß eine Deckenlampe (Kat.-Nr. 147/P-KPM, April 1906) zur Beleuchtung des großen Raumes entworfen, die zusammengesetzt aus acht birnförmigen Lampenteilen mit lithophanischer Wirkung dreimal ausgeführt wird, um den Raum gut zu beleuchten. Brüning erklärt dazu: „Die am Gehänge der Lüster verwendeten Röhren sowie die Säulen im Wandschrank sind rein technische Artikel aus Hartporzellan, die in dieser Weise verwandt worden sind, um zu zeigen, daß man auch solche nüchternen Dinge geschmackvoll ausstellen kann."[556]

Zusätzlich hat der Raum ein großes, hohes Fenster. Hierfür hat Schmuz-Baudiß ein Schmuckfenster aus dünnen, durchscheinenden farbigen Porzellanplättchen entworfen, das den Charakter eines Glasmosaiks hat.

Schmuz-Baudiß entwirft auch eine große ornamentierte Scheibe, die als Schmuckelement in die Wandverkleidung von Grenander eingelassen ist.

Vorwiegend sind große Vasen ausgestellt, meistens auf Porzellansockeln, mit stark geometrisierenden oder klecksographischen Dekoren: Sie machen den Schwerpunkt der Ausstellung aus.

553. Vgl. 1906 Dresden, o.S. (Namensverzeichnis)
554. Vgl. Liste und Plan/Konzeption zur Ausstellung in Dresden 1906 von Schmuz-Baudiß vom 8. Januar 1906; im KPM-N
555. Abgebildet: Creutz 1907, Abb. 204-206, S. 189-191
556. Brüning 1907, S. 196

In einer eigenen Nische steht eine monumentale Vase allein, der Dekor zeigt zwei Pfauen, die zwischen Kiefernzweigen stolzieren. In einem Brief an Scharvogel in München schreibt Schmuz-Baudiß im Januar 1905: „Ich habe ... außerdem zum ersten Mal Vasen in der Höhe von 1,50 Metern, was in Unterglasur eine etwas nervös machende Aufgabe ist und das Alles mit Leuten, die nichts weniger als künstlerische Ausbildung aufweisen können."[557]

Die Porzellane von Schmuz-Baudiß sind in der Innenraumausstattung von Grenander schlicht, aber höchst elegant und effektvoll präsentiert.

11.6.2. Zeitgenössische Kritiken

Der Publizist Heinrich Pudor (1865-1943) veröffentlicht zwischen 1893 und 1906 Aufsätze zur Freikörperkultur und über Sexualität, ab 1905 publiziert er außerdem antisemitische Schriften. In dem von ihm herausgegebenen Ausstellungsjahrbuch schreibt er bissig und provokativ über das Interieur: „Biedermeier ist Trumpf. Deutsches Empire hat gesiegt. Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 beweist es. Die meisten derjenigen Innenräume, welche Anspruch auf Bedeutung haben, sind im Biedermeierstil gehalten, ja zum Teil in so starkem Maße, daß wir Wiener Interieurs aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts vor uns zu haben glauben. ... Natürlich Mahagoni, natürlich Battistvorhänge, natürlich geblümte Möbelbezüge! ... Alles sehr patriachalisch, fast spießbürgerlich, für solide kleine Leute passend, nicht für den Hof oder Hofkreise. ... Berlins bedeutendstes Talent auf dem Gebiete der Innenarchitektur, Alfred Grenander ist in Dresden nicht sonderlich glücklich vertreten. Im Empfangszimmer haben die Möbelbezüge dieselbe grüne Farbe wie der Teppich, schon das wirkt ungünstig. Auch Wände und Türen wirken zu eintönig in der Farbe."[558]

Über die Porzellane von Schmuz-Baudiß stellt Erich Haenel (1875-1940) Kunsthistoriker, Schriftsteller, Kunstkritiker, Theaterkritiker und Musikkritiker, er ist Professor an der Akademie der bildenden Künste, 1913 wird er Leiter der Rüstkammer und 1924 auch Direktor des Grünen Gewölbes in Dresden fest: „Ein von Grenander ... ausgestatteter Raum zeigt die neuen Arbeiten von Schmuz-Baudiß, der die Manufaktur, man kann wohl sagen, heraufgehoben hat. ... So ist er von dem Naturalismus, der z.B. noch in dem Fichtenservice für den Fürsten von Bulgarien steckte, zu einem Stil vorgedrungen, der oft dicht an die Sphäre der abstrakten Linienornamentik streift. In dieser neuen, farbig-plastischen

557. Briefentwurf von Schmuz-Baudiß an Scharvogel im Januar 1905; im KPM-N
558. Pudor 1906, S. 1ff

Dekoration, deren breite Flächen oft von anders gestimmten Rändern gezogen werden, herrscht das Blau mit allen Schattierungen, vom zartesten Taubengrau bis zum exquisiten Heliotrop. Die Vase ist der Hauptträger dieses eigenartigen Dekors, das aber auch Teller, Dosen, Schalen und dgl. beherrscht."[559]

Auch Ernst Zimmermann beurteilt differenziert: „Unter den Erzeugnissen der Porzellanmanufakturen, die hier ausgestellt haben, überrascht und imponiert am meisten, was die Berliner Manufaktur Neues zu schaffen versucht hat, freilich nicht durch sich selber, sondern durch ihre jüngste Hilfskraft, den Maler Schmuz-Baudiß, der hier allein mit Arbeiten vertreten ist. Denn er ist nicht bloß Künstler, er ist auch Techniker, stellt somit das Ideal einer für die Kunstkeramik arbeitenden Persönlichkeit dar. Seine Resultate sind daher auch ganz einzige: Unterglasurfarben, gespritzt, zum Teil über vertieftem Grund, dies alles in vollendeter Technik. Daneben neue Experimente: die Durchscheinbarkeit des Porzellans zu Fensterbildungen benutzt, die Mattigkeit des Bisquits zu ruhiger Fliesengestaltung. Die technische Leistung ist erstaunlich. Weniger dürfte schon die künstlerische befriedigen. Die farbigen Gehänge mit den breiten Konturen wirken schwer und hart auf dem schimmernden Grunde des feinen kristallinischen Porzellans. Sie erinnern im Grund stark an jene eigenartige schwere Ornamentierung, mit der auf der letzten Pariser Weltausstellung der seltsame Willumsen die Porzellane Bing & Grøndahls in Kopenhagen geschmückt hat, die dann freilich bald wieder verschwunden sind. Ganz vorzüglich sind dagegen einige Teller mit Landschaften. Sie gerade sind weich und duftig und doch farbig, wie man es für Porzellan am liebsten sieht. Diese Teller sind wohl das beste, was die moderne Porzellanindustrie in Deutschland hervorgebracht hat."[560]

Schmuz-Baudiß erhält für seine Unterglasurarbeiten die Ehrenurkunde und das Diplom der goldene Medaille[561] für die große Vasen mit den Pfauen.

11.6.3. Kunsthistorische Einordnung

Für diese Ausstellung erarbeitet Schmuz-Baudiß ein umfassendes Konzept. Schmuz-Baudiß zeigt nicht nur Gefäße, sondern will auch die Transparenz des Materials sinnlich erfahrbar macht und die vielfältigen Möglichkeiten, die das Material bietet, in seiner Breite darstellen.

559. Haenel 1906, S. 30f
560. Zimmermann 1906, S. 234
561. Erwähnt in einem Manuskript von Schmuz-Baudiß am 10.07.1906; im KPM-N

Dieses Ausstellungskonzept ist stilistisch geschlossenen und ausgereift. – Die Verbindung der Innenarchitektur von Grenander mit den Porzellanen von Schmuz-Baudiß ist geistesverwandt und harmonisch. In dem zeitlos schlichten, funktionalen zugleich kühlen und distanzierten Interieur können die Porzellane in vornehmer Zurückhaltung präsentiert werden. Vor dem gebeizten, grau-blauen Mahagoniholz leuchtet der weiße Porzellanscherben effektvoll, während die Dekore mit den blauen, grauen, grünlichen Farben der Vertäfelung harmonieren. Bei Grenanders Inneneinrichtung handelt es sich, inmitten des generellen Aufbruchs zum ‚Werkbund', um die gestalterische Verbindung von Eleganz der Form, Kostbarkeit der Materialien, Stärke der Farben und Sinnlichkeit der Thematik. Vieles davon war schon zuvor im Jugendstil angelegt, wird jetzt aber konsequent auf Sachlichkeit und Zweckform ausgerichtet. Die Porzellane werden von der Inneneinrichtung repräsentativ in Szene gesetzt.

Seit seinen Anfängen bei der KPM hat Schmuz-Baudiß seinen Stil gründlich geändert: Waren es auf der Ausstellung in Berlin 1902 noch hauptsächlich die stimmungsvollen Farbverläufe für naturhaft florale Dekore in behutsam gesprühten zarten Töne, die sanft ineinander verlaufen sind, konzentriert er die Ausstellung in Dresden auf geometrische, klecksographische Dekore in kräftigen Farbkontrasten.

Die monumentale Bodenvase mit zwei Pfauen wird in der Ausstellung als Prunkstück inszeniert. Die Pfauenhähne präsentieren ihre Schwanzschleppen, wobei die ornamentale Wirkung des Federmusters so dominant ist, dass eine mosaikartige Wirkung erzielt wird. Auch die Kiefernzweige, die die Pfauen umgeben und im oberen und unteren Teil der Vase wie zwei kräftige bandartige Friese um das Gefäß herumlaufen, werden in Ornament umgewandelt. Die typischen Nadelbüschel der Kiefern werden winklig, gratig gebündelt und wie ein „eckiges Durchsteckwerk"[562] drücken sich die Zweige harsch durch die Tannadeln hindurch. Das wirre Gefüge feinumrissener Flächen und verschlungener kantiger Linien erreicht die flächige, verflochtene Wirkung von Bandwerk, das die prächtig präsentierte Schleppe des Pfauen herb abschneidet. Ähnlich verfährt Schmuz-Baudiß bei der Vase mit Fischen zwischen Seetang schwimmend (Kat.-Nr. 121/P-KPM, Kat.-Nr. 146/P-KPM, März 1906), auch in Dresden ausgestellt. Der Seetang nimmt einen derart starken Abstraktionsgrad an, dass sich die Wasserpflanze in ein flächiges Muster verwandelt, bis sich der Ursprung der Naturform fast verliert.

Eine große Porzellanscheibe, die in das Wandpaneel von Grenander eingebaut ist, führt diese Freiheit im Ornament weiter. Sie ist in etwa so groß und hat das Format wie die innere Spiegelfläche einer Tür. Diese Scheibe zeigt, völlig losgelöst eine freie Komposition. Möglicherweise ausgehend von den kahlen Zweigen eines Baumes, ist diese Fläche im formalen Aufbau frei von allen Regeln

562. Treskow 1971, S.67

für Kompositionsschemata gestaltet. Sie unterwirft sich keiner Symmetrie oder anderen Regelmäßigkeiten. Die Platte zeigt das freie Spiel von zerzausten Verästelungen und winklig wirr verschlungen kantigen Linien. Ein eng verzweigtes Gefüge von unentwirrbar untereinander verschlungen, gratig gebrochenen Linien geht in ein flächiges, abstraktes Muster über. – In der ‚Aufstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin im Raum 31 der III. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden' von Schmuz-Baudiß auf den 21.06.06 datiert, nennt er diese Scheibe: „Flieseneinlagen aus Porzellan in Mattfarben (Winter) circa 2 Meter zu 54 ctm."[563] In dem selben Arbeitspapier nennt er einen Dekor „Rauhreif",[564] der möglicherweise für diese Porzellanscheibe gemeint sein könnte.

Der Entwurf für das ‚Bleiporzellanfenster' ist symmetrisch über neun hohe schlanke Scheiben angelegt. Die Mittelscheibe besteht gänzlich aus Porzellanplättchen und analog den Bleiglasfenstern sind sie aus flachen Porzellanplättchen zusammengesetzt und erinnern im Bildaufbau an das Adernetzwerk von Libellenflügeln.[565] Brüning erklärt den Aufbau: „Das Fenster ist für den Rahmen unter genauester Berechnung der Schwindung(566) der einzelnen Porzellanplättchen, die zuerst in leicht verglühtem Zustande geschnitten, dann farbig dekoriert und gebrannt worden sind, komponiert."[567] Danach werden die Plättchen in H-förmige Bleiruten, wie für ein Bleiglasfenster, eingefasst und verlötet. Schmuz-Baudiß erklärt die Herstellungsweise: „Fensterteile aus durchscheinendem Porzellan in Unterglasur decoriert und geschnitten. Die einzelnen Plättchen sind nicht wie beim Glas aus fertigen farbigen Stücken geschnitten oder geschliffen, sondern unter Berechnung der Schwindung in verglühtem Zustande ausgesägt und decoriert."[568]

Auch die Deckenleuchter aus Porzellan sind in dieser Art neu. Sie tragen einen aus stilisierten Schmetterlingen und klecksographischen Mustern zusammengesetzten Dekor. Schmuz-Baudiß experimentiert mit Lithophanien als Lampe. Die Eigenschaft des Porzellans, leicht durchscheinend zu sein wird in dem Arrangement der Ausstellung effektvoll in Szene gesetzt. – Lithophanien erfreuen sich vor allem in der Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit; das erste Patent wird 1827 in Paris ausgestellt. Besonders erfolgreich wird die Produktion von reliefierten Porzellanplatten allerdings in der Königlichen Porzellan-

563. Manuskript vom 21.06.06; im KPM-N – ebenso: Liste und Plan/Konzeption zur Ausstellung in Dresden 1906 von Schmuz-Baudiß vom 8. Januar 1906; im KPM-N
564. ebenda
565. Abgebildet: Creutz 1907, Abb. 207, S. 192 (es gibt keine Modelbucheintragung)
566. Die Schwingung ist die Verringerung des Volumens des Porzellans teils durch Verdunsten des Wassers im Trocknungsvorgang und teils durch den Sinterungsvorgang, das Dichtwerden der Masse während des Brandes.
567. Brüning 1907, S. 196
568. Manuskript vom 21.06.06 von Schmuz-Baudiß; im KPM-N

Manufaktur Berlin zwischen 1830 und 1862. So greift Schmuz-Baudiß hiermit eine Tradition der KPM auf, verändert aber die Technik. Die historischen Lithophanien erzeugen das Bild durch die unterschiedliche Wandungsstärke des Porzellans und die damit unterschiedliche Lichtdurchlässigkeit, während Schmuz-Baudiß das Porzellan unter der Glasur bunt bemalt. Er beschreibt seine Kronen selbst: „Die Kronen sollen während des Brennens einen malerisch, mystischen Effekt bieten."[569]

Die Untersetzer, die Schmuz-Baudiß schon für seine getöpferten Keramiken verwendet hat – allerdings nicht für seine thüringischen Porzellane – entwirft er nun auch bei der KPM für große Vasen. Im Modellbuch sind bis Ende 1924 25 Untersetzer verzeichnet, möglicherweise sind es noch mehr, weil die großen Vasen, bei denen es sich wahrscheinlich um Unikate für Ausstellungen handelt, nicht in den Modellbüchern verzeichnet sind, sie aber oft auf einem Untersetzer stehen. – Sockel, Podeste, Piedestale, Postamente, Plattformen u.ä. für ein Gefäß dienen keiner funktionalen Aufgabe. Deshalb kommt in der europäischen Kunst dem Sockel vor allem die Aufgabe zu, den Gegenstand gegenüber seiner Umgebung zu erheben. So haben im Sport Podeste eine besondere Bedeutung bei der Ehrung der Sieger. Es wird bei den Siegerehrungen üblicherweise ein dreistufiges Podest benutzt, bei dem die mittlere Stufe am höchsten und dem ersten Platz vorbehalten ist.[570] Högermann vermutet: „Die Anregung dürfte aus China stammen, wo man Vasen gern auf geschnitzte Holzuntersetzer gestellt hat."[571] – Auf der Ausstellung in Dresden stehen mit Ausnahme von einer Vase, alle Gefäße auf Sockeln aus Porzellan. Sie betonen die Standfläche der Vase, denn sie tragen kräftige Dekore, die zwar stilistisch ähnlich sind, aber nicht zwangsläufig mit dem Dekor der Vase korrespondieren. Sockel für Vasen werden von anderen Manufakturen und Künstlern nicht produziert, lediglich Sèvres stellt 1907 eine Bodenvase mit einem Dekor der Traubeneiche von Henri Gillet aus, allerdings besteht der Sockel aus Bronze. Auf der Jubiläumsausstellung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe stellt der Berliner Goldschmied und Hofjuwelier Hugo Schaper (1844- 1915) eine prächtige geschmiedete Dose aus, die auf einem chinesischen Holzfuß thront.[572] Offenbar gelten chinesische Sockel als besonders extravagant.

In Dresden stellt Schmuz-Baudiß die Vase mit Fischen (Kat.-Nr. 146/P-KPM, März 1906) mit zwei verschiedenen Dekoren aus. Die Vase ist mit seitlich je einem großen kantig-winkligen Henkel verziert. Der Vasenkörper selbst ist schlicht balusterförmig, aber die beiden angarnierten Henkel stehen wie durchflochtenes Bandwerk seitlich über der Schulter ab. Das Bandwerk geht vom

569. Manuskript vom 21.06.06 von Schmuz-Baudiß; im KPM-N
570. vgl. Kapitel 4.7.
571. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 109, S. 87 (Dieter Högermann)
572. Vgl. Meyer 1902, S. 87

Flächenornament aus, so werden die Henkel zu einer großen ornamentalen Vergitterung aus geometrisch strengen, eckig ineinanderverschlungenen kantigen Bändern.

Für die Lüster verwendet Schmuz-Baudiß Röhren, sowie die Säulen im Wandschrank sind rein technische Artikel aus Hartporzellan, der Chemisch-Technischen Versuchsanstalt der KPM. Auch für Säulen der Uhr (Kat.-Nr. 204/P-KPM, Juni 1908) verwendet er technisches Porzellan. Am 20. Mai 1878 wird die Versuchsanstalt ins Leben gerufen und der KPM angeschlossen. Ihr erste Leiter, der Chemiker Hermann August Seger (1839-1893) entwickelt 1882 das nach ihm benannte Segerporzellan, ein Weichporzellan, welches nur in niedrigeren Temperaturen gebrannt zu werden braucht. Die Versuchsanstalt wird ein Außenlaboratorium der Technischen Hochschule Charlottenburg, die später der Technischen Hochschule der Universität Berlin angegliedert wird. Als wichtiger Bestandteil der Manufaktur stellt sich dabei der Produktionszweig des technischen Porzellans und mit der ihm angeschlossenen Versuchsanstalt als staatliches Forschungs- und Ausbildungsinstitut heraus.[573] Schmuz-Baudiß ist nicht nur an technischen Experimenten interessiert, sondern er geht sogar soweit, dieses Porzellan für künstlerische Zwecke einzusetzen und greift damit einen Gedanken auf, dem erst im Funktionalismus größere Bedeutung zugemessen wird.

11.6.4. *Akzent:* Die Klecksographischen Dekore von Schmuz-Baudiß

Die Dekore auf den Gefäßen greifen die Bildmuster der Porzellanscheibe im Wandpaneel, mit ihrer Komposition aus winklig wirr verschlungenen, kantigen Linien auf, aber für die Gefäße unterwirft Schmuz-Baudiß sie der Symmetrie. Sind sie in den thematischen Arbeiten frei und können sich labyrinthisch entfalten, so gelten für die Dekore auf den Gefäßen die Regeln einer ebenmäßigen Gliederung von mathematischen, zyklischen Kurven: die Muster können zwei-drei- oder mehrfach auf sich selbst abgebildet werden. Ihre ornamental-musterhafte Wirkung erinnert an die Bilder des Rohrschachtests.[574] Dieses psychodiagnostische Testverfahren ist allerdings erst 1921 veröffentlicht worden. Auch wenn diese Dekore geometrisch-abstrakt sind, setzen sie, ähnlich wie die Bilder des Rohrschachtests unwillkürlich Assoziationen frei. So schreibt

573. Anonymus 1913/Versuchsanstalt, S. 451ff – vgl. Rieke 1938, S. 253f

574. Der Rorschach-Test, ein psychodiagnostisches Testverfahren, wurde 1921 vom Schweizer Psychiater Hermann Rorschach [1884-1922) herausgegeben, nachdem zuvor schon etliche andere Versuche, aus Faltbildern Schlüsse auf die Persönlichkeit zu ziehen, gescheitert waren.

Elisabeth von Treskow: „Zwischen die beiden großen Pflanzenmotive der Schauseiten schieben sich zwei eigenartige Ornamente, die an gepanzerte Käferrücken oder an zu unheimlicher Wirkung vergrößerte Insektenköpfe denken lassen."[575] In ihrer befremdenden Eigenwilligkeit lassen sich die Naturformen, aus denen sie sich herausentwickeln, nicht mehr erkennen. Alles in allem bilden sie großflächige, kraftvolle Muster. Die Abstraktion entwickelt sich aus der Fläche heraus, denn der Kontur geht in einen Flächencharakter über. Von Treskow nennt es auch einen kaleidoskopartigen Effekt.[576] Als reine Komposition wirken sie statisch, wie die Struktur eines geheimnisvollen Systems. Die so genannten klecksographischen[577] Dekore nehmen unter allen Dekoren von Schmuz-Baudiß einen besonderen Rang ein.

Die kleksographischen Dekore stehen für sich allein. Diese Dekore sind in ihrer Eigenartigkeit so einzigartig und eigenwillig, dass man sie mit nichts vergleichen kann. Von Treskow schreibt über sie: „Dieser Vasendekor gehört zu jenen faszinierenden Schöpfungen des Jugendstils, die, wie etwa das berühmte Fassadenornament Endells, insektenähnliche Bildungen, labormäßig detaillierte Pflanzenformen und ungegenständliche Motive sich zu einer neuen Einheit, einer erlesenen Ornamentphantasie, zusammengeschlossen haben."[578] Schmuz-Baudiß entwickelt eine eigene Formensprache, in der die Symmetrie, die er strikt durchhält, für die harmonische Struktur eintritt, denn es scheint, als würde das Chaos die Ordnung durchbrechen zu wollen. Wie in einer mineralischen Kristallisationswelt verrätseln und verästeln sich die verketteten und übereinander geschichteten Farbfelder. Er baut diese Muster aus dem strengen Konstruktionswillen der abstrakten Form heraus auf. So erweist sich dieser Dekortyp bei Schmuz-Baudiß in der Zerlegung des Gegenstands – sicher kennt Schmuz-Baudiß die Münchner Debatten von Endell, Obrist und des Belgiers van de Velde[579] – als Kunst des reduktiven Abstrahierens. Er benutzt die Kategorie der Abstraktion als rationales Mittel mit dem Zweck, einen ordnenden Formenapparat zu gewinnen, der das Strukturgefüge der erscheinenden Natur als operative Formel herauskristallisiert. Die abstrakten, klecksographischen Dekore lösen sich deutlich davon ab, ein Muster zu sein, denn sie sind ein Bild, das sich lediglich in der Symmetrie auf Vorder- und Rückseite spiegelt, aber sie sind – in ihrer ausgeprägtesten Form – kein sich wiederholendes Ornament mehr, sondern ausgehend von einem großen Mittelmedaillon ergeben sie ein geometrisches Thema.

575. Treskow 1971, S. 68
576. Vgl. Treskow 1971, S. 69
577. Dieses Adjektiv ist von Karl-Heinz Bröhan in die Literatur eingeführt worden. (Vgl. Bröhan 1993/KPM, S. 155)
578. Treskow 1971, S. 68
579. Vgl. Kapitel 9.1.

Diese eigenwilligen Muster – zusammengesetzt aus Elementen der klecksographischen Bilder wie des Rohrschachtestes, aus Elementen der Bilder aus dem Kaleidoskop oder auch aus dem Spirographen, der Zykloide und mandalaähnliche, blumenähnliche Figuren zeichnet – speisen sich aus verschiedenen Quellen in der Kunst. Zugrunde liegt das Interesse, der Malerei auf den Grund zu gehen und komplexe Formen in ihre Grundbestandteile aufzusplittern. Die Reduktion der Form auf ihre essentiellen Elemente führt in die Abstraktion und schließlich in die gegenstandslose Kunst.

Die gegenstandslose Kunst ist ein großes Thema, das nach 1900 von den Künstlern behandelt wird. Eine theoretische Betrachtung drückt Paul Cézanne in einem Brief vom 15. April 1904 an seinen Kollegen Emile Bernard (1868-1941) aus: „Erlauben Sie mir, Ihnen zu wiederholen, was ich Ihnen schon bei Ihrem Besuch sagte: Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Gegenstandes, einer Fläche auf einen zentralen Punkt führt.“[580] Werden die Bilder aus wenigen größeren Flächen mit strengen klaren Umrissen aufgebaut, ergibt sich, dass die Gegenstände sehr kantig und zersplittert wirken und nur mehr oder weniger Bezug zu den realistischen Formen der Dinge haben. – Zu den Wegbereitern der abstrakten Malerei gehören der französische Maler Francis Picabia (1879-1953) und der Russe Wassily Kandinsky (1866-1944), der sein erstes abstraktes Bild eigenen Angaben zufolge im Jahr 1911 malt, aber die Vordatierung des ‚ersten abstrakten Aquarells’ von 1913 auf 1910 wird heute nicht mehr angezweifelt. Seine Schrift ‚Über das Geistige in der Kunst’ erscheint 1911 kurz bevor Kandinsky sein erstes abstraktes Bild malt.[581] Kandinsky fordert, dass die Kunst nur noch ihren eigenen, kunstimmanenten Gesetzmäßigkeiten folgen solle. Kasimir Malewitsch (1878-1935) hingegen meint: "Die neue Kunst hat den Grundsatz in den Vordergrund gestellt, dass Kunst nur sich selbst zum Inhalt haben kann. So finden wir in ihr nicht die Idee von irgend etwas, sondern nur die Idee von der Kunst selbst, von ihrem Selbstinhalt. Die ureigene Idee der Kunst ist die Gegenstandslosigkeit".[582] – Eine Ikone der abstrakten Malerei ist das schwarze Quadrat auf weißem Grund von Kasimir Malewitsch (1878-1935) aus dem Jahre 1913. Henri Matisse postuliert, dass man beim Betrachten eines Bildes völlig vergessen müssen, was es darstelle.[583] Es sei Kunst, der Form, der Farbe und der Bildgestaltung Autonomie von der Gegenständlichkeit zuzugestehen. – Auch die Farben werden auf ihren wesentlichen Kern reduziert, es kontrastieren starke, reine Farben miteinander. – Die kleksographischen Dekore von Schmuz-Baudiß, als reduktive Zergliederung der Natur sind abstrakt und sind in ihrer

580. Zitiert in: Hess 1957, S. 225
581. Zimmermann 2002, S. 22ff
582. Zitiert in: Rotzler 1995, S. 51
583. Vgl. Tamm 2005, S. 17ff

bizarren und eigenartigen Formensprache weder in der zeitgenössischen Kunst noch später zu finden.

In seinen Aufzeichnungen, die Schmuz-Baudiß selbst auf den 21. Juni 1906 datiert, unter der Überschrift ‚Aufstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin im Raum 31 der III. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden' erklärt er selbst seine klecksographischen Dekore: „Künstlerisch wurde versucht, besonders die Unterglasurdekoration unabhängig von der Ausdrucksweise anderer Manufakturen dadurch zu machen, dass statt naturalistischer Motive strenge stylisierte Dekore gewählt und die Technik den Anforderungen und den hinweisenden Eigenschaften des Materials entsprechend eingerichtet wurde."[584]

Diese Ausstellung ist sicher einer der großen Höhepunkte im Leben von Schmuz-Baudiß. Den Raum der KPM bestückt ganz allein er, die Inneneinrichtung von Alfred Grenander ist exquisit und exzellent, die Möbel sind genau auf die Exponate hin entworfen, seine Porzellane und Dekore sind stilistisch seiner Zeit voraus, die Kritiken sind hervorragend und er erhält die goldene Medaille.

584. Manuskript vom 21.06.06 von Schmuz-Baudiß; im KPM-N

**11.7. 1907 – Berlin
Große Berliner Kunstausstellung 1907**

11.7.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß

11.7.2. Zeitgenössische Kritiken

11.7.3. Die Affäre um die Porzellane im Verkaufslager

11.7.4. Schmuz-Baudiß reist als Sachverständiger nach Cadinen

11.7.5. Berufung in die Königlich Preußische Sachverständigen-Kammer – Schmuz-Baudiß' Stellung in der Berliner Gesellschaft

11.7. 1907 – Berlin
Große Berliner Kunstausstellung 1907

Die erste ‚Große Berliner Kunstausstellung' eröffnet 1893 der preußische Kultusminister Robert Bosse (1832-1901) in den Ausstellungshallen an der Lehrter Straße, danach wird der Salon jährlich veranstaltet. In der Ausstellungskommission im Jahr 1907 sind Bruno Möhring, der Maler Hans Looschen (1859-1923) und der Vorsitzende Otto H. Engel (1866-1949), einer der profiliertesten Maler des Ekensunder Künstlerkreises, der mit Max Liebermann zum Vorstand der Berliner Sezession gehört.[585]

11.7.1. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß: Beschreibung

Für die ‚Große Berliner Kunstausstellung 1907'[586] verwendet die KPM wieder dieselbe Inneneinrichtung von Alfred Grenander wie in Dresden. Brüning erklärt: „Der schon für die vorjährige Dresdner Ausstellung geschaffene Raum ist ein

585. H.H. 1907, S. 167
586. Vgl. Berlin 1907, S. 2ff

wenig verändert worden und durch neue Arbeiten bereichert worden."[587] – Im wesentlichen ist es aber eine Wiederholung der glanzvollen Dresdener Konzeption, die Brüning folgendermaßen erklärt: „Die Aufgabe, die sich Schmuz-Baudiß gestellt hatte, war die, zu vorhandenen, vorher festgelegten Raumverhältnissen, Zier- und Gebrauchsgefäße, Fenster, Leuchter und anderes zu verfertigen, um zu beweisen, daß mit der Scharffeuertechnik auch schwierigerere und größere Aufgaben zu lösen sind. Viele Dinge sind demgemäß zunächst von der technischen Seite anzusehen."[588]

11.7.2. Zeitgenössische Kritiken

Im Jahr 1907 berichtet der Schriftsteller, Dichter und Kunstkritiker Ernst Schur (1876-1912) über die Porzellane von Schmuz-Baudiß: „Als Theo Schmuz-Baudiß nach Berlin berufen wurde, gab es in der Manufaktur nur jene schlimmen, überladenen Prunkstücke, die nicht aus dem eigenen Willen, dem Schaffen des Künstlers, sondern aus der Anlehnung an die alten Stile ihre Berechtigung nahmen. ... Das Verdienst von Prof. Schmuz-Baudiß besteht darin, daß er mit diesen vorliegenden Mitteln Werke schafft, deren technische Herstellung bewunderungswürdig, deren künstlerische Haltung eigen ist. ... Nur manchmal hat man die Empfindung, als ob das Bildmäßige des Eindrucks das Material zu sehr beschwere; wie auch die Formen ... und die Verwendung des Ornamentalen noch einer mehr dekorativen Ausbildung fähig wären. ... Es wäre zu wünschen, daß die künstlerische Erneuerung sich nicht auf die Unterglasurmalerei beschränkt, sondern auch die Malerei auf der Glasur in ihren Bereich zieht."[589]

Der Kunsthistoriker Max Creutz (1876-1932), mit einer Promotion von 1901 über Tommaso Cassai, genannt Masaccio (1401-1428), Creutz ist von 1922-32 Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums, er schreibt über die Porzellane der ‚Großen der Berliner Kunstausstellung 1907': „Wie im letzten Jahr, so hat auch diesmal Alfred Grenander einen mustergültigen Ausstellungsraum geschaffen, in dem die bekannten Porzellane von Schmuz-Baudiß aus dunklem Grunde hervorleuchten."[590] Brüning, der die Entwicklung von Schmuz-Baudiß kontinuierlich seit Jahren verfolgt, stellt fest: „Sowohl in den Formen der Gefäße, wie in der Ornamentik ist Schmuz-Baudiß straffer und strenger geworden. Die ausgestellten Arbeiten zeigen einen größeren Fortschritt gegenüber seinen früheren Werken. Die Silhouette ist wenig gegliedert, bei den meisten Gefäßen

587. Brüning 1907, S. 194
588. Brüning 1907, S. 195
589. Schur 1907, S. 477f
590. Creutz 1907, S. 163

fließt ein klarer ungebrochener Kontur in schöner Linie dahin. ... Die Ornamente wirken hier ein wenig kraus und unruhig."[591]

Ein Kritiker der Velhagen & Klasings Monatshefte lobt: „Prof. Th. Schmuz-Baudiß steht seit Jahren in der ersten Reihe unserer Keramiker. Seine Tätigkeit an der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin hat dem altberühmten Institut ohne Zweifel nach der künstlerischen Seite hin einen neuen Impuls gegeben. Er ist ein Meister der Form, er ist vor allem aber ein Farbenkünstler ersten Ranges, der all die großen Schwierigkeiten der Porzellanmalerei virtuos überwindet; er ist nicht nur originell in seinen dekorativen Arbeiten, er weiß ihnen auch einen Reichtum und einen Schmelz der Farben zu geben, der bewundernswert ist."[592]

Es zeigt sich, dass das Publikum und die Kritiker seine Porzellane bewundern, aber seine klecksographischen Dekore nicht recht verstehen, man nennt sie ‚kraus und unruhig' oder ‚originell', doch bleibt in man der Wertung im wesentlichen neutral.[593]

11.7.3. Die Affäre um die Porzellane im Verkaufslager

Aber in den handschriftlichen Unterlagen finden sich Aufzeichnungen von Schmuz-Baudiß selbst, von seinem Bericht aus dem Verkaufslager: „Ich war am Freitag, den 1. März 1907 auf Ersuchen des Herrn Verwaltungsdirektors zur gleichen Zeit im Verkaufslager, als Herr Düren aus Cöln (unserem Vertreter), der die für die Kölner Verkaufsausstellung bestimmte Collection aussuchen wollte. Wenn schon die vollständige Anwesenheit sämtlicher Beamter, wie des Herrn Verwaltungsdirektors selbst ... überraschend wirkte, so wurde dieser Überraschung bei der Kritik des Herrn Düren über meine Arbeiten zum Humor gesteigert. Ich weiß jetzt, daß meine Vasen Gurkentöpfe sind, dass meine Landschaften erst durch Herrn Düren an Gestalt gewinnen und ertragsfähig werden, und dass Professoren im Allgemeinen und Besonderen schwierige Herren sind, die Alles besser können und wissen wollen, wie die Herren Vertreter. Ich hatte die Sache mit Humor behandelt und das Verkaufslager verlassen, war doch bei der Vollzähligkeit der versammelten Herren meine Anwesenheit überflüssig. Ein anderes Gesicht gewinnt diese Begebenheit indessen, da die Urteile des Herrn Düren seitens des Herrn Verwaltungsdirektors als wichtiger Beleg für die Beurteilung meiner Arbeiten an die Conferenz und Direktor Barenthin weitergegeben wurden. ... die an die Grenze des Takts grenzenden Äußerungen,

591. Brüning 1907, S. 194ff – vgl. Graul 1907, S. 124, S. 129f
592. Anonymus 1906/1907, S. 253
593. Vgl. S. L. 1907, S. 429f

in Gegenwart der Diener vom gesamten Verkaufspersonal mit einem steinernen Lächeln aufgenommen, ja der Herr Verwaltungsdirektor bekundete mündlich sogar, daß er aus solchen Äußerungen lernen möchte. ... Direktor Heinecke hat mich in Schutz genommen, in dem er die Urteile des Herrn Düren als belanglos zurückgewiesen hat. ... Aber wo bleibt da die Serenität der Anstalt, die man stets unter dem Titel ‚Führendes Kunst- und Musterinstitut' im Munde führt und wir können auf bessere Geschäfte hoffen, wenn wir erst von Vertreten lernen, statt tonangebend über der allgemeinen Anschauung zu stehen. ... künstlerische Dinge werden sich stets schwerer verkaufen lassen."[594]

11.7.4. Schmuz-Baudiß reist als Sachverständiger nach Cadinen

Trotz dieser Affäre wird seine Autorität nicht angegriffen, sondern man bittet ihn um sein Sachverständnis, denn noch im März 1907 wird Schmuz-Baudiß aufgefordert, nach Cadinen in Ostpreußen zu reisen. – Zuvor, im Dezember 1898 hatte Kaiser Wilhelm II. das Gut Cadinen gekauft. Es wird ein Sommersitz der Kaiserlichen Familie. Zu Cadinen gehören ein landwirtschaftlicher Betrieb, ein großer Forst, Tongruben und eine Ziegelei. 1899 entsteht eine moderne Dampfziegelei. Nachdem die chemisch-technische Versuchsanstalt der KPM 1902 den Cadiner Ton untersucht und als geeignet für Kunstkeramik beurteilt hat, richtet man eine Manufaktur für Terrakotta und farbig glasierte Majolika ein. Einen bedeutenden Anteil der Produktion, gerade der frühen Produktion in Cadinen nimmt die Baukeramik ein. Gestaltet werden öffentliche Räume wie U-Bahnhöfe in Berlin, repräsentative Räume z.B. in der Reichsbankfiliale Danzig, der Weinhandlung Kempinski, des Kaufhaus' Wertheim, der Synagoge in der Berliner Fasanenstraße u.a. Eine gewinnorientierte Produktion in Cadinen ist nicht beabsichtigt.[595] – Schmuz-Baudiß reist zusammen mit dem Architekten Alfred Messel (1853-1909) um, wie er selbst schreibt:„... als Fachmann ein Urteil über die dortigen Erzeugnisse abzugeben."[596] Schmuz-Baudiß erkrankt in Cadinen schwer an einer Lungenentzündung, er reist mit hohem Fieber zurück nach Berlin und muss wochenlang Bettruhe halten.[597] Nach seiner Erholungskur in Ballenstedt im Harz erhält er die Erlaubnis zu einer Studienreise nach England.

594. Schmuz-Baudiß 1907, o. S.
595. Barfod 1999, S. 8ff
596. Handschriftlicher Vermerk von Schmuz-Baudiß auf dem Brief vom 30.3.07 von Messel an Schmuz-Baudiß; im KPM-N
597. Schmuz-Baudiß 1907, o. S.

11.7.5. Berufung in die Königlich Preußische Sachverständigen-Kammer – Schmuz-Baudiß' Stellung in der Berliner Gesellschaft

Nach diesen beiden Ausstellungen ist Schmuz-Baudiß' Stand als Künstler der KPM gefestigt, seine Position – auch in der Berliner Gesellschaft – anerkannt.

Am 9. Juli 1907 bietet der Geheime Regierungsrat Fritz Dönhoff Schmuz-Baudiß das Ehrenamt für eine Mitgliedschaft in der ‚Königlich Preußisch künstlerischen Sachverständigen-Kammer' an.

Die Stadt Berlin richtet im Jahr 1893 einen Kunstfonds ein, der mit jährlich 100.000 Mark ausgestattet ist. Um über die Verwendung zu entscheiden, wird eine Deputation ernannt und einberufen, die aus fünf Magistratsmitgliedern – einschließlich des Stadtbaurates für Hochbau – aus zehn Stadtverordneten besteht. Später werden auch Bürgerdeputierte ernannt, sodass einige Berliner Künstler, zeitweise z.B. Max Liebermann, Mitglieder der Abordnung sind. In den ersten Jahren führt der jeweilige Oberbürgermeister den Vorsitz. Der Magistrat sieht die Hauptaufgabe der Deputation darin: „ ... die Stadt Berlin mit Werken der monumentalen Kunst, Bildhauerei und Malerei auszustatten, um der großen Masse der Bürgerschaft, welche Kunstwerke nicht erwerben kann, auch oft nicht die Zeit und Anregung findet, die öffentlichen Kunstsammlungen zu besuchen, Gelegenheit zu bieten, sich mühe- und kostenlos an Kunstwerken zu erfreuen und zu belehren, um so den Sinn und das Verständnis für Kunst in immer weitere Kreise zu tragen."[598] Mit dem Fonds können öffentliche Brunnen, wie z.B. der Herkulesbrunnen 1903 auf dem Lützowplatz von Ludwig Hoffmann, der Entenbrunnen 1911 von August Gaul zwischen Hardenbergstraße und Knesebeckstraße vor dem Renaissance-Theater finanziert werden. Aber vor allem der Märchenbrunnen im Friedrichshain, mit den baulichen Anlagen von Stadtbaurat Ludwig Hoffmann sowie 106 plastischen Bildwerke aus Sand- und Kalkstein von Ignatius Taschner, Josef Rauch (1868-1921) und Georg Wrba (1872-1939) verschlingt einen großen Teil der zur Verfügung stehenden Summe.[599]

Die Mitgliederliste vom 10. Mai 1907, die Schmuz-Baudiß mit dem Schreiben übersandt wird, führt folgende Namen auf: „Dönhoff, Tuaillon, Taschner, Skarbina, Kallmorgen, Orlik, Schmieden, von Ihne, Messel, Möhring, Stachow, Schmidt, Pallat, Mantel, Unger, Janeusch, Meyer, Doepler, Friedrich, von

598. Bericht 1889, S. 238
599. Vgl. Döhl 2004, S. 44

Großheim, Hoffmann, Jeschen, Schaper, Puls, Kümmel, Schulz, Wagner, Fries, Meder, Daude."[600]

In der Sachverständigenkammer trifft Schmuz-Baudiß neben Künstlern auch Architekten. Karl von Großheim (1841-1911) ist als geheimer Baurat nicht nur im Jahr 1879 Gründungsmitglied der Vereinigung Berliner Architekten sondern wird 1910/1911 Präsident der Akademie der Künste. Sein Architekturbüro, die Firma Kayser & v. Großheim gehört zu den führenden Berliner Architekturbüros nach der Gründung des Deutschen Reiches. Es errichtet Geschäfts- und Warenhäuser in Berlin. So entstehen nach Großheims Plänen der Glaspalast, der Landesausstellungspark, die Kaufhäuser Königstadt, Jordan, Wertheim am Alexanderplatz, sowie auch das Gebäude der Nordstern-Versicherung u.v.a. Auch von den in Berlin Mitte und Tiergarten nach seinen Plänen errichteten zahlreichen Villen und Wohnhäusern ist kaum noch eines erhalten.[601] Ernst Eberhard von Ihne (1848-1917) ist Mitglied in der Sachverständigenkammer, er ist zuerst Hofbaumeister von Kaiser Friedrich III. und später von seinem Sohn, Kaiser Wilhelm II. Ludwig Hoffmann (1852-1932) ist Stadtbaurat, vor allem ist er für viele öffentliche Neubauten von Badeanstalten verantwortlich.[602] Der Architekt Heino Schmieden (1835-1913) ist Mitglied der Sachverständigenkammer, zeitweilig soziiert mit Martin Gropius (1824-1880), spezialisiert sich sein Büro auf Kliniken und Krankenhäuser, es errichtet aber auch das Kunstgewerbemuseum, den heutigen Martin-Gropius-Bau für große temporäre Ausstellungen. Alfred Messel (1853-1909) entwirft ebenso großbürgerliche Villen wie Kleinwohnungsbauten, stilprägend sind aber seine großen Warenhausgebäude. Bruno Möhring (1863-1929) ist zunächst Mitherausgeber der Zeitschrift ‚Berliner Architekturwelt', später ist er mit Entwürfen für Wohnhäuser, Villen und Fabriken, Brücken sowie Industrie- und Ausstellungsbauten befasst.

Aber auch Künstler sind Mitglieder der Sachverständigenkammer, z.B. Emil Orlik (1870-1932) Maler, Grafiker, Fotograf und Kunsthandwerker. Orlik ist auch Mitglied der Wiener Secession, von 1905 bis zu seinem Tod leitet Orlik an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums die Klasse für Buchkunst. In dieser Zeit entstehen Porträts von Ernst Barlach, Lovis Corinth, Otto Dix, Franz Werfel, Rudolf Steiner, Thomas Mann, Albert Einstein oder Alfred Döblin, Henrik Ibsen, Bernhard Pankok, Gustav Mahler, Hermann Bahr und Max Klinger. Zusammen mit Max Reinhardt arbeitet Orlik für dessen Inszenierungen Bühnenbild- und Kostümentwürfe aus. Fritz Schaper (1841-1919) leitet an der Akademie den Aktsaal für Bildhauerei. Louis Tuaillon (1862-1919) ist seit 1907 Professor an der Akademie mit einem eigens für ihn eingerichteten Meisteratelier.[603] Franz

600. Mitgliederliste vom 10. Mai 1907; im KPM-N
601. Vgl. Mende 2001, S.22
602. Vgl. Döhl 2004, S. 44
603. Vgl. 1990 Berlin, Kat.-Nr. 274-277, S. 323 (Gert-Dieter Ulferts)

Skarbina (1849-1910) 1888 wird an der Akademie für Bildende Künste ordentlicher Professor. Im Jahr 1889 nimmt Skarbina an der Jubiläumsausstellung zum 100. Jahrestag der Französischen Revolution teil. Im Jahr 1892 wird er zum Mitglied der Künstlerakademie gewählt und 1904 sogar in deren Senat berufen. Im Jahr 1893 legt er allerdings sein Lehramt nieder, nachdem er mit Anton von Werner Differenzen hatte. Doepler (Döpler), Emil d.J. (1855-1922) ist Mitglied der Kammer, als Maler, Gebrauchsgraphiker und Heraldiker ist er ab 1889 Professor an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin. Im Jahr 1902 zieht Friedrich Kallmorgen (1856-1924) mit seiner Familie nach Berlin, da er an der dortigen Akademie eine Professur für Landschaftsmalerei erhalten hatte.[604] Ignatius Taschner (1871-1913) ist Bildhauer, Grafiker und Illustrator, er wird auch zum Mitglied der Sachverständigenkammer berufen.

Paul Daude (1851-1913) ist einer der wenigen Juristen in der Sachverständigenkammer, er ist Herausgeber vieler Gutachten,[605] aber er erklärt schon 1908 in einem Urteil, daß Juden kein Satisfaktionsrecht bei Ehrenstreitigkeiten hätten. Diese Entscheidung ist Ausdruck des aufkeimenden Antisemitismus' im Deutschen Reich.

Bruno Paul – ebenso wie Schmuz-Baudiß Mitglied der Münchner Vereinigten Werkstätten – wird von Wilhelm von Bode im Jahr 1907 zum Direktor der Unterrichtsanstalt am Berliner Kunstgewerbemuseum vorgeschlagen. Die KPM entsendet ihre in Ausbildung befindlichen Maler und Modelleure an dieses Institut, um die Ausbildung zu ergänzen. Kaiser Wilhelm II. bestätigt diese Empfehlung „... wobei in der Reichshauptstadt alle Perücken wackelten, daß ein ungeheurer Staub aufwirbelte."[606] Denn die Berufung ist Aufsehen erregend, weil sich Paul in seinen Karikaturen für den Simplicissimus dem Kaiserreich und auch der Person Wilhelms II. gegenüber oft mehr als kritisch gezeigt hatte. Pauls moderne Auffassung von Kunst und Kunsthandwerk steht konträr zur Anschauung des Kaisers, so kann man in der Zeitschrift ‚Kunst und Künstler' 1908 lesen: „Bruno Pauls Stellung, die er erst seit wenigen Monaten bekleidet, gilt ebenfalls als schwer erschüttert, der Kaiser ist wütend über diese Wahl."[607] Aber Pauls Speisezimmer auf der Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 hatte zuvor höchste Aufmerksamkeit erfahren und anlässlich der Großen Berliner Kunstausstellung 1907 stellt sich Paul in Berlin mit neun umfassend ausgestalteten Räumen vor, die von den Vereinigten Werkstätten München ausgeführt werden. Da Paul auch eine bautechnische Ausbildung in Dresden erfahren hat, wandelt sich Paul ab 1906 nach seiner künstlerischen Phase im

604. Vgl. Eder 1991, S. 22 ff
605. Vgl. Daude 1907, 5ff
606. Max Osborn zitiert in: Ziffer 1992/Wechsel, S. 16
607. Anonymus 1908, S. 297

Münchener Jugendstil zum bevorzugten Raumgestalter und Architekten „... eines aufgeklärten deutschen Patriziats, das elitären Ordnungsvorstellungen und einem repräsentativen Eklektizismus zuneigte, ohne sich jedoch den trivialen Zutaten eines kopierenden Historismus ausliefern zu wollen.“[608] Trotzdem erkennen die Zeitgenossen den Stil, der sich dem Geschmack des gehobenen Bürgertums anpasst: "Tatsächlich entspricht das Kühle, Ruhige des Tones, auf dem fast alle Empireräume gestimmt sind, sehr dem gesellschaftlich reserviertem, gemessenen Tone jener Kreise ... 'das hat eigentlich viel gemein mit unserem guten Empire' – solche Äußerungen hörte ich mehrmals vor Paul'schen Möbeln. Wenn Bruno Pauls Inneneinrichtungen besonders jene eben gedachten Kreise sich erobern, so zeichnet das allerdings weniger deren Augenschärfe, als ein Gefühlsvermögen aus, das rasch verwandte Werte erkennt."[609] Und Hermann Muthesius attestiert den Interieurs von Bruno Paul eine „geschlossene, behäbige Raumstimmung.“[610]

Schmuz-Baudiß und Bruno Paul kennen sich aus der gemeinsamen Zeit in München. Während sich Schmuz-Baudiß ab 1900 auf das Porzellan konzentriert, entwirft Paul ganze Interieurs wie z.B. den Nürnberger Bahnhof, Räume für Schloss Stein der Familie Faber Castell und schließlich den Bau und die Innenausstattung von ‚Haus Westend’ in Berlin, das seine zweite Karriere als Architekt für Villen großbürgerlicher Familien begründet. Paul wird erst 1914 das Teeservice ‚Antik’ im Auftrag der Porzellanfabrik Rosenthal entwerfen und erst Ende der 20er Jahre mit der KPM zusammenarbeiten. – So treffen sich die beiden Künstler in Berlin und können ihre Karrieren vergleichen. Beide verbringen ihre Kindheit und Jugend im äußersten Südosten der Oberlausitz und Sachsens im Dreiländereck, Paul in Seifhennersdorf, Schmuz-Baudiß in Zittau, allerdings ist Paul 15 Jahre jünger als Schmuz-Baudiß und es ist nicht bekannt, ob sie befreundet sind.

608. Ottomeyer 1992, S. 106
609. Bredt 1905/Paul, S. 218
610. Muthesius 1905, S. 211

11.8. **1908 – St. Petersburg Erste Internationale Kunstgewerbliche Ausstellung St. Petersburg**

11.8.1. **Schmuz-Baudiß' Ernennung zum artistischen Direktor der KPM**

11.8.1.1. **Stellungnahme, ein Interview**

11.8.2. **Die Porzellane der KPM: Beschreibung**

11.8.3. **Zeitgenössische Kritiken**

11.8.4. **Kunsthistorische Einordnung**

11.8.5. ***Akzent:*** **Die Landschaftsmalerei von Schmuz-Baudiß**

11.8. 1908 – St. Petersburg Erste Internationale Kunstgewerbliche Ausstellung St. Petersburg

Die Ausstellung und damit auch der amtliche Katalog der deutschen Abteilung der internationalen kunstgewerblichen Ausstellung in St. Petersburg wird mit Unterstützung der ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie organisiert und steht unter dem Protektorat seiner königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen und bei Rhein. Der Großherzog Ernst Ludwig (1868-1937) ist der Mäzen der Darmstädter Künstlerkolonie, er verfolgt das Ziel "Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst."[611]

11.8.1. Schmuz-Baudiß' Ernennung zum artistischen Direktor der KPM

Im Jahr 1908 ändert sich Schmuz-Baudiß' Position bei der KPM. Im März 1908 bittet ihn der Minister für Handel und Gewerbe zum 1. Juli 1908 die vorläufige

611. Knodt 1997, S. 22ff

Vertretung des artistischen Direktors zu übernehmen, im Dezember 1908 ernennt ihn der Kaiser schließlich zum „artistischen Direktor."[612]

Am 7. März 1908 schreibt der Geheime Regierungsrat Fritz Dönhoff im Auftrag des Ministers für Handel und Gewerbe an Schmuz-Baudiß: „Nachdem der artistische Direktor der Königlichen Porzellan Manufaktur Prof. Kips infolge seines geschwächten Gesundheitszustandes um Beurlaubung bis zum 1. Juli des Jahres und von da ab, um die Pensionierung gebeten hat, übertrage ich Ihnen von dem Zeitpunkt ab, den der genannte seinen Urlaub antreten wird, die vorläufige Vertretung des artistischen Direktors. Für die Dauer der Vertretung bewillige ich Ihnen zu Ihren bisherigen Bezügen eine zum voraus zahlbare Remuneration von 200 Mark monatlich, und stelle Ihnen frei, späterhin die Dienstwohnung des Herrn Kips zu beziehen."[613]

Man bietet Schmuz-Baudiß die Nachfolge von Alexander Kips an, die künstlerische Leitung der KPM und Schmuz-Baudiß nimmt das Angebot an. – Die Direktionen sind seit 1898 in die technische, die künstlerische und die administrative Leitung aufgeteilt. Der technische Direktor ist Albert Heinecke (1854-1932) bis 1909, danach übernimmt bis 1954 Alfred König dieses Amt. W. Barenthin[614] ist Verwaltungsdirektor, dem am 1. Januar 1913 Bergrat Paul Guido Ziekursch[615] folgt.

Die KPM untersteht als selbständig verwaltetes Kulturinstitut dem Minister für Handel und Gewerbe, bzw. einem Referenten im Handelsministerium. Die Manufaktur hat die Aufgabe sowohl auf künstlerischem Gebiet als auch im technischen Bereich in Preußen ein vorbildliches Musterinstitut zu sein, ebenso soll sie als Ausbildungsinstitut Vorbild sein. Die KPM soll auch eine Vermittlerrolle zwischen Künstlern und Unternehmen, als Repräsentantin Preußens übernehmen. Der künstlerische Nachwuchs, der auf den preußischen Kunst- und Kunstgewerbeschulen ausgebildet wird, soll durch Aufträge gefördert werden.

Schon im Jahr 1905 ist Schmuz-Baudiß zum Lehrer an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule berufen worden. Allerdings wird er jetzt im März 1908 gebeten, als er die Vertretung des artistischen Direktors übernehmen soll, dass er „mit Rücksicht auf die ... hierauf zufallenden wichtigen und umfangreichen Aufgaben, die unterrichtliche Tätigkeit an der hiesigen Handwerkerschule alsbald aufgeben"[616] soll.

612. Bestallungsurkunde vom 7.12.1908; im KPM-N
613. Brief von Fritz Dönhoff am 7.3.1908; im KPM-N
614. Lebensdaten unbekannt
615. Lebensdaten unbekannt
616. Brief von Fritz Dönhoff am 7.3.1908; im KPM-N

Die Öffentlichkeit hat schon lange auf eine Veränderung in der Leitung, bzw. auf diese Ernennung gewartet: Schon zuvor im Jahr 1906 hatte Ernst Zimmermann geschrieben: „Schmuz-Baudiß ist entschieden heute in Deutschland die interessanteste Persönlichkeit, die in Porzellan arbeitet. Denn er ist nicht bloß ein Künstler, er ist auch Techniker und stellt somit das Ideal einer für die Kunstkeramik arbeitenden Persönlichkeiten dar."[617]

Brüning hatte schon 1907 in seinem großen Beitrag über die Porzellane bissig gefordert: „Leider ist es ja für jeden, dem die Zukunft unserer deutschen Porzellanindustrie am Herzen liegt, eine traurige Pflicht, immer wieder auf die höchst mangelhaften künstlerischen Leistungen unserer Berliner Porzellanmanufaktur, unter denen das Werk von Schmuz-Baudiß als kleine einsame Insel hervorragt, hinzuweisen. Aber bei der jetzigen Organisation ist kaum auf Besserung zu hoffen. Wenn man weiß, welche Erfolge unsere deutschen Porzellanmanufakturen im 18. Jahrhundert gehabt haben, trotzdem die verwandten Massen oft sehr unvollkommen waren, wird man die Bedeutung des Chemikers innerhalb einer Porzellanfabrik doch sehr gering anschlagen. Bei aller persönlichen Hochachtung und Wertschätzung des jetzigen Leiters der Manufaktur scheint mir der einzige Weg zu einer Besserung der zu sein, daß man an die Spitze derselben einen energischen Künstler oder kunstverständigen Mann stellt, ihn aber auch ... mit soviel Vollmacht ausstattet, daß er in der Lage ist, den ihm unterstellten Beamten seinen Willen aufzuzwingen."[618]

Im Sprechsaal in Coburg erscheint ein Kommentar zum ‚Wechsel in der artistischen Leitung' worin der Autor, der nur mit ‚P' zeichnet, verbittert beklagt, wie wenig Anerkennung Kips erhalten habe: "Ohne viel Geräusch – wenigstens auf Seiten der Anhänger des Scheidenden – hat sich der Wandel vollzogen, und wir sind die letzten, die sich über die Ursachen, die angeblichen Unstimmigkeiten, Kämpfe und andere Dinge, die sich innerhalb der Direktion einerseits und mit den vorgesetzten Behörden abgespielt haben sollen, die Köpfe zu zerbrechen. Der allgemeine Grundzug der Zeitungsnachrichten ist der bei allen Neubesetzungen wichtiger, leitender Stellen übliche. Man widmet der abtretenden Kraft wohl einige spärliche Worte der Anerkennung, läßt aber im allgemeinen doch durchblicken, daß es hohe Zeit war, dem neuen Herrn die Wege der Heraufführung einer neuen Aera, die schon viel zu lange hat abseits stehen müssen, endlich zu ebnen. ... An die Verdienste, die der Scheidende sich etwa erworben hat, ob ihm Dank oder Undank für sein Wirken zuteil geworden ist, denkt niemand."[619] Für Schmuz-Baudiß prognostiziert der Autor einen schweren Stand: "Die Welt erlebte dort [auf der Weltausstellung in Chicago 1893, Anmerk. der Verf.] Tage des Glanzes, die ihr während ihres ganzen Bestehens noch nicht

617. Zimmermann 1906, S. 232
618. Brüning 1906, S. 196
619. P. 1908, S. 329

beschieden gewesen waren und die – ich sage es offen heraus – in absehbarer Zeit ihr auch nicht wieder beschieden sein werden. Das aber war die Tat eines Mannes [Kips, Anmerk. der Verf.], und nicht einer vielköpfigen, nachahmungsseligen Kunstkommission. Wenn in der letzten Zeit, gestützt durch den Wandel des Geschmacks, vielleicht auch durch die gegenwärtig herrschende Vorliebe für den Import süddeutscher Künstler, sich das Spinngewebe um seine Person dichter und dichter zog und er, der Kränkelnde, nicht mehr den Willen und die Kraft fand, es in Fetzen zu reißen, so soll man ihm das nicht als Schwäche auslegen. Wer aber, angesichts der vollbrachten Riesenarbeit dieses festen und zielbewußten Mannes und lauteren Charakter den traurigen Mut findet, den scheidenden Recken mit Hohn und Spott und mit Schmutzanwürfen zu verfolgen, der richtet sich selbst, und wir brauchen ein Wort hierüber nicht zu verlieren. Seinem Nachfolger wünschen wir von Herzen alles Gute, aber er befindet sich in der Lage Luthers, als man ihm sagte: ‚Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang.' Möge er seine Bahn ohne Furcht und Tadel dahinziehen, wie dieser. Man weist mit Stolz auf seine bisherigen Arbeiten auf keramischem Gebiet hin. Man wolle sich aber doch nur ja nicht darüber täuschen, daß es zweierlei ist, als freier Künstler zu schaffen, und artistischer Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin zu sein. In einem mehr als in einer Beziehung sonderbaren Artikel einer Berliner technischen Zeitschrift, der sich u.a. auch mit dem unmaßgeblichen Geschmack des ‚Inhabers Cadinens' beschäftigt, wird gesagt, Schmuz-Baudiß wolle in weiterem Sinne als Kips allen berechtigten Anforderungen gerecht werden. Wir hoffen, daß das nicht zutrifft, denn dann hat er sich das unmögliche zugetraut."[620]

Für Alexander Kips sind die Jahre nach 1900 tatsächlich keine glückliche und erfolgreiche Zeit: Seit der Weltausstellung in Paris 1900 wird seine Arbeit massiv in der Presse kritisiert. Als Schmuz-Baudiß in die KPM eintritt, erntet der neue Künstler aus München das Lob und Schmuz-Baudiß ist es, dem man die glanzvollen Ausstellungen in Dresden 1906 und in Berlin 1907 allein zu Teil werden läßt. – Allerdings läßt auch der Kommentar von Brüning, dem Kurator am Berliner Kunstgewerbemuseum, der offensichtlich die Situation in der KPM seit Jahren verfolgt und mit Schmuz-Baudiß regelmäßig für seine Beiträge Gespräche führt, nichts Gutes hoffen: Man solle Schmuz-Baudiß mit soviel Vollmacht ausstatten, dass er den angestellten Beamten der KPM seinen Willen aufzwingen kann,[621] bezieht sich möglicherweise auch auf das so genannte ‚Verkaufspersonal', das Schmuz-Baudiß im März 1907 der Lächerlichkeit preisgegeben hat, weil es eine Einstellung zur Schau trägt, das die Porzellane von Schmuz-Baudiß ablehnt.

620. P. 1908, S. 329
621. Vgl. Brüning 1906, S. 196

So beginnt die Zeit der Vertretung am 19. März 1908, aber erst am 7. Dezember 1908 ernennt ihn Wilhelm II. zum „artistischen Direktor."[622] Am 16. Dezember 1908 wird ihm mitgeteilt, dass seine Dienstbezüge nun in Höhe von 10,500 Mark jährlich ausgezahlt werden.

Im Januar 1909, als Schmuz-Baudiß nun endgültig nach den Übergangsphasen, artistischer Direktor der KPM wird, wird in Berlin und in zahlreichen weiteren Städten mit großem Pomp der 50. Geburtstag Kaiser Wilhelms II. gefeiert, allerdings nehmen viele SPD-Abgeordnete an den Feierlichkeiten im Deutschen Reichstag aus Protest nicht teil.

11.8.1.1. Stellungnahme, ein Interview von Schmuz-Baudiß

Kurz nachdem Schmuz-Baudiß die künstlerische Leitung übernommen hat, bittet man ihn, für die ‚Illustrierte Unerhaltungsbeilage' der Berliner Zeitung ‚Der Tag' vom 14. Juli 1908 ein Interview zu geben. Schmuz-Baudiß wird nach seinem Programm gefragt: „Mit Programmen ist es eine eigene Sache. Sie sind oft nur da, um nicht eingehalten zu werden. Mir persönlich liegt es auch nicht, über Dinge zu reden, die noch nicht auf dem Tisch stehen. Dass es mir Freude macht, mich nun auch auf ausgedehnteren keramischen Gebiete betätigen zu können, mögen Sie sich denken und daß mit dem erweiterten Gebiet sich auch meine Kenntnisse erweitern, ist selbstverständlich. Aber man verlange die Resultate nicht in wenigen Monaten, die dann nur oberflächliches zutage fördern und schließlich Fehlgriffe zeitigen könnten. Was ich heute sagen kann, ist nur, dass ich meine volle Arbeitskraft der Förderung des Instituts in künstlerischer Hinsicht widmen und das vorhandene Material mit den dazu nötigen Einrichtungen tunlichst nach keramisch-künstlerischen Gesichtspunkten ausnutzen möchte, wobei eine übereinstimmende Mitarbeit der Technik unerläßlich ist."[623] Der Journalist möchte wissen, welchen Kunststil Schmuz-Baudiß favorisieren möchte, er antwortet: „Man hat mir in einem Fachorgan andeutungsweise nachgesagt, ‚daß ich im weitesten Sinne, wie bisher allen berechtigen Anforderungen gerecht werden wolle und weiter ausgeführt: ‚wir hoffen, daß das nicht der Fall ist, denn dann hätte er sich unmögliches zugetraut.' Das ist natürlich in diesem Zusammenhange eine bedeutungslose Phrase. Wer mich kennt, wird mich kaum der Ueberhebung zeihen können. Ich weiss genau, daß in einem Kunstinstitut dessen überkommene Schätze aus der besten Zeit des Porzellans stammen, diese stets ein respektabler Grundbesitz des Instituts bleiben werden, wenn man sie ihrem Zeitcharakter entsprechend darbietet. Zopf und Barock sind gewiss

622. Bestallungsurkunde vom 7.12.1908; im KPM-N
623. Anonymus 1908, 14.7.1908, o.S.

Kunststile, welche sich dem Porzellanmaterial am besten anpassen, meiner Meinung nach besser als Empire. Es ist also ganz selbstverständlich, dass man diese Stilarten anzuwenden und zu pflegen sucht. Alles unter Berücksichtigung dieser Stilarten neu entstehende aber, sofern es nach Bestellungswünschen nicht als Kopie gefordert wird, soll den Forderungen unserer Zeit angehören, die uns innerlich und zwecklich am nächsten liegt. Ließe sich nicht ein Resultat erhoffen, wenn man davon ausginge, das Wesen der ornamentalen und plastischen Behandlung, das die Blüteperioden des Porzellans kennzeichnet, zu verbinden und mit dem Bemühen, dabei dem Material und dessen Entstehungsphasen gerecht zu werden? Die figürliche Plastik, insbesondere auch die für eine farbige Behandlung sich eignende, möchte ich besonders pflegen, eingedenk der reizenden Kleinplastiken aus der älteren Periode unseres Instituts. Wir sind auf der Suche nach tüchtigen Bildhauern, welche als externe Mitarbeiter uns unter der Lösung künftiger Aufgaben unterstützen können und wollen, wobei zu berücksichtigen ist, daß das neu im Institut zu schaffende oder zu erwerbende Stück Plastik sich in den vorhandenen Rahmen einpaßt, also nicht bloß als Plastik im weitesten Sinne bedeuten soll, sondern Plastik geschaffen und empfunden für die Ausführung und Ausschmückung in Porzellan."[624]

Es zeigt sich, dass im Publikum schon die Vorbehalte gegen ihn offensichtlich werden, das Publikum fürchtet, Schmuz-Baudiß könnte mit der Geschichte der KPM und den historischen Erfolgen der KPM brechen.

Ernst Jaffé (1873-?) der 1904 in Berlin über den Deutsch-Römer Joseph Anton Koch (1768-1839) im Jahr 1904 promoviert, stellt bald auch beruhigt fest: „Dieser Künstler, der schon einige Jahre im Verbande der Manufaktur selbständig gearbeitet hat, ist eine so ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit, daß man eigentlich annehmen mußte, daß die Manufaktur in ihren künstlerischen Arbeiten nach dem Wechsel ein ganz anderes Gesicht bekommen werde. Jetzt, nachdem fast ein Jahr vergangen ist, kann man sagen, daß es so doch nicht gekommen ist. Prof. Schmuz-Baudiß ist eben viel zu einsichtig, um gewaltsam seine künstlerischen Anschauungen sofort durchsetzen zu wollen. Er konnte auch nicht die alte und sichere Tradition der Königlichen Manufaktur einfach negieren, oder in so kurzer Zeit den komplizierten Mechanismus eines so großen Werkes auf eine vollständig andere Richtung einstellen. ... Freilich handelt es sich um keine gewaltsame Revolution, die das alte vernichtet, um ganz vorne zu beginnen, sondern mit bedacht wird die alte Tradition gepflegt und daneben werden allerlei neue Keime dem Boden anvertraut."[625]

624. Anonymus 1908, 14.7.1908, o.S.
625. Jaffé 1909, S. 302

11.8.2. Die Porzellane der KPM

Das Jahr 1908 ist erst nur eine Übergangszeit für Schmuz-Baudiß, aber er ist schon für die gesamte Ausstellung und das Konzept in St. Petersburg verantwortlich, obwohl er über die produzierten Porzellane nur teilweise entschieden hat.

Um die Ausstellung in St. Petersburg vorzubereiten und mit aufzubauen, reist Schmuz-Baudiß im August 1908 nach St. Petersburg. Er schreibt an die Direktion der KPM: „Seit meinem Ankunftstage dem 13. August, Donnerstag arbeite ich in der Ausstellung. Porzellan und Vitrinen sind da ... wie bei allen Ausstellungen, ist auch bei dieser kaum anzunehmen, dass alles rechtzeitig fertig wird. Die Eröffnung ist deshalb bis zum 21. August verschoben worden. Es liegt teils an der zu späten Einlieferung (auch von der deutschen Seite), teils an den mangelhaften Arbeitskräften. Es gehört viel Geduld dazu, mit diesen Leuten zu arbeiten, die träge, langsam und ohne Intelligenz jegliche Arbeit in die Hand nehmen, zu Überstunden schwer zu bewegen, dafür die Hand zum Trinkgeld stets offen halten. ... Die Ausstellung ist nur klein, soll aber für Petersburger Verhältnisse gut und von Bedeutung sein. ... Ich habe, da ich von früh bis spät in der Manege zu tun habe, noch keine Gelegenheit gehabt, mich in den Museen umzusehen und werde wohl erst bis nach der Eröffnung damit warten müssen. Ich bitte deshalb schon heute meinen Aufenthalt verlängern zu dürfen, da ich doch nicht gern ohne etwas zu sehen, wieder abreisen zu müssen. ... Der Raum hat zwar nicht viel Licht, so dass ich um den erst in letzter Stunde fertig gestellten Lüster sehr froh bin. Die Auslage wirkt architektonisch sehr reizvoll, glaube ich besser in weissem Holz, als nach dem ursprünglichen Plan in Messing. Wir haben in einigen Dingen sparen können, werden aber dafür andere, vorher nicht bedachte Posten, wie z.B. Blumen einsetzen müssen. Blumen sind hier sehr kostspielig.“[626] In weiteren Aufzeichnungen berichtet er: „Am 27. war ich von Herrn Baron von Wolf zur Besichtigung der kaiserlichen Manufaktur geladen. Die Anstalt liegt außen an der Newa, ¾ Stunden mit dem Dampfer. Sie ist klein und mit der Glasbläserei und der Schleiferei verbunden. Man arbeitet hier ausschließlich für den Bedarf des Hofes. ... Interessant zu erwähnen dürfte noch sein, dass am Zahlungstage in der Manufaktur, Militär das Gelände umsteht und Herr von Wolf mit dem Revolver auf dem Tisch seines Amtes waltet.“[627]

Der Raum der KPM wird von dem Dresdner Architekten Willibald E. Rämisch[628] gestaltet.

626. Brief von Schmuz-Baudiß aus St. Petersburg an die Direktion ohne Datierung; im KPM-N
627. ebenda
628. Lebensdaten unbekannt

Fotografie der Ausstellung der KPM in St. Petersburg, in: H.H. 1908, S. 163

Der Katalog der Ausstellung verzeichnet für den Raum der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin: „Service, Gebrauchs- und Ziergeräte sowie Kleinplastiken aus verschiedenen Porzellanmassen und in verschiedenen aus der Manufaktur hervor gegangenen Porzellantechniken. Entwerfende und ausführende Künstler: Prof. Th. Schmuz-Baudiß, Prof. P. Schley, Mal-Vorsteher: P. Miethe, Obermaler H. Lang, Maler: M. Dürschke, A. Flad, L. Lang, J. Menzel, R. Preuss, M. Vopel, Bildhauer: H. Hubatsch, A. Kamp, E. Rutte, M. Schröder, K. Himmelstoß.“[629] Die KPM wird in St. Petersburg, was die Organisation des Verkaufs betrifft, durch die Firma von A. Maceron mit Sitz in St. Petersburg vertreten.[630]

Aus der Namensliste geht hervor, dass Schmuz-Baudiß in St. Petersburg einen Querschnitt der Produktion der KPM zeigt, um die Manufaktur in ihren vielen verschiedenen Facetten darzustellen. Der Schwerpunkt liegt auf der Malerei, aber auch auf dem figürlichen Porzellan, sowie auf seinen eigenen Arbeiten, runden Platten mit Landschaftsmalereien.

In der Abteilung der Aufglasurmalerei, die Alexander Kips ab 1886 unterstanden hat, ist Paul Miehte (1864-1953) seit 1894 Vorsteher. Seine Blumenmalerei ist von großer lockerer, zarter Duftigkeit. Der Obermaler Heinrich Lang (1868-1958) dagegen malt Blumen und Blüten, die eine Tendenz zur ornamentalisierenden Stilisierung zeigen. Sein Spezialgebiet sind Gold- und Emaildekore von geschlossener, kompakter Form aber auch verschlungene Ranken und Bordüren

629. Vgl. 1908 St. Petersburg, S. 11
630. Vgl. Brief an Firma Maceron vom 31.7.1908; im KPM-N

(Kat.-Nr. 151/P-KPM, April 1906).[631] Max Dürschke (1875-1930) malt vor allem Genreszenen oder Portraits. Adolph Flad (1881-1937) ist seit 1895 bei der KPM, er kombiniert in seiner Blumenmalerei harte Stilisierungen mit naturnaher Malerei und ornamentalen Elementen.[632] Lorenz Lang (1871-1963), der Bruder von Heinrich Lang, steht für farbenfrohe Dekore, die stark stilisierten Pflanzen und Blüten in detailreiche aber gliedernde Flächenornamente eingeordnet werden.[633] Julius Wilhelm Menzel (1890-1953) und Rudolf Preuss (1869-?) malen Parkansichten oder Vedouten. Preuss fertigt auch aquarellierte Stadtansichten. Er studierte bevor er bei der KPM eintritt an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin und an der Berliner Akademie, wo er einen längeren Aufenthalt in Rom gewinnt. Max Vopel (1873-1949) kommt 1890 zur KPM, für ihn sind geometrisierende, florale Dekore in Email- und Goldmalerei charakteristisch.[634]

Für neue Geschirre und Gefäße, sowie für Figuren und Tiere ist die Bildhauerabteilung verantwortlich, die auch seit 1886 Kips als artistischem Direktor unterstellt ist. In dieser Abteilung arbeitet Hermann Hubatsch (1876-1940). Hubatsch ist Schüler von Ludwig Manzel (1858-1936), Professor an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums in Berlin. Hubatsch tritt 1903 in die KPM ein und entwirft unpretentiöse Figuren von schönen Damen in ausgesucht eleganten und modischen Kleidern, wie sie der Käuferschicht der KPM entsprechen. So portraitiert er auch prominente Damen der Berliner Gesellschaft, wie z.B. die Schauspielerin Agnes Sorma (1862-1927) als Minna von Barnhelm. Aber Hubatsch entwirft auch Gebrauchsporzellane, ebenso wie Alfred Kamp (1882-1942), Emil Rutte (1874-1957) und Max Schröder (1871-1935). Paul Schley (1854-1942), der zusammen mit Schmuz-Baudiß als ‚entwerfender und ausführende Künstler' im amtlichen Katalog aufgeführt wird, geht zunächst bei seinem Vater in die Lehre, einem Holzbildhauer, danach arbeitet er in der Bronzegießerei Noack in Berlin und studiert an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums bis er 1885 in die KPM eintritt. Dort modelliert er vor allem Gebrauchsporzellane. Karl Himmelstoß (1878-1967) ist freier Mitarbeiter der KPM. In den Modellbüchern sind sechs Entwürfe von ihm zwischen Juli 1908 und Mai 1911 verzeichnet. Im Jahr 1908 sind es zwei kleine Mädchen, eines in Spreewälder Tracht mit Regenschirm, das andere Mädchen sitzt in einem schwedischem Kleid im einem Sessel. Himmelstoß liefert auch Entwürfe für die Porzellanfabrik Rosenthal in Selb, für die Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst in Unterweißbach und später vor allem für die Porzellanfabrik Lorenz Hutschenreuther AG in Selb.

631. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 122, S. 94 (Dieter Högermann)
632. Vgl. Treskow 1971, Nr. 193, S. 145
633. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 135, S. 104 (Dieter Högermann)
634. Vgl. Anonymus 1903/Modernes, S. 582f

11.8.3. Zeitgenössische Kritiken

Die Kritiken sind positiv: „Mit einer stattlichen Kollektion erschien die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin-Charlottenburg auf dem Plan. Zu ihrer Ausstellung hatte sich der artistische Leiter derselben, Professor Schmuz-Baudiß selbst auf mehrere Wochen nach Petersburg begeben. Sie zeigte den Russen – neben ihren bewährten historischen Mustern – auch ihre neueste Produktion, welche diese alten, anerkannten Muster im strengen Ornament modernisiert und auch die figürlich Plastik wieder aufnimmt. Ein unzweifelhafter Sachkenner, der oberste Leiter der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur in Petersburg Geh.-Rat Wolf, hat diesen Leistungen volle Anerkennung gezollt. ... Wir geben in unseren Abbildungen eine Gesamtansicht des Standes der Berliner Manufaktur und einige charakteristische Einzelstücke. Die reproduzierte Tischlampe zeigt in ihren edlen Formen und in ihrer hochwertigen Technik eine neue Bereicherung der Berliner Produktion, während die abgebildete Vase ein neues, schönes Erzeugnis der von Professor Schmuz-Baudiß ursprünglich gepflegten Unterglasurtechnik ist.“[635]

Im Sprechsaal resümiert man: „Der Gesamteindruck, den die Ausstellung in künstlerischer Beziehung bietet, überzeugt von der bewußten Absicht, das Porzellan als Material zu betonen und – wenn auch nur verhältnismäßig wenig neues in der kurzen Zeit unter der neuen künstlerischen Leitung der Königlichen Berliner Porzellan-Manufaktur gebracht werden konnte, – von dem Bestreben, dem Schatz älterer Formen durch künstlerisch empfundene Dekorationsweise möglichst Geltung zu verschaffen. Es scheint also das Bestreben vorzuherrschen objektiv allem gerecht werden zu wollen, was das Institut an bereits vorhandenen Materialien und Kräften besitzt.“[636]

A. von Klingspor urteilt in seinem Artikel, der in einem Sonderabdruck von Westermanns Monatsheften erscheint: „Man nennt Prof. Schmuz-Baudiß den Meister des Porzellans. ... Sind es doch gerade seine Stücke, die eine lebhafte Sprache der Kunst reden und durch ihre vornehme Wirkung sich einschmeicheln in das Herz derer, die nicht jeglichen Kunstsinns entbehren.“[637]

11.8.4. Kunsthistorische Einordnung

Die Auswahl an Porzellanen, die Schmuz-Baudiß nach St. Petersburg schickt, steht noch ganz unter dem Einfluß von Alexander Kips. Schmuz-Baudiß ist seit

635. H.H. 1908, S. 163
636. G. 1908, S. 584
637. Klingspor 1909, S. 709

März 1908 stellvertretender ‚artistischer Direktor' – die Ausstellung in St. Petersburg wird am 21. August eröffnet, im Juli sind die Porzellane nach Russland expediert worden.

Die Geschirrformen in der Zeit von 1900 bis 1908 werden nach der massiven Kritik der Fachwelt einem gründlichen Wandel unterzogen. Der Einfluß des Jugendstils schlägt sich in der Formgestaltung in feingeschwungenen, fließenden Konturen nieder. Die Gefäßkörper gehen mit Henkeln und Schnaupen eine harmonische Einheit ein, so als wären sie elastisch aus dem Korpus herausgezogen. Aufbauend auf klassizistischen Formen wie z.B. bei der so genannten ‚konischen Form' aber mehr noch aus der ‚Campaner Form' entwirft Paul Schley[638] 1901 das Service ‚glatte Form mit durchbrochenem Henkel'[639] mit großen schwingenden Konturen und einen dynamischen Dekor von ausdrucksvollen Linien, die Form und Dekor eins werden lassen und einen rasanten Eindruck machen, so, als wäre die Linie schnell aus der Hand gezogen. Kurz darauf modelliert Schley ein Teeservice ‚Wellenform'[640] bei dem er die Schulter der Gefäßkörper durch eine Reliefstufe leicht absetzt und die Henkel mit einen Schwung nach oben, kantig gebrochen ansetzt. Das Service ist extrem schlicht, zurückgenommen und konzentriert auf eine klare, aber äußerst elegante Form. Im September 1903 entwirft Kamp ein Service[641] von großer Geschmeidigkeit. Die Gefäßkörper gehen bauchig sich wölbend in Schnaupen und Henkel über, wobei der Kontur extravagant und schlank zusammengehalten wird.

Die Dekore dagegen wirken drückend schwer: Kips kombiniert pastose Emailfarben vor allem mit Goldmalerei, die im Relief aufgetragen wird, oft noch von einem kräftig farbigen Glasurfond unterlegt. Die Dekore sind vorwiegend floral und gehen von einer überbordenden historistischen Stilmischung stufenlos in die typisch florale Ornamentik des Jugendstils über.[642] In ihrer goldglänzenden Prunkhaftigkeit muten die Dekore geradezu byzantinisch beeinflusst an. Die üppige Verwendung von Reliefgold in Verbindung mit den leicht plastisch erhabenen Emailfarben für Blumen und Blüten verweist auf die Schmuckarbeiten von René Lalique (1860-1945), der auch Email in seine Entwürfe miteinbezieht.

Figürliches Porzellan und Tierdarstellungen hat es unter Kips' Leitung nicht gegeben. So baut Schmuz-Baudiß diesen Bereich neu auf. Solange Kips künstlerischer Direktor gewesen ist, war plastischer Schmuck immer mit einem Gefäß verbunden. So entwirft Albert Klein 1899 die Vase aus Irisblättern,[643] wie

638. Vgl. 1990 Berlin, Kat. Nr. 246, S. 287f (Sibylle Einholz)
639. Vgl. 1993, Kat.-Nr. 98, S. 137
640. Vgl. 1993, Kat. Nr. 97, S. 136
641. Vgl. Treskow 1971, S. 301 (Modellbuchzeichnung)
642. Vgl. Bröhan 1993/KPM, S. 128
643. Vgl. Bröhan 1993, Kat. Nr. 76, S. 121

Karl Bröhan schreibt: „... und [sie] kam direkt im ‚Kleide der Natur' daher ..."[644] – sie wirkt, als hätten viele Schwertlinien sich in Porzellan verwandelt, so wie sie im Garten zusammen wachsen. Die Vase ist aus Blättern und Blüten frei modelliert, das Gefäß ist nicht erst in die Form gegossen und die Pflanzen angarniert, wie sonst in der Porzellantechnik üblich. – Es ist auffällig, dass Schmuz-Baudiß in den drei Monaten von März bis Juli besonders viele Figuren ausformen läßt. Allein Hubatsch modelliert sechs repräsentative Figuren, wie ‚Herr und Dame aus der Biedermeierzeit', ‚Pallas Athene', ‚Dame mit Windhund' u.a., Schley entwirft ein ‚Uhrgehäuse mit Figur Deidamia', einen ‚Knaben auf Delphin sitzend und eine Muschel tragend' sowie ein ‚Uhrgehäuse mit Figur Amor mit Bogen' u.a. Außerdem kauft Schmuz-Baudiß zwei Entwürfe von Karl Himmelstoß (1878-1967) an, die noch in aller Eile im Juli ausgeformt werden.

Die ‚Pallas Athene' von Hubatsch orientiert sich an antiken, römischen Vorbildern, aber auch Klimt malt 1894 ein strenges, archaisierendes Brustbild der Athena.[645] Der Mitherausgeber des Keramischen Jahrbuches, Max Simonis[646] merkt zweifelnd an: „Zu verzeichnen ist hier noch ein Versuch von Hubatsch, den strengen Vorwurf einer Pallas Athene in Porzellan zu verkörpern. Die Herbheit der senkrecht fallenden Linien wirkt ungewohnt und es bleibt abzuwarten, ob diese Art weitere Früchte zeitigen wird."[647] – Möglicherweise sind die zwei kleinen Mädchen in Trachten von Himmelstoß, Entwurfsankäufe von Schmuz-Baudiß, schon eine schnelle Reaktion auf fehlende Figuren im Repertoire der KPM.

11.8.5. *Akzent:* Die Landschaftsmalerei von Schmuz-Baudiß

Schmuz-Baudiß selbst modelliert 17 so genannten Plateaux, runde flache Platten, die er unter der Glasur mit Landschaften bemalt. Es zeichnet sich ab, dass Schmuz-Baudiß diese bemalten Platten zunehmend in das Programm aufnehmen wird. Wie es sich schon von Anfang an in seinen Landschaften angedeutet hat, löst er diese Malereien zunehmend vom Gefäß. In Dresden 1906 hat Schmuz-Baudiß überhaupt keine Bildplatten gezeigt, sondern den Eindruck der Ausstellung auf die klecksographischen Dekore konzentriert, in Berlin 1907 mischt er Arbeiten mit klecksographischem Dekoren und auch mit Landschaftsplatten, nun in St. Petersburg setzt er zum ersten Mal zahlreiche Platten mit Landschaftsmalerei prominent in Szene. Schmuz-Baudiß kehrt mit

644. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 69, S. 67 (Dieter Högermann)
645. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 202, S.143 (Ingeborg Becker)
646. Lebensdaten unbekannt
647. Simonis 1909, S. 241

den Landschaften einen Schritt zur Malerei zurück. Er knüpft an die Gemälde seiner Münchner Zeit an, die Beobachtung der Natur und der Landschaft. Er interessiert sich für das natürliche Licht und die Farbe.

Mit der Landschaftsmalerei stellt sich Schmuz-Baudiß in die historisch gewachsene Tradition aller europäischen Porzellanmanufakturen, die Porzellane mit Blumen, Genreszenen, Seestücken, Schlachtenszenen, Stadtansichten, Portraits, Kopien berühmter Gemälde und vielen anderen Motiven zu schmücken. Spätestens seit den frühen 40er Jahren des 18. Jahrhunderts hatten die Manufakturen begonnen, nach Vorlagen in Form von Kupferstichen, Radierungen, Gemälden u.a. Vorbildern zu malen. In der Regel waren diese kleinen Gemälde auf ein Gefäß bezogen.

Korrespondieren auch diese kleinen Gemälde auf Porzellane immer mit dem Stil der Malerei der Zeit, so ist es bei Schmuz-Baudiß ähnlich. Er ist von der Münchner Malerschule geprägt; erst Schüler von Wilhelm Lindenschmidt, gefördert von Adolf Lier, dessen Nichte er heiratet, malt er nicht nach Vorlagen, sondern frei nach der Natur. Mit seinen Landschaftsplatten knüpft er an seine Malerei der Münchner Zeit an. Es erweist sich deutlich, dass Schmuz-Baudiß dem Impressionismus nahe steht und sich für dessen Farbverständnis interessiert. So betont er in impressionistischer Malweise das Licht in seinen unterschiedlichen Qualitäten, die Wirkungsweise des natürlichen Lichts, vor allem die Reflexion des Lichtes und die Spektralfarben, wobei oftmals der Effekt einer bestimmten Tages- und Jahreszeit oder Stimmung hervorgehoben wird. Die Bildtiefe entsteht durch Größenstaffelung, Farb- und Luftperspektive. Die Farbe ist primäres Gestaltungsmittel, graphische Elemente treten in den Hintergrund. Er mischt die Farben nicht auf der Palette, sondern direkt auf dem Porzellan, in dem er mit der nassen Farbe arbeitet – die er mit dem Aerographen aufsprüht – führt dies zu weichen Konturen und nuancenreichen Farbübergängen. Wie in der ‚alla-prima-Malweise', bei der ohne Untermalung die Farbe direkt auf das Porzellan gebracht wird, soll dieser spontane Farbauftrag möglichst nicht korrigiert werden.[648] Die Bilder werden in einer skizzenhaften Art gemalt, die es ihm ermöglicht, die Essenz des Objektes und nicht Details, hervorzuheben. Schmuz-Baudiß' Bilder wirken allerdings nicht ausschnitthaft, sondern der Maler wählt den ‚schönsten' Blick auf die Landschaft sorgfältig aus. Trotzdem ist es die Wirkung des Lichts, die dem Bild einen spontanen, flüchtigen Charakter verleiht. Wie im klassischen japanischen Farbholzschnitt zeichnen sich die Landschaften durch das vollständige Fehlen von Schatten aus.

648. Vgl. H. Z. 1902, S. 1049

Der Blick in die Landschaften wird fast immer in die Weite tief hinein gezogen. Die perspektivische Tiefenwirkung wird oft über einen sich zum Horizont schlängelnden Weg geführt oder zwischen Bäumen hindurch im Hintergrund durch das Licht in die Mitte gelenkt, die Lichtführung erzeugt die Tiefe. Sie suggeriert starke Kontraste, ein Dualismus von Nahsicht und Ferne, ein gezieltes Öffnen und Verstellen von Blickachsen kennzeichnen seinen Stil. Niedrige Horizontlinien schließen den Blick über Seelandschaften weit in die Ferne hinein auf. Ein eindeutiger Bildmittelpunkt fehlt, bzw. gibt es keine zielführende Perspektive. Die Illusion der räumlichen Tiefe wird durch sich überlagernde, aus dem Bild hinausreichende Gegenstände und durch neben- bzw. hintereinander gestellte Szenen erzielt. Fein abgestufte Farbtönungen können mit Hilfe des Zerstäubers aufgeblasen werden, zarte Farbnebel können die Farbe leicht und duftig werden lassen. Die Malerei wird leicht und luftig und konzentriert sich auf das Spiel des Lichts in den Landschaften: Es sind träumerische, von Melancholie und Sehnsucht geprägte Stimmungsbilder der unmittelbaren Umgebung. Es handelt sich meistens um Interpretationen der märkischen Wald- und Seenlandschaft in der Umgebung Berlins.

Das Moment der Zivilisationsfeindlichkeit, verbunden mit dem Gefühl des modernen Großstädters allen Problemen des Alltags in der Natur enthoben zu sein, entspringt der Sehnsucht nach einfacher Ursprünglichkeit in der Natur. Als Gegensatz zu der aufgeregten, wichtigtuerischen Atmosphäre Münchens oder der Hauptstadt des preußischen Kaiserreichs suchen Künstler oft die schöpferische Ruhe auf dem Land, und gründen zahlreiche Künstlerkolonien auf dem Land: in Ahrenshoop, Worpswede, Dachau, Darmstadt, Dinkelsbühl, Murnau u.a.

Schmuz-Baudiß zeigt in seinen impressionistischen, koloristischen Landschaftsmalereien eine verblüffende Nähe zur Malerei Walter Leistikows (1865-1908).[649] Beide Maler treffen sich nicht nur in den Motiven, der Landschaft um Berlin herum, dem Grunewald, den märkischen Kiefernwäldern und der havelländischen Seenplatte, sondern vor allem in den atmosphärischen Stimmungen, die sie in ihren Gemälden erzeugen. Es sind pathetische Blicke in eine erhabene Natur, auf die Bucht eines Sees, in der sich die am Ufer stehenden Baumgruppen in der glatten Wasseroberfläche spiegeln. Beide Künstler pflegen in Anlehnung an die französische Freilichtmalerei, der Schule von Barbizon einen eigenständigen Naturimpressionismus. Eine scheinbare Idylle stellen die Maler vor, es herrscht absolute Stille, keine Menschenseele ist in den Landschaften auszumachen. Es sind Arbeiten einer festlichen Stille und versunkenen Besinnlichkeit, dabei sind diese Arbeiten nicht frei von romantischen Anmutungen. Aus dieser Sicht heraus nähern sie sich den Schönheiten der Natur. Die Werke sind demzufolge keine Abbilder der Natur, sondern sie vergegenständlichen das Unfassbare, das metaphysische Empfinden. Bei

649. Vgl. Woeckel 1968, Kat.-Nr. 59, o.S.

Schmuz-Baudiß wird die realistisch-emotionale Darstellungsweise der Landschaften unter anderem durch eine unendlich scheinende Weite verstärkt. – Der Künstler deutet an, das Bild selbst setzt sich erst im Kopf des Betrachters zusammen.

11.9. **1910 – Brüssel**
Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles

11.9.1. **Porzellane der KPM: Beschreibung**

11.9.2. **Zeitgenössische Kritiken**

11.9.3. **Verleihung des Roten Adlerordens vierter Klasse an Schmuz-Baudiß**

11.9.4. **Mitglied des Kuratoriums der Kunstgewerbe- und Handwerkskammer**

11.9.5. **Mitgliedschaft im Verein Berliner Künstler**

11.9.6. **Kunsthistorische Einordnung**

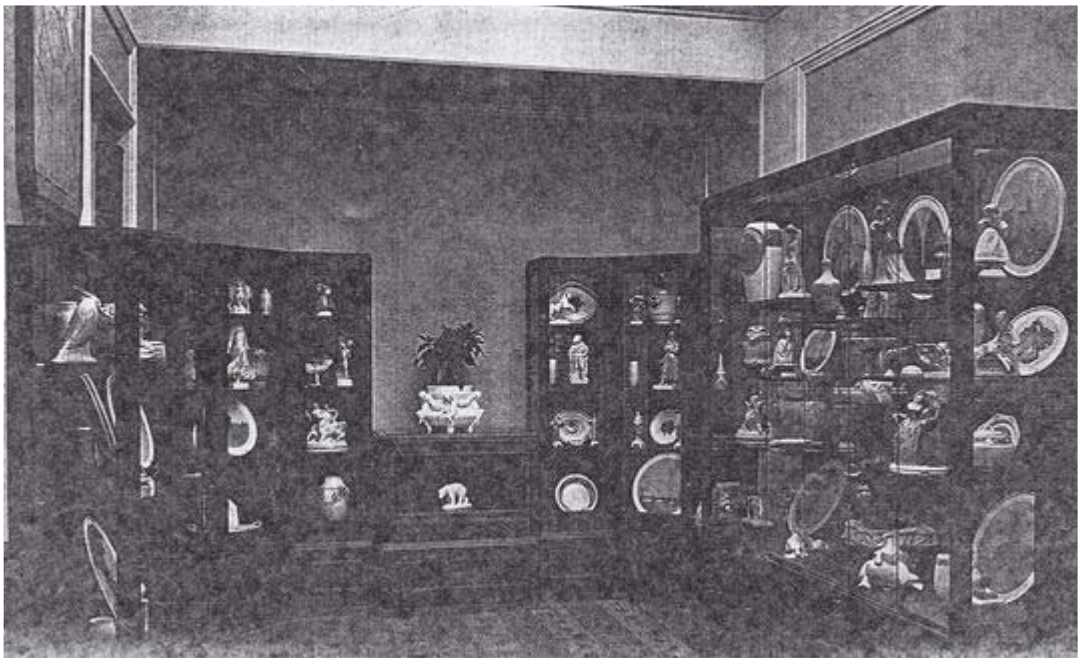
11.9.7. ***Akzent:***
Dekoratives Porzellan der KPM

11.9. 1910 – Brüssel
Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles

Die 17. Weltausstellung wird in Brüssel am 23. April 1910 vom belgischen König Albert I. (1875-1934) eröffnet. Größte Aussteller sind neben dem Gastgeberland Frankreich und Deutschland. Zum Zeitpunkt der Eröffnung sind viele Ausstellungsgebäude noch nicht fertiggestellt und am 14. August zerstört ein Großbrand beträchtliche Teile der Weltausstellung in Brüssel. Die deutsche Ausstellungsabteilung bleibt unversehrt.[650]

Für die deutsche Abteilung auf der Weltausstellung in Brüssel im Jahr 1910 wird Bruno Paul die Verantwortung übertragen.[651] Die Ausstellung wird am 23. April 1910 eröffnet. – Der Schauraum ist schlicht und nüchtern eingerichtet, dunkle Holzvitrinen mit dunkler Stoffbespannung, die Wände weiß.

650. Vgl. Anonymus 1910, o. S.
651. Vgl. 1910 Brüssel, S. 5



Fotografie der Ausstellung in Brüssel, abgebildet in: Breuer 1910, S. 114

Schmuz-Baudiß reist nach Brüssel, um den Aufbau der Ausstellung zu betreuen, er schreibt am 19. April 1910 handschriftlich aus Brüssel einen Brief an die Direktion der KPM: "Die Deutsche Abteilung wird recht gut, und so sollten wir eigentlich auch mit höherem künstlerischen Niveau gehen und bedenken, dass sie international ist und die Jury recht streng urteilen wird. ... Nymphenburg ist heute noch nicht da und wird für uns die bedeutendste Konkurrenz sein. Rosenthal tut uns nicht weh, es ist und bleibt eine Weiterführung von Kopenhagen (aber schlechter) in Farbe und Muster. Man sieht an solchem Beispiel, wie notwendig eine vertiefte künstlerische Leitung ist, die niemals durch bloß Anzugleichendes Erkennen ohne berufliches Können ersetzen kann."[652]

11.9.1. Porzellane der KPM: Beschreibung

Der amtliche Katalog verzeichnet in der ‚Klasse 72, Keramik'[653] lediglich alle Namen der Künstler, von denen Arbeiten in der Ausstellung vertreten sind, ohne Angaben zu den Stücken, ohne Abbildungen. Unter den Ausstellern der KPM sind

652. Schreiben von Schmuz-Baudiß vom am 19.041910 aus Brüssel an die KPM; im KPM-N

653. Vgl. 1910 Brüssel, S. 27f

verzeichnet: Adolf Amberg (1874-1913),[654] Max Dürschke, Adolph Flad, Martin Fritzsche,[655] Herrmann Hubatsch, Alfred Kamp, Eduard Klablena (1881-1933), die beiden Brüder Heinrich und Lorenz Lang, Ludwig Manzel (1858-1936), Paul Miehte, Rudolf Preuß,[656] Anton Puchegger (1879-1917), Wilhelm Carl Robra (1876-1945), Emil Rutte, Paul Schley, Theodor Schmuz-Baudiß, Max Schröder, Hans Schwegerle (1882-1950), Max Vopel und Sigismund Wernekinck (1872-1921).[657]

Neu ins Ausstellungskonzept aufgenommen sind: Amberg, Fritzsche, Klablena, Manzel, Puchegger, Robra und Schwegerle. Alle sind sie Gestalter von Plastiken.

Amberg kommt aus Hanau und studiert an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, danach an der Académie Julian und später an der Berliner Akademie, wo er Meisterschüler von Ludwig Tuaillon wird. In den Jahren von 1894 bis 1904 arbeitet er als Bildhauer und Modelleur für die Silberwarenfabrik P. Bruckmann & Söhne in Heilbronn. Erfolg hat er im Jahr 1900, er zeigt auf der Pariser Weltausstellung eine silberne Fontäne mit dem Titel 'Die deutsche Musik' und erhält 1903 daraufhin den großen Auftrag das Augsburger Ratssilber zu gestalten. Schmuz-Baudiß zeigt auf der Brüsseler Ausstellung einige Figuren aus dem Hochzeitszug, den Amberg aus Anlass der Kronprinzenhochzeit in Silber entworfen hat. Die Archivunterlagen der KPM geben darüber Auskunft, dass die Modellentwürfe in den Jahren zwischen 1905 und 1908 für die Manufaktur angekauft werden, so läßt sich nicht feststellen, ob die Entscheidung noch von Alexander Kips getragen worden ist. Schmuz-Baudiß läßt sie nun produzieren, obwohl der Kaiser den Tafelaufsatz in Silber als Geschenk für die Hochzeit abgelehnt hatte.[658]

Martin Fritzsche[659] entwirft Kinderfiguren[660] aber auch eine Deckelvase mit einem Putto,[661] Porzellane die wahrscheinlich in Brüssel ausgestellt werden. Klablena, aus der Slowakei hospitiert an der Wiener Kunstgewerbeschule und gründet 1910 seine eigene Werkstatt in Langenzersdorf bei Wien. Für die KPM entwirft er Tierplastiken, Modedamen und Gefäße. Die ‚Berühmtheit` von Klablena, eine karikierende Vogelgestalt ist im März 1909 in das Modellbuch der KPM eingetragen. Ludwig Manzel (1858-1936) aus Pommern läßt sich an der Berliner

654. Der Hochzeitzug von Amberg wird besprochen, wenn Schmuz-Baudiß ihn zum ersten Mal vollständig und als Prunkstück der Ausstellung zur Schau stellen wird, vgl. Kapitel 11.10.2.
655. Lebensdaten unbekannt
656. Lebensdaten unbekannt
657. Vgl. Berdel 1910/Glas, S. 589ff
658. Vgl. Baer 1986, S. 2224ff
659. Lebensdaten unbekannt
660. Vgl. Bröhan/1993, Kat. Nr. 176, 177, 178, S. 188
661. Vgl. Bröhan/1993, Kat.-Nr. 184, S. 191

und Pariser Akademie ausbilden. Im Jahr 1903 wird er Nachfolger von Reinhold Begas (1831-1911) als Vorsteher eines Meisterateliers und 1913 wird er Präsident der preußischen Akademie der Künste. Wernekinck studiert an der Berliner Akademie bei Gerhard Janensch (1860-1933), Ernst Herter (1846-1917) und Peter Breuer (1856-1913) und wird Meisterschüler bei Begas. Er liefert im Juli 1903 nur einen Entwurf für die KPM, einen Eisbären. Der Österreicher Puchegger hat das Modellieren in Bozen und an den Kunstakademien in Wien und in Paris gelernt, für die KPM entwirft Tierfiguren, ebenso wie Robra, der aber auch Gebrauchsgeschirr anfertigt.[662] Der junge Lübecker Schwegerle, Schüler an der Akademie in München bewirbt sich bei Schmuz-Baudiß mit einem Schreiben vom 22. Oktober 1908: „Herr Groeber teilte mir mit, dass Sie jemanden suchten, der sich mit der Herstellung von Entwürfen für Porzellanfiguren befaßte. Allerdings habe ich mich noch nicht auf diesem Gebiet betätigt, doch glaube ich nach einigen Versuchen und etwas Übung bald etwas zustande bringen zu können."[663] Im März 1909 ist eine ‚Europa auf dem Stier' und im Juni 1909 eine Figur der ‚Eva mit dem Einhorn' von Hans Schwegerle in das Modellbuch der KPM eingetragen.

Schmuz-Baudiß schreibt einen Text über die Ausstellung in Brüssel, der ein Entwurf für ein Pressetext sein könnte, denn manche Passagen lassen sich in der Tagespresse wortgetreu wiederfinden. Es ist wichtig für Schmuz-Baudiß, die Situation aus der Sicht des Direktors der KPM überzeugend darzustellen, um sich möglichst nach allen Seiten abzusichern, so ist oft ein rechtfertigender Ton, als würde er Rechenschaft ablegen müssen, herauszulesen. Trotz der Skizzenhaftigkeit der Darstellung soll der Text wieder gegeben werden, weil der Bericht einen authentischen Eindruck der Situation wiedergibt, aber auch Schmuz-Baudiß' Gedanken ausdrücken: „Die Ausstellung ist diesmal räumlich kleiner, als auf der Weltausstellung Paris; trotzdem Proben aller Zeiten und Techniken; einfache Vitrinen, die die Porzellane zur Geltung kommen lassen an den Wänden. Nur der Mittelteil ist frei und trägt einen Spiegel, dessen Rahmung aus Porzellanfliesen besteht, ebenso wie die Pilasterfüllungen an den Wänden. ... Trotzdem diese Stücke in einem neuen empfindlichen Material (das sich aber für die Unterglasur vorzüglich eignet) ausgeführt sind, bietet die Anfertigung keine Schwierigkeiten, ein Beleg für die Richtigkeit der Darstellung. Die, die Längswand rechts und links deckenden größeren Vitrinen zeigen ebenso wie die kleinen gegenüber stehenden Einzelarbeiten: Links Arbeiten in Scharffeuertechnik und Emaille, rechts Aufglasurfarben. Die ersten Unterglasurarbeiten geben an Kraft des Tones den Aufglasurarbeiten nichts nach und zeigen eine eigenartige Gesamtstimmung, die ja bereits zur Genüge bekannt ist. Bei den Malereien auf der Glasur überwiegt eine lustige und freudige Farbenstimmung. Die figürliche

662. Vgl. Lenz 1917, S. 107f
663. Schreiben von Hans Schwegerle vom 22. Oktober 1908 an Schmuz-Baudiß; im KPM-N

Plastik ist reich an Neuheiten in Schilderungen zeitgenössischen Charakters. Man findet arbeiten von Marcuse, Schwegerle, Himmelstoß, Amberg, Schley und Hubatsch. Auch bereits öfter behandelte Themata sind in neuer Auffassung vertreten, wie eine Europa und Eva von Schwegerle, deren elegante und reizvolle Formgebung besonders für Porzellan geeignet scheint. Eine Japanerin und Chinesin, Teile eines Tafelaufsatzes zeigen reizvolle Bewegung und Farben (Staffierung von Preuß). Ein zierlich geschwungenes Damenportrait von Marcuse giebt Zeugnis, daß die Ausführung auch solch bestimmter Vorwürfe in Porzellan besondere Vorzüge bietet, die der Darstellung in Bronce nicht zu eigen ist. Eigenartige Tiergruppen von Klablena versuchen mit Glück solche Themata auch humoristisch zu behandeln. Großflächige Figuren sind mit dem Aerographen behandelt, d.h. getönt, eine Technik, die ähnlich dem farbigen glasieren große bewegte Flächen malerisch nüanciert, ohne naturalistisch zu werden. Diese Farbentönung mit dem Aerographen belegt die Verwendungsberechtigung breitflächig gegebener Darstellungen auch für Porzellan, die andernfalls vielleicht dem Steinzeug oder anderen Materialien näher ständen. Kleinflächig geteilte und bewegte Figuren sind in Aufglasur staffiert, da diese Technik geeigneter für eine reiche Detaillierung erscheint. Wie wichtig aber die Farbengebung ist, zeigen zwei in Unterglasur getönte Figuren von Schley und Puchegger, deren kräftige Farben für Porzellan ungewöhnlich ist, nichtsdestoweniger eine eigene Note tragen. Diese Note ist richtig, so fremdartig sie für Porzellan auch scheinen mag, da sie das Produkt der natürlichen, ungezwungenen Herstellung vor und nach dem Brande ist. Solche Beispiele belegen, wie vorsichtig man mit gesetzgebenden Bedingungen für das Material sein darf, wenn erweiterte technische Fortschritte und deren geschickte Anwendung zu anders klingenden Resultaten führt. In gleich kräftigen Farbstimmungen sind die als Charakteristik der KPM bekannten Plateaux gehalten, zu denen einige neue Stücke in ebenso bewusster, klarer Stilisierung von Türcke hinzugekommen sind. Aufglasurmalereien von Menzel haben eine bescheidene Umkleidung erhalten, die die malerischen Vorzüge dieser reizvollen Landschaften auf Uhren und Tellern zu selbständigen Werten erheben. Gefäße mit irisierenden Kristallglasuren (Dr. Heinecke) und farbenprächtige Glasuren (Versuchsanstalt) beleben den Inhalt der Vitrinen. Goldornamente und Blumenmalereien, die sich im Sinne der Alten auf das Wesentliche in Farbe und Form beschränken, entsprechen der Form der Vasen und Gefäße. Ihre Grundidee ist die günstige Teilung der tragenden Grundform, um das Material sichtbar zu erhalten und zu beleben. An den Schmalseiten des Saales bergen Vitrinen einzelne Teile der zwei alten Service, der zwei schönsten alten Service aus der Zeit des alten Fritz, das Breslauer Stadtschloß und das kurländische Service, die noch heute ein kauflustiges Publikum finden. Aus der Ausstellung ist das Streben zu erkennen: Aufgrund eingehender Erfahrung mit Material und Herstellung zu einer eigenen Note zu gelangen, die ohne gewollt modern zu erscheinen, ihre eigene Sprache spricht. Die Tradition ist nicht ausgeschaltet, aber auch nicht in

der falschen Form gewahrt, welche die Erhaltung derselben in der direkten Übernahme klassischer Motive sieht, die unserer Zeit fremd geworden sind."[664]

11.9.2. Zeitgenössische Kritiken

Ernst Schur (1876-1912), der 1901 ein Buch zum Thema ‚Von dem Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst' veröffentlicht hat, schreibt über die Porzellane der preußischen Manufaktur: „Die Königliche Porzellanmanufaktur hatte zu einer Ausstellung eingeladen, die die verschiedenen neuen Arbeiten vereinigte, die bestimmt sind, die Berliner Manufaktur in Brüssel zu vertreten. ... Dem Stil nach bemerkt man folgende Abstufungen. Es wirkt die alte Tradition nach. Man sieht Rokokofigürchen (manchmal in modernes Kostüm übertragen). Zopf und Biedermeier tragen ihre nüchternen, behäbigereren Form vor. Seitdem Schmuz-Baudiß die Anstalt leitet, bemerkt man deutlich ein hinstreben zu neuen Versuchen zu einer neuen Art. Er selbst vertritt diese Tendenz mit seinen Wandtellern, die in Unterglasurmalerei Landschaften in feinsten Abtönungen zeigen. ... auch muss man den großen Leuchter beachten, in dessen Gestaltung Schmuz-Baudiß zeigt, wie unter Verwendung der einfachen Röhren und Kettengehänge, wie sie die Anstalt für chemische Experimente anfertigt, die Form des Beleuchtungskörpers erstehen kann, der das matte Durchschimmern des Materials noch zu erhöhter Wirkung verhilft."[665]

Der Journalist – nur die Initialen sind angegeben ‚J.W.' – der Vossischen Zeitung schreibt in der Morgenausgabe vom 14. August 1910: „Rückhaltlose Anerkennung verdient die Keramik der Berliner Manufaktur, am meisten fallen hier die Arbeiten von Schmuz-Baudiß auf."[666]

Die Kölner Zeitung schreibt im Juli 1910: „Es ist außerordentlich erfreulich, daß im Gegensatz zu dem mindestens sehr kühlen Verhältnis, in dem die preußische Staatskunst zu allen modernen Entwicklungen steht, die Königliche Porzellanmanufaktur unter Prof. Theodor Schmuz-Baudiß in solchem Eifer und solchem geschmackvollen Verständnis den modernen Erscheinungen entgegenkommt."[667]

Robert Breuer (eigentlich: Lucien Friedlaender, 1878-1943) ist bereits Kunstkritiker des sozialdemokratischen Vorwärts gewesen, als er 1911 seine

664. Schmuz-Baudiß 1910, o. S.
665. Schur 1910, o.S.
666. J.W. 14.08.1910, o. S.
667. Anonymus 1910, o.S.

Mitarbeit bei der von Siegfried Jacobsohn (1881-1926) herausgegebenen Wochenzeitschrift ‚Die Schaubühne' beginnt. Als Vertrauter Friedrich Eberts wird er 1919 stellvertretender Pressechef der Reichskanzlei und des Auswärtigen Amtes. Er stellt fest: „Und wenn man sich denn weiter erinnert, daß die Neugeburt der Berliner Manufaktur wirklich erst in den letzten zehn Jahren gehört, dann wird man doppelt die Arbeit von Schmuz-Baudiß zu werten wissen. Schon bevor er das Direktorium übernahm, hatte Schmuz-Baudiß begriffen, dass es nicht so sehr darauf ankomme, aus Porzellan alles zu machen ..., dass es vielmehr das Entscheidende sei, das edle Material in Flächen zu spiegeln und in sanften, die Transparenz der Glasur nutzenden Farben leuchten zu machen. Er schuf große Gefäße, deren Wandungen die harte, dem Porzellan immanente Architektonik fühlen ließen, deren farbiger Schmuck alle musikalischen Tugenden des an Gefühlen reichen Materials verriet. Schmuz-Baudiß hatte richtig erkannt, dass die spezifische Schönheit des Porzellans sich in den gleißenden Konvexen, in den von Silberdunst erfüllten Konkaven enthüllte. Er hatte das relative aller Glasurmalerei erfaßt, hatte neue Effekte des aus der Tiefe in die Welt strahlenden Unterglasurkolorits gesucht und gefunden. Auch als Direktor hat er solcher Erkenntnis und solchem Können weitergelebt, hat aber auch dafür gesorgt, dass ein Stab von Künstlern, jeder nach seiner eigenen Art, die Gesetze des Porzellans zur schönen Form erhebe. Wie gut ihm das gelang, davon gab die Brüsseler Weltausstellung unverfälschte Kunde; die Koje der Berliner Manufaktur gewann das internationale Lob. Stücke wie die Japanerin von Amberg wurden viel bewundert und verkauft. In Amberg und Hubatsch, auch in Schwegerle besitzt die Manufaktur treffliche Künstler, die das sinnliche des Porzellans modern empfinden und mit Logik und Temperament zu formen wissen. Die Plastiken dieser drei sind der Puppenstube entwachsen, sie wurden den ästhetisch-wachen Nerven ein motorisches Vergnügen, gewannen den Lebensreichtum japanischer Netsuke, die Koketterie der Tanagrafiguren und ein Ahnen von der latenten Größe des Buddha auf dem chinesischen Hausaltar."[668]

Georg Jacob Wolf (1881-1936) favorisiert die Münchner Porzellane: "Außergewöhnlich reizvoll ist die von Schmuz-Baudiß arrangierte Ausstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin mit Arbeiten von Schwegerle, Marcuse, Hubatsch, Kruse (?) u.a. doch steht ihr Nymphenburg, das namentlich in seinen Wackerle Figuren und in den Tiergruppen kleine Meisterwerke besitzt, kaum nach."[669]

A. von Klingspor schreibt für Westermanns Monatshefte: „Schaut man unverwandt hin, glaubt man die Wolken treiben zu sehen, hört man ein leises Rauschen des breitgeästeten Baumes. Wie wundervoll ist die Heidelandschaft angebracht! Gerade diese Arbeiten des Künstlers zeugen von so unmittelbaren

668. Breuer 1911, S. 141ff
669. Vgl. Wolf 1910, S. 549

Naturempfinden, daß man ihn wohl in der Verwirklichung diese Motive zu unsern hervorragendsten Künstlern rechnen kann. Strenger stylisiert sind seine Vasen. ... sind seine Vasen in mehr ornamentalem Stil gehalten. Geradezu japanisch mutet die Vase mit den schwimmenden Fischen [Kat.-Nr. 121/P-KPM, September 1905; Kat.-Nr. 146/P-KPM, März 1906] an, was diesem Stück eine entzückende Wirkung verleiht. ... Wir haben in Professor Schmuz-Baudiß einen der vielseitigsten und fruchtbarsten Künstler, dessen gesunde, vornehme Kunst dazu berufen ist, erneuernd und erfrischend auf die Porzellankunst zu wirken."[670]

11.9.3. Verleihung des Roten Adlerordens vierter Klasse an Schmuz-Baudiß

Der Kaiser entscheidet am 16. Januar 1910 Schmuz-Baudiß den Roten Adlerorden vierter Klasse zu überreichen. Schmuz-Baudiß wird gebeten zur Verleihung am 24. Januar 1910 in das Berliner Stadtschloss zu kommen, die Kleiderordnung schreibt den Galaanzug vor. Er wird als künstlerischer Direktor der KPM von der General Ordenskommission ausgezeichnet.

Der Rote Adlerorden wurde am 17. November 1705 durch Erbprinz Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth gestiftet. Als er die Fürstentümer am 2. Dezember 1791 an Preußen abtrat, ging auch der Orden an Preußen über und wurde am 12. Juni 1792 von Friedrich Wilhelm II. (1744-1797) zum zweiten Ritterorden des Königreichs erhoben. – Nach dem Sieg von 1871 wird das Militär zu einem zentralen Element des sich entwickelnden Patriotismus im Deutschen Reich. Kritik am Militär gilt als unpatriotisch. Nach 1911 treibt Wilhelm II. die Aufrüstung intensiv voran. Alles Militärische gewinnt einen gesellschaftlichen Nimbus. Das Weltbild ist von der Treue zur Monarchie geprägt – die enge Verbundenheit mit der Monarchie spiegelt sich im großen Anteil des Adels im Offizierskorps wieder. Kriegervereine verbreiten eine militaristische Weltanschauung als Bastionen gegen die Sozialdemokratie. Selbst die Arbeiter bleiben gegenüber der Ausstrahlung des Militärs nicht immun. Dabei spielte der lange Wehrdienst von drei Jahren bei der ‚Schule der Nation' eine prägende Rolle.[671] – Auch wenn Schmuz-Baudiß in seiner Illustration in der ‚Jugend' vom 24. Oktober 1896 unter dem Titel 'Ritter Kuno'[672] Politik Kaiser Wilhelm II. karikiert hat, so läßt er sich den Orden nun verleihen.

670. Klingspor 1909, S. 711
671. Vgl. Wehler 1995, S. 877f
672. Vgl. Jugend 1896, S. 698 – vgl. Kat. Nr. 011/Ill-Jugend

11.9.4. Mitglied des Kuratoriums der Kunstgewerbe- und Handwerkskammer

Der Regierungspräsident ernennt Schmuz-Baudiß am 3. Oktober 1910 zum Mitglied des Kuratoriums der Kunstgewerbe- und Handwerkskammer in Berlin Charlottenburg für fünf Jahre.[673]

11.9.5. Mitgliedschaft im Verein Berliner Künstler

Am 5. März 1909 wird Schmuz-Baudiß Mitglied des Vereins Berliner Künstler.[674] Der Verein 1841 gegründet, noch unter dem Namen ‚Berliner Künstler-Verein', muß zahlreiche Abspaltungen hinnehmen. Nach der Herauslösung der ‚Berliner Künstlergruppe der XI' im Jahr 1892, nach dem Vorbild der seit 1884 bestehenden Brüsseler Künstlergruppe Les Vingt, löst sich die ‚Elf' mit Gründung der Berliner Secession 1898 wieder auf. Nach den Abspaltung der Secession ist der Verein Berliner Künstler – unter dem Vorsitz von Anton von Werner in den Jahren von 1887 bis 1895 und wieder von 1899 bis 1901 und ein letztes Mal in den Jahren 1906 und 1907 – in der Bellevuestraße 3 im wesentlichen der Verein der kaisertreuen Künstler. Unter dem Vorsitz Anton von Werners wird der Verein für 20 Jahre, mit kurzen Unterbrechungen, zur Bastion des konservativen, höfischen Akademismus. „Impressionistische Tendenzen galten Wilhelm als minderwertiger Kunstimport, Realismus interpretierte er gar als sozialistische Subversion. ... Die ideologische Stigmatisierung neuer Tendenzen als »ausländisch/französisch« oder »staatsfeindlich/sozialdemokratisch« störte den Kunstbetrieb und verhinderte den Anschluss an die internationale Moderne."[675] Allerdings muss auch die Secession Abspaltungen hinnehmen, eine konservative Minderheit trennt sich 1902 von der Secession. Im Jahr 1910 kommt es zum Bruch innerhalb der Secession, als 27 meist expressionistische Künstler wie Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff von der Jury zurückgewiesen werden. Unter Pechsteins Führung bildet sich eine neue Gruppe, die ‚Neue Secession', die im Mai ihre erste Ausstellung unter dem Titel: ‚Zurückgewiesene der Secession Berlin 1910' eröffnete. Um 1909 hat die Secession trotz mehrerer Austritte rund 97 Mitglieder. Der Verein Berliner Künstler ist für die jährlich seit 1893 stattfindende ‚Große Berliner Kunstausstellung' in den Ausstellungshallen an der Lehrter Straße verantwortlich. Im jenem Jahr, in dem Schmuz-Baudiß die

673. Schreiben vom 3.10.1910; im KPM-N
674. Schreiben des Vereins Berliner Künstler vom 5. März 1909 an Schmuz-Baudiß; im KPM-N
675. Saehrendt 2002, S. 689f

Mitgliedschaft aufnimmt, berichtet das ‚Berliner Tageblatt' am 4. März 1909: „Für die Große Berliner Kunstausstellung 1909 hat der Verein Berliner Künstler in seiner Märzversammlung die Wahl der Jury und Anordnungskommission vorgenommen. Es wurden gewählt als ordentliche Mitglieder die Maler Leonhard Sandrock, Professor G. L. Meyn und G. H. Engelhardt, die Bildhauer Professor Max Unger, R. Boeltzig, und als Graphiker F. Prostewitz, als Ersatzmänner wurden bestimmt die Maler Karl Hochhaus und Professor Hans Looschen, Bildhauer Professor Wilhelm Wandschneider und Architekt Baurat Wolffenstein."[676] – Schmuz-Baudiß wird erst Mitglied des Vereins, als es wahrscheinlich ist, dass Anton von Werner nicht noch einmal den Vorsitz übernehmen wird.

11.9.6. Kunsthistorische Einordnung

Während es draußen vor der Tür der KPM, die in Charlottenburg die Produktion und in Moabit ein Lager hat, in dem Arbeiterbezirk Moabit am 24. September im Zusammenhang mit einem Lohnstreik von Kohlenarbeitern zu mehrtägigen Straßenschlachten mit der Polizei kommt, die sich schützend vor Streikbrecher gestellt hatte; zwei Arbeiter werden getötet, Hunderte verletzt; viele Mitarbeiter der KPM wohnen in Tiergarten und Moabit, z.B. Flad, Kamp und die Brüder Lang; die sozialen Problem sind unübersehbar – feiert Kaiser Wilhelm indess mit großem Pomp seinen der 50. Geburtstag, das 100jährige Bestehen des preußischen Kriegsministeriums und den 1900. Jahrestag der Schlacht im Teutoburger Wald am Herrmannsdenkmal bei Detmold.

Während Schmuz-Baudiß Vorbereitungen zur Ausstellung in Brüssel trifft, gibt der Dramatiker, Satiriker und Kunstkritiker Herwarth Walden (1878-1941) am 3. März in Berlin die erste Ausgabe der expressionistischen Zeitschrift ‚Der Sturm' als ‚Kampfzeitschrift für moderne Kunst' heraus. Auch die Zeitschrift ‚Pan' von Paul Cassirer erscheint 1910 im November zum ersten Mal und in seiner Galerie stellt er am 10. Juni Bilder von Oskar Kokoschka aus.

In Brüssel sind aus Deutschland die Porzellanmanufakturen Nymphenburg aus München, Lichte in Thüringen und Rosenthal in Selb vertreten. Von den keramischen Werkstätten stellen aus: Die Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst in Dresden, die Großherzogliche Keramische Manufaktur Darmstadt, die Tonwerke Kandern und Villeroy & Boch sowie die Künstler Kornhas, Läuger und Scharvogel.

676. Anonymus 1909, 04.03.1909, S. 3

Das Konzept der Ausstellung für die KPM von Schmuz-Baudiß spiegelt seine intensiven Bemühungen im Bereich der Plastik wieder. So stellt Schmuz-Baudiß vor allem figürliches Porzellan, die Kleinplastik in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Er zeigt den Eisbären von Wernekinck und stellt ihn in die Sichtachse allein in ein Fach der Wandvirtrine. Seine eigenen Arbeiten nimmt Schmuz-Baudiß weitgehend zurück. Er zeigt hauptsächlich seine Plateaux mit Landschaften, deren Durchmesser allerdings größer geworden sind.

11.9.7. *Akzent:* Dekoratives Porzellan der KPM

Intensiv bemüht sich Schmuz-Baudiß um die Kleinplastik, mögliche Exponate lassen sich über eine historische Fotografie rekonstruieren und durch die Eintragungen im Modellbuch der KPM. Wilhelm Robra, der bis 1909 nur Tafelporzellan entworfen hat, modelliert zwischen Juni 1909 und Oktober 1914 dreißig Tierplastiken. Schmuz-Baudiß kauft kontinuierlich Entwürfe an.

Gehörte die figürliche Plastik in der Frühzeit des Porzellans in Europa in die Produktionspalette einer Manufaktur, so gerät sie im 19. Jahrhundert fast in Vergessenheit. Stellen die dänischen Manufakturen Figuren und Tiere schon um 1885 aus, so folgen Meißen, Nymphenburg und Sèvres, Berlin ist die letzte große europäische Manufaktur, unter der Führung von Schmuz-Baudiß, die figürliches Porzellan herausbringt. Noch lange sind die Tierplastiken von Rörstrand und Bing & Grøndahl stilbildend.

Unter dem figürlichen Porzellan der KPM nehmen die Darstellungen von Frauen annähernd den größten Teil ein. Sie treten in der wandelbaren Gestalt von Tänzerinnen, Modedamen, Göttinnen, Sportlerinnen und Badenden auf: Vor allem zeigt man die Frau ‚modern'. Der Tanz spielt um 1900 in der Kunst, vor allem im Jugendstil eine große Rolle. So hat Sèvres im Jahr 1898 mit dem Tafelaufsatz ‚Jeu de l'écharpe' von Agathon Léonard (1841-1923) Maßstäbe gesetzt. Hubatsch entwirft für die KPM ein Portrait von Ruth Saint Denis (1879-1968) in einer tänzerischen Pose im Mai 1909 im Modellbuch eingetragen. Die amerikanische Tänzerin tritt in Berlin im Ronacher Palast, im Wintergarten und in der Komischen Oper im Anfang des Jahres 1908 auf und zeigt dort ihre von indischem Tempeltanz, orientalischem und ägyptischem Tanz beeinflußten phantasievollen Choreographien ‚The Yogi' und ‚The Nautch', die von exotischer Musik begleitet werden. Das Berliner Publikum ist begeistert, sie feiert große Erfolge. Über den Tanz hinausgehend repräsentiert sie eine fremde Weltanschauung und Lebensform. „Die Ekstase des Tanzes wird nur in dem weit ausschwingenden Gewandsaum, der aber gleichsam als gebändigte Fülle erscheint, sichtbar. Der

exotisch-erotische Charakter der Tanzdarbietungen verwirrt die Kunstkritiker, die sich zu enthusiastischen Formulierungen hinreißen lassen. So schwärmt der Wiener Ludwig Hevesi (1843-1910) von den „atemberaubenden Fähigkeiten ihrer Handgelenke“[677], dem „tiefen Gemüt ihrer Rückenfurche“ [678] und ihrem Dekolleté, „das von der siebten Rippe bis zum Hüftknochen“[679] reiche. Hubatsch ist bemüht die typischen Bewegungen der Tänzerin festzuhalten: so steht die Tänzerin wie erstarrt still, aber der Rocksaum ist noch im Schwung und wird jeden Augenblick glatt herunterhängen, die gebärdenhafte Gestalt betont im Tanz das Momenthafte.

Die ‚Europa auf dem Stier’ und ‚Eva mit dem Einhorn’ von Schwegerle sind zwar inhaltlich modern aufgefasst[680] – der Stier kniet sich hin und Europa läßt sich bereitwillig von Zeus rauben – aber schon 1785 hatte die Manufaktur, noch im Besitz von Gotzkowsky, durch Johann Georg Müller nach der Vorlage von Sebastien Leclerc (1676-1763) eine Entführung der Europa modellieren lassen.[681] Schwegerle greift auf diese Vorlage zurück.[682] Eva und das Einhorn: Durch einen Übersetzungsfehler der Bibel im Mittelalter wird das Einhorn zum Symbol für die Jungfrau Maria. Trotzdem beflügelt das Einhorn die Phantasie der Künstler besonders im 15. und 16. Jahrhundert. So malt Stefan Lochner (1400/1410-1451) ein Einhorn mit der Madonna im Rosenhag um 1448. Berühmt ist das Gemälde ‚Dame mit dem Einhorn’ von Raffael um 1506 und auch auf dem Tafelbild ‚Der Garten der Lüste’ (um 1500) von Hieronymus Bosch sowie bei Lucas Cranach der Ältere ‚Das Paradies’ von 1530 spielt ein Einhorn eine wichtige Rolle. Auf einer Bildteppichfolge ‚Die Dame und das Einhorn’, gewebt um 1480 in Brüssel von Willem de Pannemaker nach den Kartons von Jan Corneliszon Vermeyen ist das weiße Einhorn eine zentrale Figur.[683] Ebenso verspielt, wie die Mythen um das Einhorn sind die Figuren der Eva und der Europa, die Kompositionen mit den Tieren sind vielgliedrig und kleinteilig aber auch unklar, verworren und schwer. Elisabeth von Treskow schreibt 1971 einen harschen Verriss: „Die Haltung beider Mädchen ist übermäßig geziert. Das Kreuz durchgedrückt, die Finger abgespreizt, den linken Fuß nur mit den Zehenspitzen aufgesetzt und den Kopf affektiert geneigt, macht Europa den Eindruck eines zimperlichen Fräuleins. Ungewollt sicherlich ist die Lächerlichkeit dieser Pose, durch die der Anschein entsteht, als wolle Europa den mißmutigen Stier auf ihre Blumengirlande aufmerksam machen und damit sein Interesse wecken. Von ähnlich unfreiwilliger Komik ist ‚Eva mit dem Einhorn’.“[684] Schmuz-Baudiß kauft

677. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 198, S. 141 (Ingeborg Becker)
678. ebenda
679. ebenda
680. Jaffé 1911, S. 579-591
681. Vgl. Baer 1986, S. 315, Kat.-Nr. G 1433
682. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 204/205, S. 145 (Ingeborg Becker)
683. Vgl. Bliesniewski 2006, S. 4ff
684. Treskow 1971, S. 107

noch weitere drei Entwürfe von Schwegerle an, die ‚tanzenden Bauern', beide im Oktober 1909 und ‚Amor' im November 1911.[685]

Hubatsch modelliert auch die Figur der Agnes von Sorma (1862-1927) als Minna von Barnhelm von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Gerhart Hauptmann (1862-1946) sagt über sie: „Diese liebe und große Künstlerin war sozusagen eine Königin der Anmut. Ob man sie in Gesellschaft sah oder auf der Bühne, man empfand sofort, die Grazien hatten sie in der Wiege geküsst."[686] Im biedermeierlichen Kostüm der Minna von Barnhelm nimmt sie eher die Gestalt einer graziösen aber steifen Statue an, Reifröcke, Rüschen und eine große Haube verdecken den anmutigen Liebreiz der Schauspielerin. Von dem Modelleur Hubatsch stellt Schmuz-Baudiß auch die ‚Gruppe `Herr und Dame´ aus der Biedermeierzeit' aus, auch hier stehen die reizende Pose und die guten Kleider betuchter Bürger im Vordergrund.

Neben den Frauen sind es die Sportfiguren und Kinder sowie Gestalten aus Mythologie und Märchen, die man auf der historischen Fotografie der Ausstellung in Brüssel erkennen kann. Von Martin Fritzsche zeigt Schmuz-Baudiß ein Schulmädchen, dass im November 1908 im Modellbuch eingetragen ist. Die Figur betont den niedlichen Charakter des Kindes, das nachdenklich sein dickes und viel zu großes Schulbuch festhält. Das kleine Mädchen erfüllt einen dekorativen Zweck und stellt die heile Kinderwelt gutbürgerlicher Familien dar, die nichts vom Elend der Familien in den Mietskasernen wissen – 1903 muß die Kinderarbeit gesetzlich verboten werden – dennoch folgt die kleine Figur der modernen Auffassung vom Kind, die das Kind nicht mehr als kleinen Erwachsenen versteht. Das Mädchen hat eine Art Spielkittel an – im Sinne der Reformkleider. Die weit fallenden Kleider ohne Korsett werden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts aus emanzipatorischen und gesundheitlichen Gründen für Frauen gefordert werden – die Haare sind zum Zopf geflochten und mit einer großen Schleife festgebunden, so erscheint das Mädchen trotzdem herausgeputzt. Die drollige Kindlichkeit des Mädchens arbeitet Fritzsche heraus, eine runde Stirn, runde Wangen, der physiognomische Ausdruck zeigt insgesamt einem leisen Anflug von mädchenhafter Koketterie.

Zwei Eisbären sind ausgestellt. Während der Eisbär von Wernekinck einen naturalistischen und natürlich Ausdruck hat, modelliert Puchegger im Januar 1910 einen liegenden Eisbären, bei dem alle Linien und Konturen stilisierend auf den Ausdruck konzentriert sind. Das Tier liegt völlig in Ruhe, flach auf dem Boden, in der Form sehr geschlossen, werden die kantigen Linien, die sich sehnig um die Knochen des schlanken Tieres spannen, betont. Eindruckvoll zeigt Puchegger, die wahre Gestalt des geschickten Jägers im Eis, der blitzschnell

685. Vgl. Ahrem 1911, S. 134ff
686. Zitiert in: Bab 1927, S. 22

reagieren kann: Puchegger läßt die geschmeidigen Muskeln, die mächtigen Pratzen und kraftvollen Hinterläufe unter dem dichten Fell nur ahnen. Er arbeitet eine flächige Modellierung heraus, die einerseits dem Wesen des Tieres nahe kommt und zugleich dem Werkstoff gerecht wird.

Die Einstellung gegenüber dem Tier ändert sich. Die dritte Auflage der zehnbändigen Ausgabe ‚Brehms Tierleben' erscheint 1890/93 und jede Familie, die etwas auf sich hält, kauft das Nachschlagewerk für den Bücherschrank in der guten Stube. Die auch für Laien verständliche Darstellung und die schon bei Brehm anklingende Verhaltensforschung machen das Werk populär. Sonntags gehen Eltern mit ihren Kindern in den Zoo. Auch in den Tierfiguren der KPM zeichnen sich verschiedene Tendenzen ab: Die Figuren zeigen das Tier mit seiner Tierseele als Persönlichkeit. Man möchte das Tier verstehen und kennenlernen, andererseits vermenschlicht man das Tier. Anthropomorphe Züge werden in das Tier hineininterpretiert. Ein dritter Aspekt wird zum tragen kommen, wenn Tiere zu satirischen, karikierenden Gestalten verzerrt werden. Bekannt ist diese Verfremdung des Tieres seit den Zeichnungen des französischen Karikaturisten Grandville (eigentlich: Jean-Ignace-Isidore Gérard, 1803-1847), der mit seinem sarkastischen Blick auf die politischen und sozialen Verhältnisse im nachrevolutionären Frankreich bizarren, skurrilen Mensch-Tier-Karikaturen, mit denen er zum ersten Mal 1828 in seinen gesellschaftskritischen Grafiken hervortrat, in denen er Menschen als Tiere darstellt.

Klablena ist es, der Tiere karikierend als Menschen darstellt. Schmuz-Baudiß zeigt in Brüssel von Klabena die ‚Berühmtheit' von 1909,[687] eine Vogelgestalt im Frack, „... der aggressive Schnabel versucht ein mildes Lächeln, das aber, wird die Figur nacheinander von rechts, links und frontal betrachtet, eine siegessichere Gaunerphysiognomie enthüllt, dann ein hinterhältiges Grinsen zeigt und schließlich eine grimmige Menschenverachtung widerspiegelt."[688] Die Form ist so geradlinig, wie möglich geschlossen, der Frack unterstützt die schneidigen Konturen, die Federn am Kopf stehen kantig ab und scheinen die selbstgefällige Eitelkeit der Figur zu betonen. Als satirisch verfremdete Tierphysiognomie stellt dieser Vogel mit den schnittigen Zügen eines Habichts und der geschwellten Brust einen wichtigtuerischen, gefährlichen Staatsmann dar. In Dresden hatte Rudolf von Heider (1870-1950), Lehrer und Leiter der Keramikwerkstatt an der Kunstgewerbeschule in Elberfeld, eine sehr ähnliche Vogelfigur zuvor 1906 ausgestellt, die Klablena möglicherweise kennt. Interessant ist, dass Klablena den typischen Ornamentstil der Wiener Werkstätte,[689] die 1903 von Josef Hoffmann und Koloman Moser als eine GmbH und Produktionsgemeinschaft

687. Vgl. Bröhan 1993, Kat.-Nr. 185, S. 192
688. Treskow 1971, S. 113
689. Vgl. Schweiger 1982, S. 55ff

bildender Künstler gegründet wurde, in die KPM einführt.[690] Auch die karikierenden Vogelfiguren ‚Schönheit', die im Februar 1909 im Modellbuch eingetragen ist, sowie ‚Schmeichelei' tragen die feingliedrige wienerische Ornamentik, antikisierende ins florale übergehende Spiralbordüren, die lediglich in einer Farbe, in Goldfarbe aufglasur gemalt sind.

Von Robra stellt Schmuz-Baudiß einen röhrenden Hirschen in verschiedenen Versionen, beide im Juli 1909 verzeichnet, aus einen Jagdaufsatz aus. Robra stilisiert das Tier und indem alle plastischen Einzelformen des Köpers wie Kopf und Rücken weich ineinander übergehen und zu einer kompakten, großflächigen Masse werden, charakterisiert er das röhrende Tier, das sich völlig auf seinen Brunftschrei konzentriert.

Die Kontakte zur Berliner Bildhauerschule sind vielfältig und bilden ein solides Fundament für die Abteilung der Kleinplastik der KPM.

Begas ist 1878 in der Enquete-Kommission der KPM, der Modelleur Ludwig Manzel übernimmt die Begas-Klasse und wird Präsident der Akademie, Wernekinck ist Meisterschüler von Begas, Amberg studiert bei Tuaillon, Preuss studiert an der Akademie und hat ein Stipendium für Rom. Viele Lehrer und Schüler gehen für Monate oder gar Jahre nach Rom, wo sie wesentliche, stilbildende Impulse erhalten. – Beginnend mit Andreas Schlüter (1660-1714), der 1694 als Hofbildhauer aus Warschau nach Berlin berufen und großen Einfluss auf die Berliner Bildhauerschule haben wird, gewinnt die Berliner Plastik und Skulptur erst mit Gottfried Schadow (1764-1850) internationale Anerkennung. Unter dem Einfluß von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) und der Antikenrezeption eines Antonio Canova (1757-1822) in Rom, setzt sich der Klassizismus in Berlin durch. Mit Schadows Schüler Christian Daniel Rauch (1777-1857) – beeinflusst von Wilhelm von Humbold und Bertel Thorvaldsen – erblüht die Berliner Bildhauerschule, auch durch die Förderung König Friedrich Wilhelm II. Rauch wird der erklärte Favorit des nachfolgenden Königs Friedrich Wilhelm III., und Rauchs uneingeschränkt stilbildende Schule beeinflusst vor allem übergehend an Reinhold Begas (1831-1911) die preußische Plastik und Skulptur entscheidend bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts.[691] Seine monumentalen Arbeiten sind charakteristisch für das preußische Berlin der Kaiserzeit. Insbesondere Kaiser Wilhelm II. schätzt das Pathos der Arbeiten von Begas und verschafft ihm eine Vielzahl an repräsentativen Aufträgen. So hat Begas die künstlerische Oberleitung an der ‚Siegesallee' (1895-1901). Begas ist mehr einer zeitgeschichtlichen Porträthaftigkeit und einem maßvollem Realismus gepaart mit klassischer Ausdrucksweise Rauchs verpflichtet, als sein Konkurrent Albert Wolff,

690. Vgl. Treskow 1971, Anmerk.443, S. 130 – Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 204, S. 144 (Ingeborg Becker)
691. Vgl. Bloch 1990, S. 5ff

der weitgehend in Rauchs Tradition dem noblen, vom klassischen Idealismus geprägten Menschenbild anhängt. Begas ist nach einem Romaufenthalt von Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) Werken beeindruckt und wird zum Hauptvertreter des Wilhelminischen Neubarock. Louis Tuaillon schließt sich dem Meisteratelier von Begas an, geht aber für fast zwanzig Jahre nach Rom. Tuaillon gibt sein Wissen an Georg Kolbe (1877-1947) weiter.[692]

Die Künstler der Berliner Bildhauerschule arbeiten vorwiegend in Marmor und Bronze. Die Überschneidungen in der technischen Ausführung von Plastiken in Bronze und Porzellan sind evident. So fertigt der Künstler für eine Bronzeplastik ein Modell, damit das flüssige Metall gegossen werden kann.

Auch an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin haben sich einige Künstler und Modelleure der KPM ausbilden lassen, Preuss, Schley und Amberg waren dort Schüler. Für die Zulassung setzt die Unterrichtsanstalt die Kenntnis eines Handwerks und eine künstlerische Vorbildung voraus, welche die jungen Leute meist in der als ‚Vorschule' dienenden Königlichen Kunstschule an der Klosterstraße 75 in Berlin erworben haben.

So baut die KPM einerseits künstlerisch auf einem Fundament auf, das vom preußischen Herrscherhaus kontrolliert wird, allerdings in der Vergangenheit Glanzpunkte der Bildhauerei gesetzt hat und in seiner Nähe zu Rom die Authentizität nicht verloren hat und nicht verkrustet.

Schmuz-Baudiß kauft aber auch Entwürfe von Künstlern an, von Amberg, von Klablena, von Puchegger, von Schwegerle und mischt die künstlerischen Ausdrucksformen sehr ausgewogen. Die Bandbreite, für die Schmuz-Baudiß sorgt, ist erstaunlich groß, wird aber von mehreren Parametern bestimmt. Die KPM muss Erfolg haben, sie muß ihre Käuferschicht überzeugen, denn viele andere Manufakturen verkaufen ihre Geschirrformen und Ziergegenstände zu niedrigeren Preise. Sie ist ein Staatsbetrieb, Kaiser Wilhelm II. hat eine konkrete Vorstellung von Kunst, die er auch machtvoll durchsetzt.

Alle bedeutenden Manufakturen in Europa haben figürliches Porzellan im Programm. Meißen ist die erste Manufaktur, die auf die Kopenhagener Tierfiguren reagiert. Erich Hösel (1869-1953), der Vorsteher der Meissner Gestaltungsabteilung läßt Otto Jarl (1856-1915) aus Wien kommen, der einen Seelöwen modelliert. Meißen hat den jungen Bossierer Paul Walther (1876-1933) und Otto Pilz (1876-1934). Der Elefant (1905), die Bartgeier (1904), die Paviane (1906) und Perhühner (1909) von Walther sind unsentimental, sachlich und auf die Widergabe charakteristischer Physiognomien gerichtet, dabei zeigt sich aber schon die Tendenz zu kantigen Konturen, die den Knochenbau der Tiere direkt in

692. Vgl. 1990 Berlin, Kat.-Nr. 13, S. 28 (Peter Bloch)

seiner Funktionalität zeigen. Otto Pilz stellt die Tiere, Wüstenfüchse (1907) und italienischen Windspiele (1909) in ihrer sehnigen, nervösen Feinnervigkeit in kleinteiliger Ausgestaltung einzelner Partien dar. Hermann Fritz (1873-1948) modelliert seine Edelfalken (1908) mit glatten, ruhigem Kontur zu einer geschlossenen Form. – Konrad Hentschel in Meißen entwirft Kleinkinder beim Spielen, beim Essen und Trinken. In ihrer natürlichen Kindlichkeit wirken die kleinen Porzellanfiguren zwar niedlich, aber sie legen es keineswegs darauf an. Alfred Königs Mädchen mit Schlitten (1912) oder die Schlittschuhläuferin (1910) zeigen moderne junge Frauen. Die Schlittschuhläuferin in der Diagonale, beim Schwungholen auf dem Eis zeigt sich vermeintlich dynamisch, denn mit der tänzerischen Geste des linken Armes ist die Figur manieriert und auch das linke Bein ist vom Eis abgehoben. So wirkt die Pose gestellt, da der Schlittschuhläuferin Standfestigkeit fehlt.

Nymphenburg in München hat Joseph Wackerle (1880-1959), dem man schon im Alter von 26 Jahren die Position des künstlerischen Leiters anvertraut.[693] Seine Dame mit Muff (1905) sorgt auf der III. Kunstgewerbeausstellung in Dresden für Aufsehen. So meint Richard Graul 1909: „Mag auch in Wackerle's Figuren simplicianischer Witz mitsprechen, was er modelliert ist vortrefflich im Sinne des Porzellans gemacht und mit koloristisch feinem Geschmack dekoriert. Das gemahnt ein wenig an die lustige altnymphenburger Kunst Bastellis!"[694]

Bei Röhrstrand ist es Waldemar Lindström (1875-1960), dessen Tiere dem natürlichen Abbild sehr nahe sind, aber die formalisierte Stilisierung vermittelt zugleich einen dekorativen Eindruck. Lindström gehört der Manufaktur in Stockholm von 1897 bis 1940 an, er ist der einzige in dem Betrieb, der in jenen Jahren Tiere modelliert, so werden es in dieser Zeit rund 160 Tiere sein, die unter seinem Namen in das Modellbuch eingetragen werden.[695]

Die Schwarzburger Werkstätten in Unterweißbach in Thüringen, erst im Jahr 1908 von Max Adolf Pfeiffer (1875-1957) gegründet, stellen gleich auf der Weltausstellung in Brüssel 1910 Figuren von Ernst Barlach (1870-1938), Otto Thiem (1876 – 1956) und Max Esser[696] (1885-1945) aus. Eduard Berdel meint 1914 über Barlachs Figuren: „Mit am eigenartigsten sind die Figuren von Barlach (Berlin). Für manches Empfinden mögen ja ihre Linien zu hart und geschnitzt erscheinen, ihre ganze Wirkung zu unruhig und fast unschön, jedenfalls aber sind sie von persönlicher Kraft durchdrungen und verraten eine einzigartige, charakteristische Auffassung der Bewegung."[697] Otto Thiem hat von Fürstin Anna Luise zu Schwarzburg-Rudolstadt und Sondershausen (1871-1951) den Auftrag

693. Vgl. Breuer 1914, S. 39
694. Graul 1909, S. 233
695. Vgl. Bröhan 1996, Kat.-Nr. 233, S. 250
696. Vgl. 1990 Berlin, Kat.-Nr. 75, S. 96f (Petra Krutisch)
697. Berdel 1914, S. 641

erhalten, als Tafelaufsatz eine Reihe von Portraits der Fürstenfamilie bei der Jagd zu gestalten, an dem Thiem in den Jahren 1910-1912 arbeitet. So ist eine naturgetreue Wiedergabe in den Portraits vorgegeben. Die Schwarzbuger Werkstätten übernehmen von Thiem einen Wanderburschen (1909). Der junge Mann hat markige Gesichtszügen, ebenso sind die Falten der Kleider kantig und hart. Esser gestaltet um 1910 ein Perlhühnerpaar – die Meißener Perlhühner von Paul Walther[698] von 1909 sind ein Vorbild – aber die Tiere sind wirkungsvoll schlicht durchkomponiert. Reduziert auf wenige rundliche Formen, die weich ineinander übergehen, verhüllen die Federn mit den unzähligen kleinen Pünktchen den Körper der Tiere voluminös. Dazu steht der aufmerksam gereckte Hals des Hahnes, der sein sitzendes Weibchen beschützt, im Kontrast. Trotz aller ruhig fließenden Linien, hat es Esser vermocht, die angespannte Nervosität der Tiere, die sich beobachtet fühlen zu treffen, um gleich aufzustehen und zu flüchten, also auch in der kleinen Plastik findet sich das momenthafte Element. Im Jahr 1914 entwirft Esser einen Pfaufasan in Bronze von knapper zusammenfassender Formgebung darüberhinaus ist die gesamte Oberfläche des Vogels ornamental tauschiert.[699]

In Sèvres arbeitet man wenig an Kleinplastiken. Leo Laporte-Blairsy (1867-1923) entwirft die Figur ‚La Turquoise' von 1906 in Bisquitporzellan, eine statuarisch und stattlich, kompakt aufgefasste Frauengestalt, umhüllt von Röcken und mehreren Lagen von Schleiern, wirkt sie wegen ihres exotischen Aussehens interessant, ist aber noch sehr dem standbildhaften Vorbild, der Schärpentänzerinnen von 1900 verhaftet.

Bei Bing & Grøndahl arbeitet Ingeborg Plockross Irminger (1872-1962) um 1910 an Figurengruppen zum Thema Mutter und Kind: Es handelt sich um kleine Studien aus dem Familienleben. Die Liebe und Hingabe an die Erziehung der Kinder, an das häusliche Leben wird leicht und ohne Sentimentalität wiedergegeben. – Im Jahr 1909 kommt von Carl Larsson in Schweden das illustrierte Buch ‚Das Haus in der Sonne' heraus und wird sofort ein Bestseller, ebenso von familiärer, lebendig-fröhlicher Heiterkeit sind die Figurenszenen von Irminger durchdrungen.

In Paris sind es auf der Weltausstellung 1900 die Tiere aus Kopenhagen, die Aufsehen erregen, so ist es jetzt 10 Jahre später, Christian Thomsen (1860-1921), der Figuren für die Königliche Porzellanmanufaktur in Dänemark gestaltet. Der Journalist F. Rosenbaum[700] stellt für die Zeitschrift ‚Die Kunst' fest: „Sie sind dem alltäglichen Leben entnommen, in ihrer Bewegung und Wesensart so treu wie möglich studiert und wiedergegeben, wie ja die Kopenhagener moderne

698. Vgl. Bröhan 1996, Kat.-Nr. 55, S. 80
699. Vgl. 1990 Berlin, Kat.-Nr. 75, S. 97 (Petra Krutisch)
700. Lebensdaten unbekannt

Plastik ursprünglich von einer stark realistischen Kunstströmung geboren wurde. Dennoch liegt eine märchenhafte Weichheit, eine alle Lebenshärte in Schönheit auflösende Innigkeit in dieser Porzellanplastik."[701]

Annähernd alle Manufakturen arbeiten an Plastiken. Stilistisch liegen die Arbeiten der modellierenden Künstler relativ nah bei einander. Lediglich Barlach und Sèvres haben einen eigenen Stil der aus dem Rahmen fällt. Der stilbildende Einfluß der Figuren von Kopenhagen um 1900 ist noch breitflächig spürbar. Die meisten Künstler arbeiten an dem Thema der Abstraktion und Stilisierung einerseits, an äußerer gegenständlicher, naturalistischer Darstellung mit differenzierter Modellierung andererseits. Die beiden Richtungen gehen fließend ineinander über und die Materialeigenschaften des Porzellans müssen berücksichtigt werden. Wenn Fritzsche in seinen Kinderfiguren den erzählerischen Charakter zum Ausdruck bringt,[702] so sind es in den Figuren von Hubatsch zunehmend sinnliche Plastizität und Straffung der Konturen.

Seit 1908 hat Schmuz-Baudiß den Bereich der plastischen Gestaltung vollständig neu aufgebaut. Die KPM bietet inhaltlich-thematisch eine große Bandbreite an: Naturalistisch gestaltete Tiere bis hin zur karikierenden Tierfigur, Tänzerinnen, die moderne Frau und Kinder. Aber die KPM stellt auch noch historisierend anmutende Figuren, wie ‚Herr und Dame aus der Biedermeierzeit' und Agnes von Sorma dem Markt zur Verfügung. Auch stilistisch spiegeln die Modelle der KPM viele Facetten der Kleinplastik um 1910 wieder: Großzügig geformte Figuren mit flächiger, kantiger Modellierung bei gleichzeitiger Reduktion auf Form und Inhalt, wie z.B. im Eisbären von Puchegger, über die Vogelkarikatur von Klablena, die ganz auf rasante, klare Linien und den herrschsüchtigen, anmaßenden Ausdruck konzentriert ist, hin zu Figuren kleiner Mädchen, denen eine anekdotenhafte Inszenierfreude innewohnt. Schmuz-Baudiß hat es in zwei Jahren geschafft, die KPM auf die Höhe der Zeit zu bringen und die KPM im internationalen Vergleich unter die Spitzen einzureihen.

701. Rosenbaum 1909, S. 172f
702. Vgl. Folnesics 1914, S. 196,

11.10. 1911 – Berlin
Große Berliner Kunstausstellung

11.10.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

11.10.2. Zeitgenössische Kritiken

11.10.3. Kunsthistorische Einordnung

11.10.4. *Akzent:*
Der Hochzeitszug von Adolf Amberg

11.10. 1911 – Berlin
Große Berliner Kunstausstellung

Der amtliche Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung wird im Jahr 1911 von Max Osborn (1870-1946) herausgegeben. Osborn ist Schriftsteller, Theaterkritiker, Kunsthistoriker und Kunstkritiker der Vossischen Zeitung, einer überregional angesehene Berliner Zeitung, die seit 1617 herausgegeben wird, aber deren Erscheinen 1934 eingestellt werden muss. Sie vertritt die Positionen des liberalen Bürgertums. – Im Jahr 1933 fallen Osborns Werke den nationalsozialistischen Bücherverbrennungen zum Opfer, Osborn emigriert erst 1938.[703] Das Ausstellungskomitee unterstützen, so erklärt Osborn: „Mit ihrem sachverständigen Rat ... die Herren: Amtsgerichtsrat Dr. R. Béringuier, Direktorialassistent der Königlichen Nationalgalerie Dr. Kern, Kunstschriftsteller Dr. Georg Malkowsky und Kunstschriftsteller Max Osborn.“[704]

Richard Béringuier (1854-1916) ist Jurist, Historiker, Journalist und nicht nur wegen seiner salomonischen Urteile in der Stadt bekannt, er engagiert sich auch im Verein für die Geschichte Berlins, dient im Ersten Weltkrieg als Rittmeister der Reserve und fällt „auf dem Felde der Ehre.“[705] Guido Joseph Kern (1878-1953) ist Assistent von Ludwig Justi, der am 2. November 1909 als Nachfolger von Hugo von Tschudis zum Direktor der Nationalgalerie ernannt wird. Kern promoviert 1904 über ‚Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule’. Als Kustos an der Königlichen Nationalgalerie veröffentlicht er 1911 Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter 1911 sowie eine Werkmonographie über Karl Blechen 1911. Georg Malkowsky

703. Wendland 1999, S. 465-470
704. 1911 Berlin, S. 62
705. Baudissin 1918, S. 22

hatte schon zuvor im Jahr 1900 den Katalog zur Weltausstellung herausgegeben. Sie alle arbeiten das Konzept aus und betreuen die Organisation der Ausstellung.

11.10.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

Der Katalog verzeichnet lediglich, dass u.a. auch die KPM „Gegenstände aus der Zeit freundlichst zur Verfügung“[706] stellt, neben dem Märkischen Museum, der königlichen Berg-Akademie, der Königlichen Nationalgalerie und dem Königlichen Rauch-Museum sowie neben privaten Leihgebern.

Die Manufaktur stellt Arbeiten aus von: Adolf Amberg, Martin Fritzsche, Karl Himmelstoß, Hermann Hubatsch, Eduard Klabena, Anton Puchegger, Wilhelm Robra, Paul Schley, Josef Sigismund Wernekinck, Theodor Schmuz-Baudiß, Franz Türcke, Adolf Flad und Hans Schwegerle.[707] – Neu in Ausstellungskonzept sind Porzellane der KPM von Karl Heynen-Dumont (1883-?), Hermann Joachim Pagels (1876-1959), Carl Reschke (1872-?), Walter Schott (1861-1938), Joseph Wackerle und Edmund Otto (1888-1959, genannt Edmund Otto-Eichwald).[708]

Karl Heynen-Dumont, ist zunächst Schüler der Akademien in München und Berlin, hier sind seine Lehrer Graul und Tuaillon. Schmuz-Baudiß kauft von ihm im Oktober 1908 zwei Entwürfe, eine Ziege sowie Hahn und Henne.[709]

Hermann Joachim Pagels läßt sich von den Professoren Peter Christian Breuer (1856-1930) und Ernst Herter (1846-1917), beide sind Bildhauer an der Berliner Akademie, ausbilden. Von Pagels sind in das Modellbuch im Mai 1911 die Figur ‚Prinz Wilhelm von Preußen’ mit dem Vermerk ‚Tantiemenpflichtige Künstlerarbeit’ sowie ‚Die Söhne von Krupp von Bohlen und Halbach’ im November 1912 – beide Arbeiten von portraithaftem Charakter – eingetragen.[710]

Schmuz-Baudiß kauft im September 1909 von Carl Reschke, der an der Berliner Akademie ausgebildet ist, den Entwurf für eine ‚sitzende Dame im Reifrock’.

Walter Schott gelingt gleich nach seiner Ausbildung an der Akademie mit der 'Kugelspielerin' in Bronze im Jahr 1897 ein großer Erfolg. Die Figur wird später hundertfach in unterschiedlichen Materialien ausgeformt, unter anderem wird sie von der Meißener Porzellanmanufaktur verlegt. Schotts gutes Verhältnis zum

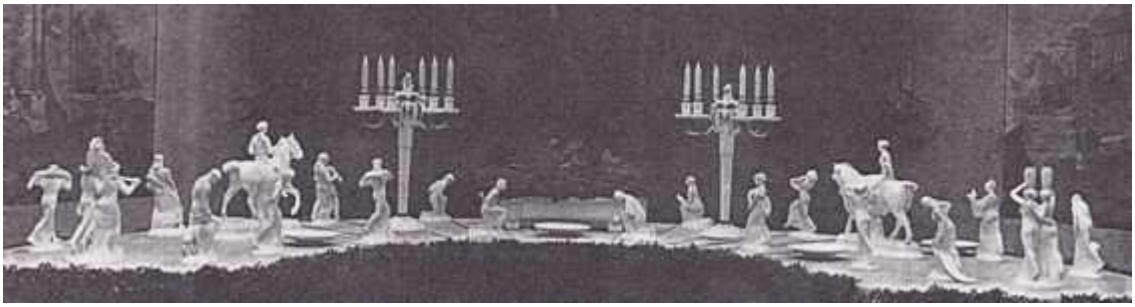
706. 1911 Berlin, S. 58
707. Vgl. Anonymus 1911/Kunst, S. 309f
708. Anonymus 1911, S. 375
709. Keine Abbildungen bekannt
710. Vgl. Erzgraber 1913, Kat.-Nr. 325, S. 53

Kaiser ist nicht unproblematisch, weil er auch gelegentlich die dilettantischen Zeichnungen Kaiser Wilhelms II. in eine bildhauerische Arbeit umsetzen soll. Dennoch gelten Staatsaufträge als Auszeichnung und veranlassen auch das Bürgertum, Aufträge an die derartig bevorzugten und protegierten Künstler zu vergeben. Für die KPM modelliert Schott im Juli 1910 eine Büste von ‚Kaiser Wilhelm' und die Figur ‚Fahnenträger'.

Obwohl Wackerle in der Porzellanmanufaktur Nymphenburg seit 1906 künstlerischer Leiter ist, schreibt er am 22. Mai 1909 an Schmuz-Baudiß: „... mit größten Vergnügen, wäre ich bereit, für die kgl. Manufaktur etwas zu machen – ich sollte ja im Herbst nach Berlin übersiedeln, es ist nicht ganz sicher, aber jedenfalls würde es mich sehr freuen für Berlin etwas schaffen zu können. In den ersten Junitagen komme ich nach Berlin und erlaube mir, Sie aufzusuchen. Mit vielem Dank für Ihren freundlichen Brief zeichnet, Ihr ganz ergebener Wackerle." Daraufhin fertigt Wackerle 1910 für die KPM vier Figuren an: Einen ‚Pierrot', eine ‚moderne Dame', eine ‚Dame mit Maske' und eine ‚sitzende Figur' im Januar 1911.

Von 1908 bis 1917 ist Wackerle Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin[711] und dort unterrichtet er Edmund Otto-Eichwald, der der KPM drei Modelle liefert: einen Kakadu im Januar 1911, einen ‚Blauspötter' im November 1911 und ‚Webervögel' im Januar 1913.

Aber in das Zentrum der Aufmerksamkeit der Ausstellung der KPM stellt Schmuz-Baudiß den Hochzeitszug von Adolf Amberg, den er hier zum ersten Mal vollständig zeigt



Fotografie des Hochzeitszug von Adolf Amberg, abgebildet in: Westheim 1911, S. 82

711. Vgl. Schur 1911, S. 21ff

11.10.2. Zeitgenössische Kritiken

Die große, wichtigste Kritik zur Ausstellung der KPM schreibt Paul Westheim (1886-1963). Westheim studiert Kunstgeschichte, er ist Student bei Heinrich Wölfflin (1864-1945) in Basel und Wilhelm Worringer (1881-1965) in Bonn. Von 1917 bis 1933 gibt er das ‚Kunstblatt' in Berlin heraus, in dem er Beiträge der expressionistischen Maler Wilhelm Lehmbruck, Oskar Kokoschka Otto Dix und Pablo Picasso veröffentlicht. Als Förderer und publizistischer Sprecher des Expressionismus, und ‚Symbolfigur der entarteten Kunst' ist Paul Westheim den Nazis schon vor 1933 ein Dorn im Auge. 1935 wird Westheim aufgrund seiner Tätigkeit und seiner jüdischen Herkunft die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Von der Gestapo ausgeraubt verliert er seine umfassende Kunstsammlung und seine Bücher. Zwischen 1939 und 1941 wird er in mehreren französischen Lagern interniert werden – wie viele Flüchtlinge kommt er 1941 völlig mittellos in Mexiko an.[712] Im Jahr 1911 schreibt Westheim: "Die aufquellende Freude an einer neuen Porzellankunst hat die Berliner Manufaktur auf sich zu lenken verstanden. Dänischen Künsten ist sie ausgewichen, den Mächten des Stillstands nicht erlegen, um so der alten Marke aufs neue Klang und Ansehen zu sichern. Schmuz-Baudiß spendete den Kennern Entzücken durch die Skala von Unterglasurtönen, die er zu erreichen wusste, und nicht weniger verdient machte er sich durch die Heranziehung von Kräften aus den Reihen der in Berlin heranreifenden Kleinplastiker. Ganz im Stillen, aber doch unverkennbar entwickelt sich hier eine Ausdrucksweise von eigenem Gepräge, eine Renaissance, die auf bestem Wege ist, sich zu einem Neu-Berlinischen Porzellanstil auszuwachsen. ... Berlin nimmt eine erste Rolle ein. Künstler wie Hubatsch (mit einem Piqueur von prickelnder Grazie), Wernekinck (mit possierlichen Tierfiguren), Wackerle, der einem melancholischen Pierrot den ganzen Duft seiner ersten Nymphenburger Schöpfungen zu geben wusste."[713]

Man lobt im Sprechsaal in Coburg: "Die Berliner Porzellanmanufaktur zeigt fast ausnahmslos bisher noch unbekannte Schöpfungen von großer Phantasiefülle. Die Künstler schöpfen mit erfreulicher Frische ihre Motive auch aus dem modernen Leben und machen, wie in der besten Zeit der Porzellanplastik diese wieder zum Miniaturspiegel unserer Lebensepoche."[714] In der Keramischen Rundschau richtet man das Augenmerk auf die leitende Funktion von Schmuz-Baudiß: „Zum ersten Male ist in diesem Jahre die Leitung der Großen Berliner Kunstausstellung an eine Reihe von deutschen Porzellanfabriken mit einer Einladung zur Beteiligung herangetreten. Acht Porzellanfabriken sind vertreten. ... finden wir eine Fülle von Neuem, das den Beweis für das fleißige und

712. Killy 1998, S. 459.
713. Westheim 1911, S. 82ff
714. Anonymus 1911/Kunst, S. 310

zielbewußte Arbeiten der führenden Staatsmanufaktur unter ihrem künstlerischen Leiter Prof. Schmuz-Baudiß liefert. Tritt dieser geschätzte Künstler auch hier ein wenig mit eigenen Arbeiten hervor, so finden wir doch überall den befruchtenden Einfluß seiner Leitung, ohne daß die Eigenart der Künstler unterdrückt würde."[715]

11.10.3. Kunsthistorische Einordnung

Wieder legt Schmuz-Baudiß den Schwerpunkt der Ausstellung auf die Kleinplastik. Alle Entwürfe, die er ankauft, sind plastische Arbeiten. Alle Künstler, von denen er Arbeiten ankauft, sind an der Berliner Akademie ausgebildet worden. Lediglich Josef Wackerle war Student an der Münchner Akademie, wird aber 1909 Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, wo Bruno Paul seit 1907 Leiter ist.

Schmuz-Baudiß macht den Tafelaufsatz zum Prunkstück der Großen Berliner Kunstausstellung 1911, aber die Meinungen darüber werden geteilt sein und es wird der Beginn einer Tragödie im Leben von Schmuz-Baudiß werden.

11.10.4. *Akzent:* Der Hochzeitszug von Adolf Amberg

Der patriotische Aufruf anlässlich der Verlobung am 5. September 1904 veranlasst Amberg den Hochzeitszug für die Hochzeit des Kronprinzen Wilhelm mit der Herzogin Cecilie Auguste Marie Herzogin zu Mecklenburg-Schwerin (1886-1954), die am 6. Juni 1905 stattfinden soll, für eine Ausführung in Silber zu entwerfen. Sein Lehrer Tuaillon, im Arbeitsausschuss für das Kronprinzensilber mag Amberg empfohlen haben, sich an der Ausschreibung zu beteiligen.

Aber die Braut lehnt den Entwurf mit dem Kommentar, die Figuren seien „zu nackt"[716] ab. Die ‚Lex Heinze' ist im Jahr 1900 verabschiedet worden. Das umstrittene Gesetz zensiert die öffentliche Darstellung ‚unsittlicher' Handlungen in Kunstwerken, Literatur und Theateraufführungen, sowie die Zuhälterei. Nach zahlreichen öffentlichen Protesten und Widerständen aus weiten Kreisen des liberalen Bürgertums wie auch der Sozialdemokraten entschärft der Deutsche Reichstag den ersten Entwurf und billigt die ‚Sittlichkeitsparagraphen' des Strafgesetzbuches in einer Kompromissfassung. Die Gegner kritisieren die

715. Anonymus 1911, S. 376
716. Vgl. Treskow 1971, S. 129, Anmerk. 410 – vgl. Becker 1987, S. 22

beliebig auslegbare Zensur und weisen darauf hin, dass zahlreiche wertvolle und allgemein anerkannte Kunstwerke aus der Antike bis zur Neuzeit nicht mehr ausgestellt werden dürften. – Noch zum Grabmalsentwurf für Königin Luise von Preußen im Jahr 1810 hatte der König von Preußen Friedrich Wilhelm III. (1770-1840) Schadow informiert, daß das umhüllende Gewand „... so leicht und feyn sein muß, daß die Formen des Körpers durchscheinen ...“.[717]

Schmuz-Baudiß kauft den Entwurf von Amberg an, um ihn in Porzellan auszuführen. Schon im Oktober 1908 wird das erste Stück des Tafelaufsatzes ausgeformt, die Jardiniere des Tafelaufsatzes.

Thema des Tafelaufsatzes ist ein Zug von Vertretern vieler Länder, vieler historischer Kulturen, die dem Herrscherpaar huldigen. Sie bringen Geschenke und bereiten Braut und Bräutigam ein Fest. – Die Braut als Europa auf dem Stier im Dezember 1909 im Modellbuch verzeichnet, mit ihrem Gefolge und der Bräutigam als römischer Krieger auf dem Pferd mit seinen Männern reiten sich entgegen. In der Mitte des Tafelaufsatzes steht eine Jardiniere, vor der auf der Seite der Braut eine Kaukasierin mit Kranz und eine Türkin mit Früchten, auf der Seite des Bräutigams ein Kurde mit Rosen sowie ein Ägypter mit Perlen knien. Auf beiden Seiten steht nun jeweils ein großer sechsflammiger Leuchter. Im Gefolge der Braut schließen sich dahinter eine Perserin und eine Japanerin, die auf dem Tamburin und einer Mandoline spielen an und vor der reitenden Braut her gehen. Vor dem Bräutigam laufen ein Afrikaner mit Waldhorn und ein Araber mit Dudelsack. Der Braut folgen eine Chinesin mit Papagei, eine Inderin mit Pfau und eine Afrikanerin mit Äffchen sowie eine Ägypterin mit Reh. Dem Bräutigam folgen ein Assyrer mit Panther, ein Inder mit Truthahn, ein Gote mit Hund und ein Japaner mit einem sehr großen Fisch auf den Schultern. Die Gefolge werden jeweils von einem Paar abgeschlossen. Den Zug der Braut schließen zwei Griechinnen ab, die Amphoren tragen, den Zug des Bräutigams zwei Etrusker, die eine Rüstung tragen.

Amberg hat den Tafelaufsatz choreographisch sowie rhythmisch durchkomponiert: Jede einzelne Figur ist in seiner Bewegung in einen vorgegebenen tänzerischen Bewegungsablauf des Hochzeitszuges einbezogen. Die Frauen und Männer schreiten verhältnismäßig weit aus, so dass die Oberkörper aktiv der Schrittrichtung folgen, sie schreiten sogar über die kleinen runden Sockel hinaus oder schweben teilweise mit einem Bein noch im Tanz. So zeigen alle Figuren eine betonte Drehung des Oberkörpers, die Gewichtsverlagerung wird im Schritt mit dem Kontrapost aufgegriffen. So wirken die fülligen Körper der Figuren lebendig, natürlich und leicht.

717. 1990 Berlin, Kat. Nr. 224, S. 265f (Götz Eckart)

In den Kleidern versucht Amberg dem traditionellen Kostüm der Nation bzw. der historischen Gestalt zwanglos nahe zu kommen, so trägt die Chinesin einen Kimono und der Inder einen Turban. Aber die Kleider und Tücher entblößen die Schönheiten des menschlichen Körpers mehr, als dass sie sie verhüllen. So hat die Inderin zwar ihren Sari artig über den Kopf gezogen und er fällt ihr über den Rücken, aber der gesamte vordere Oberkörper bleibt bis zu den Knien frei. Ähnlich ist es bei der Braut, ihr liegt lediglich ein Tuch locker über den Beinen. Die Oberkörper und Beine der Männer sind alle nackt, bis auf die des Bräutigams, der ein Kettenhemd trägt. Die Stoffe selbst, sind nah an die Körper angelegt, wie eine zweite Haut schmiegen sie sich fein an alle Rundungen der Körper.[718] Der sinnlichen Plastizität der Figuren stellt sich aber eine keusche Anmut von graziöser Eleganz in der Form entgegen.

Amberg erhält schon in Brüssel auf der Weltausstellung 1910 für einzelne Figuren, die dort schon von Schmuz-Baudiß in die Ausstellung mit aufgenommen sind, die Goldmedaille.[719]

Thematisch knüpft Amberg an den Tafelaufsatz an, den Friedrich II. für Katharina II. von Russland im Jahr 1770 bei der KPM in Auftrag gibt. Allegorische Figuren und Abgesandte aller russischen Nationalitäten umrahmen die Regentin feierlich und erweisen ihr die Ehre. – Amberg nimmt jetzt, mit dem Tafelaufsatz, nur beiläufig Bezug auf das Wilhelminische Kaiserhaus. Das Familienwappen der Braut führt den Stier im Schild, daher passt es, dass sie als Europa auf dem Stier reitet. Der Bräutigam kommt als römischer Imperator geritten, eventuell ist damit eine Anspielung auf den Titel ‚Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation', das aber 1806 erloschen ist und Wilhelm II. opponiert ohnehin gegen den ‚welschen Erbfeind'. Der Herrscher trägt keine Insignien der Macht, er hält lediglich eine Blume in der Hand, das könnte man als Kritik seiner martialischen Aufrüstungspolitik verstehen, ebenso wie die Huldigung der Völker, als Rüge seines imperialistischen Anspruchs sehen. Allerdings ist der Tafelaufsatz von großer harmonischer Anmut, der Hochzeitszug kaum politische Aussagekraft in sich birgt.[720] – Das Königshaus versteht die Produktion des Hochzeitszuges als Affront, denn es hatte den Entwurf von Amberg schon 1904, wahrscheinlich hauptsächlich aus Prüderie, abgelehnt. Schmuz-Baudiß, der schon von Anfang an von verschiedenen Seiten argwöhnisch beobachtet wird, erregt nun das Missfallen des Kaisers.[721] „Herr Richard Jäger, der ehemalige Malereivorsteher der St. P. M. der Schmuz-Baudiß noch gekannt hat, schreibt in einem Brief vom 26. Oktober 1964, der der Verfassern [Irene von Treskow] weitergeleitet wurde: Schmuz-Baudiß geriet bald nach seiner Berufung in die missliche Lage, beim

718. Vgl. Leistikow-Durchardt 1957, S. 108f – Vgl. Treskow 1971, S. 108ff – vgl. Becker 1987, S. 21f – vgl. Dorchenas 1993, S. 30ff
719. Westheim 1911, S. 89
720. Vgl. Becker 1987, S. 21f
721. Vgl. Bröhan 1993/KPM, S. 78

Kaiser und besonders bei der Kaiserin in Ungnade zu fallen. Er wurde für den Amberg-Tafelaufsatz verantwortlich gemacht, der noch in seiner Assistentenzeit begonnen wurde."[722]

Stilistisch zeugen diese Figuren nicht nur von überbordendem Einfallsreichtum, sondern von großer formaler Sicherheit. Die Konturen sind klar, ohne Ungenauigkeiten. Bei aller summarischen Formbehandlung, haben die Porzellane eine malerische Oberfläche, konzentriert auf den organisch, anatomisch durchkomponierten Körper. In der anmutigen Schönlinigkeit der Körperoberflächen, denn die eng angeschmiegten Stoffe suggerieren die Nacktheit der Figuren, liegt der artifizielle Reiz der Plastiken, der den Formvorstellungen des Jugendstils entspricht. Als Schüler von Tuaillon in der Tradition der Berliner Bildhauerschule stehend, geht Amberg von der Achse zwischen Kopf und Standbein aus und entwickelt die tänzerischen, raumgreifenden Positionen aus dem Geist der klassischen Antike. Rhythmus, Bewegung und Gegenbewegung erzeugen eine bemerkenswerte, fast barocke Expressivität. Die Abbildungen des Hochzeitszugs in Westheims Artikel zeigen die Figuren unbemalt, ganz in weiß. Wahrscheinlich ist es Amberg, der an Silber und Bronze gewöhnt ist, der den Vorschlag macht – aber Schmuz-Baudiß hat diese Entscheidung befürwortet und getragen. Später gibt es Ausführungen mit Unterglasurfarben, in Goldstaffierung und sogar in Aufglasurfarben – aber für die Ausstellung in Berlin 1911 ist diese Entscheidung radikal. In Brüssel ist Ernst Barlach mit seinen Bauernfiguren ganz in weiß angetreten, ebenso wie die KPM mit einigen wenigen Figuren aus dem Hochzeitszug. Selbst die ‚Turquoise' von Sèvres aus Bisquitporzellan, das ja auf Marmor anspielen soll, ist leicht staffiert, ebenso wie der Tafelaufsatz der Schärpentänzerinnen nicht ganz auf Farbe verzichtet hat. So ist die KPM zusammen mit Barlach bei den Schwarzburger Werkstätten hier Vorreiter, ganz unbemalte Figuren zu zeigen. – Ein Zeichen für Schmuz-Baudiß' Experimentierfreudigkeit, für die er in den nächsten Jahren bitter bezahlen muss, denn die Figuren nehmen ohne Bemalung zwar eher einen statuenhaften Charakter an, aber sie wirken auch hüllenloser.

Der Zeitgenosse Paul Westheim beschreibt die Wirkung: „ ... und vor allem Adolf Amberg erscheinen als Träger diese neuen Geistes, der der preußischen Manufaktur zu so einem unbestreitbar Triumph verhalf. Das Hauptstück der Schau war ein großer Aufsatz, den Amberg für die Tafel des Kronprinzen modelliert hat. Männer und Jungfrauen, Vertreter aller Rassen, eine Japanerin, eine Chinesin, Europa auf dem Stier, ein Neger, ein Perser, Hirten, Fischer und Krieger sind vereinigt zu einem Huldigungszug, der sich im Schritt und Tanz, in unterwürfiger Ergebenheit und bacchischem Jubel, mit Musik, Trophäen und Geschenken entfaltet. Ein Bewegungsrhythmus, der an- und abschwillt in wohl gebundenen Intervallen, der die Folge der Figuren zusammenfasst zu

722. Treskow 1971, S. 126, Anmerk. 303

geschlossenen Gruppen, und diese Gruppen wiederum bindet zu einer lebendig beschwingten Einheit. Mit einer flachen, gestreckten Schale im Mittelpunkt setzt es ein und strebt nach beiden Seiten empor über die knieenden Mädchen hinweg, an den Köpfen der Musikanten vorbei zu den Reitenden, und von da senkt sich's wieder langsam herab, langsam empor, bis durch die Lasten über das gewöhnliche Maß vergrößerten Trägerpaare einen plötzlichen Halt setzen. Dieser Entwicklung verdankt der Aufsatz das Pathos, das ihn zur festlichen Zier macht, das ihm bei aller Heiterkeit Größe verleiht. Die Anlage, so einheitlich komponiert, war kein Hindernis, um jede der Figuren mit eigenen, fesselnden Reizen auszustatten. Bei der Tafel, wo der Blick doch immer auf das eine oder andere Stück beschränkt bleibt, oder in der Vitrine wird das Auge immer angeregt bleiben durch das gemessene Spiel der Formen. Wie die Gesichter sprechen, wie die Muskeln straffen, die Gewänder fallen, alles zeugt von einem plastischen Können, das der Herrschaft sicher und seiner Wirkung bewusst ist. Die Strenge, die ein künstlerischer Wille verlangt, paart sich mit jener, den Porzellanen traditionell anhaftenden gefälligen Grazie. Sinnlich heiter ist jedes Figürchen geknetet, das Fleisch blüht und wippend sprüht seine animalische Intelligenz, die Geste ist bedeutungsvoll und bezeichnend, die Haltung zugleich wesensecht und von bestrickender Anmut. Amberg nutzt den Spiegelglanz der Glasur, läßt die Lichter in Flächen wider strahlen und macht den edlen, harten Scherben entsprechend die Kontur fest. Alle diese knienden, springenden, reitenden, schreitenden Gestalten haben trotzdem die beherrschte Silhouette, sind schön, weil sie aus der Wirklichkeit kommen, und sind doch über die Wirklichkeit hinausgewachsen zu einer Gesamtkomposition von königlicher Erlesenheit."[723]

723. Westheim 1911, S. 82ff

11.11. 1912 – Dresden
Dresden Grosse Kunstausstellung

11.11.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

11.11.2. Zeitgenössische Kritiken

11.11.3. Schmuz-Baudiß' Wahl in das Kuratorium der Höheren Fachschule für Dekorationskunst (Deutscher Werkbund)

11.11.4. Kunsthistorische Einordnung

11.11.5. *Akzent:* Die Porzellanmalerei der KPM

11.11. 1912 – Dresden Dresden Grosse Kunstausstellung

Die ‚Grosse Kunstausstellung Dresden' findet vom 1. Mai bis 15. Oktober 1912 statt. Die KPM stellt in Saal 37 unter der Nr. 1582 neben den Manufakturen von Nymphenburg und Meißen aus.

11.11.1. Die Porzellane der KPM

Es werden Arbeiten von Amberg, Fritzsche, Himmelstoß, Hubatsch, Pagels, Schley, Schwegerle, Klablena, Otto, Puchegger, Robra, Wackerle, Wernekinck, Rutte, Schröder und von den Malern Türcke, Flad und Strauß gezeigt.[724] Zum ersten Mal sind im Ausstellungskonzept Walter Hauschild (1876-?) und Julius Feldtmann (1856-1935) dabei, ebenso wie der Maler Willy Stanke (1882-1916, gefallen).

Der Bildhauer Walter Hauschild studiert an der Berliner und Leipziger Akademie. In Berlin wird er Meisterschüler von Reinhold Begas und später, in der Zeit des Nationalsozialismus als Mitglied der NSDAP, Professor an der Hochschule der

724. 1912 Dresden, o.S. – vgl. R. 1912, S. 452f

Künste Berlin.[725] Lediglich einen Entwurf kauft Schmuz-Baudiß im Oktober 1911 von Hauschild an, einen ‚Seelöwen', der naturnah in seinem Wesen getroffen wird. Von Julius Feldtmann[726] kauft Schmuz-Baudiß lediglich die Figur ‚Judith' an, die im August 1911 im Modellbuch eingetragen ist.[727]

Als Alexander Kips die Begabung des jungen Franz Türcke (1877-1959) erkennt, beurlaubt er ihn für ein Studium an der Berliner Akademie. Türcke entscheidet sich von Anfang an für das Genre der Landschaftsmalerei. Zunächst lernt er bei Eugen Felix Prosper Bracht (1842-1921). Als Schüler von Hans Fredrik Gude (1825-1903) feiert Bracht erste Erfolge mit kargen, einsamen Dünenlandschaften, er reist in den Jahren 1880 und 1881 durch Syrien, Palästina und Ägypten und widmet sich orientalischen Landschaften. Als Friedrich Kallmorgen (1856-1924),[728] der im impressionistischen Stil und in leuchtenden Farben malt, die Klasse von Bracht übernimmt, bleibt Türcke dort, bis er als Meisterschüler zu Albert Hertel (1843- 1912) überwechselt, der nach vier Jahren des Aufenthalts in Rom an die Berliner Akademie zum Professor berufen wird.[729] – Türckes Großvater und Vater waren zuvor schon in der Porzellanmanufaktur Meißen Porzellanmaler, der Vater wird 1884 an die KPM berufen. Türcke ist neben Schmuz-Baudiß der einzige in der Manufaktur, der Landschaften malt. Er spezialisiert sich zunehmend auf Berliner Stadtansichten.[730] In Brüssel 1910 hat Türcke die Goldene Medaille erhalten, außerdem ist er Mitglied im Verein Berliner Künstler.

Willy Stanke ist Blumenmaler. Im Jahr 1896 tritt er als Vierzehnjähriger bei der KPM ein. Stanke ist ein Jahr jünger und kommt ein Jahr später als Flad zur KPM, die Blumendekore auf der Glasur von beiden Malern sind stilistisch sehr ähnlich. Stanke beginnt erst später, um 1906 mit der Blumenmalerei und ist wahrscheinlich von Flad beeinflusst. So setzt er die Blumen in eine betonte Flächigkeit um. Linear aufgefasst, werden Blütenblätter, Stengel, Staubgefäße u.ä. mit einer schwarzen Linie konturiert, einzeln eng aneinandergesetzt und in einem Ton ausgemalt. Alle einzelnen werden Teile so gut wie möglich flach ausgebreitet. Die dabei entstehenden Überschneidungen erzielen dann eine geringe räumliche Wirkung. Flad arbeitet sehr ähnlich, aber unterstützt eine stärker plastische Sicht, in dem die Töne schattiert werden und er die Felder mit zarten Binnenzeichnungen gliedert und damit eine höhere Naturtreue erreicht.

725. Vgl. Oldenburg 2000, S. 15, Anmerk. 52
726. Lebensdaten unbekannt
727. Vgl. Becker 1987, S. 17
728. Vgl. Eder 1991, S. 59f
729. Vgl. Volk 1970, S. 66ff
730. Vgl. Treskow 1971,S. 86ff

11.11.2. Zeitgenössische Kritiken

Erich Haenel aus Dresden schreibt für die Zeitschrift ‚Die Kunst' über die Ausstellung: „Aus ihren reichen Beständen hat die Berliner Manufaktur diesmal nur eine bescheidene Auswahl getroffen, und es will scheinen, als sei der Neigung zu blassen, verwaschenen Tönen, wie sie die Kopenhagener Arbeiten entfesselt haben, hier oft williger Raum gegeben als die stilistische Behandlung des Figuralen fordert. Immerhin sieht man einige der mondänen und flotten Damen aus der Reihe der Ambergoschen Figuren mit Vergnügen, folgt dem Temperament der Schlittschuhläuferin von Hubatsch und erkennt vor Wackerles ‚Dame mit Maske' das parodistische Recht des zarten Rokokomaterials gern an. Edmund Otto bringt einen Papagei und einen Kakadu, bewährte Führer aus dem Reich der porzellanenen Menagerie, Robra Kaninchen und Enten. Als derb humoristische Genregruppe stehen H. Schwegerles tanzende Bauern ihren Mann. Derselbe Künstler macht mit einer Europa den Ausflug ins Mythologische, auf dem ihn die anmutige Flora von Schley begleitet."[731] Der Sprechsaal in Coburg stellt die Konkurrenz der KPM zur sächsischen Manufaktur in den Vordergrund: „Auch die KPM überrascht durch die erlesene Zusammenstellung und gelungene Auswahl der Stücke, obwohl sie naturgemäß nicht so reichhaltig ist, wie die Meißner. ... Besonders erfreulich ist es, feststellen zu können, daß die Produkte eine individuelle Note zeigen, daß sie also durchaus nichts schablonenhaftes an sich haben, wie es bei einem staatlichen Institut leicht vorkommen kann."[732] Figuren ohne Bemalung erzielen zunehmend Akzeptanz: "Bei einigen figürlichen Plastiken von Wackerle und Hubatsch sind gerade diese sonderbaren tief gedämpft leuchtenden Töne in einer Weise zusammengestellt, die ganz bestrickend reizvoll wirkt. ... So ist Schwegerle zu nennen, der seine Porzellane zum Teil nocheinmal in Weiß in der Skulpturenhalle zeigt, worin ein gewisser Vorteil liegt."[733]

11.11.3. Schmuz-Baudiß' Wahl in das Kuratorium der Höheren Fachschule für Dekorationskunst (Deutscher Werkbund)

Schmuz-Baudiß wird am 21. Februar 1912 in das Kuratorium der ‚Höheren Fachschule für Dekorationskunst' gewählt.

731. Haenel 1912, S. 467f – vgl. Hennig 1912, S. 333f – vgl. R. 1912, S. 452f
732. R. 1912, S. 541
733. Hennig 1912, S. 333

Hermann Muthesius gründet 1907 den Deutschen Werkbund als wirtschaftskulturelle ‚Vereinigung von Künstlern, Architekten, Unternehmern und Sachverständigen' in München. Die Schule, als Standbein des Werkbunds in Berlin eröffnet im Jahr 1910 unter dem Namen ‚Höhere Fachschule für Dekorationskunst'. Else Oppler-Legband (1875-1965), Architektin, Innenarchitektin, Künstlerin, Kunsthandwerkerin, Kostümbildnerin sowie auch Modeschöpferin übernimmt im September 1910 die Leitung der neugegründeten Schule, die von dem Deutschen Werkbund und dem Verband für kaufmännisches Unterrichtswesen sowie auch dem den Verband Berliner Spezialgeschäfte getragen wird.

Ursprünglich in den Räumen des Verbands der Spezialgeschäfte angesiedelt, wird die Einrichtung zum 1. Januar 1912 der Schule von Albert Reimann (1874-1971) in Berlin-Schöneberg in der Landshuterstraße eingegliedert. Die Reimann-Schule versteht sich als eine Kunst- und Kunstgewerbeschule vor allem für Mode und Dekoration. Sowohl die Höhere Fachschule für Dekorationskunst als auch die Reimann-Schule sehen sich im Sinne des Werbunds und später des Bauhaus als Brücke zwischen Kunst und Kunstgewerbe. Durch eine enge Vernetzung mit der Industrie trägt sie maßgeblich zur Verbreitung einer modernen Formgebung bei, gleichzeitig vermittelt sie vielen ihrer Schüler kommerzielle Aufträge. Die Reimann-Schule, schon 1902 gegründet, bildet in den 1920er Jahren zusammen mit dem Bauhaus und der Burg Giebichenstein eine der progressivsten und erfolgreichsten Ausbildungsstätten Deutschlands.[734]

11.11.4. Kunsthistorische Einordnung

Schmuz-Baudiß selbst hat in den Jahren von 1909 bis 1911 insgesamt lediglich sechs Modelle entworfen. Er scheint sich ganz auf die Arbeit als künstlerischer Leiter der KPM zu konzentrieren. Wieder stellt er hauptsächlich Plastik aus, legt aber auch einen neuen Akzent auf die Malerei.

Nirgendwo sonst herrscht eine derart hektische Aufbruchstimmung zu neuen Ausdrucksformen der Kunst, Literatur und Musik, wie im Berlin der zehner und zwanziger Jahre. – Die Dekade des Berliner Großstadt-Expressionismus beginnt um 1910, es ist jetzt nicht mehr die Sehnsucht nach der Natur, die die Künstler zum Ausdruck bringen, sondern eine emotionale Auseinandersetzung mit den sozialen Strukturen des Großstadt-Milieus. „Im Berliner Kulturklima findet sich vor dem Ersten Weltkrieg ein vielschichtiges Nebeneinander von reaktionären und revolutionären Ideen. Während die Monarchie den letzten Akt ihrer

734. Wickenheiser 1993, S. 22

kaiserlichen Hofhaltung im Berliner Gesellschaftsleben noch einmal mit allem Operettenpomp ausbreitet, brodeln in den intellektuellen Zirkeln bereits die radikalen Gedanken einer ästhetischen und sozialen Revolution, Gedanken, an denen sich die Künstler aktiv beteiligen, wobei Herwarth Waldens ‚Sturm-Galerie die verschiedensten Strömungen zusammenführt.“[735] – 1910 zieht Oskar Kokoschka (1886-1980) von Wien nach Berlin und bezieht von Paul Cassirer ein Jahresgehalt, damit er sorgenfrei arbeiten kann.

Das geistige Klima ist fruchtbar, der kreative Freiraum, trotz fortdauernder Verständnislosigkeit und Ablehnung kaisertreuer und bürgerlicher Schichten, groß genug, um eine geistig-kulturelle Blüte zu begünstigen, die in den zwanziger Jahren ihren legendären Höhepunkt findet und erst durch die nationalsozialistische Diktatur unwiederbringlich zerstört werden soll.

Schmuz-Baudiß ist als künstlerischer Leiter der KPM dem Kaiser unterstellt und damit wird von ihm Kaisertreue erwartet. Aber für Schmuz-Baudiß ist der Vergleich mit anderen Manufakturen in Europa wichtig. Er konzentriert die Produktion sowohl auf die Ausstellungen sowie auf den Verkauf. Auf jeder Ausstellung möchte er nicht nur Neuigkeiten sondern einen besonderen Schwerpunkt präsentieren. Jetzt in Dresden ist es wieder die Kleinplastik und er zeigt die Ergebnisse seines Versuchs, die Malerei-Abteilung der KPM zu modernisieren.

Es fällt auf, dass Schmuz-Baudiß in Dresden aus Ambergs Hochzeitszug nur zwei männliche Figuren zeigt, deren nackte Oberkörper weniger Anstoß erregen. Allerdings zeigt er von Julius Feldtmann (1856-1935) die Figur ‚Judith’ mit bloßen Brüsten. Die Figur ist lediglich in einer zeitgenössischen Fotografie bekannt, Ingeborg Becker schreibt über sie: „Mit deutlicher Verspätung, als der Höhepunkt einer solchen morbiden Begeisterung für diese mörderischen Damen schon überschritten war, erschien 1911 von Feldtmann eine Figur der ‚Judith’, die ihren Fuß in Siegerpose auf das abgeschlagene Haupt des Holofernes setzt. Die Figur, lediglich aus dem Fotoarchiv der KPM bekannt, besticht durch ihre unfreiwillige Komik, mit der in neckischer Pose ein solches tradiertes Motiv rezipiert wird. Gleichwohl ist sie ein interessantes Zeitdokument und läßt über die typische Wahl auch in der Art der Gewandbemalung deutlich Einflüsse der modernen Mode erkennen.“[736] Hubatsch, der wohl erst durch Schmuz-Baudiß Ermunterungen, neben Geschirrformen auch Figuren zu modellieren, hat in der Schlittschuhläuferin von April 1911 eine hinreißend elegante junge Dame entworfen, die dynamisch über das Eis gleitet. Großzügig fließen die Linien über den Körper hinweg, ein völlig durchgehendes Kleid schmiegt sich eng an den Körper an und betont die sportlichen Linien der jungen Frau. Der Körper ist

735. Thomas 2000, S. 45
736. Vgl. Becker 1987, S. 17

elastisch gedehnt, wobei die Dame Kopf und Oberkörper zur Seite wendet und mit den Beinen weit ausholt, um Schwung zu holen. Mit der durchgehend monochromen Farbfläche des Kleides erreicht Hubatsch eine harmonische Geschlossenheit in flüssig verlaufenden Konturen. Die Dame trägt einen gestreiften Turban mit seitlichem Schmuck, ein Hinweis auf die Mode der Zeit mit ihrem Interesse an exotischem Accessoires. Im selben Jahr entwirft er eine ‚Moderne Pallas Athene' mit einem Pekinesen auf dem Arm und neckisch rutscht ihr ein Träger des Kleides von der Schulter. Dieter Högermann, Kurator am Bröhan-Museum in Berlin nennt Athene die „Göttin der Secession,"[737] sie trägt nun Pumphosen mit Kleid darüber: In Berlin kommt es zu Menschenaufläufen und Verkehrsstaus, sobald einmal eine Dame im Hosenkleid auftaucht. Für Radfahrerinnen kommen Hosenröcke und Pumphosen auf. Das ist Ende des 19. Jahrhunderts noch ein Tabubruch. Allein schon die Tatsache, dass Frauen überhaupt auf das Rad steigen, empört konservative Kreise, jedenfalls in Deutschland. Vor 1900 kommt es vor, dass Gaststätten und Hotels Frauen in Hosen den Zutritt verweigern. Das Tragen von Hosenröcken ohne mitgeführtes Rad wird als Verstoß gegen die öffentliche Ordnung bestraft. Um 1910 entwerfen Pariser Designer bodenlange Hosenrock-Kostüme als Alternative zum damals modischen so genannten ‚Humpelrock', von Paul Poiret (1879-1944). Im Frühjahr 1911 erscheinen elegante Pariserinnen in diesen Hosenkleidern, beim Pferderennen in Auteuil, was für Wirbel in der Presse sorgt. Die Modelle sind orientalisch inspiriert, meistens sehr elegant, und hatten entweder sehr weit geschnittene Beine oder endeten in einer Art Pluderhose, die über den Knöcheln zusammengehalten wurde. In Deutschland wird diese Mode auch als Haremskleid bezeichnet. Zumindest in Paris und auch in London wird sie von etlichen Damen getragen, meistens jedoch nur zu gesellschaftlichen Anlässen und selten öffentlich auf der Straße. Die Karikaturisten und Satiriker stürzen sich mit Eifer auf die neue Mode, obwohl nur wenige Frauen sie überhaupt zu tragen wagten. Ein Beispiel ist der spöttische Hymnus an den Hosenrock, der 1911 in den Lustigen Blättern erscheint: „Ihr Schneider macht nimmermehr Ferien! Näht jeden Tag ein Schock! Verkauft ihn in riesigen Serien, entwirft ihn aus feinsten Materien, verleiht ihm die besten Kriterien, umhüllt ihn mit holden Mysterien! Er prickelt mir in den Arterien, der wonnige Hosenrock! Ob meine Frau einen anhat? Wer fragt das? Ich hole den Stock!"[738] Zwei Jahre später sind die Hosenkleider von der Bildfläche verschwunden. So nimmt Hubatsch ganz aktuell bezug auf die skandalträchtige Mode und entwirft eine verwegene Athene. Der Kontrast zu Hubatschs erster Athene von März 1908 könnte größer nicht sein und zeigt eine enorme stilistische Entwicklung. Die erste Athene steht statuarisch, klassisch würdevoll in antikem Gewand als wehrhafte Göttin frontal vor dem Betrachter. Beide Figuren von 1911 dagegen sind stilistisch von Amberg inspiriert. – Haenel erwähnt, dass Wackerle eine ‚Dame mit Maske', die im Dezember 1910 ins

737. 1987 Berlin/Porzellan, Kat. Nr. 203, S. 142 (Ingeborg Becker)
738. Zitiert in Wolter 1994, S. 22

Modellbuch eingetragen ist, ausstellt. Die Dame mit großem Hut über dem kunstvoll aufgesteckten Haar einer Perücke trägt ein langes weites Kleid und darüber zieht sie eng an sich heran einen Mantel mit Pelzbesatz. Ihre Augen verdeckt sie kokett mit einer schwarzen Maske, wie man sie vom Harlekin, aus der Commedia dell'arte der Renaissance kennt. Die mondäne Dame trägt das große Kostüm für einen Faschingsball. Wackerle bezieht sich aktuell auf eine Vergnügung der Demi-Monde der Zeit.[739]

11.11.5. *Akzent:* Die Porzellanmalerei der KPM

Das künstlerische Engagement von Schmuz-Baudiß kommt auch allmählich im Bereich der Porzellanmalerei zum tragen. Für die Porzellanmalerei kauft Schmuz-Baudiß keine Entwürfe von externen Malern an, sondern er arbeitet mit den festangestellten Malern. Unter den entwerfenden, kreativen Malern sind zu nennen: Türcke, Stanke, Flad, Miehte, Strauß und Schröder. In das Modellbuch werden lediglich die Formen eingetragen, nicht aber die Dekore, weil sie nicht plastisch sind. So lassen sich die Entwürfe der Porzellanmaler nur schwer genau verfolgen, denn weder sind die Dekore eingetragen noch die Namen der Maler. Die Dekore lassen sich anhand der Entwürfe und der Malereimarke am Porzellan zuordnen, aber sowohl die Entwürfe als auch die Porzellane sind nur teilweise erhalten. – Alle Maler übernimmt Schmuz-Baudiß aus der Ära Kips, er selbst hat nicht die Gelegenheit einen Porzellanmaler einzustellen.

Franz Türke scheint sich von Schmuz-Baudiß beeinflussen zu lassen, denn er übernimmt die Unterglasurtechnik. Er geht sogar soweit, die Konturlinien ebenso wie Schmuz-Baudiß in das Gipsmodell einzugravieren. Für eine von Kamp entworfene Tischlampe entwirft Türcke einen Dekor mit vier großen flachovalen Reserven auf dem runden Lampenschirm. In die Reserven fügt er vier verschiedene Landschaftsmalereien ein. Es handelt sich um sanft hügelige Landschaften, in denen immer ein Baum die Aufmerksamkeit des Betrachtes auf sich zieht. In zwei Landschaften schmiegen sich Häuser in die Hügel ein. Türcke arbeitet mit den eingravierten Linien und modelliert die Oberflächen leicht plastisch und gliedert auf diese Weise größere Flächen, die nur in einem Ton mit dem Aerographen gespritzt werden, den in den Ritzen setzen sich mehr Glasurpartikel ab, so entsteht eine Art Binnenzeichnung für die einzelnen Zweige der Bäume oder Grasbüschel auf den Hügeln. Auf diese Weise nähert sich Türcke erstaunlich nah den Arbeiten von Schmuz-Baudiß. – Allerdings gliedert Türke die Kompositionen spannungsloser als Schmuz-Baudiß. Während Schmuz-Baudiß sich

739. Breuer 1914, S. 39f

schnell von der Landschaftsmalerei in Reserven gelöst hat, akzeptiert Türcke das genau definierte Bildfeld auf einem Gefäß. Die Landschaft geht über mehrere Stufen in den Horizont über und geht ansatzweise von einer zentralperspektivischen Symmetrie aus, so dass sich der Baum oder die kleine Siedlung in der Mitte der Komposition befinden. Türke übernimmt von Schmuz-Baudiß auch die Idee Plateaux zu bemalen, geht aber auch dazu über, Stadtansichten und Vedouten von Berlin zu malen. Es handelt sich oft um stimmungsvolle Abendbilder der Großstadt, nach einem Regen. Das Plateau ‚Friedrichsbrücke und Berliner Dom' steht in der Tradition topographisch interessanter Ansichten auf Porzellan. Die ‚Prospektmalerei' als Dekoration auf Prunkvasen, Erinnerungstassen und Wandtellern verwendet, zeugt neben der künstlerischen Feinheit auch von patriotischem Stolz der Haupt- und Residenzstadt Berlin. Franz Türcke läßt mit seinen modernen Stadtvedouten diese Gattung wieder aufleben. Neben der Wiedergabe von markanten Gebäuden der Stadt ist Türcke wohl vorrangig an einer malerischen Wirkung interessiert. Der ästhetische Reiz, der sich durch die Licht und Schattenzonen einer frühabendlichen großstädtischen Beleuchtung ergibt, wird von ihm aufgenommen. Aus dem dunklen, nur partiell erhellten Untergrund wächst die alles überragende Kuppel des neuen Domes empor. Die leichte Bläue der Dämmerung gibt die Folie für den imponierenden Bau. Der Dom ist erst 1904 fertiggestellt worden und gilt als einer der bedeutendsten Bauten der wilhelminischen Ära. Die elektrische Beleuchtung der Großstadt, die Spiegelung der Lichter auf dem dunklen Wasser der Friedrichsgracht lassen ein Zwielicht und damit eine fast magische Stimmung entstehen."[740] Eine Nähe zu den Arbeiten von Lesser Ury (1861-1931) zeigt sich in den Sujets,[741] wie den nächtlichen Szenen der Großstadt nach dem Regen. Aber Ury trennt prinzipiell Lichtquelle und Lichtschein. Die Lampen leuchten, aber sie erhellen nicht. Der schwarze Fond, auf den Ury seine Lichtpunkte und Lichtflecken wie Sterne ins Firmament setzt, bleibt übermächtig. Die Lichtpunkte fallen in die Finsternis wie Tropfen auf den heißen Stein. Türke dagegen bleibt in den Tonwerten malerisch, die Luft ist feucht, mit Straßenlaternenschimmer, Spiegelungen und Lichtbrechungen. Türke arbeitet aber auch graphisch, denn es kommt ihm auf die gegenständliche Richtigkeit der Architekturen an. So bleibt er konventionell und sprengt den Rahmen der Erwartungen des Publikums nicht.

Die Blumen von Stanke, Flad und Strauß liegen stilistisch relativ nah beieinander. Während Miethes Blumen zart perlmuttschimmernd sind, als würden sie sich hinter einem Nebelschleier diffus auflösen – ähnlich den Seerosen von Monet – sind die Malereien der jüngeren Maler viel konkreter. Strauß, der die einzelnen Blüten noch naturalistisch darstellt, beginnt aber die Gesamtkomposition ins Ornamentale zu überführen. So sind die Blüten räumlich und plastisch

740. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 157, S. 119 (Ingeborg Becker)
741. Vgl. Seyppel 1987, S. 22ff

weitgehend naturgetreu dargestellt, werden aber ornamental angeordnet. Die einzelnen Blättchen der Blüten sind umrandet. Wie sorgfältig ausgebreitet und getrocknet werden die Blüten ins Flächige übertragen und dann eng miteinander kompositorisch für eine Guirlande drapiert.[742] Flad geht ähnlich vor, aber er mischt plastisch ausformulierte Blüten, bei denen er die Farbe hell oder dunkel eintönt, mit Blütenblättern, die lediglich in einem kräftigen Ton ungegliedert innerhalb einer geschlossenen, relativ kräftigen Konturlinie stehen.[743] Die Kompositionen sind denen von Stanke ähnlich, die Blüten werden eng zusammengerückt und bilden dicht zusammengebundene Kränze oder Sträuße, so dass sie wie ein Band die Wandung umziehen, aber fest als Ornament definiert sind. Stankes Blumen lösen sich verhältnismäßig weit von einer naturalistischen Darstellungsweise. Innerhalb einer geschlossenen Konturlinie für ein Blütenblatt, für einen dünnen Blumenstengel steht die Farbe in einem Ton fest und wird nicht schattiert. Ausschlaggebend ist die kompositorische Anordnung, die sich im Laufe der Jahre lockert. Ursprünglich sind die Blumen auch bei Stanke fest miteinander, wie in einem Mosaik verbunden, aber im Laufe der Jahre flicht er grüne Zweige ein, die die Blumen umspielen und schließlich als freie Ranken locker aus dem festen Gefüge der Blüten fallen und scheinbar um die Gefäßwandung klettern.[744] Er bricht die schematische Regelmäßigkeit, mit der die Blüten wie in Rapportbildern wiederkehren, indem er die Anordnung rhythmisiert und die ornamentale Gliederung auflöst. Dabei werden die Kompositionen natürlicher, gleichzeitig nimmt der Abstraktionsgrad in der Darstellungsweise der Blumen zu und die Farben beginnen zu leuchten. – Auch wenn der somnambule Charakter fehlt, erinnert diese Blumenmalerei in ihrer Dichte und überbordenden Fülle an die Blumenmalerei eines Gustav Klimt (1862-1918) in Wien.

Heinrich Langs Dekore unterscheiden sich völlig von der Blumenmalerei: Lang arbeitet an Ornamenten, die zwar von einem floralen Motiv ausgehen, aber in starre, fest komponierte Palmetten in pastoser Emailmalerei übergehen, die wie große ‚Schmuckbroschen' auf der Wandung liegen. [745]

Max Schröder, die Brüder Lorenz und Heinrich Lang sowie Max Vopel, die viele der typischen Dekore der Ära Kips entworfen haben, bei denen fließende Linien in Goldemail den Dekor zum großen Teil ausmachen, greifen nun Stilelemente der Künstler der Wiener Werkstätte und der Darmstätter Künstlerkolonie auf. Die Dekore werden nun feingliedriger und zarter. Sie arbeiten nicht mehr mit dem pastosen, schweren Goldemail, das im Relief auf der Glasur steht, sondern mit einer matten, flüssigen Goldfarbe, die dünner und weicher auf der Glasur liegt

742. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 193, 193a, 194, 195,196, S. 137f (Ingeborg Becker)
743. ebenda
744. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat. Nr. 140, S. 108 (Dieter Högermann)
745. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat. Nr. 138, S. 107 (Dieter Högermann)

und matt glänzt.[746] Besonders offensichtlich wird das Interesse am Wiener Jugendstil in dem Entwurf von Martin Fritzsche von 1911, in einem Putto mit Füllhorn im Juni 1911, bzw. mit Blumengirlande auf dem Deckel einer Vase. Michael Powolny (1817-1954) entwirft seit 1907 als Mitglied der Wiener Werkstätte Putten in Fayence, die Fritzsche offensichtlich inspirieren, ähnliche Putten zu modellieren.

In den Ornamenten der Porzellane der KPM wird die Tendenz deutlich, die feine, grazile Formensprache des Wiener Jugendstils bemerkbar. Die Ornamente verlieren den floralen Charakter und die schwungvolle Dynamik des Peitschenhiebs von Obrist und ordnen sich einer symmetrisch gegliederten Geometrie unter, indem sie auch Stilelemente der Klassik, des Klassizismus' und des Biedermeiers aufnehmen. Rankenschlinge, Palmette, Wellenranke, Eierstab, laufender Hund, aber auch Voluten und Arabesken werden abgewandelt und vereinfacht, streng gegliedert und flächenfüllend, kleinteilig in die Fläche umgesetzt. Als klare, feine Goldmuster sind sie filigran so verwendet, dass sie die konkaven und konvexen Rundungen der Gefäße betonen. – Materialübergreifend findet man auch neue Ideen für das Porzellan beim Glas. Bruno Mauder (1877-1948) ist seit 1910 Lehrer an der Glasfachschule in Zwiesel und wirkt über die Schule hinaus stilbildend. Seine flächenfüllenden floral-ornamentalen Dekore in feiner Goldmalerei werden von der böhmischen Glasfachschule in Steinschönau/Haida aufgegriffen und variiert. Zierliche Dekore in breit angelegter Schwarzlotmalerei[747] mit Goldornamenten werden Mode[748] und greifen auch auf das Porzellan über.[749]

Annährend alle anderen Manufakturen haben die Blumenmalerei auf der Glasur aufgegeben und malen nur noch unter der Glasur. Diese Dekore sind mit der Berliner Blumenmalerei nicht vergleichbar, lediglich Sèvres macht eine Ausnahme. Dort arbeiten Geneviève Rault, Eugen Lagriffoul (1878-?)[750] und Marthe Vesque.[751] Charles Rémy (1886-1939)[752] liefert Entwürde mit floralen Dekoren in Emailmalerei. Rault entwirft 1909 einen vierfach sich rund um die Vase wiederholenden Blumendekor.[753] Die Stengel der Blumen beginnen am Fuß der Vase und wachsen, streng stilisiert den Gefäßkörper hinauf, lediglich der Stiel der Blume ist linear, alle anderen Teile der Blume sind in einzelne kleine Blättchen aufgelöst, die sich kaum berühren oder überschneiden. So erreicht

746. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat. Nr. 135, S. 104 (Dieter Högermann)
747. Schwarzlot besteht aus einem schwarz gefärbten Bleiglas, das sich bei 600°C aufschmelzen läßt
748. Vgl. Ricke 1989, S. 210
749. Vgl. Kapitel 11.15.3.6.
750. Freundlicher Hinweis von Tamara Préaud, Musée National de Ceramique de Sèvres
751. Lebensdaten unbekannt
752. Freundlicher Hinweis von Tamara Préaud, Musée National de Ceramique de Sèvres
753. Vgl. Bröhan 1993/KPM, Kat. Nr., S. 367

Rault eine artifizielle Wirkung, die darin gesteigert wird, dass sich die Blüten auf der Schulter des Gefäßes zu Halbkreisen ordnen. Die in Einzelformen aufgelöste Pflanze füllt flächig und geometrisch gegliedert im Rapport die gesamte Oberfläche. Der Dekorentwurf von Vesque aus dem Jahr 1911 ist ähnlich, fasst aber die Pflanzen etwas naturhafter auf.

Die Reaktionen in der KPM auf die neuen Kunstströmungen sind spürbar, aber sie müssen auf eine kaisertreue, bürgerliche Käuferschicht abgestimmt werden. Der florale, naturhafte Jugendstil steigert sich zunächst mit zunehmender Abstraktion in eine florale Ornamentik. Die vitale Malweise eines Gaugin, Klimt und Matisse, die das leidenschaftliche Temperament der Farbe in eine rauschhafte Fülle von Ornamenten umsetzt, kommt der Porzellanmalerei entgegen.

11.12. 1913 – Berlin Jubiläumsausstellung der KPM

11.12.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

11.12.2 Zeitgenössische Kritiken

11.12.3. Verleihung des Königlichen Kronenorden dritter Klasse an Schmuz-Baudiß

11.12.4. Kunsthistorische Einordnung

11.12.5. *Akzent:* Das Ceres-Service von Schmuz-Baudiß

11.12. 1913 – Berlin Jubiläumsausstellung der KPM

Die KPM feiert ihr 150-jähriges Bestehen mit einer großen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum.[754] Über die Eröffnung der Ausstellung mit dem Kaiser berichtet der ‚Berliner Lokalanzeiger' am 21.10.1913: „In Gegenwart des Kaiserpaares, vieler Minister und zahlreicher Vertreter der Wissenschaft und der Kunst sowie Repräsentanten des wirtschaftlichen Lebens wurde heute Mittag im Lichthofe des Kgl. Kunstgewerbemuseums ... die Ausstellung feierlich eröffnet. Die Einladungen zur Feier hatte der Handelsminister als der oberste Chef der Manufaktur ergehen lassen und im Treppenhaus machte denn auch Minister Sydow seinen Gästen die Honneurs. ... Von der Akademie der Künste waren deren Präsident Prof. Manzel erschienen, und als weitere Vertreter der Künste seien genannt Graf Harrach, Professor Schulte im Hofe und Prof. Wackerle. Es waren ferner der Generaldirektor der Kgl. Museen, Geheimrat Dr. Bode und sein Vorgänger Geheimrat Schoene erschienen, und von den Mäzenen waren zu der Feier Geheimrat Arnold und die Herren v. d. Marwitz, v. Dallwitz und Dr. Förster gekommen. ... Dann bestieg Handelsminister Dr. Sydow die Rednertribüne, um folgende Ansprache zu halten: ‚Eure Majestät! Die Kgl. Porzellanmanufaktur fühlt sich Eurer Majestät zu tiefstem Danke verpflichtet. Vom ersten Beamten bis zum jüngsten Arbeiter empfindet sie das hohe Interesse, das Eure Majestät ... der Manufaktur entgegenbringen. Den Anregungen und der Richtung, die Eure

754. Vgl. Anonymus 1913, S. 441ff

Majestät wiesen, dankt sie ihre heutige Stellung. Eure Majestät sind der größte Bezieher der Manufaktur. Mit Vorliebe wählen Eure Majestät Erzeugnisse aus ihr als Gaben und sorgen dafür, daß ihr Ruhm weit hinausgetragen werde. ... Diese aber bringen das Gelöbnis unverbrüchlicher Treue und Hingabe auch in diesem Augenblick mit diesem Rufe zum Ausdruck: Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. hoch, hoch, hoch!' – Auf den, den Lichthof umgebenden Galerien stand Kopf and Kopf die Arbeiterschaft der Kgl. Manufaktur, und brausend klang von dort das Echo des Kaiserhochs in den Saal. Es folgte die Festrede des Ministerialdirektors Fritz Dönhoff, dessen Dezernat die Anstalt unterstellt ist. Seine Ausführungen waren eine kurz gedrängte Geschichte über die persönlichen Beziehungen Friedrichs II. zur Manufaktur. Den Schluß seiner Rede bildete der Hinweis auf die guten wirtschaftspolitischen Grundlagen und Aussichten der Manufaktur, die sich den Bedürfnissen des heutigen Geschäftslebens anzupassen gewusst habe."[755] Das Kunstgewerbeblatt gibt die Rede von Dönhoff vom 20. Oktober 1913 wieder: „... in der wirtschaftlichen Lage der Manufaktur, der jahrelang geringere Aufmerksamkeit gewidmet worden war, hat erst in neuester Zeit wieder eine Festigung Platz gegriffen. Während in den ersten hundert Jahren dauernd mit Überschüssen gearbeitet wurde, erwiesen sich von 1876 an immer wachsende bare Zuschüsse aus der Staatskasse als unerlässlich. Sie erreichten 1887 bis 1893 ihren Höchststand mit einem durchschnittlichen Jahresbetrag von mehr als 80.000 Mark. Nunmehr erfolgte nach Schaffung der Stelle eines eigenen Verwaltungsdirektors eine Neuorganisation des Betriebes, welche zu übersichtlicher Klarheit in den Geschäftsvorgängen und zur Hebung der Verantwortlichkeit der, der Direktion nachgeordneten Stellen führte. Hierauf begannen nach den Leistungen auch die Finanzen sich dauernd zu bessern. Obwohl in dieser Zeit auch für die Arbeiterfürsorge erhebliche Mittel bereitzustellen waren, schließt das letzte Jahrfünft wiederum mit einem durchschnittlichen Jahresüberschuß von 100 000 Mark. Dabei ist der Betrieb, der jetzt über ein Personal von etwa 650 Köpfen verfügt, heute mit Aufträgen so stark bedacht, daß zur Befriedigung dringender Bedürfnisse größere Neubauten zur zwingenden Notwendigkeit geworden sind."[756]

11.12.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

Über die Jubiläumsausstellung berichtet der ‚Berliner Lokalanzeiger' am 18.10.1913: „Das 150-jährige Jubiläum der Kgl. Porzellan-Manufaktur wird mit einer großen entwicklungsgeschichtlichen Ausstellung im Kgl.

755. Anonymus 1913, 21.10.1913. o. S.
756. Dönhoff 1913, S. 41ff

Kunstgewerbemuseum festlich begangen.[757] Im Oberlichtsaal und in vier Sälen des Erdgeschosses stehen über 2500 Porzellane – die in ausgesuchten Exemplaren – aus den Sammlungen des Museums und der Porzellanmanufaktur, sowie aus den Schätzen des Kaisers und zahlreiche Kunstfreunde – ein Bild geben von der Entwicklung der Berliner Porzellankunst vom Jahre 1763 bis zur Gegenwart. Der Wert der Ausstellung beruht darauf, daß die historische Linie mit wissenschaftlicher Treue bis in die Jetztzeit nachgezeichnet wird. Im Lichthof finden wir die kostbaren Stücke aus der Blütezeit, aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen und Friedrich Wilhelm II. Wir sehen die für den großen König hergestellten Porzellanservice ... in denen die spezifisch berlinische Blumenmalerei ihre höchste – und anderwärts in der Tat unerreichte – Vollendung erlangte. ... Weiterhin werden die vielgestaltigen Dekorationsweisen der Tier- und Landschaftsmalerei, der Amoretten, Porträt- und Silhouettenmalerei und die Übergänge zu den glatten Formen und kühlen Farben des Klassizismus veranschaulicht. Die freistehenden Vitrinen sind vornehmlich den plastischen Schöpfungen der Manufaktur gewidmet. ... In den Sälen im Erdgeschoß sind die Arbeiten aus dem 19. Jahrhundert zusammengefasst. ... Daran schließt sich dann die Periode der technischen und stilistischen Wandlungen und Unzulänglichkeiten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und in einem eigenen Raum die jüngste Reorganisation der Manufaktur unter der Leitung des Direktors Schmuz-Baudiß. Dieser Saal mit den modernen Arbeiten zeigt, mit welchem Feingefühl und mit welchem Geschick Schmuz-Baudiß den Stil des Porzellans neu zu beleben verstand. Im Mittelpunkt stehen des Künstlers hervorragend schönes, sogenanntes Ceres-Service und die bekannte Serie weißer Rundplastiken von dem allzu früh aus dem Leben geschiedenen, trefflichen Amberg, der sich mit soviel natürlicher Begabung in die Porzellantechnik eingelebt hatte. Auch die Arbeiten von Hubatsch und Flad müssen genannt werden. Um die Ausstellung, die am Montag durch den Kaiser selbst in feierlicher Weise eröffnet wird, hat sich vor allem der Direktor des Kunstgewerbemuseums Geheimrat Dr. von Falke verdient gemacht. Das Arrangement der modernen Abteilung lag in den bewährten Händen des Direktors der Porzellanmanufaktur Professors Schmuz-Baudiß."[758]

Des weiteren sind ausgestellt Bildplatten von Schmuz-Baudiß, die Flora von Schley, die Salome und der Pfefferfresser von Feldtmann, die Jagd nach Amor von Schwegerle, ein Löwe von Puchegger, ein Männchen-machender Dackel und Papageien von Robra, die Jagdbowle von Schmuz-Baudiß sowie Dekore von Miehte, Heinrich Lang und Stanke.[759]

757. Vgl. Erzgraber 1913, S. 53ff
758. Anonymus 1913, 18.10.1913, o. S.
759. Mieszner 1913, S. 529ff

11.12.2. Zeitgenössische Kritiken

Die Kritiken in den Medien sind von der Feierlichkeit des Anlasses zu der Ausstellung bestimmt. Herbert Mhe (1891-1952) äußert Kritik und fordert mehr Traditionsbewusstsein: „Was Prof. Schmuz-Baudiß geleistet hat, muß man in Erinnerung an frühere Scheußlichkeiten mit großer Freude anerkennen. Hervorragendes ist es ja noch nicht, aber wie könnten wenige Jahre des Wirkens von Schmuz-Baudiß das erzielen? Das Erreichte fordert schon hohe Anerkennung! Es ist natürlich, daß eine Klarheit der Ziele noch nicht vorhanden ist. ... Die Standteller aber mit Stadtbildern (Türcke?) sind schlecht! Überhaupt läßt der Stil des Dekors zu wünschen übrig, es ist kunstgewerblich, das heißt ... die ausgehängten Blumenstudien von Fielitz, Bonnenfant, Strauß, Markowitz wirken zeichenlehrerhaft! ... die Berliner Porzellanmanufaktur besitzt eine höchste Tradition! Wozu hat man sie, wenn man sie nicht in moderner Weise natürlich, weiterführt?“[760] – Aber Erwin Bublitz konstatiert: „Es ist Schmuz-Baudiß’ großes Verdienst, jeden Künstler nach seinen Eigenschaften gefördert und gestützt zu haben, so daß er seine individuelle künstlerische Begabung zur vollen Entfaltung bringen kann.“[761] In der Münchner Zeitschrift ‚Deutsche Kunst und Dekoration’ resümiert man: „Mit dem Direktor Theodor Schmuz-Baudiß erlangten die modernen Prinzipien kunstgewerblich-sachgemäßen Formens auch in die Berliner Porzellanmanufaktur Eingang. Wenn heute, am 150. Jahrestage ihres Bestehens, die Manufaktur in künstlerischer und technischer Hinsicht einen ehrenvollen Rang behauptet, so ist dies ein Verdienst der schöpferischen Ideen, die für das kunstgewerbliche Gestalten auf allen Gebieten maßgebend geworden sind. ... Neuerdings, besonders in jüngster Zeit, hat sich die Manufaktur auch mehr der Porzellanplastik zugewandt und hat nach Modellen moderner Künstler in Schaffeuerfarben wie in Überglasuren manches liebenswürdige kleine Bildwerk auf die Beine gestellt. Sie sind stilistisch sehr verschieden: Zu der anmutigen archaisierenden Haltung des ‚Siegeswagens’ stehen die liebenswürdige naturalistische Belebtheit der ‚Flora’ und die zeichnerisch-dekorative Linie der ‚Jagd nach Amor’ in lebhaftem Kontrast. In der Tierplastik wird zuweilen, trotz Kopenhagen, Vorzügliches geleistet, wie in Robras reizend komponierter, technisch hervorragender Papageiengruppe.“[762]

760. Mhe 1914, S. 50
761. Bublitz 1913, S. 84
762. M. 1913/1914, S. 165

11.12.3. Preußischer Königlicher Kronenorden dritter Klasse

Wieder ist es der ‚Berliner Lokalanzeiger', der berichtet: „... Vor diesem offiziellen Akt hatte in der Porzellanmanufaktur selbst eine intime Feier stattgefunden, bei der der Ministerialdirektor Dönhoff im Auftrage des Kaisers Auszeichnungen verteilt: Professor Schmuz-Baudiß und Professor Schley erhielten den Kronenorden 3. Klasse und Professor Ziekursch den Roten Adlerorden 4. Klasse. Direktor Heinecke empfing vom Minister die silberne Medaille für Verdienste um den Gewerbefleiß und Maler Miethe wurde durch Verleihung des Professorentitels ausgezeichnet."

Der Preußische Königliche Kronen-Orden wird am 18. Oktober 1861 von König Wilhelm I. (1797-1888) anlässlich seiner Krönung in Königsberg gestiftet.

Auch wenn Paul Schley seit 1885 Modellmeister der KPM ist, so mag es für Schmuz-Baudiß enttäuschend sein, mit Schley auf eine Stufe gestellt zu werden.

11.12.4. Kunsthistorische Einordnung

Berlin entwickelt sich zunehmend zu einer der wichtigsten Kunststädte in Europa. Nicht nur die hier ansässigen Künstler, sondern auch das Publikum ist von großem Sachverstand und ist bereit die Kunst zu fördern, wie z.B. die Familie von der Marwitz, alter preußischer Landadel mit Herrensitz im Oderbruch, deren Söhne oft als Generäle im Dienst des Königs stehen oder die adlige Familie Dallwitz aus Niederschlesien stellt oft Minister im Reich, die als Mäzene der KPM genannt werden.

Vor allem sind es Künstler und Intellektuelle, die für ein aufgeschlossenes Klima in Berlin sorgen. 1913 veranstaltet Herwarth Walden (eigentlich Georg Lewin, 1878-1941) in Berlin als Reaktion auf die Kölner Sonderbund-Ausstellung den ersten deutschen Herbstsalon, der den Höhepunkt in der Existenz seiner 1912 gegründeten Sturm-Galerie darstellt. Walden zeigt im März die Münchner Künstlergruppe ‚Der Blaue Reiter' und das Frühwerk von Oskar Kokoschka (1886-1980). Bereits im April folgt die erste Ausstellung des italienischen Futurismus in Deutschland mit Umberto Boccioni (1882-1916) und Gino Severini (1883-1966), die an manchen Tagen bis zu tausend Besucher anlockt, möglicherweise gerade weil es dabei zu tumultartigen Auseinandersetzungen kommt. Eine Erinnerung des Schriftstellers Walter Mehring (1896-1981) läßt die öffentliche Erregtheit in dieser kontrastreichen Zeit anschaulich werden: "Daß eine Ausstellung so stürmisch verlaufen sollte, das hatte ich nicht geahnt; nicht für möglich gehalten,

daß Dispute über Stilprobleme in eine Saalschlacht zwischen geladenem Publikum und ausländischen Ehrengästen ausarten würde; in ein Gebrüll: 'Eviva l`amore! – Eviva Garibaldi! – Eviva Futurista!' – und: 'Raus damit!' – und: 'Wo bleibt denn die Polizei?' – die auch prompt, schnauzbärtig, spitzbehelmt einschritt."[763] – Mit untrüglichem Spürsinn für die Schlüsselwerke avantgardistischer Kunst präsentiert Herwarth Walden bis in die späten zwanziger Jahre in der Berliner ‚Sturm-Galerie die grossen Namen der frühen Moderne.[764] – Berlin ist zu diesem Zeitpunkt eine der führenden Kunststädte weltweit und übt auf junge unkonventionelle Künstler eine enorme Anziehungskraft aus. Gleichzeitig werden in der ‚Sturm'-Zeitschrift die kontroversen Kunstdebatten des frühen 20. Jahrhunderts geführt und bahnbrechende Texte zur modernen Kunst abgedruckt, etwa Kandinskys Essay ‚Über das Geistige in der Kunst' (1911), Delaunays Studie ‚Über das Licht' (um 1912) und Filippo Marinettis (1876-1944) ‚Futuristisches Manifest' (1909). Programme, in denen Herwarth Walden Bauelemente einer neuen Ästhetik entdeckt, deren vielgestaltiges Panorama im ‚Sturm' entfaltet wird. Die kinematographische Technik der ausgestellten Futuristen beeinflusst die apokalyptischen Großstadtvisionen von Ludwig Meidner (1884-1966), den jungen George Grosz (1993-1959) und später den gesamten Berliner Dadaismus.

Die Kritiker fordern Schmuz-Baudiß immer wieder dazu auf, die historischen Modelle der KPM auszuformen, so verfasst Schmuz-Baudiß eine Art Pressetext, den er den Pressevertreten aushändigt – der Entwurf dazu ist erhalten. Schmuz-Baudiß versucht den Kritikern die Argumente zu nehmen: „Während der 15 Jahrzehnte, die die Königleich Porzellanmanufaktur besteht, sind begreiflicherweise eine große Anzahl Modell und Muster entstanden, die soweit die noch zugänglich sind, noch heute als Nachbildung ausgeführt werden. ... Sie [die KPM] führt auch, soweit es der Gegenwartskunst möglich ist, Bestellungen im Sinne früherer Stilperioden aus. Daneben entstehen neue Modelle im neuzeitlichen Sinne, geleitet von der Erkenntnis, dass neue künstlerische Qualität nicht aus der bloßen Abwandlung alter entstehen kann und dass wir unser Gewissen reinhalten sollten von den Vorwürfen der wissenschaftlichen Ablehnung verstorbener Künstler, die ihr Eigentumsrecht nicht mehr zu wahren in der Lage sind. Die Zeit des Rokoko ist nicht allein deshalb die glanzvollste Porzellankunst auch in der KPM gewesen, weil der Zufall Erfindung und Beginn der Produktion in diese Periode legte, deren Stilcharakter dem sinnlich ausdruckvollen Material entsprechen. Die Künstler dieser Epoche schufen Typen und Scenen, die die Gebärde, Bekleidung und Lebensart der damaligen Gegenwart entnommen waren. Sie war im besten Sinne modern."[765]

763. Mehring 1983, S. 228
764. Vgl. Walter-Ris 2003, S. 31 ff
765. Schmuz-Baudiß [1913], S. 1ff

Schmuz-Baudiß hat sich vorgenommen zur Jubiläumsausstellung im Jahr 1913 ein neues und großes Service zu entwerfen und produzieren: Das Ceres-Service.

11.12.5. *Akzent:* Das Ceres-Service von Schmuz-Baudiß

Wilhelm Mieszner[766] urteilt 1913 über das Service: „Und abermals hat in allerneuester Zeit Schmuz-Baudiß ... selbst in seinem Ceres-Service eine sehr innige Verquickung von modelliertem Dekor mit bunter Malerei geschaffen. Ein Geschirr, das ohne Zweifel eine Höhe der Porzellankunst bedeutet, die Berlin ganz allein zufällt. Hier ist Strenge der Form und ihre farbige Belebung zusammengeschmolzen mit der freudigen Stileinheit, wie sie nur das eingehende Studium des Materials erzwingen kann. Der große Semper würde an diesem Geschirr seine helle Freude haben.“[767]

Die Attribute der Ceres, der römischen Göttin des Ackerbaus, der Ehe und des Todes sind sowohl der Ährenkranz als direktes Symbol für die Nahrung – dabei handelt es sich um Weizen und Gerste – sowie das Füllhorn. Ihr griechisches Pendant ist Demeter. Das Füllhorn, als Zeichen des Überflusses, ist ein mythologisches Symbol für das materielle Glück. – So schmückt Schmuz-Baudiß das Service beziehungsvoll mit Ähren und einem von Blüten und Früchten überquellenden Füllhorn.

Nach der großen Kritik für die ausgestellten Porzellane der KPM auf der Pariser Weltausstellung und dem spöttischen Kommentar von Ernst Zimmermann aus Dresden: „... sie machten ausschließlich Blumenvasen, zunächst mit einer Leidenschaft, als hätten die Deutschen nichts besseres zu tun, als Blumen in Wasser zu stellen, ...“[768] gibt Kips in den Jahren zwischen 1900 und 1908 16 Service bei den Modelleuren der KPM in Auftrag.[769] Schmuz-Baudiß selbst überarbeitet und entwirft bis 1912 insgesamt neun Service: ‚Kaffeeservice verziert mit Margeritten’ (Kat.-Nr. 032/P-KPM, Juli 1903), Kaffeeservice genannt ‚Osier mit Kornblumen’, (Kat.-Nr. 056/P-KPM, Dezember 1903 und 36/P-KPM, August 1903), ‚Teeservice mit Johannisbeeren’ (Kat.-Nr. 046/P-KPM, Oktober 1903), Teeservice ‚Osier mit Kornblumen’ (Kat.-Nr. 056/P-KPM, Dezember 1903), ‚Teeservice, glatt’ (Kat.-Nr. 078/P-KPM, August 1904), Kaffeeservice glatt (Kat.-Nr. 087/P-KPM, Januar 1905), ‚Teeservice, wie die Form Neuzierrat, aber glatt’

766. Lebensdaten unbekannt
767. Mieszner 1913, S. 529ff – vgl. Walter 1913, S. 296ff
768. Zimmermann 1901, S. 80
769. Vgl. Kapitel 11.8.4.

(Kat.-Nr. 176/P-KPM, November 1907), ‚Tafelservice mit Kiefernzweigen' (Kat.-Nr. 235/P-KPM, Dezember 1911) und schließlich das ‚Ceres-Tafel-Service mit und ohne Ähren' (Kat.-Nr. 236/P-KPM, April 1912).

Das Ceres-Service kann in vierzig verschiedenen Teilen geliefert werden, dazu kommen ein siebenteiliges Tee- und Kaffeeservice. Das Speiseservice enthält z.B. extra eine ‚Gurkenschale', ein ‚Terrinchen für Fruchtsaft', einen ‚Pichelsteinertopf' oder eine ‚Eismuschelschale'. Es kann in drei verschiedenen Dekorvarianten bestellt werden: a) mit Ährenkante in Gold und Aufglasurfarben, b) ohne Ährenkante und Unterglasurfarben und c) ohne Ährenkante in Gold und Aufglasurfarben. Schmuz-Baudiß läßt die Formen von Jolitz[770] und Emil Rutte (1874-1957) modellieren.

Seit 1876 ist der KPM die Chemisch-Technische Versuchsanstalt angeschlossen, wo an technischen Neuerungen experimentiert wird. Berdel erklärt: „Der Chemiker der Manufaktur, Dr. König hat in 5-6-jähriger stiller Arbeit eine Unterglasurpalette für reduzierend gebranntes Hartporzellan geschaffen, die etwa 30 neue zuverlässige Farben umfasst. Wir können z.B. an einem Prachtteil der Berliner Ausstellung, dem großen Brautzug von Amberg, diese Farben studieren: herrliches leuchtendes Hellgrün, prachtvolles noch nirgends sonst erzieltes Gelb, ferner violette und warme braune Töne, endlich ein tiefes sattes Schwarz sind besonders hervorzuheben. ... Das ‚Ceressercive' von Schmuz-Baudiß ist speziell für diese Malerei entworfen worden, stellt somit etwas ganz Neues vor, den Beginn einer Epoche, die uns farbenfrohe Gebrauchsware in Porzellan mit unzerstörbaren, der Hartporzellanglasur gleichwertigen Farben liefert."[771] Hierbei handelt es sich um eine Art Inglasurfarbe (Einsinkfarbe), die auf die Glasur aufgetragen wird, aber bei etwa 1250°C in die Glasur eingebrannt wird und dadurch fest mit der Glasur verbunden ist, aber ihre Leuchtkraft nicht verliert.[772]

Die Gefäßkörper des Ceres-Service gehen von einer kugeligen Grundform aus, die in ein Oval verschoben sein können. Auch die Henkelformen sind rund, werden aber plastisch nach oben hin von den Füllhörnern begleitet, so dass herausquellende Blumen, Früchte, Beeren und Weinlaubranken die Verbindung zwischen Wandung und Henkel statisch nicht nur verstärken, sondern schmücken. Sämtliche Knäufe bestehen aus dem Inhalt der Füllhörner, Blüten, Beeren und Früchten und bekrönen die gedeckelten Gefäße fröhlich und heiter. Reliefierte Ähren laufen als Band an den Rändern der Deckel und betonen die weiche Rundung des Konturs.

770. Vorname und Lebensdaten unbekannt KPM
771. Berdel 1914, S. 626f
772. Vgl. Heuschkel 1975, S. 22ff

In diesem Service hat Schmuz-Baudiß funktionale Schwächen seiner vorangegangenen Service und Gefäße überwunden. Die Form wirkt geschlossen und harmonisch in sich ruhend. Die Henkel sind statisch stabil und Schmuz-Baudiß erlaubt sich keine Exaltiertheiten mehr. Form und Dekor verbinden sich zu einer anmutigen Einheit.

Noch wenige Monate zuvor, beginnt Schmuz-Baudiß mit dem Entwurf eines Tafelservices mit Kiefernzweigen (Kat.-Nr. 235/P-KPM, Dezember 1911), das in der Literatur als „Vorstufe“[773] bzw. „Vorläufer“[774] eingestuft wird, das tatsächlich viel mehr seinen Entwürfen aus den Jahren von 1898 bis 1908 gleicht. Im Service mit den Kiefernzweigen wird der Dekor schon nicht mehr auf die Mitte der Rundung der Wandung platziert, wie in früheren Jahren, sondern er liegt an den Mündungsrändern umlaufend, die Schauseiten bleiben frei. Auch hier verstärkt er die Ansatzpunkte zwischen Henkeln und Wandung mit reliefierten Kiefernzweigen und Zapfen. Der Korpus selbst wird unterhalb einer runden Schulterpartie nach unten schlank eingezogen und unter den Griffen verlaufen Kanneluren ohne jegliche formale oder inhaltliche Beziehung zur Form. Allerdings wird dieses Geschirr nur mit einer Terrine und einem Teller in das Modellbuch eingetragen, bleibt also unvollständig. Möglicherweise verwirft Schmuz-Baudiß das Service und beginnt mit dem Ceres-Entwurf.

Erstaunlich viele Service in modernen Stil werden nach der Pariser Weltausstellung auch von anderen Manufakturen auf den Markt gebracht.

Allen voran bestellt die Porzellanfabrik Gebrüder Bauscher in Weiden/Bayern noch im Jahr 1900 ein Geschirr von Peter Behrens, obwohl die Manufaktur auf dickwandige Geschirre für die Gastronomie spezialisiert ist. Die Manufaktur ist sehr erfolgreich, man hat Verkaufsniederlassungen in New York, London, Luzern und Vertretungen in Rio de Janeiro, Havanna und später auch in Amsterdam, Rom, Kopenhagen, Tel Aviv u.a. Es passt in Behrens’ Konzept, dass er für eine Manufaktur entwirft, die nicht das elitäre Publikum sucht, denn er wird auch in Zukunft derjenige sein, der nicht nur das praxisorientierte Kunsthandwerk sucht, sondern die Verbindung zur Industrie aufbaut, wenn er 1907 das Angebot der AEG annimmt, künstlerischer Berater der Gesellschaft zu werden. Das Service für das eigene Haus in der Darmstätter Künstlerkolonie – sein Erstlingswerk mitsamt einer kompletten Inneneinrichtung, das er allerdings nie bewohnt – zeichnet sich durch sechseckige Tassen mit gekehlter Wandung und j-förmigen Henkeln aus, alle Teile sind sechseckig, nur die Teller sind rund. Der Dekor zeigt ein aufglasur gemaltes lineares, geradliniges Ornament. Das Service hat eine steife, kantige und statische Ausstrahlung.

773. Vgl. Treskow 1971, S. 65
774. Vgl. Bröhan 1993, Kat. Nr. 126, S. 159

Stilistisch fast gegensätzlich zum Service von Behrens, entwirft der junge Maurice Dufrèsne (1876-1955) ein Kaffee- und Teeservice im Auftrag von Julius Meier-Graefe für ‚La Maison Moderne' in Paris ebenfalls um 1900. Es hat runde Gefäßkörper und die Henkel, Deckel und Schnaupen scheinen elastisch, übergangslos aus der Form herausgezogen zu sein. Ein linearer, abstrakt-floraler Dekor unterstreicht die dynamische Wirkung der Formen, eine fließende, spannungsgeladene Erscheinung.

Jutta Sika (1877-1964), eine Schülerin von Koloman Moser (1868-1918) arbeitet für die Wiener Porzellanmanufaktur Josef Böck. Ihr Kaffee- und Teegeschirr von 1901 besteht aus glatten, schlanken, runden Gefäßkörpern mit kurzen, dreieckigen Schnaupen, an die kreisförmig durchbrochene Scheibengriffe angarniert sind, analog sind die Deckelhauben gestaltet. Die Tassen stehen auf schalenförmigen Untertassen mit azentrischem Stand. Der Dekor in kräftigem Orange liegt auf der Glasur und besteht aus Kreisen und großen Kreissegmenten, sie sich dicht aneinander lagern. Das ist ein Entwurf, der seiner Zeit weit voraus ist, vor allem die Scheibengriffe, die mit dem schrill orangefarbenen Kreissegment-Dekor korrespondieren, er hätte in den 1960er Jahren noch einmal aufgelegt werden können.

In den Jahren zwischen 1902 und 1906 tritt die Porzellanfabrik Philip Rosenthal & Co. AG Selb mit Servicen von Günther Reinstein (1880-1938) auf. Unter den Namen Botticelli, Donatello und Tizian modelliert Reinstein Geschirre mit glatten konischen bzw. zylindrischen Wandungen, J-Henkeln bzw. Griffen mit plastischem Blattansatz, Service von eleganter Zeitlosigkeit.

Ein ähnliches Geschirr entwirft Ferdinand Selle (1862-1915) im Jahr 1903 für die Porzellan-Manufaktur Burgau an der Saale. Für das Service ‚geschweifte Form' gibt es vier verschiedene Tassentypen, denn Selle „sucht eine gewisse Flexibilität in der Zusammensetzung der Geschirre einzuhalten."[775] Das Service ist kleinteilig gegliedert, denn die Schultern der Gefäße sind vierpassig geschweift, ebenso wie die Ränder der Deckel, Schüsseln und Platten, die Henkel sind j-förmig gekantet. Die blauen Dekore sind ähnlich, wie bei Rosenthal stilisiert-floral und feingliedrig.[776]

Im selben Jahr werden Henry van de Velde und Richard Riemerschmid von der Königlichen Porzellan-Manufaktur Meißen unter Vertrag genommen, um ein Service zu entwerfen. Van de Velde geht von einer glatten runden Form aus. Die Wandung der Terrine ist in der Mitte leicht abgesetzt, die kurzen Griffe sind aus der Wandung übergangslos herausgezogen, während die Deckel einen kantigen Bügelgriff haben. Bezeichnend ist der stromlinienförmige Dekor, der dynamisch

775. Fritz 1988, S. 19ff
776. Vgl. Fritz 1997, S. 22ff

eine schwingende, rotierende Bewegung suggeriert. – Ganz anders ist das Service von Riemerschmid, es hat bauchige Gefäßkörper mit abgerundeten J-Henkeln. Der unterglasur-kobaltblaue Dekor beschränkt sich nicht nur auf die Ränder und Fahnen, auf denen Zweige mit runden Blättchen umlaufen sondern auch die Wandungen tragen Streublättchen in regelmäßigem Verlauf. In seiner unprätentiösen Formsprache wirkt das Service von Riemerschmid, im Gegensatz zur schnittigen Eleganz des Services von van de Veldes, behäbig, volkstümlich und bäuerlich. In Meißen arbeiten Modelleure an weiteren Servicen. Von Otto E. Voigt[777] produziert für die Manufaktur Meißen ein Tee-Service mit den Namen ‚Saxonia', das lange Henry van de Velde zugeschrieben wird, weil es seinem Service stilistisch so nahe steht. Charakteristisch sind stromlinienförmige, dynamische Konturen und Dekorlinien. Oft arbeiten die Meißner Modelleure ältere Modelle um, so erhalten die Geschirre eine glattwandige Neufassung und vor allem zeitgemäße Dekore, auf diese Weise entstehen 1900/1901 das Modell ‚T glatt' und das ‚Bügelservice' von 1909. Die Werksentwürfe sind kostengünstig, denn der sächsische Fiskus verlangt von der Meißner Manufaktur eine positive Bilanz und die Manufaktur reagiert, indem sie versucht dem bürgerlichen Haushalt einfache, nicht zu teure Service anbieten zu können. Den Flügelmuster-Dekor und das Arnika-Muster entwirft Hans Rudolf Hentschel (1869-1951), großflächige symmetrische Dekore, die an das feingliedrige Adernnetz eines Libellenflügels erinnern.[778]

Adelbert Niemeyer (1867-1932) wird 1904 von der Königlich Bayerischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg aufgefordert, ein Service zu entwerfen. Die Form ist streng reduziert. Zylindrische Gefäßkörper mit spitzer, kurzer, dreieckiger Schnaupe und waagerecht angesetztem J-Henkel tragen vor allem einen typischen Dekor von Niemeyer, eine Würfelkante. Allerdings ist das Service schon 1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung auch ohne Dekor gezeigt worden, der Kritiker für den Sprechsaal urteilt: „Ein ... undekoriertes Tafelgeschirr aus der Nymphenburger Fabrik ist ein wenig schwer in den Formen..."[779]. Ein undekoriertes Service ist 1904 wohl noch zu früh auf dem Markt platziert.

Auch in Böhmen produziert man 1905 – beeinflusst von der Secession und der Wiener Porzellanmanufaktur Böck – moderne Service in der Fabrik in Schlackenwerth. Das Service ‚Modern', ein Werksentwurf hat zylindrische Gefäßkörper, die nach oben und unten leicht gefällig gerundet eingezogen werden, runde, geteilte Henkel und Griffe der Deckel sind vergoldet, die Ränder tragen eine ornamentale Bordüre.

777. Lebensdaten unbekannt
778. Vgl. Bröhan 1996, Kat. Nr. 21, S. 48 – vgl. Just 1983, S. 129
779. Vgl. S. L. 1907, S. 430

Ein sehr schlichtes Kaffeeservice von kühler Eleganz entsteht 1905 in der ‚Porzellanfabrik Friedrich Kaestner Oberhohndorf' bei Zwickau in Sachsen. Die Gefäßkörper sind zylindrisch, an Fuß und Schulter wenig gerundet, mit kurzen spitzen Schnaupen, die mit den j-förmigen Henkeln und dreieckigen Griffen der Deckel korrespondieren. Schmale Goldlinien betonen die schwungvollen kantigen Konturen, Blütenbordüren verzieren die Wandungen.

Die Wiener Kunstgewerbeschule kooperiert mit der Wiener Porzellanmanufaktur Josef Böck. So wird ein Entwurf von Koloman Moser aus dem Jahr 1910 in Schlackenwerth bei Pfeiffer & Löwenstein als Weißware produziert, die die Manufaktur Böck danach in Wien bemalen läßt. Die geschweiften Wandungen sind 16 Mal kantig gebrochen und haben lange schmale Bandhenkel. Leicht überstehende Deckel tragen kugelige Knäufe. Die breiten Facetten sind abwechselnd in Schwarz und Gold bemalt, es bleibt kein weißer Porzellanscherben mehr übrig.

So muss sich das Ceres-Service von Schmuz-Baudiß gegen eine Fülle sehr guter Service durchsetzen. – Es unterscheidet sich vor allem durch die luxuriöse Ausstattung. Es ist mehrfarbig auf der Glasur mit leuchtenden Farben bemalt, die extra in der Chemisch-technischen Versuchsanstalt entwickelt wurden; und es hat im Gegensatz zu allen anderen Dekoren wieder ein plastisches Relief. – Das Ceres-Sevice ist auf wenige Linien konzentriert und die Proportionen sind entspannt und ruhig. Treskow spricht 1971 zwar sowohl von einem „statisch-symmetrischen Dekor,"[780] als auch von einer „statischen Formensprache"[781] aber schließlich urteilt sie: „Im Ceres-Service hat Schmuz-Baudiß zweckmäßige und dekorative Form in einen kaum zu übertreffenden Einklang gebracht. Vor allem in der bunt bemalten Ausführung ist das Service die vollendete Verbindung von phantasievoll gestalteter Zweckform und bezaubernd heiterem Dekor. Die graziöse, porzellanmäßige Schönheit dieses Entwurfs stellt viele der späteren, allzu nüchternen und rein funktionalen Schöpfungen der vom Bauhaus beeinflußten zwanziger und dreißiger Jahre in den Schatten."[782] – Karl H. Bröhan kommt zu dem Ergebnis: „Das ‚Ceres' kann mit Fug und Recht als die gelungenste Schöpfung in diesem Jahrhundert im Bereich der Geschirrgestaltung gelten und zeigt Schmuz-Baudiß so ganz auf der Höhe seiner großen Möglichkeiten. Es fällt durch originelle Formen auf, noch mehr aber durch den zugleich modellierten und in bunter Farbigkeit gestalteten Dekor, der mit der Form eine untrennbare Einheit bildet. Diese herrliche Schöpfung geriet durch den Ausbruch des 1. Weltkrieges in Vergessenheit, die Fertigung muss gering

780. Treskow 1971, S. 64
781. ebenda
782. Treskow 1971, S. 65

gewesen sein."[783] Im Februar 1986 wird das Ceres-Service wieder in das Programm der KPM aufgenommen und bis heute produziert.

Die Formensprache des Ceres-Services weicht der schwingenden floralen, kraftvollen Dynamik der ornamental-naturhaften Linie des Jugendstils zugunsten von ausgewogenen Proportionen einer schönlinigen Sachlichkeit und der gelassenen Feierlichkeit des Neu-Biedermeier. Nicht nur die reliefierten Perlstäbe und die antikisierenden Füllhörner, sondern die etwas behäbige, gemütvolle Form sowie die Freude an den bunten, üppigen Blüten und Früchten, die symmetrisch in ein stabiles Gleichgewicht gesetzt sind, stehen für die Ablösung vom Jugendstil. Das Interesse für den Wiener Stil bei der KPM ist bemerkenswert: Auffällig ist, wie schon bei den Putten von Fritzsche, die stilistische Nähe zu den Putten mit Füllhörnen und Blumengirlanden von Powolny, dessen Entwürfe in künstlerischer Wechselbeziehung zur Wiener Secession und der Wiener Werkstätte stehen. Dieses Motiv scheint Schmuz-Baudiß auch inspiriert zu haben. Darüberhinaus sind Blumen und Früchte des Ceres-Services nun auch ähnlich gestaltet, wie die im Relief liegenden Blumen von Fritzsche. Unter Wahrung eines repräsentativen Charakters, findet eine Geometrisierung der Gestaltung durch Kreis und Oval, bei gleichzeitiger Betonung des schwellenden Volumens statt.

Auf dem Umweg über stilistische Anleihen im Biedermeier gelingt es Schmuz-Baudiß ein sachliches Prinzip von großer Einfachheit durchzusetzen. Diese Entwicklung ist nicht als neue Variante des Historismus zu verstehen. Es ist ein Neuanfang, eine Ablösung von dem schmückenden Zierrat des Jugendstils, den der Jugendstil trotz seiner – schon zuvor von Semper[784] ausgelösten Diskussion mit der inkriminierten Forderung nach Materialgerechtigkeit und der Einheit von Zweck und Form – nicht abgelegt hat, als ein moderater Reformstil, der die gesellschaftlichen Konventionen wahrt, aber eine Reduktion darstellt. Die Formen, der Gefäßkörper, Henkel, Schnaupen und Griffe sind bei gleichzeitiger Funktionalität fein und dekorativ. Mit dem Ceres-Service löst sich Schmuz-Baudiß vom Jugendstil und geht den immer tiefer und weiter um sich greifenden Idealen des Werkbunds entgegen. Die Rolle des Neu-Biedermeiers liegt darin, nicht als stilistisches Vorbild zu dienen, sondern als Ideal für Elemente einer hohen Gestaltungsqualität, einer Handwerkskunst auf bestem Niveau und vor allem einer phänomenologischen Stimmungshaftigkeit. Die Wirkung der Verbindung von attisch-klassizistischen Zitaten mit edler Eleganz, ist schon den Zeitgenossen bewusst, so stellt Hermann Muthesius, als Geheimrat im Preußischen Handelsministerium 1905 fest. „ ... so ist es doch nicht zufällig, daß jetzt noch das Empire und seine Vor- und Nachklänge besonders fähig erachtet wurde, Räumen aristokratisches Gepräge zu geben."[785]

783. Vgl. Bröhan 1987, S. 12
784. Vgl. Tegethoff 2001, S. 130-137
785. Bredt 1905, S. 217

11.13. 1914 – Köln
Deutsche Werkbund-Ausstellung 1914

11.13.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

11.13.2. Zeitgenössische Kritiken

11.13.3. Kunsthistorische Einordnung

11.13.4. *Akzent:*
Schmuz-Baudiß und der Werkbund

11.13. 1914 – Köln
Deutsche Werkbund-Ausstellung 1914

In das Kunstgewerbe kommt wieder Bewegung, allerdings nicht von Berlin ausgehend sondern wieder von München, der ‚Deutsche Werkbund' wird gegründet. Den entscheidenden Anstoß zur Gründung des Deutschen Werkbunds gibt die ‚Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden' 1906. Ein Jahr später, im Oktober gründen unter der Führung von Herrmann Muthesius zwölf Künstler und zwölf Firmen den Werkbund: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Julius J. Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher und Peter Bruckmann & Söhne, die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst GmbH Dresden, Eugen Diederichs Verlag, Gebrüder Klingspor (Schriftgießerei), Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe GmbH, Poeschel & Trepte, Saalecker Werkstätten GmbH, Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G., Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller, die Wiener Werkstätte und Wilhelm & Co. Gottlob Wunderlich. Recht bald kommen hinzu: Bruno Möhring, Bruno Taut, Hans Poelzig, Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Jan Thorn-Prikker, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Karl Schmidt-Hellerau u.a. Schon im Jahr 1914 hat der DWB hat 1870 Mitglieder.

Die Ausstellung 1914 in Köln ist die erste selbständige Schau des Werkbunds. Gehörte 1907 dem Werkbund lediglich eine Elite deutscher Architekten und Künstler-Entwerfer an, so kommen jetzt die umsatzstarken, hochorganisierten Großbetriebe der deutschen Fertigwarenindustrie, die nach Künstler-Entwürfen produzierten, sowie ein bedeutendes Spektrum von Publizisten, Politikern und anderen Repräsentanten des öffentlichen Lebens dazu.[786] – Entscheidend für

786. Vgl. Thiekötter 1984, S. 60ff.

Schmuz-Baudiß ist, dass die KPM an dieser Ausstellung überhaupt teilnimmt, dass er von den kaiserlichen Behörden die Erlaubnis erhalten hat, dort die Porzellane der KPM auszustellen. Sicher versteht es Schmuz-Baudiß als einen Sieg seiner Vorstellungen von einer modernen KPM.

11.13.1. Die Porzellane der KPM: Beschreibung

Der Katalog macht Angaben, von welchen Künstlern Exponate ausgestellt werden, aber er macht nicht die genauen Angaben, welche Arbeiten gezeigt werden.[787] – Im wesentlichen zeigt Schmuz-Baudiß in Köln einen repräsentativen Querschnitt der Porzellane, die in den letzten Jahren in der KPM produziert worden sind. Mit Arbeiten von Schley, Feldtmann, Fritzsche, Wackerle, Hubatsch, Otto, Liebermann, Marcuse, Pagels, Hauschild, Robra, Grasegger, Klablena, Puchegger, Schwegerle, Schröder und Rutte legt er wieder einen Schwerpunkt auf die figürliche Plastik. Er stellt Dekore und Bilder von Stanke, den Brüdern Lang, Flad, Türcke, Stanke, Preuß, Dürschke, Menzel, Vopel und Miehte aus. Wahrscheinlich zeigt er auch den gesamten Hochzeitszug von Amberg sowie sein vollständiges Ceres-Service.

Neu im Programm ist auch der ‚Indische Festzug' von Carl Reschke. Im Mai 1913 verzeichnet das Modellbuch der KPM den Tafelaufsatz, die Figuren werden für 2500 Mark angekauft. Die Modellbücher listen vier ausgeformte Figuren dieses Entwurfs, zunächst einen Inder mit zwei Panthern, der im November 1914 ausgeformt wird, einen Dudelsackpfeiffer, einen Kamelreiter, der erst im März 1916 in das Modellbuch eingetragen wird, sowie schließlich ein Gnu mit Reiter. Der Bildhauer Carl Reschke ist Schüler der Berliner Akademie. Später ist er als Lehrer an der Fachschule für Metallgestaltung Solingen tätig.[788]

11.13.2. Zeitgenössische Kritiken

Eduard Berdel, der schon mehrfach zitierte Koblenzer Museumsdirektor, der gleichzeitig Leiter der Fachschule von Höhr-Grenzhausen in den Jahren von 1913 bis 1925 und es wieder von 1941 bis 1944 ist, erstattet einen umfänglichen Bericht von der Präsentation der KPM auf der Werbund-Ausstellung: „Wir wandern weiter und gelangen zu einer Abteilung, die uns zu einem

787. Vgl. Köln 1914, S. 124
788. Vgl. Köllmann 1966, Tafel 257a - Treskow 1971, S. 130, Anmerk 422

bewundernden ‚Halt!' zwingt. Es ist die Ausstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin, das hervorragendste, was in Köln in Keramik zu sehen ist! Der Gesamteindruck läßt sich in zwei Worte fassen: Eigenart und Farbenfreude. So wenig man die alten Stile und Dekorationsarten vertreten sieht, so wenig andererseits sieht man ‚Kopenhagen', so wenig sieht man ‚Wien'. Wir werden in Zukunft von ‚Berliner Porzellan' auch im neuzeitlich künstlerischen Sinn zu sprechen haben. ... Wollte man die betonte künstlerische Eigenart der Manufaktur, die sich in der Person des künstlerischen Direktors Prof. Schmuz-Baudiß, verkörpert, mit Worten schildern, so würde man solange mit ungreifbaren Redensarten hantieren müssen, solange man nicht die Technik dabei heranzieht. ... Das Prinzip Berlins ist die reiche Hartporzellan-Scharffeuerpalette, aus ihr ergibt sich alles andere. Wie dieselbe verwendet ist, zum vollen fleischigen Betonen der geschlossenen figürlichen Arbeiten, sie malerisch Anwendung findet zu fröhlichen lebendigen Farbflecken auf leuchtend weißem Grunde, wie sie gehoben wird durch Muffeldekore und durch schwere satte Golddekore, das muss das Auge sehen, mit Worten ist hier wenig zu erklären. Ganz besonders sei hier aber noch auf die vorzügliche Handhabung des Pinsels selbst hingewiesen. Berlin hat in vielen Arbeiten rein malerischer Natur, die für Figuren ja recht brauchbare Spritztechnik überwunden, und gerade der feinnervige Finger des Malers, der Pinselstrich ist es, dem ein gut Teil der reizvollen Wirkungen zu verdanken ist. Diese genannte Schaffeuerpalette ist nun nicht nur für den genießenden Beschauer, sondern auch für den kritisch prüfenden Techniker etwas verblüffendes. ... Nur auf das eine sei noch hingewiesen: ein Hauptmoment, welches den außergewöhnlichen Erfolg der Manufaktur herbeiführte, ist das glückliche Hand-in-Hand-Arbeiten von Künstler und Chemiker, ein arbeiten, dessen Urgrund stets im Persönlichen ruhen wird und muß. Dieser Bund gleichwertiger produktiver Kräfte muß gehegt und gepflegt werden. Ihm wird jede Fabrik letzten Endes alles verdanken."[789]

Friedrich Naumann beschäftigt sich schon früh mit der Rolle Deutschlands in der Welt und tritt klar für eine expansive Außenpolitik ein. Diesen Gedanken formuliert er in seinem Aufsatz ‚Die Kunst im Zeitalter der Maschine' von 1904: „An billiger Massenarbeit ist nichts zu verdienen. Sie muss auch gemacht werden, aber mit deutschen Kräften kann man auch besseres leisten. Die geringen Arbeiten nehmen früher oder später halbgebildete Völker an sich. ... Dann sind wir entweder ein Volk, dessen Stil ... sich in der ganzen Welt durchgesetzt hat, oder wir hungern mit den Orientalen um die Wette."[790] Um die deutsche Qualitätsarbeit im nationalökonomischen Interesse zu fördern, ist er 1907 auch Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. Im selben Jahr wird Naumann aber auch Mitglied des Reichstages und setzt sich dort für eine expansive Politik ein. Allerdings distanziert er sich immer mehr von der Idee der politischen Expansion

789. Berdel 1914, S. 626f
790. Naumann 1969, S. 191

und einer aggressiven Außenpolitik zugunsten einer starken wirtschaftlichen Zusammenarbeit mit anderen Ländern. Im Jahr 1915 äußert sich Naumann zur KPM: „... aber seit mehr als einem Jahrzehnt ist man mit Mut und Schöpferfreude bestrebt, den Rahmen des Hergebrachten auf's erfreuliche zu erweitern. Mit planvoll festem Zugreifen und sicherem Takt haben auch die staatlichen Manufakturen ihren Besitz an mustergültigen Typen bereichert und neue künstlerische Ideen fruchtbar gemacht, mochten dabei auch die geschäftlichen Erfolge zunächst nicht immer glänzend sein. Jeder Schritt nach vorwärts darf freudig begrüßt werden, denn mehr als in anderen Betrieben ist der künstlerischen Leitung eines solchen Werkes der Weg vorgeschrieben und durch Verordnungen eingeengt und verbaut."[791]

11.13.3. Kunsthistorische Einordnung

Der Umzug von Henry van de Velde 1901 von Brüssel nach Berlin scheint ein Signal für andere Künstler, Architekten und Intellektuelle zu sein, dass diese Stadt bereit ist, die neue Kunst aufzunehmen.

1901 geht Endell von München nach Berlin, wo er eine Reihe Aufträge zum Bau öffentlicher Gebäude sowie verschiedener privater Wohn- und Geschäftshäuser bekommt. Noch im selben Jahr baut er das Bunte Theater für Ernst von Wolzogen (1855-1934) – für das als erster Otto Julius Bierbaum (1865-1910) konkretere Vorstellungen eines literarischen Varietés entwickelt. Endell entwirft die Neumann'schen Festsäle (1905/1906) mit ihrer gesamten Einrichtung und auch die Trabrennbahn in Berlin-Mariendorf (1911/1912). Die Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 beschickt Endell mit einem Entwurf für das ‚Innere eines Speisewagens'.

Ignatius Taschner (1871-1913) geht 1904 von München nach Berlin und arbeitet für die Architekten Alfred Messel und Ludwig Hoffmann. Er entwirft das Tafelsilber des Kronprinzen Wilhelm von Preußen (1882-1951) und Gebrauchsgegenstände für die Industrie. 1906 zieht Taschner nach Mitterndorf bei Dachau. Bald darauf entstehen die Entwürfe für die zehn Figuren des Märchenbrunnens im Volkspark Friedrichshain in Berlin.[792]

Bruno Paul wird 1907 Leiter der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin. Der junge Mies van der Rohe arbeitet von 1904 bis 1907 im Atelier von Bruno Paul. Von 1906 bis 1908 ist Mies van der Rohe Bauzeichner (unter dem

791. Naumann 1915, S. 219f
792. Becker 2001, S. 174

Architekten John Martens) in der Entwurfsabteilung des Rixdorfer Hochbauamts, im Jahr 1908 wird er Mitarbeiter von Peter Behrens in Berlin bis er sich 1912 in Berlin-Neubabelsberg selbständig macht. Nachdem Peter Behrens schon vorher kleinere Entwurfsaufträge für die AEG übernommen hatte, wird er Ende Juli 1907 zum ‚Künstlerischen Beirat' der Firma berufen. Für diesen Konzern ist er in den Folgejahren in nahezu allen Disziplinen der künstlerischen Gestaltung tätig, von grafischen Arbeiten wie Werbeprospekten über Produktentwürfe von Haushaltsgeräten bis zu großen Fabrik- und Verwaltungsbauten. Im Rahmen dieser Tätigkeit macht er nicht nur die Vorentwürfe des heutigen Logos der AEG, sondern beeinflusst das gesamte Erscheinungsbild des Unternehmens. Im Jahr 1911 entwirft Behrens den Bau der Kaiserlichen Deutschen Botschaft in Sankt Petersburg, der in Deutschland vor allem hinsichtlich seiner Monumentalität gerühmt, im Ausland aber, beispielsweise in Frankreich und Russland wegen seiner teutonischen Fassade kritisiert wird. In seinem Büro arbeitet auch der junge Walter Gropius von 1907 bis 1910 sowie Le Corbusier (eigentlich Charles Edouard Jeanneret-Gris, 1887-1965). Im Auftrag seiner Schule École d'Art reist Le Corbusier 1910 nach Deutschland, um die dortige Kunstgewerbebewegung, nämlich den Deutschen Werkbund und die Deutschen Werkstätten in Hellerau bei Dresden, die als erstes Unternehmen mit industrieller Möbelherstellung Deutschlands und seine modernen Reformmöbel in schlichter handwerklicher Fertigung bekannt wird – zu studieren. Er besucht Heinrich Tessenow (1876-1950) und den Musikpädagogen Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) in Hellerau und es kommt daraufhin zu einem fünfmonatigen Aufenthalt von November 1910 April 1911 im Atelier von Peter Behrens in Potsdam-Neubabelsberg bei Berlin.

Schmuz-Baudiß bleibt dem Konzept und seiner Linie treu, er scheint keinen Kurswechsel einzuschlagen, um eine Konfrontation mit dem Kaiserhaus zu vermeiden, die seit der Präsentation des Hochzeitszugs 1911 droht.[793] – Wahrscheinlich hatte der Kaiser vor, Schmuz-Baudiß 1914 entlassen, allerdings hat der Ausbruch des Ersten Weltkrieges das Interesse des preußischen Kaisers ganz auf das militärische Geschehen in Europa gelenkt. Richard Jäger, ein ehemaliger Mitarbeiter der KPM berichtet: „Mir erzählte Schmuz-Baudiß selbst, dass er 1914 entlassen werden sollte, und daß ihn nur der Krieg ‚gerettet' habe. Das üblicherweise zu Neujahr (1.1.1915) beim Kaiser überreichte Geschenk, ein Kaffeeservice in einer nicht mehr bestehenden Form von Schmuz-Baudiß, wurde ungnädig zurückgeschickt. Schmuz-Baudiß, der im Gegensatz zu Kips eine weiche, vornehme Natur war, hat dann resigniert."[794]

793. Bröhan 1993, S. 78 – vgl. Bei Treskow 1971, S. 126, Anmerk. 303
794. Bei Treskow 1971, S. 126, Anmerk 303

11.13.4. *Akzent:* Schmuz-Baudiß und der Deutsche Werkbund

Unter Berufung auf einen moralisch fundierten Qualitätsbegriff sucht man eine neue Warenästhetik für die kunstgewerbliche Industrieproduktion zu etablieren und richtet sich, wie schon die Gründer der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk München – die hier zu den Gründungsmitgliedern gehören – gegen historisierende Kopien und Adaptionen. In seinem 1911 in Dresden gehaltenen Vortrag unter dem Thema ‚wo stehen wir?' prägt Muthesius das expansive Motto: „Vom Sofakissen zum Städtebau"[795] und vertritt einen ethisch fundierten Qualitätsbegriff, der Materialgerechtigkeit, Zweckmäßigkeit, Gediegenheit und Nachhaltigkeit beinhaltet. Im Hintergrund steht dabei die wichtige Prognose von Gottfried Semper, dass der Neuanfang in der Architektur nur vom Kunstgewerbe und den Kunstindustrien ausgehen könne.

Im Februar 1912 wird Schmuz-Baudiß in das Kuratorium der ‚Höheren Fachschule für Dekorationskunst' gewählt,[796] noch im selben Jahr, im Juni 1912 reist er zum Kongress des Deutschen Werkbund nach Wien.[797]

Der Streit, der zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde anlässlich der Werkbund-Ausstellung in Köln 1914 ausbricht, dürfte auch Schmuz-Baudiß interessiert haben, denn auch er arbeitet an der Schnittstelle zwischen Jugendstil und Werkbund, zwischen Kunst und industrieller Produktion. Henry van de Velde stellt zum das Programm von Muthesius zehn Gegenleitsätze auf. "Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird und solange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. ... Der Künstler ist ... seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer."[798] Was aber die Wirtschaft anbelange, so sei die Notwendigkeit zum Export ein ‚Fluch'. Allerdings schreibt er auch: "Mein Ideal wäre eine tausendfache Vervielfältigung meiner Schöpfungen, allerdings unter strengster Überwachung."[799] Damit versteht man die Befürwortung der Typisierung als ein Akzeptieren der ökonomischen Gegebenheiten, der Notwendigkeit zur Massenproduktion beziehungsweise als den Versuch, eine eigenständige industrielle Ästhetik zu entwickeln. Als ein Beharren auf dem handwerklichen Ansatz glaubt man in der individualistischen, künstlerischen Position zu erkennen, als eine Ablehnung der ökonomischen Notwendigkeiten. So polarisieren sich die Positionen. Auf der einen Seite steht das idealisierte Handwerk vor einem ästhetischen, esoterischen

795. Muthesius 1912, S. 109
796. Vgl. Kapitel 11.11.2.1.
797. Vgl. Teilnehmerkarte, Hotelrechnung und Foto; im KPM-N
798. van de Velde 1955, S. 64.
799. van de Velde 1955, S. 64.

Hintergrund mit der Überhöhung des Lebens durch die Kunst. Auf der anderen Seite steht die sachliche industrielle Produktion für den Bedarf der Massen.[800] Der Streit wird auch mit dem Anspruch der sozialen Verantwortung für die proletarischen Massen, auf politische Ebenen gezogen. So erklärt man den kunsthandwerklichen Jugendstil für eine elitäre Kultur. Dagegen spricht Muthesius der Befürwortung der industriellen Produktion demokratische Werte zu. Friedrich Naumann (1860-1919) einer der Chef-Ideologen des Werkbundes,[801] bevor er Mitglied des Reichstages wird, vertritt den Gedanken, dass die Produktion bereits vergesellschaftet sei, dass die Produktion der Großunternehmen bereits sozialistisch sei, sie müsse nun auch demokratisch werden; und das mit der Größe des Werkes wachsende Verantwortungsgefühl des Unternehmers werde, schon aus wohlverstandenem eigenem Interesse, diesen Prozeß der Demokratisierung in Gang setzen.[802] Das ist eine klare Absage an den ‚Ornamentierungskünstler'. Muthesius wird schon 1903 aber noch deutlicher und greift den Jugendstil selbst an. Er spricht davon, daß "die Forderung, neben den historischen Stilen einen neuen Stil, den Stil der Gegenwart zu erfinden, nur auf reine Äußerlichkeiten abziele. ... Zu solchen Versuchen müssen auch diejenigen allerneusten Leistungen gezählt werden, die das Wesen eines modernen Stils darin suchen, daß sie ... den Fensterumrahmungen statt der früheren geraden Umrißlinien solche von geschwungener Form geben. Diese Art modernen Stils ... gehört durchaus noch in das Gebiet der im Formalismus befangenen Architekturmacherei, von der wir füglich genug haben sollten."[803] Muthesius formuliert die Gründe, warum der Jugendstil mit dem Maschinenzeitalter unvereinbar ist, warum er in eine Sackgasse führen muss. In dieser Frage sind sich um 1907 wohl alle im Werkbund einig. Der Sachverhalt, über den Muthesius und die Osthaus-Gruppe um Van de Velde stritten, ist die Frage, ob die Gebote von Technologie und Industrie oder die der Kunst den Akzent für ein Design in einem modernen Zeitalter setzen sollten. So stellt Julius Posener resümierend fest: „'Der Werkbund hat den Jugendstil auf dem Gewissen', sagte mir ein Architekt, der die Zeit der Darmstädter Ausstellung 1901 noch erlebt hat."[804] – Schmuz-Baudiß hatte diese Frage schon sehr früh für sich entschieden, nämlich als er in der Werkstatt von Scharvogel Formen anfertigt, in die der Schlicker gegossen werden kann. Auch wenn er die formgebende Hand des Künstlers für den Ton auf der Töpferscheibe im Jahr 1896 für das Ideal hält, arbeitet er schon seit 1898 mit Vervielfältigungstechniken, weil sie das Material erfordern.[805]

800. Vgl. Posener 1978, S. ??
801. Ebenda
802. Vgl. Schwartz 1996, s. 22ff – vgl. Schwartz 1996/Behrens, 153ff
803. Muthesius 1903, S. 50 f
804. Posener 1978, S. 40
805. Vgl. Singer 1898, S. 209

Der Architekt Adolf Loos (1870-1933), ein Wegbereiter der Moderne in Wien schließt sich dem Deutschen Werkbund nicht an. Im Gegenteil, er geht in kritische Distanz zum Deutschem Werkbund und seinen Reformbewegungen. Er kommentiert die Gründung des Deutschen Werkbundes 1908 in zwei spöttischen Essays unter den Titeln ‚Die Überflüssigen und Kulturentartung'. Es erscheint im Jahr 1908 seine Streitschrift ‚Ornament und Verbrechen'. Schnell leitet sich davon das einprägsame Schlagwort ‚Ornament ist Verbrechen' ab. Loos erklärt: "Ornament ist vergeudete Arbeitskraft und dadurch vergeudete Gesundheit ... Heute bedeutet es auch vergeudetes Material, und beides bedeutet vergeudetes Kapital ... der moderne Mensch, der Mensch mit den modernen Nerven, braucht das Ornament nicht, im Gegenteil, er verabscheut es."[806] Er plädiert für Funktionalität und für die Verwendung edelster Materialien, soweit die Anmutung von Sinnlichkeit und Reichtum erzielt werden soll, wie etwa in den Innenräumen seiner Villenbauten. Im Jahr 1909 erteilt ihm der Geschäftsmann Leopold Goldmann[807] den Bauauftrag für ein Haus am Michaelerplatz gegenüber der Hofburg. Radikal, ohne baulichen Schmuck, lediglich mit einer prachtvollen Marmorfassade mit toskanischen Säulen im unteren Geschäftsbereich kontrastierend mit einer weiß verputzten Fassade der oberhalb liegenden Wohngeschosse vertritt Loos kompromisslos seinen ästhetischen Funktionalismus.

Die Ausstellung in Köln eröffnet am 15. Juni 1914. Höhepunkt ist der Glaspavillon von Bruno Taut, er selbst spricht von dem Versuch, "ein Gewand für die Seele zu bauen".[808] Allgemein wird der Ausstellung aber ein Zuviel an Kompromissbereitschaft attestiert: „Die Anpassung an marktgängige geschmackliche Standards und sicher auch ein gewisser Verschleiß angesichts übervoller Auftragsbücher bei der älteren Architektengeneration, die vor allem beschäftigt wurde, brachten in der Ausstellungsarchitektur meist nur ein müdes Mittelmaß hervor. Flaue neoklassizistische Anklänge, ein mäßig modernisierter Traditionalismus, ein ausgeprägter Gestus bürgerlicher Saturiertheit und ein erschreckender Mangel an Kühnheit beherrschten das Bild."[809] Der Kunsthistoriker und Kritiker Eugen Kalkschmidt (1874-1962) verurteilt die Ausstellung scharf und spricht von der: "... schier amtlichen Langeweile, die durch diese ephemeren Schöpfungen wie ein verhaltenes Gähnen erscheint."[810] Der Architekt Walter Curt Behrendt (1884-1945), selbst Mitglied des Werkbunds und seit 1912 in preußischen Regierungsdiensten, u.a. im Ministerium für Wohnungsbau und Stadtplanung bis er 1933 in die USA emigriert, meint über die Ausstellung: „... als hätte sich eine Versammlung seniler Akademiker diese

806. Loos 1962, S.282ff
807. Lebensdaten unbekannt
808. Zitiert in Thiekötter 1993, S. 22
809. Ebenda
810. Kalkschmidt 10.6.1914, o.S.

Sommerarchitektur mühsam abgerungen.“[811] Von den Impulsen künstlerischer Innovation und allgemeiner kultureller Erneuerung, von denen die Reformbewegung einst aus ging, ist nur noch wenig zu spüren.

Am 1. August 1914 erklärt Wilhelm II. Russland den Krieg und ruft zur ‚Generalmobilmachung’ auf: Der Erste Weltkrieg bricht aus. – Die Werkbundausstellung wird vorzeitig am 1. August 1914 geschlossen. Die Bauten werden von der Militärbehörde besetzt und als Notunterkünfte, Lazarette und Pferdeställe benutzt.[812]

811. Behrendt 1914, S. 617
812. Vgl. Brock 2002, S. 103ff

11.14. Schmuz-Baudiß und die KPM während des Ersten Weltkrieges

11.14.1. Der Erste Weltkrieg bricht aus

11.14.2. Die Voraussetzungen: Schmuz-Baudiß und die kaiserliche Administration

11.14.3. Die Kriegsporzellane

11.14.4. Zeitgenössische Kritiken

11.14.5. Kunsthistorische Einordnung

11.14. Schmuz-Baudiß und die KPM während des Ersten Weltkrieges

11.14.1. Der Erste Weltkrieg bricht aus

In Deutschland steht die Bevölkerung dem Kriegsausbruch entweder abwartend aber auch begeistert und patriotisch gegenüber. Vor dem Berliner Schloss versammeln sich am Nachmittag des 1. August 1914 Tausende von Menschen, um gespannt den Ablauf des deutschen Ultimatums an Russland mitzuerleben. Als um 17 Uhr ein Offizier am Schlosstor erscheint und die Mobilmachung verkündet, singt die Menge in religiöser Ergriffenheit den evangelischen Choral ‚Nun danket alle Gott'. Trotzdem ist man davon überzeugt, dass der Krieg dem Deutschen Reich aufgezwungen worden ist. – Schon im August finden die ersten Schlachten in Elsass-Lothringen und in den Vogesen statt.

Am 4. Oktober erscheint in allen wesentlichen Zeitungen Deutschlands der ‚Aufruf an die Kulturwelt', in dem sich die Unterzeichner für die deutsche Kriegführung des Ersten Weltkriegs aussprechen. Er wird von 93 führenden Wissenschaftlern und Kulturschaffenden Deutschlands unterzeichnet unter ihnen Peter Behrens, Wilhelm von Bode, Justus Brinckmann, Ernst Haeckel, Gerhart Hauptmann, Ludwig Hoffmann, Friedrich August von Kaulbach, Max Klinger, Max Liebermann, Franz von Liszt, Karl Ludwig Manzel, Friedrich Naumann, Bruno Paul, Max Reinhardt, Hans Thoma, Wilhelm Trübner und Franz von Stuck.[813] - Schmuz-

813. Vgl. Ungern-Sternberg 1996, S. 247ff

Baudiß unterzeichnet dieses Manifest nicht! Es ist unwahrscheinlich, dass er nicht gefragt wird, den Aufruf zu unterschreiben. Er kennt die Mehrheit der Unterzeichner persönlich recht gut, mit Gerhardt Hauptmann ist er befreundet,[814] Karl Ludwig Manzel geht in der Manufaktur ein und aus. Es ist davon auszugehen, dass Schmuz-Baudiß, ähnlich wie schon 1898, die Meinung vertritt, dass „politische Hetzereien ... eines Künstlers nicht würdig [sind] ... und die freie Kunst nur vergiften."[815] So hat er es wahrscheinlich schon aus diesem Grund abgelehnt, das Manifest zu unterzeichnen. Allerdings spricht Schmuz-Baudiß nach 1916 im Zusammenhang der Bemalung der Porzellane mit dem Eisernen Kreuz „als Signum des Befreiungskampfes von 1814 nach 1914"[816] von „fremdländischer Anmaßung."[817]

11.14.2. Die Voraussetzungen: Schmuz-Baudiß und die kaiserliche Administration

In den Kriegsjahren kommen auf Schmuz-Baudiß als künstlerischem Leiter der KPM vielfältige Probleme zu. Um Schwierigkeiten abzuwenden und falsche Entscheidungen zu verhindern, wendet er sich oft in langen Darlegungen an die Kaiserliche Administration, die als handschriftliche Entwürfe erhalten sind. Teilweise handelt es sich aber auch um tagebuchartige Aufzeichnungen, in denen er seine schwierige Lage ausführlich, aber auch temperamentvoll darlegt, die aber die vor allem die Situation der KPM beleuchten. Darüberhinaus erklären sie teilweise auch Entscheidungen von Schmuz-Baudiß, die er in den früheren Jahren fällen mußte.

Über die Zeit des Kriegsbeginns berichtet Schmuz-Baudiß: „Schwere Zeiten waren die Kriegsjahre, in denen ein großer Teil unserer besten Facharbeiter zum Heere einberufen wurde."[818]

Es wird Schmuz-Baudiß empfohlen, entweder die Löhne herabzusetzen oder die Manufaktur zu schließen.[819] Er erklärt: „Ein Brachliegen der KPM hätte schwer zu ersetzende Schäden dadurch verursacht, daß sich Publikum und Vertreter an andere Manufakturen gewandt und mit der Zeit an diese gewöhnt hätten. Die guten, geschulten Maler hätten sich in anderen Manufakturen festgesetzt und unsere Muster und Malweise dahin verpflanzt. Eine Lohnherabsetzung hätte

814. Auskunft von Maria Hölscher, Enkelin von Schmuz-Baudiß am 30. September 2007
815. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 5f – vgl. Kapitel 3.5.
816. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
817. ebenda
818. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 7ff
819. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

gerade in dieser teuren Zeit unter den Beteiligten Misstimung hervorgerufen, die auch in Klagen nach oben zum Ausdruck gekommen wären. Die Direktion [Schmuz-Baudiß selbst, Anmerk der Verf.] hat es deshalb vorgezogen sich nach Arbeit umzusehen."[820]

Schmuz-Baudiß berichtet über die Aufträge, die er für die KPM sichert: „Wir hatten während des Krieges für die Unterseeboote der Marine neuartige Isolierungen anzufertigen, für die Nernst'schen Thränen-Bomben Umhüllungen aus Porzellan zu liefern und doppelwandige Gefäße zum Aufbewahren flüssiger Luft für Bergwerke." [821]

Schmuz-Baudiß erklärt sein Konzept für die KPM in der Kriegszeit: „Sie [die Direktion] folgte der Anregung der Zeit, der in den Freiheitskriegen üblichen Sitte der Ausschmückung von Vasen und anderen geeigneten Gegenständen mit bezüglichen Sinnbildern oder Portraits wieder aufzunehmen. ... Sie konnte dazu vorhandene Vorräte in weißem Porzellan verwenden, da eine Neuanfertigung weißer Stücke wegen Mangels an Personal schwer und nur in längeren Zeiträumen möglich war. Die Gründung des Vereins der 'Ostpreußenhilfe' gab außerdem Veranlassung, die Anfertigung von Tellern für die KPM zu sichern und dadurch auch für die Unterglasurabteilung Arbeit zu erlangen. Über- und Unterglasurarbeiten haben also in dieser Zeit nicht bloß gute Arbeit geleistet, sondern den Zeitbedürfnissen Rechnung getragen und laufende Arbeit erledigt."[822]

Das Jahr 1916 wird jedoch eine einschneidende Zäsur für Schmuz-Baudiß: „Im November 1916 wurde mir von dem Herrn Ministerialkommissar für die KPM eröffnet, dass seine Majestät der Kaiser an der gegenwärtigen künstlerischen Richtung der Manufaktur Anstoß genommen und die Forderung gestellt habe, vornehmlich die Anfertigung von Mustern im Sinne des Rokoko und des Empire zu pflegen."[823]

Schmuz-Baudiß soll in seinen Entscheidungen umfassend kontrolliert werden. Er legt in sechs Punkten, was die Administration entschieden hat, nieder: „Ohne der dem Krieg bedingten Lage Rechnung zu tragen, hat der Herr Ministerialkommissar Gohlke folgende Anordnungen getroffen:

a) Der Herr Ministerialkommissar Gohlke hat sich selbst die Entscheidung vorbehalten, welche Kunsterzeugnisse im Lager und in den

820. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
821. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 7
822. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
823. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

Schaufenstern aufzustellen sind und auf welche Weise die Aufstellung zu geschehen hat.

b) Der Herr Ministerialkommissar Gohlke hat darüber zu entscheiden, welche Kunstgegenstände für auswärtige Ausstellungen ausgewählt werden.

c) Der Herr Ministerialkommissar Gohlke bestimmt welche vorhandenen Entwürfe zur Auffüllung der Verkaufsbestände jeweils in der Malereiabteilung zu bestellen sind.

d) Auch Herr Ministerialkommissar Gohlke entscheidet darüber, welche von den vorhandenen Mustern für die künftige Wiederholung zu richten sind.

e) Zur Erwerbung von Entwürfen auswärtiger Künstler ist die Zustimmung des Herrn Ministerialkommissar Gohlke erforderlich.

f) Zur Einstellung neuer entwerfend tätiger Kräfte ist die Zustimmung des Herrn Ministerialkommissar Gohlke erforderlich."[824]

Daraufhin folgen ausführliche Erklärungen von Schmuz-Baudiß an den Bergrat Ziekursch, von dem Schmuz-Baudiß sich Hilfe erhofft: „Mehr noch als in anderen Zeitenabschnitten, besonders seit der Zeit der Vorarbeiten für das Jubiläum der KPM, war es das Bestreben der Direktion, die Schönheiten des Bestandes an alten Vorbildern wieder in das rechte Licht zu setzen, und sie von späteren verständnislosen Zutaten zu reinigen. Forderungen seitens des Hofes nach Werken im Sinne früherer Stilepochen wurde nach Vermögen ausgeführt, soweit es der Gegenwart als Kunst mit unserem Einfühlungsvermögen überhaupt möglich ist. Aus nachstehend erörterten Gründen möglichst sicher den gewünschten Geschmack zu treffen, ist man in letzter Zeit zu direkten Kopien älterer Stilmuster übergegangen. Die Direktion glaubte damit auch den Äußerungen allmählich begegnen zu können, die die Auslandsreisenden beim Besuch der KPM äußerten und ihm selbst auf Reisen zu Gehör kamen."[825]

Schmuz-Baudiß rechtfertigt sich gegenüber dem Verwaltungsdirektor Paul Guido Ziekursch: „Neue Muster entstanden im Sinne der Gegenwart. Kein Künstler von heute ist in der Lage, sich in die Anschauungen vergangener Stilperioden so einzuleben, daß er im Stande ist, vollkommen die Eigenart solcher Stilperioden zu treffen. Wenn dies aber der Fall ist, kann nur selbständiges Schaffen im Sinne der Zeit zu neuen Zielen zu führen. Während jede Anlehnung eine Verwässerung des

824. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
825. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

überkommenen Stils bedeutet. Die Tradition kann trotz aller Selbständigkeit gewahrt bleiben, aber sie darf nicht aus dem Laienstandpunkt heraus beurteilt werden, der nur dann Tradition in einem Werke sieht, wenn er darin ihm bekannte Stilmotive und Schnörkel wiederfindet. – Wir würden auch mit einem Erfolg dieses Krieges auch nicht rechnen können, wenn man mit Kanonen schießen wollte, wie sie vor 1oo Jahren üblich waren. Trotzdem sind auch die heutigen Geschütze dem Wesen nach traditionelle Kanonen. Die Erfolge der Ausstellungen in Dresden, Brüssel und Köln wären nicht zu verzeichnen gewesen, wenn wir nicht bewiesen hätten, daß wir mit der Zeit gehen. Dies hat nun nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß sich die Zahl der Käufer auch aus anderen Ständen vermehrt hat. Denn der Käufer findet jetzt auch der Zeitanschauung entsprechende und praktische Dinge zu einen guten Preise (weil nicht überladen) in unserem Verkauflager und besonders bei unseren Vertretern in anderen Städten. Erst in den letzten Jahren unter der neuen Verwaltung war es möglich, einige zeitgemäße nur an der Zahl überflüssige Mitarbeiter (Fritzsche, Jäckel, Apel) zu pensionieren und damit dem künstlerischen Direktor die Verantwortung für unzureichende Leistungen etwas zu erleichtern. Die Arbeiten solcher Kräfte haben das Gesamtbild der Erzeugnisse im künstlerische Sinne zum Nachteil besonders auch auf Ausstellungen beeinflußt, ohne daß die Direktion in der Lage war, diese Missstände im Gesamtbild aufzuhalten. Die Herren wurden bezahlt und mussten tätig sein. Erst allmählich werden diese Misstöne aus dem Gesamtbild verschwinden können.“ [826]

Die Kaiserin besichtigt 1916 das Verkaufslager, Schmuz-Baudiß berichtet: „Das Bild, das das Verkaufslager im November 1916 bot, war keine normale, sondern das Ergebnis mannigfacher Einwirkungen, besonders während der Kriegsjahre. Die Vasenmuster der letzten Jahre seit 1912, die Plastiken und neuen Figuren waren nur in kleinen Resten oder gar nicht mehr vorhanden. Eine Wiederanfertigung während des Krieges war nicht möglich. Dadurch wurden die Räume gelichtet und zurückgestellte Stücke, auch Ladenhüter traten in den Vordergrund. Bis auf die mit dem Krieg zusammenhängenden Arbeiten konnten keine neuen Muster zur Ausführung der Stücke angefertigt werden. Aus den vorstehenden Erörterungen ergibt sich der bisherige und auch im November 1916 vorhandene Bestand der Verkaufslager, welcher aus Arbeiten früherer Zeitabschnitte und der Übergangsperiode sowie aus Resten der Kölner Ausstellung zusammengesetzt war nicht als erschöpfende Kennzeichnung der künstlerischen und geschmacklichen Anschauung des künstlerischen Direktors angesehen werden kann. – Es war also falsch, wenn gelegentlich des Besuchs Ihrer Majestät von Herren des Verkaufslagers der Direktion die gesamte Verantwortung zugeschoben wurde. Bezüglich der Abwicklung des Verkehrs mit dem kaiserlichen Hofe kann der künstlerische Leiter keinerlei Verantwortung übernehmen. Sie ist zu sehr von den mehr oder minder geeigneten

826. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

Vermittlungsstellen und Personen des Verkaufslagers abhängig und teilweise von Zufällen und Missverständnissen oder nicht zu überwachenden Gerüchten beeinflußt. – So ist zweifellos das Urteil seiner Majestät über die Manufaktur ungünstig beeinflußt worden. Bis zum Jubiläumsjahr war dasselbe durchaus ungünstig. Die Anfertigung der Schiffsmodelle und des Jubiläumsgeschenkes, die mit großen Umständlichkeiten verknüpfte Fertigstellung des Reliefportraits Ihrer Majestät in den Kriegsjahren (der Kaiserin) sowie die Übertragung des Breslauerstadtschloßmusters auf Schreibzeug und Teegeschirr etc. haben sicherlich dem Kaiser Freude gemacht."[827]

Wohl wissend um die Differenzen zwischen Schmuz-Baudiß und dem Kaiserhaus möchte Schmuz-Baudiß keine Porzellane aus der Produktion nach 1900 ausstellen: „Bei Gelegenheit des Jubiläums 1913 hatte der künstlerische Direktor aus zwei Gründen Verzicht der Angleichung einer modernen Abteilung an die Jubiläumsausstellung gebeten:

E r s t e n s: weil es ihm ein Ding der Unmöglichkeit schien, der Manufaktur Stücke auszulesen, das dem Gesamtresultat seiner 15o-jährigen Tätigkeit der Manufaktur standhalten und genügend wirken könnte. Die kurze Zeit meiner Amtstätigkeit, die noch im Übergangsstadium steckte und auch noch alle Übergangsmerkmale trug, konnte zu keiner charakteristischen Note führen.

Z w e i t e n s: weil er aus anderen Urteilen die Abgeneigtheit kannte. Er hatte deshalb Herrn Geheimrat Gohlke als neutrale Person um seine Mitwirkung bei Auswahl der Stücke gebeten, der sich in dankenswerter Weise nach bestem Wissen und Gewissen dieser Mühe unterzogen hat. Bei der nächsten Neujahrsaudienz im Schlosse 1914 gelegentlich der Überreichung des Neujahrsgeschenks hat Seine Majestät zwar sein Nicht-Einverständnis mit den modernen Werken (Amberg) wiederholt, aber dabei auch betont, daß es wesentlich besser gegen frühere Zeiten geworden ist. Wäre nicht gerade in dieser Zeit der Krieg der weiteren Entwicklung auf künstlerischem Gebiet hemmend entgegengetreten, hätte die Leitung die Möglichkeit gehabt, fertige Stücke, die sie in der Öffentlichkeit nicht vertreten kann, kurzer Hand zu beseitigen, bei unerwarteten Besuchen Ihrer Majestät der Kaiserin hätte sie diese Forderung nicht gestellt." [828]

Schmuz-Baudiß berichtet über seine Pläne für die Zeit nach dem Krieg: „Im kommenden Frieden sollten die guten neuen Muster weiter gepflegt und mit frischen Kräften mit Erfahrung mit zurückgekehrten Kräften Neues begonnen und Vorschläge zur Umbildung unzulänglicher Gepflogenheiten unterbreitet werden. Da der künstlerische Direktor während der Kriegsmonate Technik,

827. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
828. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

Kriegsaufträge, Verwaltung, Kranken- und Unterstützungskassen und die Kunstabteilung allein zu bewältigen hatte, der Neubau und die Anlage der Heizung, Verschiebungen der Einzelabteilungen erforderte, war es ganz unmöglich, künstlerische Reformen und neue Pläne in einer Zeit zu verwirklichen, die für Kriegszwecke zuviel Arbeit in Anspruch nahm." [829]

Schmuz-Baudiß versucht die Situation zu klären: „Nach Ansicht der Direktion schießen diese Anordnungen über das Ziel hinaus, besonders wenn man die Veranlassung dazu in Rechnung zieht, daß Ihre Majestät die Kaiserin bei ihren Einkäufen im Verkaufslager mehrere ihr dort aufstoßende Figuren und Muster mißbilligt hat. Sie nehmen wiederholt der künstlerischen Leitung, die sich während der Kriegszeit übereilte unzeitgemäße Umwandlungen versagt hat, in dem Augenblick die Gelegenheit zur Betätigung, wo zu Neuerungen der Trend gelegt ..." (nicht mehr leserlich: Papier zerrissen) .... Die früheren Streitigkeiten zwischen den Direktionsmitgliedern [mit Kips, Anmerk. die Verf.], die die Einsetzung eines Ministerialkommissars zur Folge hatte, sind geschwunden, da jeder der Direktoren den Beruf und die Sachkenntnis hat und sich nicht wissentlich in Dinge einmischt, die ihm nicht liegen und seine Haupttätigkeit nicht berühren. Wie viel Arbeitsfreude und Arbeitskraft unter den früheren Verhältnissen verloren gegangen sind, kann der am besten beurteilen, der unter solchen Misstimmungen tätig sein mußte. Daran konnten auch den Beteiligten die Entscheidungen des Ministerialkommissars Gohlke selten etwas ändern. Sie haben in manchen Fällen den persönlichen Gegensatz noch verschärft, weil die Entscheidung damit eine offizielle wurde. Personen werden den Charakter einzelner früherer Direktoren, denen die persönliche Machtstellung über der Berufstätigkeit stand, sich eben selten vertragen. Zuständigkeitsstreitigkeiten über Dinge, die den Hauptberuf schädigen, sind unnütz. Zuviel Verwaltungsarbeit würde den wesentlichen Zweck des künstlerischen Amtes schädigen, wenn es sicher auch in der Verwaltung Dinge gibt, die sich von dem künstlerischen Amt nicht trennen lassen und die fachmännische Mitwirkung fordern. Kollegiale Aussprache wird in zweifelhaften Fällen über Meinungsverschiedenheiten weiterhelfen, vorangegangene .... "[830] (der Rest ist durchgestrichen: unleserlich).

Schmuz-Baudiß argumentiert in dieser scheinbar auswegslosen Situation: „Ebenso bedenklich erscheint es mir, wenn heute die persönliche Mitwirkung des Ministerialkommissars wieder fühlbarer wird, als in den letzten Jahren. Den Anforderungen des Hofes wird man damit kaum näher kommen, wenn man der künstlerischen Leitung erneut Fesseln anlegt. Hier wäre eine Darstellung der Verhältnisse, wie sie im vorstehenden geschildert wurde, unter Umständen dienlicher. Die Manufaktur kann gerade in den letzten Jahren auf sichtbare allgemeine und auf Ausstellungen errungenen Erfolge zurückblicken. Das ist auch

829. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
830. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

von eingehend urteilenden Personen, die die Mannigfaltigkeit der auferlegten Rücksichten und die Möglichkeiten der Gesamterzeugung der KPM kennen, anerkannt worden.
Trotz der schädigenden Kriegsjahre konnte der Betrieb aufrecht erhalten werden und das Personal sinngemäß beschäftigt werden. Die künstlerische Leitung hat es während der Kriegszeit vorsichtig vermieden, belangreiche Neuerwerbungen von Modellen anzuregen, weil voraussichtlich der Umschwung in sozialen und künstlerischen Anschauungen nach dem Kriege neue Gesichtspunkte in den Vordergrund rücken wird. Sie hoffte nach dem Kriege unter ruhiger Führung mit frischer Kraft das fehlende Nachholen zu können. Es war also die Kenntnis der Verhältnisse kein Grund zu namhafter Beschwerde über Betrieb, Art und Güte der Erzeugnisse und deren Absatz vorhanden. Es fehlte auch der Leitung nicht an Einsicht für vorhandene Mißstände. Die vorerwähnte Anordnung des Ministerialkommissars Gohlke mindert aber die Bewegungsfreiheit der Leiter der KPM, die ohnehin eingeschränkt ist, noch mehr.
Die stete Kontrolle der Arbeiten des künstlerischen Direktors in den Einzelateliers des Betriebes, die in den letzten Jahren des Krieges in Folge der Zurückhaltung des Ministerial-Referenten nachgelassen hat, setzte wieder ein.
Jeder schaffende Künstler würde den gleichen Druck fühlen, wenn er unfertige Arbeiten, deren Lösung erst im Einzelnen mit dem Grad der Vollendung fortschreitet, vor Laienaugen aufdecken muss. Ein ähnliches Gefühl würde jeder in der Verwaltung tätige Beamte haben, wenn man ihm stets ins Konzept sehen wollte. Ist es nicht vollkommen unnatürlich und muß es nicht jede Arbeitsfreude und künstlerische, temperamentvolle Regung ersticken, wenn der künstlerische Leiter und Fachmann doch schon Taten und Erfolge aufweisen kann.

Wenn heute die Moderne, morgen schon vergangene Stilarten als Arbeitsgrundsatz gelten sollen, können im Fluß befindliche Arbeiten nicht ausreifen.
Wenn aber die Verwendung der einzelnen Auftragstechniken ‚Aufglasur' oder ‚Unterglasur' beliebt ist, zeitweise aber zurückgesetzt werden muß, sind Mühe und Zeit und Kosten für das Einzelne umsonst gewesen. Denn jede Technik muß erst im Betrieb einlaufen. Reißt man sie heraus und pausiert, so muß neu begonnen werden. Durch handwerkliche Erfahrung und Übung ist während der Pause die Arbeit fremd geworden.
Die aufgrund dieser Verordnung vorgenommene Räumung des Verkaufslagers von modernen Arbeiten hat der Direktion jede Richtschnur genommen, welche Wünsche und Absichten künftighin ohne Gefährdung der künstlerischen Forderungen gearbeitet werden soll, es läßt sich bei bestem Willen nicht erkennen, nach welchen folgerichtigen Grundsätzen künftig ohne Gefahr der künstlerischen Forderungen weiter gearbeitet werden soll. Unter den zurückgenommenen Stücken befanden sich ein erheblicher Teil der geschmackvollen Arbeiten, die sich z.T. in Museen befinden, zum Teil im

Jahrbuch des Werkbunds veröffentlicht sind oder von anderen guten Zeitschriften zur Wiedergabe ausgesucht wurden.
Es könnte nun möglicherweise der Gedanke auftauchen, dem künstlerischen Direktor eine aus künstlerischen Fachleuten und Gelehrten zusammengesetzte Kommission zur Seite zu stellen. Aber auch dieser Gedanke wäre nicht gut zu heißen, denn eine Kommission, die ja im keramischen Fach ebenfalls Laien wären, könnte etwaigen Mißständen nicht abhelfen, deren Beseitigung der künstlerischen Leitung, aus Mangel an Freiheit erschwert ist. Es wäre auch hier, der aus anderen Kommissionen erfahrungshalber bekannte Fall eingetreten, daß Künstler/Bildhauer, die sich von Befürwortung an ein einzelnes Mitglied der Kommission bezüglich des Ankaufs wenden, ihren Zweck leichter erreichen, ohne das das angekaufte Werk auch in künstlerischer Hinsicht einwandfrei wäre, in den Rahmen der KPM paßt oder der Porzellanmalerei entspricht.
Wie wenig Material – und Herstellungsverständnis, vor allem aber Einfühlungsvermögen bei den heutigen Plastikern vorhanden ist, lehren die zahlreichen Angebote plastischer Arbeiten. Denn vom Zusehen und Bücherlesen lernt man kein Handwerk. Noch mehr fragwürdige Modelle würden in den Besitz der KPM übergehen, ganz abgesehen von dem wichtigsten Punkt, der Zusammenhangslosigkeit des Gehalts nach Charakter der gesamten Ankäufe. Das würde sich auf Ausstellungen am meisten fühlbar machen.
Nur die Möglichkeit einer freien, mit Verantwortung verknüpfenden Tätigkeit der künstlerischen Leitung, die unbeeinflußt bis jetzt noch nicht bestanden hat, kann zu gleichmäßigen Erfolgen führen. Wo das Verantwortungsgefühl gestärkt wird, wächst auch das Pflichtbewußtsein und die Kraft des vorsichtig abgewogenen Handelns.
Die KPM soll gewiß nicht übermoderner Leistungen die der gähnenden Unreife Einzelner entspringt, der gebildeten Außenwelt gegenüber fremd werden, so daß der Käufer seine Wünsche befriedigt. Zu einer Entfremdung kann aber auch eine wesentliche Betonung vergangener und fremdländischer Stilarten führen, die unserer Zeit nichts mehr zu sagen haben. Dafür liefert die vorangegangene Periode den Beweis. Die fürstliche prunkhafte Zeit eines Ludwig XVI. hat nichts mehr mit uns zu tun.“[831]

Schmuz-Baudiß beruft sich auf die Richtlinien des Parlaments für die KPM: „Mir ist nicht bekannt, ob seine Majestät darüber unterrichtet ist, daß der Manufaktur von dem Abgeordneten Hause wiederholt als Richtschnur die Weisung gegeben worden ist, Vorbild und Wegweiser für die Privatindustrie zu sein. Unabhängig von hier vermute ich, daß Seine Majestät die Verhältnisse nicht genau bekannt sind, unter denen die Manufaktur in den letzten Jahren gearbeitet hat.“[832]

Schmuz-Baudiß verlangt, die Anordnungen rückgängig zu machen:

831. Schmuz-Baudiß [1916], o.S. (Passage durchgestrichen)
832. Schmuz-Baudiß [1916]/Ziekursch, S. 1

„Die Direktion erlaubt sich deshalb folgende mit dem Wesen und den Verhältnissen der KPM in Einklang stehenden Vorschläge zu machen:

1. Aufhebung des Erlasses, durch den der Ministerialkommissar seiner Zeit bestellt worden ist.

2. Die Aufhebung der Anordnungen die durch Herrn Gohlke im Protokoll niedergelegt worden sind.

3. Im Einklang mit den Verwaltungsbedingungen und den künstlerischen Freiheiten der Künstler:

a) dem künstlerischen Direktor wäre eine bestimmte Jahressumme (wie die Bibliotheksankäufe) zur Verfügung zu stellen, damit er in Fällen, wo er auf Passendes stößt, tatkräftig handeln kann. Der bisherige Zustand, daß Nichtfachleute darüber befinden, hat oft recht ernüchternd gewirkt.

b) Dem Direktor wäre mit dieser Summe die Möglichkeit gegeben, freie Bewerbungen auszuschreiben. Daraus würden sich folgende Vorteile ergeben:

c) Lücken in dem vorhandenen Modellbestand, der Figuren oder Zweckgegenstände oder Gelegenheitswerke, Plaketten aufzufüllen, was bei ausschließlichen Ankäufen nicht möglich wäre."[833]

Wie es scheint, haben Schmuz-Baudiß' Einwürfe nichts bewirken können, denn schließlich folgt in diesem Zusammenhang ein Text, den Schmuz-Baudiß gegen Ende des Krieges schreibt: „Die Freiheit der künstlerischen Leitung war nur eine Scheinfreiheit. Es soll gewiss anerkannt werden, dass die Absicht der zur Wahrung derselben bei einsichtigeren Stellen bestanden hat. Ihre Grenzen wurden aber nur von Standpunkt des Laien gezogen und haben selten das Verständnis für das Wesen des künstlerischen und die mit dem Betriebe eng zusammenhängenden Tätigkeit des Leiters erkennen lassen. Die Vormundschaft oder gar eine den Plänen des Fachmanns entgegenstehende Mitarbeit in geschmacklichen und Gestaltungsfragen kann nur zu Kompromissen führen, die auf die Dauer unerträglich werden. Eine, auf die künstlerischen Leistungen gerichtete persönliche Kontrolle der Einzelateliers durch ministerielle Beamte führt zu Reibungen und Missverständnissen und endet, wenn sich die Beeinflussung der entwerfenden Maler und Bildhauer erweitert, damit, dass sich die betreffenden Herrn vor dem Personal lächerlich machen müssen.
Französische Modezeichnungen mit den üblichen Lichtbildaufnahmen sind kein anregender Maßstab für Plastiker, und sollte einmal etwas leidlich gutes dabei herauskommen, so ist es das doppelte Verdienst des Schaffenden, der so

833. Schmuz-Baudiß [1916], o.S. (hier bricht das Papier ab, es fehlen Seiten)

‚geschmackvolle' Anregungen überwinden konnte. Wesentlich dabei ist aber, dass durchdachte Anweisungen der Leitung damit zurückgedrängt oder durchkreuzt werden.
Wenn bei Ankauf eines Modells (liegende Figur von Scheurig) das Verlangen gestellt wird, den Autor zu veranlassen, die Blöße des Körpers durch Bekleidung zu decken (trotzdem hier von einer erotischen Wirkung hinzielenden Entblößung nicht die Rede sein konnte), so ist aus solcher Beurteilung eines Kunstwerkes nicht die Fähigkeit herauszulesen, bei Ankäufen vormundschaftlich mitwirken zu können.
Ein wirtschaftlicher und moralischer Vorteil für die Manufaktur erscheint wohl zweifelhaft, wenn veranlasst durch eine Willensäußerung des Kaisers auf Anordnung des Herren Ministerialreferenten alle Gegenstände aus dem Verkaufslager in der Leipzigerstrasse entfernt werden, die nach dem Urteil desselben und dem Gutdünken eines Verkaufsbeamten bei Hofe Anstoß erregen könnten. Unter den damals während des Krieges aus dem Lager entfernten Stücken befand sich ein erheblicher der besten Arbeiten (Amberg, Wackerle, Hubatsch, Flad), von denen sich Duplikate zum Teil in Museen befinden, auf Ausstellungen zu sehen waren oder im Jahrbuch des Werkbundes wie in anderen Fachzeitschriften mit Anerkennung veröffentlicht worden sind. Dagegen verbleiben im Lager eine große Anzahl geschmacklich und künstlerisch weit tiefer stehender Stücke aus der Vor- und Übergangsperiode. Der Direktion wurde damit jede Richtschnur genommen. Aus der Gesamtheit der nach der Fabrik zurückgegebenen Stücke war mit bestem Willem nicht zu erkennen, welche folgerichtigen Grundsätze ohne Gefährdung der künstlerischen Seite künftighin gelten sollten.
Das Urteil des Kaisers, der nie die Manufaktur besucht hat und deren Gesamtleistungen nicht kannte, wurde durch die Berichte seiner Gemahlin bestimmt, deren Anschauung sich wiederum auf die Aussagen der Verkaufsbeamten stützte. Er hat nicht bedacht, dass die Manufaktur, wenn sie auch den Beinamen ‚königlich' führt, nicht als Eigentum des Hofes gelten konnte und sich selbst ernähren musste. Der jährliche Haushaltsplan war von der Bewilligung des Abgeordneten Hauses abhängig, das seinerseits weitgehende Forderungen stellte. Das Ziel der Anstalt konnte nicht lediglich die einseitige Befriedigung des Geschmacks am kaiserlichen Hofe sein, wenn sie nicht hinter anderen, freier waltenden Manufakturen zurückstehen wollte."[834]

Und schließlich zieht Schmuz-Baudiß das bittere Fazit: „Für die durch solche Anordnungen sich steigernde Unsicherheit in der Erzeugung, für die geschmackliche Missbilligung, die des Kaisers befohlenen Geschenke im Auslande gefunden haben, für die Unmoral der sich entwickelnden dienerischen

834. Schmuz-Baudiß um 1918, o.S.

Gepflogenheiten ist auch der geldliche Vorteil durch die Ankäufe des Hofes kein Ausgleich gewesen."[835]

11.14.3. Die Kriegsporzellane

Von August 1914 bis November 1918 wird die Produktion eingeschränkt, weil das Material für die Befeuerung der Öfen rationiert wird.[836] Um weiterzuproduzieren, verwendet man weißes Porzellan, Reste aus der vorangegangenen Produktion, die noch unbemalt geblieben sind. So konzentriert sich die Fertigung weniger auf die Neuanfertigung von Modellen als auf den Dekor.

Das Modellbuch von 1915 verzeichnet drei von Schmuz-Baudiß entworfene große Gefäße mit ovalem, bauchigem Korpus, die auf einem Sockel stehen.[837] Zwischen dem Sockel und dem Gefäß sind Tiere platziert so, als würden sie das Gefäß stützen. Das erste Gefäß ruht auf Delphinen (Kat.-Nr. 248/P-KPM, März 1915), die so genannten Marinevase (Kat.-Nr. 249/P-KPM, April 1915) ruht auf Seelöwen, der Deckelgriff ist aus Seepferdchen geformt und das Ziergefäß ‚Unser Landser' stützen Adler. Die in ‚Westermanns Monatsheften' abgebildete Widmungsschale (Kat.-Nr. 246/P-KPM) ist im Modellbuch nicht eingetragen.[838]

Im Jahr 1916 entwirft Schmuz-Baudiß einen Wasserkessel mit Stövchen (Kat.-Nr. 253/P-KPM, Mai 1016), die seitlichen Griffe sind Rocaillen nachempfunden. Als Deckelgriff ist eine halbgeöffnete Blüte angarniert. Er entwirft aber auch eine flache Schale mit Durchbruch (Kat.-Nr. 257/P-KPM, Februar 1917), die Durchbrüche werden in Schwarz und Gold auf der Glasur umrandet.

Schmuz-Baudiß verlegt sich nun auf das Entwerfen von Garderobenhaltern (Kat.-Nr. 265/P-KPM, November 1917) und Türgriffen (Kat.-Nr. 268/P-KPM, Kat.-Nr. 269/P-KPM, Kat.-Nr. 270/P-KPM, Kat.-Nr. 271/P-KPM, Januar 1918) sowie Schlüsselplatten und Konsolen (Kat.-Nr. 272/P-KPM, Januar 1918, Kat.-Nr. 266/P-KPM, November 1917).

Im Modellbuch sind von Schmuz-Baudiß selbst wenige Formen verzeichnet, die auf den Krieg bezug nehmen. Das Thema ‚Krieg' kommt mehr in der Porzellanmalerei zum tragen, weniger in der Formgebung. So werden Adler, Eichenlaub, Eisernes Kreuz und vor allem Motive von Soldaten auf schon vor dem

835. Ebenda
836. H. v. Sp. 1917/18, S. 379 (Abbildungen)
837. Alle Gefäße sind nur als den Abbildungen im Modellbuch der KPM bekannt.
838. Wolff 1915, S. 141

Krieg produzierte Tassen und Teller gemalt. Paul Schley modelliert Medaillen in Bisquitporzellan mit Portraits von Blücher, Gnaisenau, Prinz Louis Ferdinand, Großherzog Paul von Mecklenburg-Schwerin, Kaiser Nikolaus von Russland, der Königin von Holland, vom Kaiser u.a. Max Dürschke bemalt die Deckelvase mit Putto mit einem Kriegsflugzeug, der Putto hält jetzt aber statt der Blumengirlande einen Siegerkranz.[839]

11.14.4. Zeitgenössische Kritiken

P.A. Wolff[840] schreibt einen ausführlichen Artikel über Kriegsporzellane der KPM für die in München erscheinenden ‚Westermanns Monatshefte': „Erst der Weltkrieg der Jahre 1914 und 1915 hat wieder, zum weitaus größten Teile in überraschend glücklicherweise, anregend für die künstlerische Schaffenstätigkeit der Manufaktur gewirkt und eine Reihe von Werken der Kleinkunst entstehen lassen, die an Wert und Bedeutung alles das um ein Beträchtliches überragen, was man sonst gemeiniglich unter kunstgewerblichen Kriegsandenken versteht. Als das wertvollste und künstlerisch bedeutendste dieser neuzeitlichen Kriegsporzellane gibt sich die Widmungsschale von Schmuz-Baudiß zu erkennen, eine Arbeit von überaus origineller Erfindung des Entwurfs, wie reicher Schönheit der Ausführung, als Ganzes von hoher plastischer Eindruckskraft, dabei von einer Fülle fein erdachter Einzelheiten in der Ausgestaltung. Das Stück zeigt, völlig in dem für die Berliner Manufaktur so charakteristischen ‚Königsblau' mit wirksamer Golddekoration gehalten, auf der Stirnseite des Schaftes, der die Schale trägt, die geflügelte Fackel als Symbol der Begeisterung, von Eichenlaub flankiert. Vergoldete Schilder in Herzform, von Perlen umrahmt, vervollständigen den Schmuck des Werkes, der bei aller Sparsamkeit in den Einzelheiten der Feierlichkeit nicht entbehrt. – Als ein recht glücklicher Einfall ist die Wiederaufnahme der einst so beliebten Gedenktassen in die Reihe der modernen Kriegsporzellane zu begrüßen. Am volkstümlichsten von ihnen verspricht die Hindenburg-Tasse zu werden, die das wohlgetroffene Bildnis des Feldmarschalls in Muffelfarben zeigt, ein recht gefälliges und ansprechendes Stück. Beträchtlich einfacher gehalten, aber vielleicht gerade darum sehr eindrucksvoll mutet die schöne Gedenktasse an, die auf dunkelblauen Grunde das Eiserne Kreuz – Malerei in Muffelfarben – in diskreter Umrahmung sehen läßt, während die hübsche Soldatentasse die mehr genrehafte Wiedergabe eines feldmarschmäßig ausgerüsteten jungen Kriegers in naturalistisch gehaltener Auffassung bringt. Verschiedene mit reicher Goldstaffage und gravierter Schrift versehene Stücke vervollständigen die Reihe dieser modernen Gedenktassen. – Künstlerisch reicher

839. Vgl. H.v.S. 1915, S. 145f
840. Lebensdaten unbekannt

ist unter den jüngsten Kriegsporzellanen der Königlichen Manufaktur die Ausbeute an Tellern und Platten, die ja der freien malerischen Behandlung von den Künstlern gewählten Vorwürfe schon rein äußerlich besonders entgegenkommen. Einer besonders günstigen Aufnahme hat sich unter diesen Arbeiten der reizvolle Bündnisteller des Bildhauers Hubatsch zu erfreuen, der in kraftvoller Auffassung und energischer Darstellung an zwei charakteristischen Soldatenfiguren die bundesbrüderliche Vereinigung Deutschlands und Österreichs zur Wiedergabe bringt, und die schlichte Inschrift trägt: ‚Ich hatt' einen Kameraden'. Technisch ganz ausgezeichnet geglückt ist daneben der Zeppelin-Teller von Dürschke, an dem die tadellos behandelten grauweißen Halbtöne der Wolken, durch die das riesige Luftschiff in ruhiger Majestät fährt, durch Zartheit der Farbgebung bestechen. Durch geschmackvolle Stilisierung ihrer Dekoration nehmen die beiden Teller für sich ein, die – der eine rund, der andere achteckig – als einzigen auffälligen Schmuck das Eiserne Kreuz tragen und in Gold- und Muffelfarben auf das vornehmste geziert sind. Damit auch die Liebhaber des sogenannten Kopenhagener Genres auf ihre Kosten kommen, fehlt in der Reihe der neue Gedächtnisteller nicht ein Stück dieser Art, das auf Emaillegrund mit weißer Pâte einen nach links schreitenden Feldgrauen in realistischer Behandlung zeigt, wie sie auch das Soldatenbildchen auf der hübschen Schmuckdose verrät, die allein das einst so beleibte Dosengenre unter diesen Kriegsporzellanen neuesten Datums ansehnlich vertritt. Künstlerisch anspruchsvoller gibt sich die Zwei-Kaiser-Plakette von Professor Schley, die in sicherer Bildniswirkung die fein behandelten Reliefs der beiden verbündeten Monarchen – in Neubiskuit modelliert – zu ausgezeichneter Wirkung bringt, während eine in Scharffeuertechnik ausgeführte Rote-Kreuz-Vase von Dürschke der Liebestätigkeit unserer barmherzigen Schwestern auf dem Schlachtfelde gewidmet ist und vornehmlich durch den ungemein tiefen satten Ton der gut gegeneinander abgestimmten Farben (Rot und Blau) gefangen nimmt. – Alles in allem bedeutet diese Auswahl neuzeitlicher Kriegsporzellane nicht nur einen schätzenswerten Beweis dafür, daß die Berliner Manufaktur wieder zu einer schönen künstlerischen Höhe emporgestiegen ist, sondern auch, daß sie getreu ihren großen geschichtlichen Überlieferungen und ihrer besonderen Sendung als königliche Anstalt, mit Erfolg ihr künstlerisches Schaffen in den Dienst vaterländischer Gedanken und Empfindungen gestellt hat. Möge die Folge dem guten Anfang entsprechen."[841]

841. Wolff 1915, S. 142ff – vgl. Breuer 1917, S. 317ff

11.14.5. Kunsthistorische Einordnung

An Schmuz-Baudiß ist die Ordre ergangen, lediglich Porzellane im Stil des Rokoko und Empire zu entwerfen, die modernen Modelle werden aus dem Verkaufslager entfernt. Ihm werden alle Kompetenzen entzogen. Der Kaiser läßt Schmuz-Baudiß über das Wirtschaftsministerium im Einzelnen kontrollieren.

Auch wenn Richard Jäger, der ehemalige Malereivorsteher, der Schmuz-Baudiß noch gekannt hat, erklärt: „Er ließ gleichgültig die Riesenwelle von Kriegskitsch von 1914-1918 hochbranden ... “[842] so hält sich Schmuz-Baudiß im wesentlichen an seinen eigenen Grundsatz, sich an den Porzellanen der KPM der Freiheitskriege zu orientieren. Schmuz-Baudiß erklärt: „Vor 100 Jahren war die KPM Urheberin ganzer Tassen und Teller, die unter Verwendung des eisernen Kreuzes mit Eichenlaub und Lorbeer als Zierrat zu Geschenken Verwendung fanden. Für die in den letzten Kriegsjahren seit 1914 entstanden Muster, die sich im wesentlichen an die alten Muster halten, gilt das eiserne Kreuz als Signum des Befreiungskampfes von 1814 nach 1914 gegenüber fremdländischer Anmaßung. Nur die einfache klassische Form des Kreuzes in Verbindung mit Eichenlaub wurde verwendet. Eine naturalistische Übertragung des Kreuzes vor der Brust des Kriegers auf andere Gegenstände im Sinne des Ordens mit Band und Öse, wie die von anderen Fabriken dargestellt worden ist, ist selbstredend zu verwerfen. Auch wird das Taktgefühl zu entscheiden haben, wenn es sich um die Wahl eines Gegenstandes als Träger des Kreuzes handelt. Zierteller und Ziertassen sind gerade in den Kriegsjahren des vorigen Jahrhunderts ein beliebtes und persönliches Geschenk gewesen, das man sich in der Vitrine aufbewahrte. Die KPM hat also nicht wahllos die Anfertigung von Gelegenheitsstücken aufgenommen, sondern ist auch hier einer höfischen Tradition unter Friedrich Wilhelm III. gefolgt.“[843]

Schmuz-Baudiß akzeptiert es, die KPM in die Kriegspropaganda einzubeziehen. Er weist auch immer wieder darauf hin, dass er gern wüsste, nach welchen stilistischen Grundsätzen er im Sinne des Kaiserhauses entwerfen solle. Allerdings zieht er es vor, sich nach der Weisung des Abgeordnetenhauses, Vorbild und Wegweiser für die Privatindustrie zu sein, zu richten.

Im Oktober 1914 arbeitet Paul Schley an einem Schreibzeug, mit Durchbruchmuster, einer Minerva, die eine Siegesgöttin in der Hand hält, mit dem Dekor des Breslauer Stadtschlossmusters, daß die Kaiserin so bestellt hat.

842. Vgl. Treskow 1971, S. 127, Anmerk. 303
843. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.

Im November 1916 wird Schmuz-Baudiß unmissverständlich mitgeteilt, er solle Modelle im Stil des Rokoko und des Empire entwerfen. Schließlich entwirft Schmuz-Baudiß tatsächlich einen Samowar (Kat.-Nr. P-KPM/253, Mai 1016) mit Rokoko-Rocaillen. Er erklärt: „Um möglichst sicher den gewünschten Geschmack zu treffen, ist man in letzter Zeit zu direkten Kopien älterer Stilmuster übergegangen."[844] Wahrscheinlich handelt es sich hier um einen jener Kompromisse, „die auf die Dauer unerträglich werden" [845] wie er selbst schreibt.

Allerdings geht Schmuz-Baudiß auch auf die Wünsche seiner Mitarbeiter ein, denn er ärgert sich später über deren Äußerungen, wenn er schreibt: „3. Wer hat objektiv jeden zu Wort kommen lassen und selbst ein Auge zugedrückt, wenn manche Arbeit noch nicht ausstellungsreif war, nur um so vielen wie möglich die Gelegenheit zu geben, sich zeigen zu können? 4. Wer hat den Mut gehabt, für das Gesamtresultat und die Einzelleistung die Verantwortung zu übernehmen? 5. Wer hat objektiv jeden der Künstler zu Worte kommen lassen, wenn es galt, Abbildungen in Zeitschriften zu veröffentlichen? 6. Wer hat die Interessen der Manufaktur und deren einzelner Mitglieder verfochten, wenn die öffentliche Kritik zum Teil berechtigte Kritik zu machen hatte?"[846]

So weicht Schmuz-Baudiß lieber auf die Entwürfe für Garderobenhalter und Türgriffe aus, nützliche Dinge für das Haus, ohne tiefere politische Aussagekraft. – Walter Gropius (1883-1969) läßt eine erste Türklinke 1922 für sein privates Bauatelier in Weimar produzieren, sein berühmter Türdrücker mit zylindrischem Griff, mittig auf den Vierkantstab aufgesetzt wird im Sommer 1923 im Versuchshaus "Am Horn" in Weimar erstmals verwendet.

Trotz aller quälenden Querelen verleiht der Kaiser im Jahr 1917 Schmuz-Baudiß für Kriegshilfe das Eiserne Kreuz am weißen Bande mit schwarzer Einfassung, das Nichtkombattanten überreicht wird.[847]

Versorgungsengpässe und steigende Lebensmittelpreise führen schon 1915 zu ersten Hungerkrawallen. Trotz des im Herbst 1916 eingeführten Systems einer umfassenden Rationierung aller Lebensmittel reichen die zugeteilten Mengen bei weitem nicht mehr zur Deckung des täglichen Kalorienbedarfs. Die Zahl der Toten und Verletzten bis 1918 ist immens: Im Ersten Weltkrieg sterben insgesamt fast 15 Millionen Menschen, darunter allein sechs Millionen Zivilisten. Über 20 Millionen Menschen werden verwundet. Der Widerstand gegen den Kaiser und den Krieg in den Truppen und in der Bevölkerung wird zunehmend größer. Schließlich verkündet am 9. November der Preußische General Prinz

844. Schmuz-Baudiß [1916], o.S.
845. Schmuz-Baudiß [1918], o.S.
846. Schmuz-Baudiß [1913], S. 1f
847. Vgl. Urkunde; im KPM-N

Maximilian von Baden (1867-1929) eigenmächtig die Abdankung Wilhelms II. und überträgt das Amt des Reichskanzlers auf den Sozialdemokraten Friedrich Ebert. Wenig später ruft der Sozialdemokrat Philipp Scheidemann die demokratische Republik aus, unabhängig davon ruft am selben Tag Karl Liebknecht die freie sozialistische Räterepublik aus. Es bricht in Berlin der Generalstreik aus. Am 10. November flieht der Monarch ins Exil in die Niederlande. Am 11. November wird der Waffenstillstandsvertrag unterzeichnet – der Krieg ist beendet.

11.15. Die Jahre zwischen 1918 und 1925 bei der KPM

11.15.1. Umstrukturierungen

11.15.2. Ausstellungsbeteiligungen

11.15.3. Die Porzellane der KPM

11.15.3.1. Dekoratives Porzellan

11.15.3.2. Gebrauchsporzellan

11.15.3.3. Dekore

11.15.3.4. Im Auftrag ausgeführte Porzellane

11.15.3.5. Die zeitgenössische Kritik

11.15.3.6. Kunsthistorische Einordnung

11.15.4. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß

11.15.4.1. Landschaftsplatten

11.15.4.2. Weihnachtsteller

11.15.4.3. Gebrauchsporzellan

11.15.4.4. Malerei

11.15.4.5. Die zeitgenössische Kritik

11.15.4.6. Kunsthistorische Einordnung

11.15. Die Jahre zwischen 1918 und 1925 bei der KPM

Seit Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 wird im Deutschen Reich die umlaufende Geldmenge zunehmend weniger durch Gold gedeckt, das führt zu einer kontinuierlichen Geldwerteverschlechterung und sinkender Kaufkraft. Nach der militärischen Niederlage 1918 bläht sich die Geldmenge weiter auf. Die

Bekanntgabe der im Londoner Ultimatum von 1921 festgesetzten Höhe der alliierten Reparationsforderungen in Höhe von 132 Milliarden Goldmark löst eine Beschleunigung der Inflation aus. Im November 1923 kulminiert der Geldwerteverlust und die Ersparnisse zahlloser Familien sind unwiederbringlich verloren. Vor allem die völlige Entwertung der als mündelsicher angesehenen Kriegsanleihen führt zu einem immensen Vertrauensverlust in die junge Demokratie und erweist sich als äußerst schwere Belastung für die Republik. – Die KPM trifft die wirtschaftliche Lage Deutschlands hart.[848]

Nach dem Ende des Krieges wird die Produktion der Kunstporzellane eingeschränkt, denn es fehlen Rohstoffe. Vorwiegend sollen die Ressourcen zur Herstellung des technischen Porzellan ausgenutzt werden.[849] Im Jahr 1920 macht die Herstellung der technischen Porzellane allein die Hälfte der Reineinnahmen aus.[850] Schmuz-Baudiß kämpft wieder einmal um die Qualität der Porzellane und um Kohlen, denn die Preissteigerung für Kohlen ist enorm. Der Preis für Brennstoff liegt 1925 um rund 25 Prozent höher, als vor dem Krieg. Schmuz-Baudiß legt die Situation dar: „Denn die Manufaktur verdankt ihr Bestehen und ihren Ruf nicht bloss der Anfertigung allgemeiner technischer Massenartikel, die andere Manufakturen ebenso und billiger anfertigen können. Handwerkliche Tüchtigkeit, die die Güte, nicht bloss die Massenleistung verbürgt, hat die Manufaktur bisher erhalten und in die Höhe gebracht. ... Durch Praxis gewonnene Erfahrungen bei Herstellung und Verarbeitung von Gebrauchs- und Kunstgegenständen verschiedenster Gattung, an denen Arbeiter, Aufseher, Chemiker und Künstler beteiligt sind, haben uns komplizierte technische und künstlerische Aufgaben erfüllen lassen, die keine andere Manufaktur leistet. – Und nun sollen durch den Kohlenmangel diese Erfolge brach gelegt werden. Die Leute entlassen, denen die handwerkliche Praxis zu eigen wurde, und die Arbeit derer, die die Anreger und Förderer solcher Fortschritte waren, brach gelegt werden. Ihre langjährige Arbeit wäre nutzlos verworfen, die Betriebsgeheimnisse und Handfertigkeiten würden in alle Winde verstreut, damit fremde Fabriken sich diese Arbeit mühelos nutzbar machen könnten. Es muss dahin gestrebt werden, die Leistungen nicht nur auf dem bisherigen Stand zu erhalten, sondern sie zu steigern. ... Die Manufaktur muss zu den Behörden gerechnet werden, für welche die Bestimmung Geltung hat, dass sie dem Bedarf entsprechend mit Kohlen beliefert werden, wie die Ministerien, die Post und Eisenbahn, denn sie setzt die Kohlewerte in kaufkräftige wertvolle Ware um.“[851]

Schmuz-Baudiß setzt sich auch für seine Mitarbeiter ein: „Das Personal der Manufaktur setzt sich aus den breiten Schichten der Bevölkerung zusammen. Die

848. Vgl. Anonymus 1924/was wird?, S. 111f
849. Vgl. Schmuz-Baudiß [1914], o.S.
850. Vgl. Protokoll Nr. 134 vom 06.05.1922, Spalte 9516
851. Schmuz-Baudiß [1914], o.S.

gewonnene moralische, handwerkliche und künstlerische Bildung dringt auch in die Kreise der Familienangehörigen.“[852] Aber er ärgert sich auch über die Forderungen der Mitarbeiter: „Denken die Herren so wenig darüber nach, dass durch die Einsicht und Fürsprache der künstlerischen Leitung ihre Tätigkeit eine ungehemmte war. ... Vergessen die Herren ganz, dass sie frei von den Sorgen, die alle außenstehenden Künstler belasten, die Sorgen um die Kosten für Atelier, Beheizung, Beleuchtung und berufliches Material. Wissen die Herren die künstlerische Freiheit so gering einzuschätzen, eine Freiheit, die nicht dadurch getrübt wird, dass sie nach Arbeit für ihren Unterhalt suchen müssen, sich schutzlos nur sich selbst überlassen den Anforderungen des Bestellers beugen, oder den Absatz fertiger freier Arbeiten selbst betreiben müssen?“[853]

Aber die Löhne steigen kontinuierlich. Bezogen auf den Anteil der Gesamtherstellungskosten beträgt der Anteil der Kosten für die Arbeit rund 40 Prozent. Der Verdienst eines ‚Porzellanarbeiters’ liegt nach Angaben des Instituts für Wirtschaftsbeobachtung in Nürnberg im Mai 1927 rund 90 Prozent höher als in der Vorkriegszeit, allerdings hält Margarethe Jarchow die Zahl für zu hoch und setzt für die Jahre von 1913 bis 1925 lediglich 50 Prozent an.[854]

11.15.1. Umstrukturierungen

Mit Ausrufung der Weimarer Republik im November 1918 firmiert die Manufaktur nun als ‚Staatliche Porzellanmanufaktur’ mit der Abkürzung ‚St. P. M.’ Sie behält allerdings das Signet KPM als Marken- und Qualitätszeichen bei.[855] Das genaue Datum der Umbenennung ist nicht bekannt. Einen Vermerk in den Akten des Geheimen Preußischen Staatsarchivs oder im Handelsregister darüber gibt es nicht.[856] Die Rechtsform der KPM bleibt unberührt, denn schon seit 1787 untersteht die Manufaktur nicht allein dem preußischen Hof, sondern auch einer staatlichen Behörde, zunächst der ‚Königlichen Porzellanmanufaktur-Commission’, später dem Preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe und seiner staatlichen Verwaltungsbehörde. Über die Aufgaben der KPM gibt es seit 1797 weder gesetzliche noch andere Vorschriften.

852. Schmuz-Baudiß [1921], o.S.
853. Schmuz-Baudiß [1919], o.S.
854. Vgl. Jarchow 1984, S. 38
855. Vgl. Schmitz 1924, S. 24ff – Das bis in die Gegenwart als Abkürzung für die Berliner Manufaktur und ihre Produkte gebräuchliche Kurzzeichen KPM wird in dieser Arbeit zur Benennung der Manufaktur kontinuierlich verwendet.
856. Vgl. Jarchow 1984, S. 103, Anmerk 3.

Von 1918 an untersteht die KPM weiterhin in Organisation und Einsetzung der Leitung sowie der finanziellen Kontrolle des Preußischen Handelsministeriums. Die Manufaktur hat ab 1918 zum ersten Mal eine, kaufmännischen Grundsätzen entsprechende Gewinn- und Verlustrechnung zu erstellen.

Die Direktion bleibt in die technische, künstlerische und eine administrative Leitung aufgeteilt. Der technische Direktor bleibt Alfred König, der Verwaltungsdirektor ist von 1914 bis 1920 Paul Guido Ziekursch[857] und von 1920 bis 1923 Erich Gohlke[858]. Danach wird Max Schneider[859] bis 1924 als Verwaltungsdirektor bestellt. Der ehemalige Patenanwalt und Direktor der Porzellanfabrik Rosenthal wird mit der Absicht, die Manufaktur in eine Aktiengesellschaft umzuwandeln, eingestellt.[860] Man wünscht eine stärkere Gewinnorientierung. Schmuz-Baudiß verfasst zu dem Thema eine Schrift für das Parlament, er kommt zu dem Schluß: „Die Manufaktur darf deshalb nicht ohne Schädigung der Güte ihrer Erzeugnisse ausschließlich nach der geldlichen Einträglichkeit eingeschätzt werden. Sie wird die Kosten für die zweckdienliche Unterhaltung durch Verkaufsüberschüsse an Kunsterzeugnissen bei der gegenwärtigen Organisation nicht vollkommen bestreiten können oder gar dem Staatsäckel überschüssige Summen zuführen, wenn auch zugestanden werden muss, dass sich verschiedene Einrichtungen und Gebräuche und manche der Zeit nicht mehr entsprechende Anschauungen und Anordnungen auf künstlerischem Gebiet auf einen gesünderen Hintergrund stellen lassen.“[861] Das Parlament lehnt am 6. Oktober 1921 dann doch die in Erwägung gezogene Privatisierung einhellig ab, mit der protokollierten Begründung: „Die Porzellanmanufaktur ist ein Musterinstitut, das in technischer und künstlerischer Beziehung Außerordentliches geleistet hat. Wir wünschen, daß es so bleibt und sie nicht lediglich auf den Erwerb ausgeht, sondern ihre Aufgabe als Musterinstitut erfüllt.“[862] Nach dem gescheiterten Versuch der Philip Rosenthal AG, die Manufaktur zu kaufen, erklärt Richard L. F. Schulz 1924 in der Zeitschrift ‚Kunst und Künstler’: „... der preußische Staatsbürger hat ein Recht darauf, daß die ethischen Werte der von dem großen preußischen König gegründeten Manufaktur erhalten werden. ... Friedrich der Große hat uns die Manufaktur als ein Vermächtnis hinterlassen, und weil wir heute als Republikaner ein noch größeres unbeschränktes Recht darauf haben, müssen wir es der Mühe erachten, für die Manufaktur als unseren Besitz zu kämpfen, damit es nicht Raub einer Clique wird.“[863] – Schmuz-Baudiß behält kontinuierlich die Position der künstlerischen Leitung.

857. Lebensdaten unbekannt
858. Lebensdaten unbekannt
859. Lebensdaten unbekannt
860. Anonymus 1924/was wird?, S.111f
861. Schmuz-Baudiß [1921], o.S.
862. zitiert in: Jarchow 1984, S. 3
863. Schulz 1924, S. 152f

11.15.2. Ausstellungsbeteiligungen

Nach 1918 verweigert man Deutschland nicht nur die Mitgliedschaft im Völkerbund, sondern man isoliert es auch auf kultureller Ebene. Deutschland wird die Beteiligung an internationalen Ausstellungen die Teilnahme verweigert.

Zunächst ist die KPM auf der ‚Großen Berliner Kunstausstellung' im Jahr 1921 vom 14. Mai bis September im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof beteiligt. Der Katalog verzeichnet für Saal 2: ‚Künstlerische Arbeiten der St.P.M.',[864] einzig die Porzellanplatte von Schmuz-Baudiß ‚Am Dom' wird gesondert aufgeführt. Die Ausstellung ist in die Abteilungen ‚Verein Berliner Künstler' – hier wird die KPM aufgeführt – ‚Freie Secession', ‚Novembergruppe' und ‚Bund Deutscher Architekten' unterteilt. Ausgestellt werden 1334 Exponate von ca. 700 Künstlern. Unter den Künstlern sind: Alexander Archipenko (1887-1964), Heinrich Campendonk (1889-1957), Marc Chagall (1887-1985), Karl Hofer (1878-1955), Paul Klee (1879-1940), Max Pechstein (1881-1955), Pablo Picasso (1881-1973), Rene Sintenis (1888-1965) u.a.[865]

Im Jahr 1922 findet die Deutsche Gewerbeschau München statt und die KPM stellt aus.[866] Der Architekt Curt Walter Behrendt (1884-1945), der von 1927 bis 1933 als Berater im Finanzministerium zuständig für die Aufsicht über alle öffentlichen Bauprojekte in Preußen ist, berichtet, dass der Ausstellungsraum der Berliner Manufaktur von Architekt Paul Ludwig Troost (1878-1934) aus München eingerichtet wird.[867] Troost arbeitet nach dem Studium als Bürochef bei Martin Dülfer. Für Adolf Hitler baut er ab 1933 die ‚Führerwohnung' in der alten Reichskanzlei in Berlin um. Troost richtet den so genannten ‚Führerbau' am Königsplatz in München ein und ist für den Umbau des so genannten ‚Braunen Hauses' in München verantwortlich. Sein bekanntestes Bauwerk ist das erst posthum fertiggestellte ‚Haus der Deutschen Kunst' (heute: „Haus der Kunst") in München, das Veranstaltungsort der Großen Deutschen Kunstausstellung wird. Alexander Koch (1860-1939), einer der Organisatoren der Ausstellung und der Herausgeber der in Stuttgart erscheinenden ‚illustrierten Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten' mit dem Titel ‚Deutsche Kunst und Dekoration' einer der führenden Zeitschriften für Kunsthandwerk die von 1897-1934 erscheint und schließlich in ‚Die Kunst' aufgeht, reagiert empört auf den Ausschluss Deutschlands von internationalen Ausstellungen: „Es ist etwas groteskes in dem Gedanken: ‚Ausschluß der Länder', denen die Welt überhaupt erst ein *neues*

864. Vgl. 1921 Berlin, o. S.
865. Vgl. Kurth 1921, S. 297
866. Vgl. Burger 1921/1922, S. 249ff
867. Vgl. Behrendt, 1922, S. 55

Kunstgewerbe verdankt! Selbst wenn wir keinen einzigen Stuhl, kein einziges Stück Gewebe in Paris zeigen könnten, unser Geist würde dort zugegen sein und diese Ausstellung genau soweit beherrschen, als sie gut und modern sein würde. ... Aber dies bedeutet uns nur eine platonische Genugtuung. Wir müssen durch positive Taten zeigen, was wir auf dem kunstgewerblichen Gebiete sind und können. Wir müssen *sichtbar* um unseren Markt und Namen kämpfen! Wir müssen 1922 eine ‚Deutsche und Deutsch-Österreichische Kunstgewerbe-Ausstellung' dem Pariser Unternehmen entgegenstellen! ... die Ziele sind weit zu stecken! Mitwirkung der Architektur und der freien Künste ist selbstverständlich. Technisches, Hygienisches, Soziales hat mitzusprechen, vielleicht auch die neuen Nöte der Zeit: Wohnungsnot, Siedlungsbedürfnis. Oberstes Gebot: Nichts Halbes, keine Aufmachung mit fragwürdigen Mitteln, keine fadenscheinige Repräsentation, kein Abklatsch der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selbst! Beschränkung auf die Gebiete, mit denen uns Rohstoffmangel und sonstige Erschwerungen nicht hindern, den bewährten Geist unserer Lage, unseren Mitteln ungezwungen zu entsprechen. Die Welt wird zu uns kommen!"[868]

Der Kunsthistoriker Hermann Esswein (1877-?) schreibt zur Einleitung für die Münchner Gewerbeschau: „Die Veranstaltung einer Deutschen Gewerbeschau zu München im Jahre 1922 wurde zu einer Zeit beschlossen, als der Aufruf zu einem solchen Unternehmen nicht *mehr* sein konnte, als ein Ruf ins Dunkle. Eine optimistische Entschlussfähigkeit ohne gleichen, ein unerschütterliches Vertrauen zu den schöpferischen Kräften unseres Volkes gehörte dazu, mitten aus einer völligen, ihren Auswirkungen nach unabsehbaren Katastrophe heraus, der Produktion ein so nahes Ziel von solcher Bedeutung zu stecken. Dass es in der knappen Frist von kaum vier Jahren, Jahren des Mangels an Lebensmitteln, an Rohstoffen, an erfinderischen Persönlichkeiten, an hinreichend geschulten Arbeitskräften, in Jahren einer fieberhaften Unruhe, unausgesetzter außen und- und innenpolitischen Krisen überhaupt ermöglicht wurde, den ständigen Entmutigungen und Hemmungen zum Trotz, in den damals bis auf den Baukern kriegsverwahrlosten, heute wieder stattlich prangenden Ausstellungshallen im Bavariapark eine farbenfrohe und reichhaltige Schau deutscher Qualitätsarbeit aufzubauen, gemutet wie ein Wunder ... Das eine solche Kundgebung nur vom Reich ausgehen, nur Deutsch, nicht sonderstaatlich orientiert sein konnte, versteht sich von selbst."[869]

Man ringt in Deutschland um internationale Reputation.[870] Auch der renommierte Kunsthistoriker Otto Pelka (1875-1943) kämpft um Anerkennung: „Die Dresdener Ausstellung ‚Deutsche Erden' will vor allen Dingen – und das ist ja die Hauptsache für unsere neuzeitliche Keramik – den Nachweis liefern, daß diese

868. Koch 1923, S. 1
869. Esswein 1923, S. 7
870. Anonymus 1922 – Anonymus, S. 300

mächtige Industrie und in Verbindung mit ihr die gewerblichen und kunstgewerblichen Betriebe auch in der Gegenwart von einer Leistungsfähigkeit sind, die sich jeder der altklassischen Perioden getrost an die Seite stellen darf, ja sie in mancher Hinsicht, was Reichtum und Schönheit der Formen und Farben angeht, oft übertrifft."[871]

11.15.3. Die Porzellane der KPM

Das Produktionsprogramm der Manufaktur nach dem Ersten Weltkrieg unterteilt sich im wesentlichen – wie auch schon vor dem Krieg – in die beiden großen Bereiche der Gebrauchsporzellane und Service sowie in die Abteilung des dekorativen Porzellans mit Figuren, Medaillen u.ä.

11.15.3.1. Dekoratives Porzellan

Neben den fest angestellten Modelleuren der Manufaktur sind es vor allem die Entwürfe von Paul Scheurich (1883-1945), die Schmuz-Baudiß ankauft, die Furore machen.[872] Scheurich studiert bis 1902 zwei Jahre an der Akademie in Berlin. Max Adolf Pfeiffer (1875-1957) der bis 1913 für die Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst in Thüringen gearbeitet hat, wechselt 1913 zu Meißen, wo er Scheurich wieder zu Entwürfen einlädt. Scheurich fertigt um 1913 Arbeiten für den Simplicissimus, arbeitet als Bühnenbilder für Max Reinhardt und illustriert Bücher des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. – Für die Berliner Manufaktur entwirft er lediglich drei Figuren im Februar 1918, Apoll, Daphne und eine Ruhende, für die er figürliche Modelle in einem dem Rokoko nachempfundenen Stil anfertigt.[873]

Von Gerhard Schliepstein (1886-1963) wird das erste Modell ‚zwei lesende Frauen' schon im September 1911 ausgeformt, aber die KPM kauft den Entwurf nicht an, sondern fertigt ihn lediglich in seinem Auftrag. Der typische Stil ist in dieser Figur noch nicht ausgeprägt. Erst 1924 kommt es zu einer Kooperation zwischen Schliepstein und der KPM. Die Figur ‚Phantasie', die im April 1924 im Modellbuch verzeichnet ist, zeigt einen weiblichen Akt auf einem Pferd. Eine handschriftliche Eintragung im Modellbuch der KPM informiert darüber, dass der

871. Pelka 1922, S. 300f
872. Vgl. Anonymus 1918/19, S. 671
873. Vgl. Lechelt 2007, S. 60f

Künstler 20 Prozent vom Nettofakturpreis nach Abzug von Händler- und Vertreterprovision für jedes verkaufte Stück erhält. Auch das ‚Uhrgehäuse mit Figuren und Perpendikel' von Schliepstein von April 1924 zeigt gegenständig einen Frauen- und einen Männerakt, die in ihrer Mitte eine Uhr halten. Sie ruhen auf einem Podest aus mehreren, wie Schalen übereinandergestapelten Blütenblättern. Ihre Körper sind stark abstrahiert, die Glieder auf eine idealisierte Grundform reduziert, dabei von graziler Eleganz in manirierten Posen. Die Oberflächen bleiben glatt, das Lineare und Winklige des Körpers wird betont, ebenso bei der ‚Diana mit Reh' und der ‚Diana mit Hund' aus Mai und Juni 1924.

Der ‚Mädchenreigen' von Gustav Weidanz (1889-1970), der im März 1922 im Modellbuch verzeichnet ist, ist stilistisch ähnlich, allerdings stellt er den Körper naturalistischer als Schliepstein dar und er arbeitet an der Oberfläche des Porzellans das Spiel von Muskelgruppen heraus. Aber auch seine Figuren sitzen auf einem Stapel von Blütenschalen in manirierten Posen, von schwebender, rokokohafter Leichtigkeit. Ebenso wie bei Scheurich und Schliepstein bleiben die Figuren von Weidanz unbemalt.

Von Louis Tuaillon (1862-1919) formt die Manufaktur den zu damaliger Zeit berühmten Entwurf der Amazone aus. Tuaillon ist Schüler von Reinhold Begas und lebt von 1885 bis 1903 in Rom. Ab 1906 ist er in Berlin Professor an der Akademie. Noch in Rom fertigt Tuaillon in den Jahren 1890-95 in einem langen Prozeß eine Amazone als lebensgroße Bronzeplastik. Im Jahr 1903 wird eine Verkleinerung der Figur angefertigt.[874] Erst im Juni 1924 erscheint die ‚Amazone zu Pferd' im Modellbuch der Porzellanmanufaktur und ist also ein Rückgriff auf eine Plastik von großer Popularität. Auf Wunsch Wilhelms II. wird die große bronzene Plastik im Berliner Tiergarten aufgestellt wird. Bei der Figur handelt es sich um eine tektonisch klar gegliederte Figur, weniger um eine kämpferische Interpretation des Themas, als um eine ruhige, gelassene Reiterin von zeitloser Ausstrahlung.

In Rom wird Georg Kolbe (1877-1947) eher durch Zufall Schüler von Louis Tuaillon. Recht bald zu Beginn seiner Karriere entwirft er eine Bronzefigur: Eine schlanke Mädchengestalt, die mit geschlossenen Augen und ausgebreiteten Armen gedankenverloren tanzt und sich ganz der Musik hingibt. Mit dieser harmonisch ausgeglichenen Figur strebt Kolbe ausgehend von klassisch-klassizistischer Ausgewogenheit zwar nach idealer Schönheit, aber auch nach individuellem Ausdruck. Die Figur ‚Engel', die im März 1924 im Modellbuch verzeichnet ist, zeigt, dass Kolbe jetzt seine Ausdrucksformen völlig geändert hat. Der Engel zeigt eine kompakte Gestalt, deren Konturen sich im wesentlichen aus würfeligen Formen zusammensetzt, kantige, winklige und eckige Formen ergeben einen Engel im kubistischen Stil.

874. Vgl. 1990 Berlin, Kat.-Nr. 275, S. 325 (Gert-Dieter Ulferts)

Ernst Wenck (1865-1929) ist von 1885 bis 1889 Schüler der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums und der Akademie der Künste. Nach einigen Auslandsaufenthalten in den Jahren zwischen 1885 und 1891 wird er zunächst Mitglied, später zweiter Vorsitzender der Berliner Sezession und 1922 auch Mitglied der Akademie der Künste. Zunächst, im Bemühen um künstlerische Anerkennung sind seine frühen Arbeiten vom Neubarock beeinflusst, seine Bronzen ‚Trinkendes Mädchen' von 1904 und die ‚Viktoria' von 1904 zeigen allerdings schon zartgliedrige Akte von jungen Frauen, von schlichter Allgemeingültigkeit im Sinne des Neuklassizismus, allerdings stehen die Figuren in ihrer feinen, grazilen aber auch sinnlichen Anmut und der beschwingten Betonung der Linienführung mit fließenden Parallelen dem Jugendstil nahe. Dagegen markiert der Entwurf ‚ruhendes Mädchen' im April 1924 für die Porzellanmanufaktur in Berlin wieder einen erneuten Stilwandel im Werk von Wenck. Der Einfluss Auguste Rodins ist in der materialgerechten Oberflächenbehandlung zu erkennen: Das Äußere läßt die Arbeit des Künstlers am Wachsmodell erkennen, kleine Unebenheiten werden stehen gelassen, das skizzenhafte, noch unfertige betont, ebenso erscheinen auch die Figuren ‚Danae' sowie ‚Adam und Eva' im Mai und Juli 1924.[875]

Von Ludwig Gies kauft Schmuz-Baudiß den Entwurf einer ‚Reiterin' an, eine schlanke weibliche Figur auf einem Pferd, den die KPM im Dezember 1919 ausformt und produziert. Ausgebildet bei Heinrich Waderé (1865-1950) und Balthasar Schmitt (1858-1942) in München, erhält Gies 1918 eine Berufung nach Berlin als Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Er wird die Klasse für Stempelschneiden und Modellieren für Goldschmiede und Ziselleure leiten.

Hermann Hubatsch nimmt eine Zwischenstellung zwischen den rokokohaften-expressionistichen Figuren von Scheurich, Schliepstein und Weidanz sowie den eher klassizistischen Figuren von Tuaillon, Wenck und dem Kubismus von Kolbe ein. In den früheren Jahren zeigte er sich von den Figuren von Wackerle und Amberg beeinflusst und modelliert die hinreißende Schlittschuhläuferin,[876] jetzt übernimmt er die Verspieltheit eines Scheurich. Seine Figur der Susanna, vom Juni 1923 zeigt einen weiblichen Akt. Susanna wehrt die Blicke der Männer mit einer scheuen Geste ab. Hubatsch modelliert den weiblichen Körper naturalistisch mit weichen Rundungen, und die Oberfläche wird nicht so straff und ideal gezogen, wie bei Schliepstein. Aber die Glieder sind gelängt und die Frau, in einer erschrockenen Pose, ist orientiert an dem Typus von Jacopo Tintoretto (1518-1594), Lorenzo Lotto (1480-1557) oder Rembrandt van Rijn (1606-1669). Ausgehend von den emotional bewegten Figuren mit skizzenhaft lockerer

875. Vgl. 1990 Berlin, Kat.-Nr. 289-291, S. 339ff (Gisela Hoppen)
876. Vgl. P.W. 1919/20, S. 676

Oberfläche von Scheurich, reagiert Hubatsch nach dem Ersten Weltkrieg auf expressionistische Formexperimente, indem er Naturformen geometrischen Gebilden anzunähern versucht.

11.15.3.2. Gebrauchsporzellan

Im Bereich der Gebrauchsporzellane arbeitet die Berliner Manufaktur grundsätzlich auf zwei Ebenen. Zum einen werden schon angefertigte Service überarbeitet, zum anderen werden Service oder auch nur einzelne Formen neu entworfen.

Ein erster Neuentwurf kommt von Wilhelm Robra. Er entwirft im November 1919 das Teeservice ‚Japanischer Frühling'. Das Modellbuch zeigt die Zeichnung eines schlichten Services mit bauchigen Gefäßkörpern, die zum Fuß hin wahrscheinlich in Kanneluren oder Rippen einzugezogen sind. Kurz darauf entwirft Paul Schley ein ‚Kaffee- und Teeservice', die Gefäßkörper sind balusterförmig modelliert. Adolph Flad formt zwei schlichte Tassen mit Untertassen, im Modellbuch im Februar 1920 ist dazu eingetragen: „nach japanischem Muster". Käthe Elkisch[877] entwirft im August 1920 ein achteckiges Teeservice, das Robra modelliert. Nicht nur die Teller sind achtmal gekantet, sondern auch die Gefäßkörper der Kannen und Tassen. Das ‚Tee- und Schokoladenservice, Margarethenform' ist ein historisches Service, das von Schröder im Februar 1923 umgearbeitet wird. Das ‚Rheinische Tafelservice' im Mai 1923 ist neu, zarte schwingende Konturen zeichnen es aus. Auch eine Garnitur für einen Damenrauchtisch wird im April 1924 angefertigt, sowie zahlreiche Einzelteile. Die Service sind immer glatt, tragen keine Reliefs, sind schlicht oder teilweise kantig.

11.15.3.3. Dekore

Auch die Dekore zeigen, wie stark die Entwicklungen in der Kunst, in der Malerei die Künstler der Berliner Manufaktur beeinflussen. Adolf Flad (1881-1937) ist 14 Jahre alt, als er 1895 zur KPM kommt. In den ersten Jahren malt er die floralen, ornamentalen Dekore, die Alexander Kips ihm vorgibt. – Willy Stanke (1882-1916) tritt ein Jahr später bei der KPM als Vierzehnjähriger ein, aber er fällt im Krieg. Adolf Flad ist im Ersten Weltkrieg bei der deutschen Fliegertruppe eingesetzt gewesen. Vor dem Krieg sind die Dekore der beiden Porzellanmaler

877. Lebensdaten unbekannt – vgl. Jarchow 1984, S. 133

sehr ähnlich, Stanke orientiert sich an Flad. Auch wenn Flads Dekore schon vor 1914 eine Kombination von naturnahen und stilisierten Formen ist, so führt er diese Mischung nun konsequent weiter. Schmuz-Baudiß läßt ihm Freiheiten und baut ihn in all den Jahren auf, und nach dem ersten Weltkrieg kommt Flad mit völlig neuen Dekoren heraus. Ein neues, fremdes Element tritt jetzt nach 1918 kraftvoll auf: der Einfluß chinesischer Dekore. In dem Dekor für die von Schmuz-Baudiß entworfene balusterförmige Vase mit Facetten am Hals, im Oktober 1919 in das Modellbuch eingetragen, nimmt Flad Bezug auf den Blau-Weiß-Stil der Ming-Dynastie (1368-1644), die Manufaktur nennt diesen Dekor, der in die Porzellanoberfläche analog des Verfahrens von Schmuz-Baudiß eingraviert ist zwar Zwiebelmuster, aber in diesem Dekor herrschen vor allem geometrische, ornamentale und florale Motive in einem dicht-verwobenen Netz die ganze Vase überziehen vor. Es gibt kein Zentralmotiv, Blüten- und Rankenmuster überziehen die gesamte Fläche als Ornament ohne symmetrische Regelmäßigkeiten. Aber Flad etabliert auch lockere Blütenarrangements in großen Reserven ähnlich den Kirschzweig-Dekoren der Daoguang-Periode (1782-1850) mit abstrakten Sternornamenten und Blattmuster zusammen mit formalisierten Schmetterlingen und Libellen. Auch wenn Flads Blütenmuster den Blumenarrangements des Famille-Rose-Stils der Qing-Dynastie ähnlich sind, so malt Flad die Blüten nur zeichenhaft und reduziert in Verbindung mit abstrakten Zick-Zack-Formen bruchstückhafte ornamentale Ecken- und Kantenmuster. Die Farben sind kräftig, eisenroter Fond in den Reserven, Purpurcamaieu-Malerei oder cadmium-gelber Fond mit mangan-violetten Rosenpurpur werden raffiniert kombiniert. Oft mit Poliergold gehöht, überranken die Blumen die Reserven, ähnlich den ‚übergreifenden' Dekoren der späten Qing-Zeit (1637-1911). Auch die Vasenformen nähern sich dem chinesischen Vorbild oder stammen noch aus der Zeit der KPM als mit Kunstglasuren auf Segerporzellan experimentiert wurde. Sie werden neu ausgeformt.

Ähnliche Dekore entwirft Gertrud Kant (1893-1944). Sie besucht die städtische Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Charlottenburg in den Jahren 1913/1914 und wird daraufhin Porzellanmalerin bei der Berliner Manufaktur. Später heiratet sie den Künstler und Maler Max Kaus (1891-1977) – bei einem Bombenangriff verliert das Paar das Atelier und die Wohnung in der Mommsenstraße in Berlin-Charlottenburg. Ihre Dekore sind denen von Flad sehr ähnlich.[878] So entwirft sie für die ‚Galante Dame' und den ‚Galanten Herrn', beide aus Januar 1920 von Hubatsch das so genannte Sternschnuppen-Ornament. Es handelt sich um einen kleinteiligen abstrakt-geometrischer Dekor, der sich im Detail aus Sternblumen, Kreisen, Punkten und Spiralen zusammensetzt.[879]

878. Vgl. Juhnke 2006, S. 13
879. Vgl. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 2224, 225, S. 158 (Ingeborg Becker)

11.15.3.4. Im Auftrag produzierte Porzellane

Erstaunlich viele Entwürfe werden von der KPM für die Wiener Werkstätte gefertigt, d.h. die Berliner Manufaktur hat die Entwürfe nicht angekauft und wird sie wird sie nicht in ihrem Namen vermarkten. Vor allem sind es Arbeiten von Josef Hoffmann (1870-1956), dem Gründer der Wiener Werkstätte, ebenso wie Hoffmann 1907 zu den Gründern des Deutschen Werkbundes gehört – auf diesem Weg wird Schmuz-Baudiß ihn wohl kennengelernt auf einer Tagung haben. Im Januar 1922 beginnt die Produktion der Porzellane für Josef Hoffmann mit einer Schale (Kat.-Nr. 11586, Februar 1922). Die Schale selbst ist weich gerundet, in der Form eines Teils einer großer Kugel mit zarten schlaufenartigen Henkeln, die die Kontur nach außen scheinbar verlängern. Es folgen noch im selben Monat ein Teller, eine Zuckerdose, eine Teekanne, eine Milchkanne, ein Kelch und ein Becher, alle Teile entsprechen sich in der Form und stehen auf einem dünnen, grazilen Fuß. Im Mai 1922 fertigt die Manufaktur noch zwei Mokkatassen für Hoffmann.

Auch für Arnold Nechansky (1888-1939) führt die KPM Entwürfe aus, drei Figuren im August 1920, eine ‚männliche Figur im Frack' und eine ‚männliche Figur mit Umhang' sowie eine ‚weibliche Figur'. Auch der Architekt Nechansky ist Mitglied der Wiener Werkstätte und Mitglied des österreichischen Werkbundes, von 1929 bis 30 lebt Nechansky in Berlin-Westend. Die Figuren haben eine geschlossene Form, der Umhang wird großzügig kantig modelliert, von statuarischer Wirkung.

Auch mit dem Bauhaus kooperiert die Berliner Manufaktur, so kauft die Manufaktur den Entwurf von Theo Bogler (1897-1968) für die Mokkamaschine, die im August 1924 in das Modellbuch eingetragen ist, zwar nicht an, sondern führt sie lediglich aus. Wahrscheinlich ist es auch nicht die Intention des Bauhauses, man sucht lediglich eine Manufaktur, die in der Lage diese Mokkamaschine herzustellen. Eingetragen in das Modellbuch sind sechs Einzelteile für die Mokkamachine: Untersatz mit Durchbruch und zwei Handhaben, Zwischenteil mit Griff, Kanne, Siebeinsatz groß und klein sowie Deckel mit Knopf, die zusammenmontiert funktionstüchtig ist. Für die KPM, die ja auch technisches Porzellan für die Industrie, das Militär produziert, ist das keine technische Schwierigkeit.[880]

880. Vgl. Anonymus 1924, S. 76ff

11.15.3.5. Die zeitgenössische Kritik

Nach den Krieg konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Kritiker der Presse vor allem auf die Figuren von Paul Scheurich. Ernst Zimmermann[881] schreibt 1920: "Dies war ein Vorwurf für Scheurich, wie sich wohl kaum je ein zweiter für ihn wieder finden wird ... beschwingtes leicht bewegliches Leben, Erotik und Schmachten bis zum Küssen, natürliche und gezierte Anmut, affektierter Humor und vermeintlicher Ernst, dazu die Trachten, aus Rokoko- und Biedermeierzeiten zusammengemischt."[882] Georg Schmitz[883] schreibt für die in München erscheinenden Westermanns Monateshefte: "Scheurichs Porzellanarbeiten tragen die Verwandtschaft mit dem alten Meißner Stil unverkennbar zur Schau. Diesen feingliedrigen Daphnen und Dianen, Schäfern und galanten Damen glaubt man früher schon irgendwo begegnet zu sein, nur daß die sorgfältig durchgebildeten graziösen Gestalten Scheurichs von frischem Leben durchpulst sind. ... Scheurich hat sich aus innerer Verwandtschaft zu dem alten Meißner Stil und seiner launischen Grazie hingezogen gefühlt. Man weiß nicht, was einem an seinen Porzellanfiguren mehr entzückt: die Anmut der Haltung, die Bewegtheit des Umrisses, die Feinheit der Modellierung oder die rein technischen Vorzüge, wie sie sich vor allem in der meisterlichen Behandlung der Glasur offenbaren. ... Keiner versteht es so wie er, das Licht der ruhigen, glatten Flächen spielen und im leisen Schwingen von Hell und Dunkel das darunter webende Leben fühlen zu lassen."[884] Auch der Autor für Velhagen & Klasings Monatshefte begeistert sich für die naturalistischen Einzelheiten: „bis zur Übertreibung, weiß er diese doch seinem künstlerischen Gestaltungsplan und seinem graziös vornehmen Stil so unterzuordnen, daß nicht nur der Eindruck peinlicher Abhängigkeit vom Modell vermieden wird, sondern zugleich Kunstwerke von zartester Empfindung und sprühender Lebendigkeit entstehen.“[885] Vor allem bewundert die Kritik, dass die Figuren nicht nur unbemalt sind, sondern auch von Anfang an als unbemalte Figuren vorgesehen sind: „während Scheurich mit seinen schon in der Größe weit über das übliche Maß hinausgehenden Figuren, die uns vom Barock her vertraute Lebhaftigkeit der Bewegung festgehalten hat. Die drei Figuren Scheurichs gehören zu dem stärksten und eigenartigsten, was die Manufaktur auf figürlichem Gebiet zeigt. Sie verzichten völlig auf die Unterstützung der Farbe, und es ist eine Freude für jeden Liebhaber des weißen Porzellans, wie hier das Lichterspiel der Glasur, zur Verstärkung von Licht und Schatten und damit zur Untersteichung der lebhaft bewegten Form ausgenutzt ist. Auf diese Weise ist

881. Lebensdaten unbekannt
882. Zimmermann 1920, S. 117f
883. Lebensdaten unbekannt
884. Schmitz 1921, S. 392f
885. Anonymus 1918/19, S. 671

auch die für das glasierte Porzellan so schwierige Aufgabe der Darstellung des nackten menschlichen Körpers gut gelöst.“[886]

Über Hubatschs Figuren urteilt Georg Schmitz[887] 1921: „Im Gegensatz zu der launischen, zuweilen fast über die natürlichen Grenzen des Porzellans hinausschweifenden Bewegtheit der Plastiken Paul Scheurichs zeigen die Arbeiten Hermann Hubatschs ... eine beinahe streng anmutende Geschlossenheit ... eine geschlossene Linienführung und die strenge Silhouette ist besonders kennzeichnend."[888]

C. F. Reinhold vergleicht den Mädchenreigen von Weidanz: „Neuer Ausdrucksmittel bedient sich Gustav Weidanz in seiner Tanzgruppe: Man könnte sie eine Übersetzung des berühmten Tanzbildes von Matisse ins Porzellan nennen.“[889]

Johann Grell geht auf die figürlichen Darstellungen ein: „Hubatsch und der schon von seinen Meißner Arbeiten her bekannte Scheurich sind die stärksten Vertreter. ... Die galanten Herren und Damen, die Hubatsch geformt hat und denen Gertrud Kant eine reizvolle Bemalung durch sparsam verteilte, lebhaft farbige Ornamente gab, atmen den Geist des Rokoko. - Eine neue Technik zeigen die Arbeiten, meist Tierfiguren von Rutte. Sie sind frei aus der Porzellanmasse heraus geformt, ohne Verwendung von Gipsformen, verraten also unmittelbarer, als sonst die Porzellanplastik, die Hand des bildenden Künstlers.“[890]

Lenz konzentriert sich auf die Tierdarstellungen und urteilt: „Die Berliner Manufaktur hat in dem Bildhauer Edmund Otto einen feinfühlenden Künstler gefunden, der in der Vogelwelt seine Modelle sucht. Otto’s ‚Kakadu’, seine ‚Meisengruppe’, sein ‚Reiher’ und vor allem sein ‚Bartgeier’ sind entzückende Arbeiten, in denen der Künstler besonders die Grazie in den Bewegungen, wie das Glatte und Steife und Weiche im Gefieder seiner Lieblinge geistvoll interpretiert hat. Neben ihm haben die in der Manufaktur tätigen Bildhauer Rutte und Robra zuweilen in der Darstellung kleiner Vogelarten eine glückliche Hand gezeigt. Von Feldtmann besitzt die Manufaktur das Modell des langschnäbeligen ‚Pfefferfressers’, das den Charakter des Bösewichts gut zum Ausdruck bringt, von Heynen-Dumont das Modell der sehr reizvollen Gruppe von ‚Hahn und Henne’, und aus dem Nachlaß von Anton Puchegger, einem in jungen Jahren hingerafften österreichischem Künstler. ... wie wenige hatte er sich in die Wesenheit der Affen eingelebt. Und zwar reizte ihn weniger die groteske Komik dieser Zwitter zwischen Tier und Menschenfratzen, die in der Meißner Affenkapelle einen so

886. Grell 1921, S. 253
887. Lebensdaten unbekannt
888. Schmitz 1921, S. 393
889. Reinhold 1924, S. 15
890. Grell 1921, S. 253

überwältigenden Ausdruck gefunden hat, als die scheinbare Tragik, die das nach Herder ‚an der Schwelle der Menschheit stehende' hässliche Geschöpf über die Nachahmung des Menschlichen nicht hinauskommt."[891]

Arthur Rehbein (1867-1952) Schriftsteller, Journalist, Lyriker, Reiseschriftsteller, nimmt 1920 einen großen Querschnitt der Fertigung ins Visier: „Herr Professor Theo Schmuz-Baudiß hat von Beginn seiner Amtsführung zielbewusst und zielstrebig darauf gehalten, daß seine Künstler aufs innigste mit dem Handwerk vertraut sind, dem sie dienen. ... Berliner Porzellan hat seinen Ruhm gefestigt und gemehrt. Ein Gang durch die Künstler-Ateliers beleuchtet das Fundament dieser Erfolge. Ganz gleich, ob wir bei Adolf Flad zu Gaste sind, der die zierlichen Blumen- und Tierdekorationen entwirft, oder bei Gertrud Kant, deren Farben aus dem Traumlande oder einem Märchenreich zu stammen scheinen, bei Rudolf Preuß, der die Watteau'sche Farben- und Formensprache auf Porzellan anwendet, bei Julius Menzel, der seine landschaftlichen Motive teils in Sanssouci, teils in Hessen und Thüringen sucht, bei Jagdmaler Max Vopel, bei Max Dürschke, der einst die Aufgabe hatte, das Porträt des Kaisers für dessen Widmungen zu schaffen, jetzt aber in weiterem Flugfelde die Schwingen seiner Phantasie regt, beim Landschaftsmaler Franz Türcke – immer finden wir den eingangs festgelegten Grundsatz des Direktors befolgt, daß der Künstler aus dem Wesen des Stoffes heraus empfindet, dem seine Kunst gewidmet ist. Daß es für den Bildhauer auch (oder erst recht) nötig ist, aus den Bedingungen des Porzellans heraus zu gestalten, leuchtet uns schon ohne weiteres ein. ... Neben den für die Vervielfältigung gearbeiteten Stücken der entwerfenden Künstler, entstehen aus den gleichen Händen Einzelstücke, bei denen der Plastiker ohne Zuhilfenahme von Gipsformen ... unmittelbar aus der Porzellanmasse sein Werk bildet, ... von denen noch Emil Rutte und Max Schröder zu nennen wären."[892]

Otto Pelka stellt 1922 resümierend fest: „Die Plastiken, die die Staats- und privaten Manufakturen zeigten, fielen irgendwo aus dem gewohnten Rahmen, der ihre charakteristischen Eigentümlichkeiten umschließt, heraus. Dies sei besonders betont: Es beginnt sich allmählich wieder so etwas wie ein individueller Stil in den einzelnen Werkstätten herauszubilden, ohne jedoch in Uniformität der Erzeugnisse zu geraten."[893]

Als Kunsthistoriker ist Alfred Kuhn (1885-1968) nicht nur Leiter der Zeitschrift ‚Kunstchronik und Kunstmarkt' in Berlin-Friedenau, sondern er stellt unbequeme Fragen, wie „Was hat uns die Novembergruppe heute noch zu sagen?", er denkt auch laut über die Entmusealisierung der Museen nach, und in seinem Artikel „Was leistet die Staatliche Preußische Porzellanmanufaktur?" äußert er beißende

891. Lenz 1924, S. 194ff
892. Rehbein 1920/Kunst, S. 184f
893. Pelka 1922/Leipzig, S. 301f

Kritik und stellt gleich eine heikle Frage: „Ist die Staatliche Porzellanmanufaktur noch heute vorbildlich für die Privatindustrie, ist sie noch heute geschmacklich führend und geschmacksbildend? Denn dies sind Forderungen, die an ein staatliches Kunstinstitut gestellt werden müssen, nicht nur an seine Rentabilität. ... Ein Gang durch den Ausstellungsraum der Berliner Porzellanmanufaktur belehrt darüber, daß die Höhe der ehemaligen Zeit in keiner Weise mehr vorhanden ist. Dies drückt sich nach mehreren Richtungen aus. Erstens findet eine methodische Pflege der schönen alten Modelle des 18. Jahrhunderts nur in sehr geringem Maße statt. Die z.T. hervorragenden Modelle der klassizistischen Zeit sind völlig von der Bildfläche verschwunden und – was vielleicht nicht das geringste ist – eine gesunde Weiterentwicklung in den Stil unserer Tage hat so gut wie gar nicht stattgefunden. Was wir sehen, sind teils stümperhaft, teils barbarisch bemalte Teller mit kitschigen Ansichten im Stil des 18. Jahrhunderts, mit Ansichten einer alten Stadt in der Art der schlechten Kunstvereins-Pinseleien, mit sentimentalen Schwarzwälderinnen, Teekannen und Aschenschalen, auf denen Gemsböcke und Gemsen in der Art von Abziehbildern angebracht sind (von den fürchterlichen Eisernen-Kreuz-Tassen der Kriegszeit nicht zu reden), weiter einige Modelle des 18. Jahrhunderts mit jedoch viel zu greller Bemalung und dann eine Reihe ‚moderner' Stücke. ... Was nun die moderne Fortentwicklung anbetrifft, so muß man sich vor allem von dem Wahn befreien, daß auch bei der figürlichen Porzellanplastik die Scharffeuermalerei die Alleinseligmachende sei. ... Unsere junge Plastik ist außerordentlich reich an solchen, die zur Lieferung von Modellen in Porzellan in Frage kommen. Wohlbekannt sind die unerreichten Figuren von Barlach. Sich an ihn zu wenden, müsste das allererste sein. Graziöse Gebilde, die den Reiz der Linie mit dem Sinn für Material vereinigen würden, müsste Milly Steger liefern können. ... Auch Renée Sintenis, die so ein feines Empfinden für das Material hat, könnte bestimmt Besseres an Tieren liefern, als was bisher in der Manufaktur zu sehen war. Geeignet sind weiter Kolbe, Gerstel, Edzard, Scheibe, um nur einige zu nennen. ... Wie wir hören, ist die Staatliche Manufaktur im Begriff, eine neue Leitung zu erhalten. Für sie muß es das erste sein, die Verbindung mit Künstlern unserer Tage herzustellen und Möglichkeiten zu finden, daß diese Verbindung eine dauernde und befriedigende werde."[894]

In der Deutschen Allgemeinen Zeitung geht man am 14.04.1924 noch einen Schritt weiter und behauptet: „daß Dr. Max Schneider ... in der Hauptsache auf Reklame und Steigerung des Absatzes durch Herstellung minderwertiger Erzeugnisse hinarbeite und somit den Ruf der Manufaktur als Kunstinstitut gefährde."[895]

894. Kuhn 1923, S. 669ff
895. Zitiert in Jarchow 1984, S. 111, Anmerk, 115

11.15.3.6. Kunsthistorische Einordnung

Schmuz-Baudiß setzt mit den Ankäufen an Entwürfen für figürliches Porzellan neue Akzente. Schmuz-Baudiß schlägt eine Richtung ein, die auch nach seiner Pensionierung beibehalten wird: Die figürlichen Arbeiten von Scheurich, Schliepstein und Weidanz bilden eine sich ergänzende Werkgruppe. Sind die Figuren von Scheurich fast einem nervösen Spiel der Muskeln unterworfen, von zarter, empfindsamer Modellierung, in graziösen Posen verharrend, so sind die Akte Schliepsteins von einer stilisierten Abstraktion mit der Tendenz zu statuarischer Haltung in der der tektonische Aufbau weiterentwickelt wird. So stellt Ingeborg Becker über Schliepsteins Leuchterfigur fest: „Die Darstellung dieser Figur, die mit fast sakraler Geste die Arme ausstreckt und in deren Händen die beiden Kerzen gehalten werden, läßt an Götterfiguren Ostasiens denken."[896] Becker verweist auf die Neigung Schliepsteins zur sinnbildlichen Überhöhung, indem er seine Figuren in archaischen Grundzügen darstellt.[897] Scheurich führt die einzelnen Glieder seiner Figuren in geschweifte und gebogene Formen über, zeigt sich detailreich, arbeitet nicht mit Symmetrie, sondern mit ausgeschmückter und schmiegsamer Eleganz. Trotz der Unterschiede, treffen sich die Figuren, auch zusammen mit denen von Gustav Weidanz in einer Formensprache, die der Malerei eines Franz Marc (Die großen blauen Pferde, 1911) oder eines Boccioni (Elastizität, 1912), entgegenkommt. Sie übertragen die Dynamik und Bewegung kraftvoll in eine raumgreifende Plastizität. Gefühl und Energie werden in die Komposition eingearbeitet, Formen zerlegt und wieder so zusammengesetzt, dass die Figuren eine graziöse Anmutung ausstrahlen. Obwohl sich Scheurich tatsächlich zum Rokoko bekennt, wirken die Figuren frisch und eigenständig. Schliepstein dagegen abstrahiert den Körper, betont zwar die fließenden Konturen, aber es verbirgt in sich in den Figuren eine Tendenz zu Statik und sakraler Pathosformel. Mit der Ausformung der Amazone von Tuaillon greift Schmuz-Baudiß in den Formenschatz der Berliner Bildhauerschule. Die Amazone ist populär, vermutlich läßt Schmuz-Baudiß sie in Porzellan fertigen, um den Wünschen der Käufer zu entsprechen. Mit den Figuren von Weidanz, Wenck und Kolbe beweist Schmuz-Baudiß ebenfalls seinen Willen die Manufaktur auf höchstem Niveau zu erneuern. Bröhan urteilt über den ‚Mädchenreigen' von Gustav Weidanz : „ ... erscheint wie eine gegenständlich expressionistische Variation zu dem gleichzeitigen kubistisch expressionistischen Tanzgruppe ‚Dreiklang' von Rudolf Belling."[898] Wenck experimentiert mit Materialwirkungen, die Oberflächen geben die Arbeit mit Wachs oder Ton wieder und die künstlerische Auseinandersetzung mit Rodin wird sichtbar, aber Kolbes Engel in kubistischen Formen ist ein großer Schritt für die Manufaktur.

896. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 230, S. 161 (Ingeborg Becker)
897. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 229, S. 161 (Ingeborg Becker)
898. Bröhan 1993/KPM, S. 198

Vergleicht man die Figuren der KPM mit figürlichen Arbeiten anderer Manufakturen, so ist ein deutlicher Vorsprung zu erkennen. Rosenthal in Selb[899] hat den Entwerfer Constantin Holzer-Defanti (1881-1951) unter Vertrag. Er portraitiert in der Figur ‚Koreanischer Tanz' 1919 die Tänzerin Anita Berber. Es ist eine ausdrucksstarke Figur, dem Expressionismus verhaftet, mit einem Dekor in kräftigen Farben, die aber im wesentlichen dem Exotischen, Dekorativen verhaftet ist. Die Uhr ‚Der junge Tag' von Gustav Oppel (1891-1978) ist eine Anlehnung an Schliepsteins Uhr und die Mädchen von Milly Steger (1881-1948) von 1925 wirken noch teigig und undefiniert, es fehlt eine klare Form.

Bei den anderen Manufakturen gibt es keine neuen Entwicklungen im figürlichen Bereich, so steht die KPM an der Spitze der Entwicklung. Die gestalterische Einheit von Eleganz der Form, Kostbarkeit der Materialien, Stärke der Farben und Sinnlichkeit der Thematik verbindet sich in den Porzellanen der Berliner Manufaktur. Darüber hinaus arbeitet die KPM mit völlig dekorfreien Porzellanen.

Die Service der KPM experimentieren mit neuen Möglichkeiten – vor allem das kantige, achteckige Service Teeservice von Elkisch von 1920 bezieht seine Inspiration möglicherweise vom zeitgenössischen Silbergerät. Metall eignet sich für eine eckig-kantige Formgestaltung. Christopher Dresser (1834-1904) arbeit früh mit geometrischen Formen. Um 1876 reist er nach Japan und China. Sein Teeservice von 1895 nähert sich in der Form einem schlichten Quadrat, ohne die Konturen erstarren zu lassen.[900] Naheliegend sind auch die Entwürfe in Silber von Josef Hoffmann. Ein Fruchtkorb mit entsprechend gefußtem Gefäß von 1916 für die Wiener Werkstätte ist eckig aber die Wandungen in Kanneluren gehämmert.[901] Das Teeservice von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882-1961) aus dem Jahr 1912 ist achteckig, gehämmert und von schwingenden Linien konnte Inspiration gegeben haben. Wimmer-Wisgrill gründet im Jahr 1907 die Modeabteilung der Wiener Werkstätte und leitet sie ab 1910.[902] – Die kantigen Formen entsprechen dem Werkstoff Porzellan nicht, sind aber ohne größere technische Probleme möglich. Sie ergeben sich aus verschiedenen stilistischen Strömungen: der Schönlinigkeit des englischen und schottischen Jugendstils, den dekorativen Elementen des Expressionismus, dem kubistischen Zergliedern der Natur in geometrische Formen, der Bewunderung der Technik durch die Futuristen und den auf Ornament verzichtenden Funktionalismus.

Flad und Kant beginnen diese dekorativen Dekore, die sich aus eckigen Formteilen, eigenwilligen Proportionen, bruchstückhaften Spiralen und einer

899. Vgl. Fritz 1982, S. 53ff
900. Vgl. Krekel-Aalberse 1989, S. 14, S. 21f
901. Vgl. Krekel-Aalberse 1989, S. 210f
902. Vgl. Jarchow 1984, S. 44 (Abb. 10)

geometrisierten Flächengestaltung ab 1919 zu entwickeln. – Stilistisch vergleichbare Dekore finden sich auch im Bereich des Glases. Bruno Mauder (1877-1948) entwickelt leichte, ornamentale Ornamente um 1910 ebenso wie Alfred Walter[903] und Adolf Beckert (1884-1924). Beide sind Lehrer an der Fachschule Steinschönau und entwickeln einen charakteristischen Dekorstil aus goldstaffierter Schwarzlotmalerei, dessen Formensprache sich auf Alexander Pfohl (1894-1953) überträgt, der um 1921/22 Dekore für die Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte entwirft. Diese Emailmalereien stehen den Dekoren von Flad und Kant nahe.

In Meißen entwirft Hermann Zeilinger[904] 1923 einen Dekor, der diesen Schmuckformen nicht nur ähnelt, sondern von ihnen beeinflusst ist. Die Art der Flächenaufteilung in große Reserve ist ähnlich. In die Bildfelder, umgeben von blauem Fond malt er Blasentang, in Goldmalerei Quallen, Taschenkrebse und Wasserschnecken und anderes Seegetier – auch wenn das Motiv ein anderes ist, sind die Kompositionen und der Bildaufbau ähnlich, allerdings fehlt den Meißner Dekoren, die Leichtigkeit und Freiheit, der Bildaufbau ist viel konventioneller und behäbiger, die Motive sind eher naturalistisch aufgefasst. Das Motiv des Blasentangs ist schon 1900 von Gerhard Heilmann für die Königliche Porzellanmanufaktur in Kopenhagen eingeführt worden.[905] – Wenig später entwirft Adelbert Niemeyer für Meißen ein Service mit Schuppenrelief und dazugehörigen Dekor. Auch hier finden sich eckige, kantige Zickzackbordüren, die aber regelmäßig im Rapport mit zentralem Motiv angeordnet sind, während Flads Blumenarrangements sich in ihrer Zersplitterung und Dynamik eher den Kompositionen Kandinskys nähern.

Und auch die Petersburger Manufaktur hat ähnliche Dekore von Sinaida Kobylezkaya.[906] Die Russin bemalt die Porzellane ebenso mit volkstümlichen Blumen, wie mit Hammer, Sichel und Zahnradmuster.

Die Dekore von Kurt Wendler sind Aufsehen erregend: „In Aufglasurmalerei aus großen aufgerollten Ranken und gezackten Blättern in Violett, blau, Grün und Gold. Im unteren Teil grüne, blaue und goldgeränderte, spitzblättrige Büschel. Auf der Schauseite ein blaugesichtiger Orang Utan mit dreifacher Zwiebelkrone. Rankenornament in konzentrischen, goldenen Bogenlinien verdichtet."[907] Ein Zeitgenosse beschreibt die Dekore treffend folgendermaßen: „Kurt Wendler ist mit der Farbe über das Rosenthal Indra-Porzellan geflutet, einer glühenden Farbe, die von indischen Märchengärten zu kommen scheint. Das Porzellan brannte unter seinem Pinsel auf, als ob es solcher Farbentzündung seit je geharrt

903. Lebensdaten unbekannt
904. Lebensdaten unbekannt
905. Vgl. Becker 1995, S. 49
906. Lebensdaten unbekannt
907. Fritz 1982, S. 57

hätte. Da ist besonders ein Rot, tönend wie Japanlack, das seiner Vollblutschönheit, auch wenn technische Schwierigkeiten bestanden, dem Porzellan nicht lange vorenthalten werden durfte."[908] Diese überbordenden Dekore entwirft Kurt Wendler seit 1921 und sie stellen die sich aus locker verteilten abstrakten Blättern, Blüten, Sternen zusammensetzenden dezenten Dekore von Flad und Kant in ihrer vitalen, überbordenden Expressivität in den Schatten.

Schmuz-Baudiß tritt 1923 in Kontakt zum Bauhaus und befürwortet die Fertigung des Entwurfs von Theo Bogler für eine Mokkamaschine.[909] Jarchow stellt 1984 darüber fest: „Der Entwurf ist in seinem konstruierten Aufbau vergleichbar dem von der Petersburger Porzellanmanufaktur ausgeformten Teekannen- und Tassenentwurf Kasimir Malewitschs aus dem Jahre 1920. ... Diese konstruktivistischen Formentwürfe für Gebrauchsporzellane lassen sich in ihrer Schwerfälligkeit und Gebrauchsuntauglichkeit mit ‚konstruierten Gebrauchsporzellanen' einer 1924 von der KPM ausgeformten Mokkamaschine des Bauhauses (Theo Bogler) vergleichen. Es handelt sich dabei nicht um funktionale Kannen, sondern eher um technisch konstruierte Maschinen, ausgeführt in Porzellan".[910] Heitmann postuliert vor allem: „Der elementare Systemgedanke hatte bereits in der Keramikwerkstatt des Bauhauses seine Anwendung gefunden, in der Theodor Bogler 1923 eine Mokkamaschine entworfen hatte, die von der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Serie hergestellt wurde. Die Mokkamaschine stellte einen der seltenen Versuche der Keramiker am Bauhaus dar, auf eine Typisierung und Standardisierung ihrer Produkte hinzuarbeiten."[911] Der von Margarethe Jarchow postulierte russische Einfluss bezieht sich vor allem auf das Zurücktreten rein ästhetischer Gestaltungsprinzipien hinter den die Form bestimmenden Verwendungszweck entsprechend dem berühmten, wie oft missverstandenen Ausspruch ‚form follows function' (‚die Funktion bestimmt die Form') von Louis Sullivan und der populären Auffassung, eine zeitgemäße Schönheit in Architektur und Design ergebe sich bereits aus deren Funktionalität. Der neue Stil, der Funktionalismus erlangt nach dem Ersten Weltkrieg und nach dem Zwischenspiel des Expressionismus – auch unter dem Einfluss japanischer Ästhetik – unter dem Begriff Neues Bauen, Bauhausstil oder Neue Sachlichkeit als gestalterisches Prinzip erneut größere Beachtung.[912] Die Anfänge diesen Gedankengutes reichen zu den ästhetischen Theoretikern des 19. Jahrhunderts zurück, werden in Deutschland jedoch erst mit der Gründung des Deutschen Werkbundes unter den Schlagworten Sachlichkeit und Zweckform in den Rang einer künstlerisch ernstzunehmenden Gestaltungsweise erhoben. – Die Berliner Manufaktur stellt seit 1878, seitdem die

908. Zitiert in: Fritz 1982, S. 57
909. Vgl. Herzogenrath 1988, S. 122.
910. Jarchow 1984, S. 45 und S. 52
911. Heitmann 2001, S. 202, (Abb. 71)
912. Vgl. Delank 1996, S. 147

Chemisch-Technische Versuchsanstalt der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin angegliedert worden ist, technisches Porzellan für die Industrie her.[913] So hat Schmuz-Baudiß schon 1906 einfache Röhren aus der technischen Produktion für die Gestaltung der Räume in Dresden verwendet.[914] Auch Max Schröder (1871-1935) experimentiert schon im Dezember 1910 mit dem technischen Porzellan und es werden vier Vasen aus technischem Porzellan zusammenmontiert – allerdings wird dieser Gedanke nicht weiterverfolgt.

Josef Hoffmann läßt für die Wiener Werkstätte bei der KPM produzieren. Ihrerseits sind die Künstler der Secession und der Wiener Werkstätte durch die geradlinigen Formen des englischen und schottischen Jugendstils um Charles Robert Ashbee, Charles Rennie Mackintosh und Mackay-Hugh Baillie-Scott beeinflusst. Die KPM greift die Eleganz der Formen, die Hoffmann hervorbringt, auf.

Das Zentrum des Art Déco ist jedoch Paris. Die großen Couturiers wie Jacques Doucet (1853-1929) und Paul Poiret machen durch ihre avantgardistischen Modeentwürfe die Vorgaben und wirken vor allem mäzenatisch durch ihre Sammlungen und die Vergabe von Aufträgen für Inneneinrichten. Im Jahre 1925 wird eine Ausstellung in Paris unter dem Namen ‚Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' durchgeführt, deren Titel später für den dort vorherrschend gezeigten Stil übernommen wurde ‚Art Déco'. Die Ausstellung geht auf eine Initiative führender französischer Künstler zurück, die 1901 die ‚Société des Artistes Décorateurs' gegründet haben. Der Erste Weltkrieg unterbricht die Entwicklung. Es sind die Farben der Fauves um Henri Matisse; das Aufsplittern der Formen im Kubismus von Georges Braque und Pablo Picasso; die Verehrung der Technik durch die Futuristen um Umberto Boccioni; und sogar den auf Ornament verzichtenden Funktionalismus, die sich in den Porzellanen der KPM nach 1918 vereinen. Der Art Déco setzt sich aus entgegengesetzten Stilelementen zusammen. Charakteristisch für den Art Déco ist die stilisierte und flächige Darstellung floraler und organischer Motive. Ein Fehlen von Schatten und Natürlichkeit vermittelt den modernen und oft plakativen Eindruck der Kunst jener Epoche. Porzellandekore übernehmen Stoffmuster und starke, reine Farben kontrastieren miteinander.

Zusammenfassend für die Jahre nach dem ersten Weltkrieg bis zu Schmuz-Baudiß' Pensionierung kann festgestellt werden, dass Schmuz-Baudiß die wichtigsten und besten zeitgenössischen Entwerfer an die KPM ruft, Experimente befürwortet und im Rahmen der Möglichkeiten einer traditionsreichen Manufaktur, alle Gelegenheiten nutzt, die Manufaktur an ein avantgardistisches

913. Anonymus 1913/Versuchsanstalt, S. 451
914. Vgl. Kapitel 11.6.3.

Niveau heranzuführen. Schmuz-Baudiß öffnet sich zeitgenössischen Strömungen in der Kunst und legt die Weichen in neue Richtungen.

Er lädt Paul Scheurich zu Entwürfen ein, der in einem virtuosen Spiel das Formenrepertoire des Rokoko zitiert, aber Paul Scheurich ist in Freundschaft mit Max Pfeiffer (1875-1957) verbunden.[915] Kurz nachdem Scheurich Entwürfe für die KPM macht, bietet ihm Pfeiffer einen Exklusiv-Vertrag und eine Professur an der Meißner Manufaktur an, Scheurich verlässt Berlin. Ebenso ist es mit Gerhard Schliepstein, der ab 1925 für Rosenthal arbeitet. Erwin Müller schreibt 1930 in seinem Buch ‚Die Wiedergeburt des Porzellans – Eine kultur- und kunstpsychologische Einführung in die Porzellanplastik Gerhard Schliepsteins': „Es spricht für die Gesundung der Verhältnisse auf dem Gebiete der Porzellankunst und des porzellanenen Kunstgewerbes, daß die Rosenthal-Manufaktur sich entschieden für diesen bahnbrechenden Porzellanplastiker einsetzte, daß sie ihn der Staatlichen Manufaktur Berlin geradezu ausspannte, denn hier pulst neues Leben und neues Formgestalten."[916]

Schmuz-Baudiß verlässt sich auf Lehrer und Schüler der Berliner Akademie, so auf Tuaillon, Wenck und Kolbe. Mit der Produktion der Amazone von Tuaillon kommt er dem Publikumsgeschmack entgegen. Die Figur ist von hervorragender künstlerischer Qualität aber entspricht einer vergangenen Epoche. Dem ungeachtet hat Schmuz-Baudiß auch den Wunsch – im Interesse der Mitarbeiter – den Betrieb der Maufaktur am Laufen zu halten. Die wirtschaftliche Situation ist extrem problematisch. Am 15. November 1923 kollabiert die Inflation in einer absoluten Geldentwertung. Wenck und Kolbe liefern Entwürfe, Wenck mit Adaptionen von typischen Arbeitstechniken von Rodin, Kolbe mit einen Engel in kubistischen Formen. – So ist es auch Schmuz-Baudiß, der Ludwig Gies zur Berliner Manufaktur ruft. Im Jahr 1919 zeigt er eine schlanke weibliche Figur auf einem Pferd, die im Dezember 1919 in das Modellbuch eingetragen wird, Gies' Stil ist noch nicht entwickelt – aber Schmuz-Baudiß erkennt das Talent – so wird erst im September 1929 sein ‚Mondschaf' nach Christian Morgenstern von der Manufaktur produziert. Es wird Gies sein, der – viel später im Jahr 1953 – den Bundesadler im Plenarsaal des Deutschen Bundestags, spöttisch ‚Fette Henne' genannt, entwirft.

Schmuz-Baudiß baut Hermann Hubatsch auf und Wilhelm Robra. Unter der Leitung von Alexander Kips hat Hubatsch Dosen entworfen, jetzt ist es die Susanna im Bade, eine genau ausformulierte Aktfigur, präzise in den Konturen modelliert, eine Figur voller Spannung und Anmut, von großer femininer Ausstrahlung. – Robra ist meistens der derjenige, der die Entwürfe von Schmuz-Baudiß in Modelle umsetzt. Aber gelegentlich entwirft Robra auch Vogelfiguren,

915. Anonymus 1918/19/Porzellanbildwerke, S. 671
916. Müller 1930, S. 33

Meerschweinchen und Hasen oder im November 1919 das Teeservice ‚Japanischer Frühling'.

Ebenso fördert Schmuz-Baudiß Adolph Flads Talent, der mit seinen Aufglasurdekoren einen überraschend neuen Stil entfaltet. Nach kompakten Blütenornamenten findet er zu feingliedrigen, zarten schwebenden Mustern, die souverän die Plastizität der Gefäße in ein spannungsvolles Verhältnis setzen.

Trotz aller Querelen mit dem Kaiser und später den ihm bis 1920 vorgesetzten Verwaltungsdirektoren Paul Guido Ziekursch, danach bis 1923 Erich Gohlke, ist unklar, wie weit Schmuz-Baudiß seinen Einfluss als künstlerischer Direktor geltend machen kann. Es ist nicht zu erkennen, wo die Grenzen liegen, sowohl in Bezug auf die Verantwortung als auch auf die finanzielle Situation.

11.15.4. Die Porzellane von Schmuz-Baudiß

Schmuz-Baudiß arbeitet auch nach dem Krieg wieder selbst an eigenen Entwürfen. Im wesentlichen führt er die Entwicklung seiner Landschaften weiter, ebenso wie er auch Service entwirft.

11.15.4.1. Landschaftsplatten

Schon im September 1918 – der Krieg ist noch nicht zu Ende – beginnt Schmuz-Baudiß Porzellanplatten anzufertigen. Für die bildliche Gestaltung behält er seine altbewährte Technik bei, die Umrisse des Motivs in die Bisquitporzellanplatte zu gravieren, um sie leichter reproduzierbar zu machen.

Aber Schmuz-Baudiß wechselt entschieden das Thema: Die Platten zeigen annähernd durchgängig Hochgebirgslandschaften. Er gibt den Platten nun Titel wie ‚Höllenthal', ‚Höhenweg', ‚Die Wand', ‚Am Joch', Die Klamm', ‚Am Kessel' oder ‚Vorland'. – Außerdem verändert es konsequent das Format: Die Platten sind jetzt rechteckig.

Die Kompositionsschemata bleiben auch für die Berglandschaften im wesentlichen dieselben, wie für die Havellandschaften. Der Vordergrund und Hintergrund stehen in einem engen Verhältnis zueinander. Die Komposition erzielt bühnenhaften Charakter. Der Vordergrund des Bildes ist oft eine Böschung und danach tut sich ein klaffender Abgrund auf. Dahinter erheben sich Berge und

Felswände, sie versperren machtvoll den Blick. Auch in seinen Gemälden arbeitet er mit denselben Stilmitteln, die Malerei auf Porzellan und Leinwand entsprechen sich und stimmen überein.

11.15.4.2. Weihnachtsteller

Neben diesen freien, malerischen Arbeiten entwirft Schmuz-Baudiß seit 1918 auch Weihnachtsteller für die Berliner Manufaktur. So fertigt er im April 1920 einen Weihnachtsteller mit einem graphischen Motiv, ein Reh liegt auf einer weißen Fläche (Kat.-Nr. 316/P-KPM, April 1920). Das Reh ist so stark abstrahiert, so dass es wie ein Piktogramm erscheint, zugleich wirkt es trotz aller graphischen Formelhaftigkeit niedlich, das Reh hat ein Bein vorgestreckt, die Ohren sind aufmerksam aufgestellt und es schaut den Betrachter neugierig an. In einem breiten Ring um das Reh funkeln Sterne. Die Weihnachtsteller von 1922 und 1923 ähneln sich: in schneebedeckten Bergen funkelt ein Stern hell, bzw. strahlt ein Kreuz auf dem nachtblauen Himmel.

Nachdem Schmuz-Baudiß die Berliner Manufaktur verlassen hat, zieht er nach Partenkirchen in Bayern. Jetzt fertigt er für die Manufaktur in Selb in Bayern, für Rosenthal in den Jahren 1926 und 1927 je einen Weihnachteller.[917] Im Jahr 1926 ist es eine schneebedeckte Tanne vor hohen gleißend eisbedeckten Bergen, 1927 zeigt der Teller einen Kruzifixus im Schnee zwischen kahlen Bäumen auf dem Feld.

11.15.4.3. Gebrauchsporzellan

Es ist in der KPM üblich, alte Modelle zu überarbeiten. Auch Schmuz-Baudiß überarbeitet historische Servicemodelle. Zuerst modernisiert er im Juli 1919 das Tee- und Kaffeeservice, ‚O-glatte-Form' (Kat.-Nr. 294/P-KPM, Juli 1919), das ganz in der Tradition des Barock und Rokoko der KPM steht, indem er es vereinfacht. Anschließend überarbeitet er das ‚Campaner Service' (Kat.-Nr. 320/P-KPM, Juni 1921), ein Service der KPM aus dem 19. Jahrhundert. Charakteristisch ist der Absatz zwischen der gewölbten Bauchung des Korpus und der konkaven Einziehung über der Schulter zum Mündungsrand.

917. Es sind im Archiv der Porzellanmanufaktur Rosenthal, Selb keine Unterlagen dazu erhalten.

Eine neuer Entwurf ist das so genannte ‚Teeservice auf vier Füßen' (Kat.-Nr. 325/P-KPM, März 1922). Die Gefäßkörper sind ovoid, enden aber an der weitesten Stelle, wo dann die Deckel einliegen. Alle Teile, bis auf die Teller stehen auf vier grazilen Füßen.

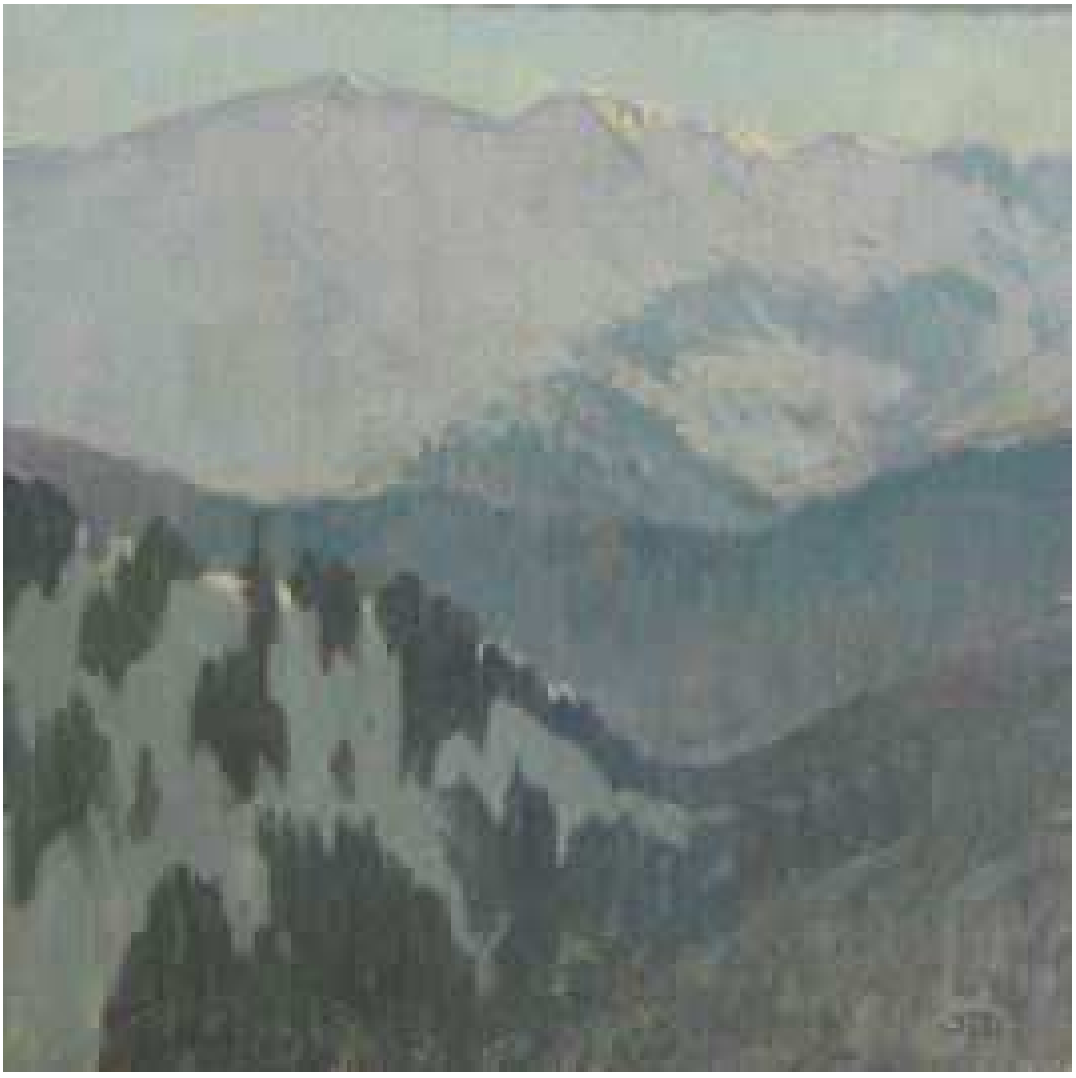
11.15.4.4. Malerei

Neben seiner Arbeit für die Porzellanmanufaktur malt Schmuz-Baudiß gelegentlich Gemälde. Im wesentlichen handelt es sich um Portraits seiner Frau und seiner Tochter, aber auch um Landschaften. Diese Malereien stellt er nie öffentlich aus, sondern die Bilder bleiben im privaten Raum der Familie. Gelegentlich sind es Bilder, die Schmuz-Baudiß auf Reisen, vor allem in Italien malt.

Gemälde, Alpenlandschaft, Öl auf Leinwand, o. J., 72cm x 67cm, Archiv der KPM

Schmuz-Baudiß' Malweise ist in den Grundzügen die gleiche geblieben, wie zu seiner Münchner Zeit. – Er malt mit kurzen, kräftigen Pinselstrichen, so dass der Pinselduktus deutlich zu erkennen ist. Die Farbe wird fleckig, in kleinen

Farbfeldern aufgetragen, so dass die Konturen nicht linear erscheinen und sich die Silhouetten auflösen. Graphische Elemente treten in den Hintergrund. In den Hintergründen wird die Farbe einzeln aufgetragen, so dass ein Türkies gegen ein Rosa stehen bleibt. Die Farben changieren lebhaft und erzeugen ein Leuchten gegeneinander und miteinander. Sie mischen sich erst beim Betrachten aus einer gewissen Distanz. Es ist das Interesse der Wirkungsweise des natürlichen Lichts, an der Stimmung, die dem Moment eine besondere Stimmung verleihen. Die herben Pinselstriche lassen keine linearen Konturen zu, sondern lösen die Formen auf. Das Motiv wirkt skizzenhaften und wie flüchtig hingeworfen. Die Farben sind locker und leicht aufgetragen, stellenweise cremig-pastos und erzeugen ein Sfumato. So arbeitet Schmuz-Baudiß mit der Luftperspektive, d.h. er nimmt die Farb- und Helligkeitskontraste in der Ferne zurück, die Farben erscheinen matter, meistens heller und ins Blau verschoben. Die Lichtführung ist scharf und setzt kontrastreiche Schlaglichter. Es ist ein aus dem Impressionismus abgeleiteter Kolorismus. Das primäre Gestaltungsmittel ist die Farbe.



Gemälde, Alpenlandschaft, Öl auf Holz, datiert: 27.11.1926, 41cm x 41cm, Archiv der KPM

11.15.4.5. Die zeitgenössische Kritik

Die zeitgenössischen Kritiker interessieren sich in der Hauptsache für Schmuz-Baudiß' Bildplatten, die Gebrauchsporzellane werden nicht besprochen. Zu den Bildplatten teilen sich die Meinungen nun nach dem Ersten Weltkrieg, allerdings überwiegen die positiven Stimmen.

Arthur Rehbein (1867-1952) Schriftsteller, Journalist, Lyriker, und Reiseschriftsteller ist einer der ersten, der die Platten bespricht: „ ... das beweist Meister Schmuz-Baudiß neuerdings durch eine mit unendlicher Geduld zur Vollkommenheit geführte Technik, der eine große Zukunft beschieden ist, wenn sie demnächst sich der breitesten Öffentlichkeit vorstellt: Radierungen oder Gravierungen auf Porzellan ... bei diesen Tafeln darf man freilich auch nicht von Kunstgewerbe, sondern von Kunst sprechen, da der Künstler jedes einzelne Stück von Anfang bis Ende bearbeitet und somit auch jedes Werk den Stempel seiner Persönlichkeit trägt und den Wert des einmaligen hat."[918] Ein unbekannter Autor schreibt 1924: „Schmuz-Baudiß widmet sich weiter, soweit die künstlerische Leitung der Maufaktur ihm die nötige Muße dazu übrig läßt, seinen farbig getönten Landschaftsradierungen. ... Es ist seltsam, daß erst in neuerer Zeit die Feinkeramik sich bewußt geworden ist, in wie einzigartiger Weise das Porzellan in Plastik und Malerei zur Wiedergabe winterlicher Motive geeignet ist. ... Schmuz-Baudiß findet das Wesen der winterlichen Landschaft nicht in der formalen und dekorativen Gestaltung des Raumes, sondern in Zusammenwirkung von Licht, Luft und Farbe, das die Natur belebt und ihr den Zauber der Stimmung gibt. Ihn fesselt die lichtzerstreuende Wirkung der Atmosphäre, die alle Formen mit zitterndem Leben überhaucht. Die klare Vormittagshelle mit ihren kräftigen Schlagschatten, die das Luftmedium anzuschalten scheint und den Bergriesen im Winter eine greifbare Plastik verleiht, berührt ihn nicht so tief, wie etwa die zarten Lichtsymphonien einer Morgenstimmung oder das kühle Halblicht, das sich gegen Abend auf den verschneiten Wegen des Berglandes breitet oder die stille Poesie der eingeschneiten Berghütte. Aber auch der dramatisch-pathetische Charakter des Hochgebirges, sein düsterer Ernst und sein winterlicher Schrecken ergreift unseren Künstler. Er belauscht die Geheimnisse dieser großartigen Bergwelt, wenn im Kampf des Lichtes mit dem Nebel oder im Aufruhr der Elemente Formen und Farben sich auflösen und die wilde Scenerie sich ins Visionäre, phantastische, Mystische steigert."[919] Georg Lenz, der Bibliothekar der Akademie der Künste stellt fest: „Mittels dieser Technik hat Schmuz-Baudiß ein Sonderfach der Kunstkeramik ... zu neuem Leben erweckt: das selbständige (also nicht der Verzierung von Gefäßen und Geräten dienende) Porzellangemälde ... Seine Technik verlangt eine leichte Stilisierung und Umformung bzw.

918. Rehbein 1920/Kunst , S. 185
919. Anonymus 1924, S. 76ff

Vereinfachung der Bildelemente. ... erhebt er sich vom dürren Boden des Naturalismus in die ideale Sphäre innerlich erschauter Schönheit. Nicht im Formalen das Wesen der Landschaft findend, sucht er vielmehr ihren Stimmungsgehalt herauszuarbeiten und die höhere poetische Wahrheit zu enthüllen, die sie in seiner Traumwelt für ihn besitzt. Eine künstlerisch gesteigerte Natur will er geben, in der alle Dinge zu reinster Harmonie verschmelzen. ... Er liebt ebenso die stille Poesie einer in zarten Lichtduft getauchten Berglandschaft wie das Mysterium des Helldunkels und der Kampf der Elemente mit dem Licht. Vor allem aber betont er die lichtzerstreuenden Wirkungen der Atmosphäre, die die grellsten Farbenakkorde versöhnt und alle Formen mit zitterndem Leben überhaucht. ... Er vermag die Frische der Hochgebirgsluft fühlbar zu machen, die unsere Brust beim Anblick der Gebirgsschroffen freier sich heben läßt ... [er] sucht vielmehr ihren Stimmungsgehalt herauszuarbeiten und die höhere poetische Wahrheit zu enthüllen, die sie in seiner Traumwelt für ihn besitzt. Eine künstlerisch gesteigerte Natur will er geben, in der alle Dinge zu reinster Harmonie verschmelzen."[920] Johann Grell[921] geht schon 1921 soweit festzustellen: „Seine Platten zeigen mit Vorliebe Hochgebirgslandschaften, aber nicht im getreuen Abklatsch der Natur, sondern in geistiger Umwertung und Umverarbeitung, sind also Kunstwerke im Sinne des Expressionismus."[922] Gustav Gericke (1867-1940), der sich im wesentlichen gut mit Kachelöfen auskennt, erklärt etwas nüchterner: „Die Farben werden auf den verglühten Scherben aufgetragen. Unter Verwendung von Nadel und Schabmesser erhält der Farbton seine Form. Das Verfahren ist deshalb der graphischen Kunst verwandt und hat nichts gemein mit der üblichen Pinselmalerei."[923] Willy Friedrich Burger (1882-1964) ist dagegen kritischer: „... namentlich ‚graphische Arbeiten', bei denen mir das technische Verfahren, das doch irgendwie den Titel rechtfertigen muß, nicht erklärt werden konnte. Nymphenburg dagegen hält sich fern von allen problematischen Neuerungen, denen doch kein langes Leben beschieden sein wird."[924]

Alfred Kuhn kritisiert die Porzellanplatten von Schmuz-Baudiß: „Ein weiteres, was augenblicklich von der Porzellanmanufaktur in den Mittelpunkt ihres Interesses gerückt worden ist, sind die sogenannten Porzellanradierungen von Prof. Schmuz-Baudiß (Unterglasur). So sehr das technische hier wertvoll sein mag, so wenig haben im Grunde diese Stücke mit der Tradition der Porzellanmanufaktur und mit dem immanenten Gesetz des Porzellan zu tun. Diese Arbeiten mögen als Wandbelag ganz hübsche Effekte abgeben, aber es erscheint zweifelhaft, ob die bis ins einzelne persönliche Herstellung sie hierfür rentabel macht. Ein

920. Lenz 23.4.1925, o.S.
921. Lebensdaten unbekannt
922. Grell 1921, S. 254
923. Gericke 1922, S. 106ff
924. Burger 1922, S. 249

Hauptgewicht auf diesen Produktionszweig zu legen, ist kaum empfehlenswert."[925]

11.15.4.6. Kunsthistorische Einordnung

Schon im Jahr 1907 hat Adolf Brüning, der damalige Kurator am Berliner Kunstgewerbemuseum Schmuz-Baudiß empfohlen: „Für diese zum Teil meisterhaften Gemälde würde sich auch die rechteckige Form der Delfter Bildplatte gut eigenen."[926] Es soll über zehn Jahre dauern, bis Schmuz-Baudiß tatsächlich die erste rechteckige Platte entwirft. Auch ihre Größe weist darauf hin, dass seine Platten die latente, versteckte Verbindung zum Teller völlig aufgegeben. Die runden Plateaux stehen in Verbindung zum Teller und sind damit dem Porzellan noch näher, die viereckige Platte dagegen ist ein Schritt zur Leinwand.

Die jetzigen Bildplatten nähern sich dem Gemälde an. Schmuz-Baudiß löst sich einen Schritt vom Porzellan und kehrt zur Leinwand zurück, denn das Porzellan ist jetzt eher auf seinen Zweck zurückgeworfen, als Maluntergrund zu dienen. Mit den Porzellanplatten kommt Schmuz-Baudiß der Malerei und damit auch seinen Anfängen als Künstler der Münchner Zeit näher. Schmuz-Baudiß hat lange gezögert, diesen Schritt zu gehen. Aber die Querelen mit dem Kaiserhaus haben ihn mürbe gemacht und die Platten wirken wie ein Hinweis, dass Schmuz-Baudiß sich von seinen Fesseln löst. Der Umgang mit dem Porzellan und dem Aerographen macht ihm Spaß, das Gravieren gefällt ihm. Er begeistert sich für die Vorstellung, dass die Faben durch das Einbrennen unter der Glasur geschützt sind und nicht verwittern können. Er selbst schreibt einmal: „Die Farben können niemals nachdunklen oder verbleichen. Das, was der Besitzer einer solchen Landschaft erschaut, wird in derselben Frische einst sein Enkel und Urenkel erschauen."[927]

Im wesentlichen führt er die Malerei weiter, die er 1908 in St. Petersburg zuerst dominant präsentiert hat und über die Jahre weiter entwickelt hat. – Geprägt von der Münchner Landschaftsmalerei, sind es die atmosphärischen Reflexionen des Lichtes in Verbindung mit der graphischen Wirkung der Bildkomposition. Das Bildthema wird nach zeichnerischen Gesichtspunkten zerlegt und gegliedert, dann flächig aufgebaut, wobei mit sparsamen Binnenstrukturen Details angegeben werden. Zum Schluss wird die Farbe aufgetragen, die dem Bild die malerische

925. Kuhn 1923, S. 669ff
926. Vgl. Brüning 1907, S. 196
927. Schmuz-Baudiß 1924, S. 2f – vgl. Jarchow 1988, S. 25

Stimmung gibt. Fein abgestufte Töne können mit Hilfe des Zerstäubers aufgeblasen werden, weiche Farbnebel können die Farbe leicht und duftig werden lassen. Die Malerei wird zart und luftig und konzentriert sich auf das Spiel des Lichts in den Landschaften: Es sind träumerische, von Melancholie und Sehnsucht geprägte Stimmungsbilder der unmittelbaren Umgebung. Dadurch, dass eine transparente Glasur über die fein zerstäubten Farbpartikel gelegt wird, erreicht Schmuz-Baudiß zwei Effekte: einerseits werden die Farben diffuser, andererseits hat die Glasur eine minimale Lupenwirkung, denn sie liegt über der Farbe – ist zwar gleichzeitig eingebrannt und damit mit der Glasur fest verbunden – aber die leicht transparente Glasur liegt wie eine dünne Eisschicht über der Farbe. Die Glasur nimmt dadurch, dass die nicht völlig transparent ist, die Brillanz der Farben zurück, gibt ihnen aber ein strahlendes Leuchten durch den Glanz der Oberfläche und suggeriert Tiefe.

Er nennt die Platten jetzt für den Verkauf ‚Radierungen'. Einerseits gibt er damit seiner Porzellanmalerei einen griffigen Namen, auch dies ist ein Zeichen, dass sich Schmuz-Baudiß vom Porzellan entfernt. Auch wenn, wie bei der Kaltnadelradierung, die Zeichnung mit der Nadel in den Gips eingeprägt, bzw. ‚eingraviert' wird, so wird die Porzellanplatte von Schmuz-Baudiß nicht gedruckt, sondern die Farben und die Glasur werden direkt aufgetragen und eingebrannt. Es handelt sich also nicht um ein graphisches Druckverfahren.

Die erste Platte, die Schmuz-Baudiß in Produktion gehen läßt, ist ‚Höllenthal' (Kat.-Nr. 276/P-KPM, September 1918). Der Krieg ist noch nicht vorbei, aber es ist ein Ende und die Niederlage absehbar, denn mit der Schlacht bei Amiens in den Tagen vom 8. bis 11. August brechen die Alliierten die deutsche Widerstandskraft. Auch wenn mit dem Titel der Platte ein steil abfallendes Tal benannt wird, sind an Schmuz-Baudiß die Greuel des Ersten Weltkrieges nicht vorübergegangen – einige Mitarbeiter, Freunde und große Künstler sind gefallen – so kann damit auch die Grausamkeit des Krieges gemeint sein, auch wenn Schmuz-Baudiß durchaus patriotisch gesinnt ist.

Das Motiv hat sich geändert, sind es vor dem Krieg Landschaften aus der Gegend von Berlin, die märkische Havellandschaft mit ihren mit Seen, der Heide mit Kiefern und Birken, so sind es jetzt fast ausschließlich Berglandschaften. Schmuz-Baudiß kauft im Jahre 1915 ein Haus in Bayern in Garmisch und nun ist es die Alpenlandschaft, die ihn fasziniert.

Ein Motiv behält er in all den Jahren bei, einen Baum, den Schmuz-Baudiß sein Leben lang in seinen künstlerischen Arbeiten verwendet: die Kiefer. Insbesondere in Ostasien und Japan kommt der Kiefer eine besondere symbolische Bedeutungskraft zu: Kiefern werden dort als Symbole für Stärke, Langlebigkeit und beständige Geduld angesehen. Kiefern sind daher in diesen Ländern besonders oft in kunstvoll ausgestalteter Form bei Tempel- und Gartenanlagen zu

finden. Gilt die Kiefer in China als Symbol für langes Leben, Beständigkeit und Selbstzucht, zählt sie gemeinsam mit Pflaume und Bambus zu den drei Freunden des Winters. Für Schmuz-Baudiß scheint es vor allem ihr Aussehen zu sein. Für das Service für den Fürsten von Bulgarien benutzt er kleine Äste der Kiefer als Dekor. Die Zweige mit ihren langen Nadeln umrahmen das Wappen des Fürsten. Auf seiner großen Vase mit Pfauen, die er 1907 in Dresden ausstellt, sind die Pfauen von kräftigen Kiefernzweigen umgeben. Hier betont er das graphische Element der Kiefern, indem er die spitzen Nadeln, die als Büschel winklig, gratig und eckig zu einem Ornament umformt und ihrer natürlichen Anmut beraubt. Auf seinen Bildplatten stehen oft eine oder mehrere Föhren zusammen, seitlich im Vordergrund und geben den Blick auf das Naturschauspiel frei. Hier scheint es die Silhouette des Baumes zu sein, der schirmartige Wuchs, der ihm gefällt. Fast ausnahmslos sind es Kiefern, wenn er einen Baum malt oder zeichnet.

Viele Bildplatten sind im Modellbuch der KPM nicht verzeichnet. Eine dieser Bildplatten stellt einen Wasserfall in den Bergen dar. Im Nachlass von Schmuz-Baudiß sind auch Fotografien bewahrt. Eines dieser Fotografie zeigt einen Wasserfall, den Schmuz-Baudiß offensichtlich als Vorlage für seine Platte verwendet hat. Es zeigt, dass sich Schmuz-Baudiß modernster Techniken bedient hat. Schon 1987 hatte Ingeborg Becker gefolgert: „Neben genau bezeichneten Gebirgslandschaften wie ‚Samisteig' oder aber auch ‚Wetterstein' schuf Schmuz-Baudiß eine Reihe von Bildplatten, die gleichsam anonym ein beeindruckendes Panorama der Hochgebirgslandschaft wiedergegeben hat. Auffällig ist in unseren beiden Beispielen, die Wahl des Blickpunktes. Nur aus der Vogelschau läßt sich das Motiv denken. Die Gletscherformationen werden ganz nah an den Bildrand herangeführt und wie abgeschnitten wiedergegeben. Kein Weg führt hinein ins Bild, keine Spur von Leben ist zu entdecken. Schmuz-Baudiß könnte sich mit Darstellungen solcher Perspektive durchaus an photographischen Abbildungen orientiert haben. Die äußerst populäre ‚Zeitung des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins', erscheint ab 1891 und weist eine Fülle von derartigen Motiven auf. Schmuz-Baudiß radikalisiert die Perspektive und steigert damit die Erhabenheit und die Ferne der Bergwelt noch zusätzlich."[928]

928. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 154, S. 117 (Ingeborg Becker)

Abbildung einer Bildplatte mit Wasserfall und Fotografie, Archiv der KPM

Von dem Motiv der Bildplatte mit dem Titel ‚Kunststraße' (Kat.-Nr. 301/P-KPM, Februar 1920) gibt es auch ein Gemälde. Die Bildplatte ist heute nicht erhalten, aber die Zeichnung der Bildplatte in der Modellzeichnung läßt vermuten, ebenso wie die Komposition der Bildplatte mit dem Wasserfall, dass die Bildplatten weniger Details enthalten. Kann Schmuz-Baudiß mit der Farbe auf der Leinwand etwas genauer arbeiten, so verschwimmen die Farben auf den Bildplatten. Aufgetragen mit dem Aerographen verteilen sich die Farbpigmente als kleine Farbwolken auf der Porzellanplatte. Dadurch ergibt sich ein diffuseres Bild.

Gemälde: „Kunststraße“ um 1920, Öl auf Leinwand, 54,5 x 33,5 cm, Archiv der KPM

Gleichzeitig bringen die Alpenansichten und Landschaften ein romantisches, melancholisches Naturverständnis zum Ausdruck. Schmuz-Baudiß sieht die Natur als Spiegel menschlicher Empfindungen und Stimmungen, die um Sein, Vergehen und Werden kreisen. Aus seinem religiösen Verständnis heraus, soll die Kunst zwischen den beiden Werken Gottes, dem Menschen und der Natur, vermitteln. Aus dieser Perspektive nähert er sich den Naturschönheiten, dem Erhabenen und

Majestätischen in der Natur. In den Berglandschaften dominiert die imposante Absolutheit der Berge in Verbindung mit wabernden Nebelschwaden, als Mystifizierung der erhabenen Natur. Die Landschaft, die sich tief bis zum Horizont zieht, wird zur Bühne einer metaphysischen Angst. Seine Alpenansichten sind demzufolge keine Abbilder der Natur, sondern sie vergegenständlichen das Unfassbare, das transzendente Empfinden. Die realistisch-emotionale Darstellungsweise der Berge wird unter anderem durch eine unendlich scheinende Weite verstärkt und in den nebligen Weiten über den Wiesen oder dem See bleiben die Geheimnisse der Naturseele verhüllt. Auch dieses Phänomen findet sich in seinen Gemälden wieder.

Der einsame Spaziergang und das Malen in der freien Natur, ist für Schmuz-Baudiß aber auch ein sehr persönlicher mystisch-religiöser Moment. Er setzt die Natur dem Göttlichen gleich – eine sehr pantheistische Religionsauffassung. Der Mensch ist aus dem Landschaften völlig herausgenommen, er tritt dort nicht in Erscheinung. Der Betrachter steht außerhalb des Bildes und kann sich in das Betrachten des Naturschauspiels, in das Göttliche versenken, aber es gibt keine Identifikationsfigur im Bild. Der Mensch ist gegenüber der Schönheit und Erhabenheit lediglich Beobachter. Die Bilder deuten die Entfremdung des Menschen von der Natur an. Der Mensch ist nicht mehr harmonischer Bestandteil, auch wenn er sich das zu wünschen scheint, sondern steht außerhalb der Natur als passiver Betrachter. Im Vordergrund des Bildes befindet sich oft eine Böschung und danach tut sich ein klaffender Abgrund auf, hinter dem der Blick hin zu einem hellen, in diffus leuchtendem Licht liegenden Horizont geführt wird, als würde die irdische Gegenwart, in der sich der Betrachter befindet, in ein helles, überirdischen Jenseits geleitet werden. Zunächst wirken die Kompositionen natürlich und realistisch, aber die Blickwinkel sind sorgfältig ausgewählt und emotionalisieren die Landschaft, weil die subjektive Stimmung des Malers eine künstlerische Wirklichkeit wiedergibt. Wie in der klassischen chinesischen und japanischen Malerei kommt es nicht auf die naturgetreue Wiedergabe eines Sujets, sondern auf die Darstellung seines Wesens, seines Charakters an. So wird nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit in der Metapher unendlich.

Ingeborg Becker geht auf das Thema der Einsamkeit im Werk von Schmuz-Baudiß ein: „Das Motiv des ‚Einsamen Baumes' wurde durch Caspar David Friedrich in die romantische Malerei eingeführt. Eine späte Variante liegt in dieser Bildplatte vor. Der Blickpunkt ist so gewählt, daß eine absolute Verunklärung der örtlichen Gegebenheiten eintritt. Der Hintergrund ist diffus gehalten, man ahnt nur die ungeheure Tiefe, die sich unter dem schmalen Rand, der noch mit Vegetation bedeckt ist, auftut. Nicht allein der Standort ist gefahrvoll; die Stimmung vom absoluten Ausgeliefert sein an die Elemente der Natur wird dadurch noch gesteigert, dass es die Atmosphäre einer eiskalten, schneeverhangenen Winternacht ist – ein Bild von gefahrvoller Einsamkeit, Kälte

und Verlassenheit."[929] So löst das Bild einen angenehmen Schauer aus, denn der Betrachter fühlt das Erhabene aus einer Perspektive der Sicherheit heraus, so verliert er bei Schmuz-Baudiß diese Sicherheit angesichts der Macht der Natur – als eindringliche Erinnerung kaum erträgliche Grenzerfahrungen. Die Böschung wird zur Bühne der metaphysischen Angst.

Zwar ist die Herkunft seiner Malerei aus der französischen Plein-Air-Malerei zu erkennen, aber sein Stil ist individueller geworden. So verbindet Schmuz-Baudiß einen impressionistischen Kolorismus mit graphischen Elementen. Ist es auf den Porzellanplatten die eingravierte Zeichnung der Konturen der Komposition, übernehmen in der Malerei zeichnerische Details diese Aufgabe. Mit feineren Pinselstrichen setzt er für Grashalme einzelne Striche, die Plastizität eines Steines wird durch fleckige Schatten genauer durchmodelliert. Schmuz-Baudiß folgt in seiner Malerei nicht den neuen Stilentwicklungen von Expressionismus oder Kubismus oder anderen Entwicklungen, im Gegenteil seine Arbeiten werden zeitloser. Schmuz-Baudiß besitzt eine lapidare, direkte Bildsprache, deren Vokabular sich aus einer spannungsgeladenen Pinselführung und einer ausdruckssteigernden Anlage der Bildkomposition zusammensetzt. So verwendet er die impressionistische Farbdynamik, die die Möglichkeiten der Farbvibration und malerischer Farbakkorde verbindet. Die Beseelung der Landschaft durch den eigenen Gefühlsimpuls ist ein wesentliches Merkmal der Malerei. Die farbintensive Palette enthält vor allem Pastelltöne und gebrochene Farben. Sie spiegelt einerseits die leuchtende Lichtfülle der alpenländischen Berglandschaft und wird zugleich zum Transportmittel von atmosphärischen Stimmungen, zum Ausdrucksraum für die erhabenen Gefühle angesichts der Wucht und Gewalt der Berge. In der tiefen Kluft zwischen dem Ich und der Großstadt scheint die Natur für Schmuz-Baudiß eine vermittelnde Rolle zu spielen. Das Verzweifeln am gesellschaftlich festgefügten Dasein, der tägliche Machtkampf einer allgegenwärtigen inhumanen Entfremdung scheint durch die intensive Naturerfahrung ausgeglichen werden zu können. – Das alles sind Themen, die sowohl van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944), James Ensor (1860-1949) oder Lovis Corinth (1858-1925), Maler aus Schmuz-Baudiß' Generation intensiv beschäftigen. Schmuz-Baudiß ist geborgen in seiner Familie, deshalb sind diese Fragen für ihn weniger existentiell und seine Malerei fällt wahrscheinlich auch aus diesem Grund weniger radikal aus.

Auch Schmuz-Baudiß' Service werden zeitloser. Es gibt Service, die er aus dem Fundus der KPM lediglich überarbeitet und vereinfacht, wie z.B. die so genannte ‚O-glatte Form' (Kat.-Nr. 294/P-KPM, Juli 1919), ein Service das ganz in der Tradition des Barock und Rokoko der KPM steht. Aber das Service, das er im März 1922 modelliert, ein Teeservice (Kat.-Nr. 325/P-KPM, März 1922) ist völlig neu. Im Juni hatte Schmuz-Baudiß das Service ‚Campaner-Form' (Kat.-Nr. 322,

929. 1987 Berlin/Porzellan, Kat.-Nr. 153, S. 116 (Ingeborg Becker)

Juni 1921), ein Service der KPM aus dem 19. Jahrhundert modernisiert, und das Service auf vier Füßen übernimmt die Kontur für die Gefäßkörper. Charakteristisch ist der Absatz zwischen der gewölbten Bauchung des Korpus und der konkaven Einziehung über der Schulter zum Mündungsrand. Die Henkel sind leicht geschneckelt nach innen eingerollt. Für das Service auf vier Füßen arbeitet Schmuz-Baudiß die Henkel um, sie werden kantig gebrochen. Das Besondere des Services ist, dass alle Teile, bis auf die Teller, auf vier grazilen Füßen stehen. In der eleganten Ausstrahlung kann das Service den Einfluss von Josef Hoffmanns Teeservice, das die KPM produziert hat, nicht verleugnen. Bei Hoffmann stehen die Teile zwar lediglich auf einem dünnen Fuß, aber die feingliedrige, zarte Anmutung ist sehr ähnlich, ebenso wie in dem Service dem ‚Rheinischen Tafelservice' von Mai 1923 bei dem die schwingende Eleganz der Formen von Hoffmann erkennbar sind. Aber in Bereich des Kunsthandwerks gewinnen neben einer Wiederaufnahme des Barock auch die klassizistischen Elemente des Biedermeier an Aktualität. Die Merkmale sind feine Eleganz, ein weniger repräsentativ-pompöser Charakter, schlichte Zweckmäßigkeit und der Eindruck von Behaglichkeit bei gleichzeitig großer handwerklicher Qualität. Das Service auf vier Füßen von Schmuz-Baudiß greift diese Elemente, ebenso wie das ‚Rheinische Tafelservice' von März 1923 auf. Vor allem zeichnen sich durch große zart-schwingende Eleganz aus. Die Füße werden nun bei der KPM ein Thema. Puderdosen, Blumengefäße, Bowlen, Zigarettenkästchen, Jardinieren, Aschenbecher u.ä. stehen nun auf Füßen, zwar ein Motiv, dass im Porzellan von Beginn an bekannt ist, aber jetzt im Art Déco eine neue Blüte erlebt. – Schmuz-Baudiß' Interesse an der Rezeption des Biedermeiers im Werk von Josef Hoffmann ist unübersehbar.

11.16. Schmuz-Baudiß verlässt die KPM

Im September 1924 bittet Schmuz-Baudiß darum, vorzeitig die KPM verlassen zu dürfen, um – wie er darlegt – seiner Wohnung in Partenkirchen nicht verlustig zu gehen. Allerdings kann man seinem Wunsch nicht entsprechen und ihm antwortet der Minister für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten Wilhelm Siering (1875-1945) am 19. September: „Eingabe vom 11. des Monats von Ihrem Wunsche am 31. Dezember des Jahres von den Geschäften des künstlerischen Direktor der KPM befreit zu werden, habe ich mit Bedauern zur Kenntnis genommen. Über die Art, in welcher die Stelle des künstlerischen Direktors fortbestehen soll, ist die Entscheidung noch nicht gefallen. Ebenso sind irgendwelche Schritte zur Berufung eines Nachfolgers für Sie nicht getan. Es ist dies bisher unterblieben, weil ich mindestens bis 31. März 1925 mit Ihrem Verbleiben rechnete. Auch muß ich mit derartigen Entscheidungen warten, bis die Stelle des Manufakturdirektors wieder besetzt ist. Unter diesen Umständen würde der Fortfall Ihrer Tätigkeit bereits vom 1. Oktober ab nicht im Interesse der Manufaktur liegen. Ich bin daher zu meinem Bedauern nicht in der Lage, Ihrem Gesuche um Beurlaubung vom 1. Oktober des Jahres ab zu entsprechen, und kann, solange ein Manufakturdirektor fehlt, über ihren weiteren Antrag auf Ausscheiden am 31. Dezember des Jahres, den ich im übrigen in entgegenkommender Weise behandeln will, noch nicht endgültig befinden.“[930]

In Bezug über die Nachfolge von Schmuz-Baudiß schreibt am 6. November 1924 schreibt Schmuz-Baudiß selbst an den Minister: „Anlässlich meiner gestrigen Anwesenheit kam die Neubesetzung des Direktorenpostens zur Sprache. Ich bitte mir zu gestatten, Ihnen an Hand der Erfahrungen meine Anschauung hierüber in Kürze klar dazulegen. Bei den gegenwärtigen Betriebsverhältnissen der Manufaktur ist als künftiger Hauptdirektor eine Persönlichkeit notwendig, die entschlusskräftig die Führung in die Hand nimmt, und die kaufmännisch begabt, Dispositionen treffen kann, die über das übliche Maß eines guten Verkäufers im besten Sinne hinausgehen. Bei dem Fehlen eines staatlichen Zuschusses ist die Manufaktur gezwungen, sich selbst zu ernähren, was durchaus gesund sein kann, wenn das Verdienen nicht Selbstzweck ist, sondern der Qualität der Arbeit zugute kommt. ... Die Eignung einer Persönlichkeit wird nicht allein oder hauptsächlich nach ihren technischen oder gar künstlerischen Fachkenntnissen zu bewerten sein (Menschen, die kaufmännische, technische und künstlerische Begabung restlos vereinigen, gibt es nicht), sondern nach dem vorhandenen Taktgefühl,

930. Schreiben von Wilhelm Siering am 19.09.1924 an Schmuz-Baudiß; im KPM-N

das sich wohl begründeten Anschauungen und Äußerungen der mitwirkenden Fachdirektoren nicht verschließt und jedes Eingreifen über die wirtschaftlichen Erfordernisse hinaus von vornherein ausschaltet."[931]

Man entscheidet sich für Nicola Moufang (1886 – 1967) und legt die Bereiche der künstlerischen Leitung mit der Verwaltungsleitung zusammen.[932]

Am 1. April 1925 tritt Schmuz-Baudiß in den Ruhestand[933] – der 1. April ist zugleich der erste Arbeitstag für Nicola Moufang bei der KPM.[934]

Der kurzer Ausblick auf die nächsten Jahre zeigt, dass Moufang im wesentlichen den Kurs weiter führt, den Schmuz-Baudiß eingeschlagen hat. Moufang hatte zuvor die Großherzogliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe geleitet. Ihm geht der Ruf voraus, sowohl in künstlerischer als auch organisatorischer und wirtschaftlicher Hinsicht, über exzellente Kenntnisse zu verfügen. Er wird ebenso wie Schmuz-Baudiß zweigleisig fahren. Um für wirtschaftliche Erfolge und Kontinuität zu sorgen, lässt er weiterhin die historischen Porzellane produzieren, andererseits kauft er Entwürfe von jungen Künstlern, wie z.B. von Tommy Parzinger (1898-1982) und César Klein (1876-1954) an. Er kooperiert eng mit Bruno Paul, der die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums mit der akademischen Hochschule für die bildendenden Künste zusammengeführt hat. Nach der erfolgreichen Fusion der beiden Institute am 1. Oktober 1924 übernimmt Paul bis 1933 die Gesamtleitung der neuen Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst an der Hardenbergstraße 33 in Berlin-Charlottenburg. Im Herbst eröffnet man eine Keramische Fachklasse an der Manufaktur für Schüler der Vereinigten Staatschulen. Bruno Paul und Ludwig Gies (1887-1966) entwerfen nun für die Manufaktur.

931. Schreiben von Schmuz-Baudiß am 6.11.1924 an Wilhelm Siering; im KPM-N
932. Anonymus 1925, S. 374f
933. Vgl. Schmitz 1921, S. 393 - Lenz 23.4.1925, o.S. - Schneider 1925, S. 675 - Anonymus 1925, S. 375 – Jarchow 1985, S. 27
934. Vgl. Bröhan 1993, S. 78f

12. Schlussbetrachtung

Schmuz-Baudiß läßt sich in München zuerst zum Maler ausbilden. Er beginnt als junger Mann in München als Maler zu reüssieren. Das Licht und die Farbe interessieren ihn. Das Licht der wirklichen Welt, das Licht der Sonne in der freien Natur, ein frisches, natürliches, strahlendes Licht. Schmuz-Baudiß' Verlobte posiert in sonnenlichtdurchfluteten Landschaften, er malt das Gemälde 'Frühling' (1894) und 'Libelle' (1895). Die Farben leuchten. – Schmuz-Baudiß heiratet.

Aber es soll nicht mehr lange dauern, bis Schmuz-Baudiß sich entschieden vom historistischen Akademismus abwendet. „Ein Gefühl von Unruhe und mangelnder Befriedigung beherrschte uns um 1890 so allgemein",[935] schreibt Henry van de Velde in seinen Kunstgewerblichen Laienpredigten. Schmuz-Baudiß erklärt in seinen Lebenserinnerungen: „Die Zeit des Jugendstils hat damals alle beeinflusst, so dass wir der neuen Zeit begeistert folgten. Wir hatten die Ansicht, dass es schmachvoll sei und von Unfähigkeit zeugt, unsere künstlerischen Vorfahren durch gedankenloses Nachahmen zu bestehlen. Die erlangte Freiheit hatte die schöpferischen Fähigkeiten wachgerufen."[936]

Er schlägt einen völlig neuen und anderen Weg ein, im Jahr 1896 beginnt er zu töpfern. Die Töpferei wird für ihn das Medium seiner künstlerischen Selbstfindung und -verwirklichung. Mit dem Drehen des Tones auf der Töpferscheibe löst er sich von der Historienmalerei, die in pompösen Ausstellungen im Münchner Glaspalast ihre Triumphe feiert. Jetzt setzt eine ernsthafte und ausschließliche Beschäftigung mit der Keramik ein, die all seine schöpferischen Kräfte mobilisiert. Er entwickelt eigene Glasuren und Engoben, richtet einen eigenen Ofen ein. Er experimentiert mit dem Material, um es von Grund auf kennen zu lernen.
Die malerische Komponente begleitet in den Dekoren auch seine keramischen Arbeiten. Auf dem Feld der Keramik geht er 1896 diesen Weg ins Ungewisse ganz allein; er ist jetzt auch Familienvater und hat eine kleine Tochter – aber er hat Glück: Im Jahr 1897 schon kann er sich dem neugegründeten 'Ausschuß der Abteilung für Kleinkunst' anschließen, aus dem die 'Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk' hervorgehen werden. In München blüht der Jugendstil auf und Schmuz-Baudiß findet sich plötzlich und unerwartet in einer Gruppe von gleichgesinnten Künstlern wieder. War seine frühe Ausbildung an der Kunstgewerbeschule auch schon auf das Entwerfen und Gestalten ausgerichtet, so nutzt er das Angebot und die Möglichkeiten der Vereinigten Werkstätten und arbeitet häufig mit anderen Künstlern und Werkstätten zusammen. Eine enorm schöpferische und experimentelle Phase im Leben von Schmuz-Baudiß tritt ein –

935. van de Velde 1902, S. 22
936. Schmuz-Baudiß [nach 1925], S. 6

er gehört zu den Protagonisten des Jugendstils in München. Erfolge stellen sich ein.

Er begeistert sich zunächst für die Maximen des Jugendstils, löst sich aber doch schnell wieder von Teilen dieser künstlerischen Ideale, indem er Reproduzierbarkeit und Vermarktung zuläßt.

Aber er ist froh, als ihm die KPM in Berlin 1902 einen Arbeitsvertrag für eine ‚künstlerische Tätigkeit' anbietet – er trägt für eine Familie Verantwortung. Seine Mitarbeit ist zunächst auf zwei Jahre befristet, aber 23 Jahre lang wird die KPM neben seiner Familie sein Lebensmittelpunkt bleiben und er wird in diesen Jahren, von Anfang an, die Geschicke der Manufaktur wesentlich lenken. Er beginnt ein neues Leben, die Familie zieht in die pulsierende Großstadt, in die Hauptstadt des deutschen Kaiserreichs um. Wie, um sich gegen das Gewirr von Intrigen und Machtspielen zu schützen, konzentriert er sich anfangs intensiv auf die Arbeit in seinem Atelier. Er segelt hart am Wind, gegen persönliche Widerstände und Konkurrenzen, aber bleibt ganz bei dem Material, nah am Porzellan und der Technik. Er entwickelt wieder neue Formen und neue Dekore, die im international Vergleich erfolgreich sind. Allmählich lernt er über die Jahre Berlin kennen und erarbeitet sich seine Position in der altehrwürdigen Manufaktur und unter den Honoratioren der Stadt. – Nach den ersten Ausstellungen weist man ihm den Einfluss aus Kopenhagen und Stockholm nach und er sucht weiter nach anderen, neuen, eigenen Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Ausstellung in Dresden im Jahr 1906 wird zu einem Höhepunkt seiner Karriere: Die KPM gestattet es ihm, allein seine Porzellane auf der Ausstellung zu zeigen. Ihm allein steht ein großer Raum zur Verfügung. In einer schlichten aber höchst kostbaren Inneneinrichtung von Alfred Grenander, die genau auf Schmuz-Baudiß' Porzellane abgestimmt ist, wird er sein großes Können mit allen Möglichkeiten, die das Porzellan bietet, verbinden, er beschreitet Neuland.
Die Ausstellung ist ein Feuerwerk an Ideen auf höchstem Niveau. Er entwirft ein farbiges, lithophanes, großes Fenster aus Porzellan. Er entwickelt Kronleuchter mit porzellanenen Lampenschirmen. Er reduziert die Formen der Gefäße auf glatte, fließende Konturen. Er läßt eine Bodenvase von ca. 1,50m Höhe brennen und dekoriert sie mit zwei Pfauen, die ihre Schwanzfedern dekorativ präsentieren.
Er nutzt vorgefertigte technische Formen aus Hartporzellan der Chemisch-Technischen Versuchsanstalt der KPM. Hermann Muthesius und Henry van de Velde haben sich noch nicht über die Frage der Typisierung vor dem Hintergrund der Überhöhung des Lebens durch die Kunst gestritten, während dessen verarbeitet Schmuz-Baudiß in aller Ruhe nüchternes technisches Porzellan, das die KPM für die Industrie produziert.

Schmuz-Baudiß bezieht die Dekore ganz direkt auf die Form. Form und Dekor gehören zusammen. Die Dekore werden als leichtes Relief in die Modeln eingraviert und sind nicht austauschbar. Auch wenn sich Adolf Loos polemisch gegen das Ornament ausspricht und einen radikalen ästhetischen Purismus entwickelt,[937] arbeitet Schmuz-Baudiß an einem neuen Dekor: Die klecksographischen Bilder. Der Rohrschachtest ist noch lange nicht erfunden, die ersten abstakten Gemälde von Kandinsky sind noch nicht gemalt, da präsentiert Schmuz-Baudiß Dekore mit einer Wucht, mit Farben von verstörender Dunkelheit, dass die Zeitgenossen sie ignorieren – man weiß 1906 noch gar nicht, wie man darauf reagieren soll. – Schmuz-Baudiß zeigt kein einziges niedliches Porzellantierchen, aber alle Porzellane stehen artig in Vitrinen und erweisen sich vordergründig als artiges Küchengerät für die brave Hausfrau, der Kaiser merkt noch nichts, die anderen auch nicht.
Und Schmuz-Baudiß stellt eine große Porzellanplatte für den Spiegel einer Wandverkleidung, eine freie Komposition, ganz ohne Farbe auf der Ausstellung aus. Lediglich das eingearbeitete Relief ergibt ein wundersames, bisher nie da gewesenes Bild. Schmuz-Baudiß nennt es bedächtig ‚Rauhreif'. Er löst sich vom Gefäß und geht einen Schritt in Richtung Abstraktion. Lediglich das eingearbeitete Relief ergibt ein wundersames, bisher noch nie da gewesenes Bild, Schmuz-Baudiß nennt es bedächtig ‚Rauhreif', ein wirres Geflecht von Zweigen schon in die Abstraktion eintretend.

Zwei Jahre später hat Schmuz-Baudiß einen neuen Typus von Porzellanen für die Ausstellung in St. Petersburg vorbereitet. Der Raum ist klein, die Inneneinrichtung lediglich zweckmäßig, Schmuz-Baudiß arrangiert sich. Dessen ungeachtet stellt er runde Porzellanplatten mit Landschaftsmalereien aus. Die Malerei bricht sich Bahn – das Porzellan wird sekundär. Schmuz-Baudiß schätzt am Porzellan, dass die mit dem Aerographen aufgesprühten Metalloxide unter der Glasur nicht verblassen können. Außerdem lehnt Schmuz-Baudiß die Aufglasurmalerei für seiner Arbeiten ab, weil „... die mit dem Pinsel auf größere, ruhige Flächen aufgestupfte Aufglasurfarbe diese uninteressant und speckig deckt."[938] Die atmosphärische Dichte seiner Landschaften erscheint als eine romantisch geprägte Form des Impressionismus.

Ab 1909 ändert sich die Perspektive grundlegend, Schmuz-Baudiß wird für die gesamte künstlerische Fertigung der KPM verantwortlich. Schlagartig ändert Schmuz-Baudiß seine Strategie. Im Jahr 1909 entwirft er lediglich ein einziges Blumengefäß, 1910 drei Blumengefäße, 1911 ein Uhrgehäuse und eine Terrine. In diesen Jahren fokussiert er seine ganze Energie auf die Organisation, auf die Entwicklung seiner Mitarbeiter, den Ankauf von Entwürfen und er sucht nach jungen vielversprechenden Talenten.

937. Loos 1962, S. 392
938. Schmuz-Baudiß [1913], S. 3

Er arbeitet darauf hin, in Brüssel figürliches Porzellan zeigen zu können. Schmuz-Baudiß baut die Modelleure Wilhelm Robra und Herrmann Hubatsch auf und gestattet ihnen eigene Entwürfe anzufertigen. Aber er läßt auch den gesamten Hochzeitszug von Adolf Amberg ausführen, den er 1911 vollständig auf der Großen Berliner Kunstausstellung zeigt. Er stellt die Figuren ohne farbliche Dekoration aus, das ist neu. Schon immer beargwöhnt, zieht er sich daraufhin restlos den Unwillen des Kaisers bzw. der Kaiserin ernstlich zu, der die Figuren unsittlich erscheinen. Schmuz-Baudiß gehört nicht zu jenen Leuten, die zu festlichen Soireen in das kronprinzliche Palais eingeladen werden, weil er Preußens Glanz und Gloria nicht mit auf Wolken schwebenden Triumphzügen in vorauseilendem Gehorsam umjubelt. Vom Monarchen – der formal in der KPM kein Mitspracherecht hat – und anderen kaisertreuen Kreisen wird er kontinuierlich gedrängt, die geschichtliche Tradition der Manufaktur zu wahren.

Während in Berlin Herwarth Walden in seiner Sturm-Galerie Gemälde der Künstlergruppe ‚Der Blaue Reiter' und der italienischen Futuristen ausstellt, soll Schmuz-Baudiß das Rokoko hochleben lassen. Schmuz-Baudiß, der sich in München 1896 gegen den Historismus ausgesprochen hat, gerade er soll nun für vergangene, disparate Stilformen sorgen. – Dessen ungeachtet, interessiert sich Schmuz-Baudiß für den Deutschen Werkbund und reist im Juni 1912 nach Wien zum Kongress.

Nachdem im Verlauf des Ersten Weltkriegs Wilhelms II. strategische und taktische Unfähigkeit offenbar wird, enthält sich der Kaiser ab 1916 zunehmend relevanter politischer und militärischer Entscheidungen und gibt die Führung des Reiches faktisch in die Hände der Obersten Heeresleitung. Der Monarch richtet sein Interesse nun verstärkt auf die Innenpolitik. Daher dauert es nicht lange, bis man versucht Schmuz-Baudiß' Entscheidungen massiv zu lenken und einzuschränken. Konnte es sich König Friedrich Wilhelm III. von Preußen im Jahre 1813 anlässlich der Befreiungskriege gegen Napoleon erlauben, zu patriotischer Kunst aufzurufen, so muss Wilhelm II. abdanken. Die Zeit der Monarchie ist vorbei, der Krieg ist verloren: Zehn Millionen Soldaten verbluten auf dem Schlachtfeld, über 20 Millionen Menschen sind krank, verwundet, invalid und für immer psychisch traumatisiert. Die KPM errichtet ein Denkmal zu Ehren der gefallenen Soldaten, ihrer Kollegen auf dem Fabrikgelände.

Gleich nach Beginn des Krieges ist Schmuz-Baudiß nahe gelegt worden, entweder die Löhne herabzusetzen oder die Manufaktur zu schließen. Stattdessen bemüht sich Schmuz-Baudiß um Aufträge. Nach dem Krieg muss er um Kohlen kämpfen und er muss gegen Privatisierungspläne angehen. Jetzt nimmt er Kontakt zum Bauhaus und zur Wiener Werkstätte auf. Trotz der Isolation Deutschlands sucht er den Anschluss an die internationale Avantgarde und trotz großer wirtschaftlicher Probleme versucht er die Produktion auf höchstem künstlerischen Niveau wieder anlaufen zu lassen. Er kauft die Entwürfe für Figuren von

Scheurich, Schliepstein, Waidanz, Wenck, Kolbe und Gies, einer neuen Generation an. Flad kommt aus dem Krieg wieder und bringt jene kleinen, geradlinigen, stilisierten, flächigen, plakativen und verspielten Dekore in leuchtenden Farben mit: Der Art Déco hält Einzug in der KPM. Schmuz-Baudiß unterstützt diese neuen Strömungen. Er erkennt die neuen Stilrichtungen und nimmt sie in das Programm der KPM auf. Aber die KPM ist jetzt nicht mehr dem Monarchen verpflichtet, sondern dem Markt.

Die täglichen Widerstände zermürben Schmuz-Baudiß zunehmend. Er identifiziert sich mit der KPM und versucht den Verkauf der Manufaktur zu verhindern.
Aber künstlerisch kehrt zu seinen Anfängen, zur Farbe, zum Licht – zur Landschaft zurück. Schmuz-Baudiß kauft ein Haus am Nordrand der Alpen. Die Ferienaufenthalte in den Bergen verändern die Motive des Künstlers. Das Licht wandelt sich, die Farben auf der Palette werden kühler. Er, der auf dem Land aufgewachsen ist und seit den Studienjahren in Städten gelebt hat, verfällt dem Licht in den Bergen, allmächtig, voll Magie, voll Mystik. Berglandschaften treten in den Mittelpunkt Schmuz-Baudiß' Schaffen. Sie leuchten von inwendigem Licht, geben sich in vielen verschiedenen atmosphärischen Stimmungen zu erkennen, als läge der Abglanz des Unendlichen über der Landschaft, Erinnerung an das verlorene Paradies. Der Himmel über den Alpen, der Winter in den Bergen, zartrosa Türkis und fliederfarbenes Schneeweiß. Er setzt seine Lichtflecken wie Sterne ins Firmament. Das flirrende, leicht violette Licht ist eiskalt, aber es vibriert. Es hat gerade geschneit, es wird gleich schneien, das Licht ist zugleich leuchtend und diffus. Um in Erinnerung zu rufen, wie viele Wandlungen das Licht im Lauf der Kunstgeschichte unterworfen war, ist Schmuz-Baudiß weit davon entfernt eine Trennungslinie zwischen dem Phänomen Licht und der Farbe zu ziehen, damit kehren wir zurück an den Schluss der Romantik und zur Stimmungsmalerei von Rainer Maria Rilke: „Berge ruhn, von Sternen überprächtigt, – aber auch in ihnen flimmert Zeit. Ach, in meinem wilden Herzen nächtigt, obdachlos die Vergänglichkeit."[939]

939. Rilke 1906-1926, S. 116

a) Zusammenfassung auf Deutsch

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine monographische Untersuchung des Gesamtwerkes von Theodor Schmuz-Baudiß. Den Schwerpunkt der Arbeit bildet die Erfassung der keramischen Werke und ihre wissenschaftliche Aufbereitung im Werkverzeichnis.

Schmuz-Baudiß beginnt mit einer Ausbildung zum Maler in München. Er gehört zu der Gruppe jener Künstler, die den Jugendstil in München hervorbringen. So ist er einer der ersten Illustratoren der Zeitschrift die ‚Jugend'. Trotz einer vielversprechend beginnenden Karriere als Maler, wendet er sich schon im Jahr 1896 von der Malerei völlig ab und beginnt sich intensiv mit der Töpferei zu beschäftigen – und engagiert sich für die Gründung der Vereinigten Werkstätten in München. Er experimentiert mit Ton, Steinzeug und Porzellan, beginnt für die Werkmaterialien Bronze, Stoff, Holz und Glas zu entwerfen. Daraus ergibt sich für diese Untersuchung, die Arbeiten von Schmuz-Baudiß in dieser Periode nach Werkgruppen der verschiedenen Materialien, die sich auch chronologisch überzeugend gliedern lassen, darzustellen.

Auf der Pariser Weltausstellung hat Schmuz-Baudiß mit seinen Porzellanen großen Erfolg. Die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin, auf ihn in Paris aufmerksam geworden, bietet ihm einen Arbeitsvertrag für eine ‚künstlerische Tätigkeit' an. Wenig später wird er der Leiter der Unterglasurabteilung der KPM. Schmuz-Baudiß ist der künstlerische Motor der Manufaktur. Es soll aber sechs Jahre dauern, bis die Stelle des künstlerischen Leiters frei wird und der Kaiser ihn zum ‚artistischen Direktor' der KPM ernennt.

Sein Konzept für die Manufaktur ist vielschichtig aufgebaut: Zum einen bewahrt er die Kontinuität des traditionsbewussten Betriebes des preußischen Kaiserhauses, zum anderen kauft er avantgardistische Entwürfe von Künstlern an. – Schmuz-Baudiß' eigene Entwurfstätigkeit für die KPM setzt kontinuierlich deutliche Akzente im Gesamterscheinungsbild der KPM dieser Zeit. Die Darstellung der künstlerischen Tätigkeit von Schmuz-Baudiß ist von seiner Leitungsfunktion bei der KPM nicht sinnvoll zu trennen.

Schmuz-Baudiß sorgt von Anfang an dafür, dass die KPM an den bedeutendsten Ausstellungen in dieser Zeit teilnimmt. Die Ausstellungen ermöglichen innerhalb der kontinuierlichen Produktion der KPM einen kurzen Einblick in einen punktuellen Stand der Entwicklung zu nehmen. Sie lassen vor allem den Kurs, den Schmuz-Baudiß vorgibt, deutlich erkennen. Schmuz-Baudiß arbeitet sowohl in der täglichen, künstlerischen Arbeit der Manufaktur als auch mit seiner Ankaufspolitik zielgerichtet auf Ausstellungen hin. Er kuratiert die Ausstellungen

regelrecht und er ist es, der für die Ausstellungen einen inhaltlichen Schwerpunkt setzt, auf den er die Ausstellung ausrichtet. Daraus ergibt sich für diese Untersuchung eine inhaltliche Gliederung, die dem chronologischen Ablauf der Ausstellungen folgen kann. Gleichzeitig, im Zusammenhang mit der Ausstellung kann der Schwerpunkt als Akzent gesondert beleuchtet werden.

Der Beginn des Ersten Weltkrieges unterbricht die künstlerische Entwicklung tiefgreifend. Während des Krieges ist Schmuz-Baudiß gezwungen, die Produktion annähernd einzustellen. Außerdem finden in Deutschland und den kriegführenden Staaten keine Ausstellungen statt.

Nach dem Krieg kommt der Betrieb nur schleppend in Gang. Trotz aller wirtschaftlichen und politischen Probleme zeigt sich, dass Schmuz-Baudiß die Manufaktur nicht nur an die künstlerische Avantgarde, wie z.B. an das Bauhaus heranführt, sondern auch Paul Scheurichs und Gerhard Schliepsteins Entwürfe ankauft. Gegen alle kriegsbedingten, außenpolitischen Feindseligkeiten kooperiert er mit der Wiener Werkstätte.

Schmuz-Baudiß' eigene Arbeiten demonstrieren hingegen zunehmend seine romantische Sehnsucht nach einem Rückzug in die Natur und wieder hin zur Malerei. Im April 1925 geht er in Pension und zieht mit seiner Frau nach Oberbayern an den Nordrand der Alpen.

Schmuz-Baudiß' künstlerische Möglichkeiten bei der KPM waren immer begrenzt. An erster Stelle ist es seine Aufgabe, die Manufaktur in ihrer Wirtschaftlichkeit zu unterstützen, zugleich ist sie dem Kaiserhaus und dem Handelsministerium unterstellt. Oft bedeutet diese Aufgabe für Schmuz-Baudiß eine heikle Gratwanderung zwischen seinen Idealen und den äußeren Zwängen.

Ziel der Arbeit ist es, das Werk von Schmuz-Baudiß wissenschaftlich auszuleuchten. Diese erstmalige Katalogisierung sowie ihre kunsthistorische Bearbeitung im Kontext zum zeitgenössischen kunsthistorischen Diskurs ermöglicht eine Überprüfung der bisherigen Beurteilung von Schmuz-Baudiß.

b) Zusammenfassung auf Englisch – English Summary –

This is a monographic paper on the artist Theodor Schmuz-Baudiß. By tracing his biographic line, his complete life's works are illuminated.

Born in Herrnhut, a village in Saxony, the family was a member of the Herrnhuter Brüdergemeine and Schmuz-Baudiß grew up in a traditional religious family. He started his career in Munich at the Königliche Kunst-Gewerbeschule. After the exam he matriculated at the Royal Academy of Art in Munich. In this epoch the leading style was historism and he also participated in the glorious exhibitions in the Münchener Glaspalast. However in 1896 he got in contact with the artists who worked for the magazine 'Jugend' and already in the same summer, he started to work with pottery and turned away from academicism and painting.

Schmuz-Baudiß learned to work with clay on the pottery wheel and renounced exhibiting his paintings. The pottery activated all his creative energy, blending his own glazes, developing new techniques and building his own furnace, finding new styles. He was one of the early members of the Vereinigte Werkstätten München. At this point he was able to exchange ideas with Bruno Paul (1874-1958), Herrmann Obrist (1862-1927), Peter Behrens (1868-1940), Bernhard Pankok (1872-1943) and Richard Riemerschmid (1868-1957). Schmuz-Baudiß participated from the early beginning in the Art Nouveau movement with its strong orientation towards arts-and-craft, belonging to the group of artists of the European vanguard.

In the following years Schmuz-Baudiß started experimenting with glass, embroidery, and furniture, he also began to design. Essentially influenced by Japanese and Chinese art and pottery he was also interested in Japanese coloured bronze. With the help of Walter Elkan (life data unknown) he used traditional Japanese bronze compositions for new forms of expression. Influenced by the pottery of the group called 'art du feu' in France, which worked with stoneware, Schmuz-Baudiß also approached Japanese styles and techniques in the workshop of Jakob Julius Scharvogel (1854-1938). In experimenting with porcelain, Schmuz-Baudiß followed the ideas of the leading artists working in the porcelain manufacturers in Copenhagen and Stockholm as well as in East Asia. He exposed a complete porcelain set at the Universal Exhibition in Paris in 1900 and won the silver medal. He continued his work of designing and sketching drafts for goblets, embroideries and furniture with inlays. He was one of the leading designers in these years, together with Henry van de Velde (1863-1957) and Charles Rennie Macintosh (1868-1928).

In February 1902 Schmuz-Baudiß was offered to work for the Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin (KPM). Specialising in the painting under the glaze, he was expected to modernise the workshop for decoration in the royal institute. He was responsible for the innovation of new styles.

His success during the following years, especially at the Universal Exhibition in Saint Louis/USA, in 1904 gave him the chance to expose exclusively his porcelain in the next important exhibition of the KPM. This exhibition took place in 1906 in Dresden. The Swedish architect Alfred Grenander (1863-1931) was in charge of designing the interior decoration for the porcelain of Schmuz-Baudiß. Grenander prepared an elegant blue-grey pickled panelling in mahogany, highly enhancing the delicate impression of the white porcelain with mainly blue decorations. But what was new about the idea at the exhibition was that Schmuz-Baudiß elaborated a complete concept revealing the possibilities of the material through a technical and artistic point of view. He designed not only vessels, but also chandeliers and a porcelain window similar to a stained glass window, taking advantage of the transparent quality of porcelain. He also used technical porcelain such as simple tubes made out of hard porcelain for technical purpose. In competition to other European porcelain manufacturers, he also exposed vases of enormous sizes to show off the technical abilities of the royal manufacturer and the vast resources of the material itself. Furthermore his decorations were exceptional, approaching abstract ornaments like weak copies of spots of ink, the decoration had a strange, mysterious – unsettled – impression. This exhibition is one of the highlights in the artistic life of Schmuz-Baudiß. After such successes, the German Emperor Wilhelm II offered him the chance to fill the position of art director of the manufacturer.

Now his role changed. Schmuz-Baudiß was no longer mainly responsible for his own porcelain, he was from this point on responsible for the direction of the manufacturer at an artistic level and his own work was hard to distinguish from the necessities of the royal manufacturer. He indeed set aside his own designs and cared for the production of forms and decors. From the beginning on – in his vanguard attitude – he was in opposition to the Emperor's traditional and retro ideas of art. From the beginning on his standing in Berlin was always divided: the conservative circles reacted reluctantly and the modern-thinking people anticipated even more advancement, so Schmuz-Baudiß's role in Berlin was like balancing on a knife's blade. In the middle of the two poles he could find some accordance and acceptance. But the critic never sleeps with such an important position in the capital of the German Empire.

Schmuz-Baudiß started to prepare conceptions for exhibitions and continuously set diverse courses and changed the main focus in the production. For the exhibition in St. Petersburg in 1908 he still had to centre on his own designs. He prepared a selection of

paintings, mainly landscapes on flat plates with round boards. But in the following years he arranged the presentation of figurative porcelain of the co-workers for sculpture in the manufacturer. In Brussels he took a step forward – he exhibited decorative and figurative porcelain, creating animals and figures which promoted a fresh, clear, new style, exposing many designs that he also had acquired from external artists.

In Berlin in 1911 he could present a striking project: the table decoration for the marriage of the king by Adolph Amberg (1874-1913). Centre pieces were the riding groom on a horse, looking like a roman emperor, and the bride riding a white bull, representing vestal Europe, both followed by many figures representing nations to render homage to the monarch. The white figures were of pure elegance and supreme grace. But the German Emperor Wilhelm II rejected the table decoration, because the figures were of antique nudeness and modern expression – Schmuz-Baudiß fell in disgrace but was not discharged.

The monarch had expected the celebration of Prussia to be a blaze of glory in means of historical styles. But on the contrary Schmuz-Baudiß was interested in the 'Deutschen Werkbund' and took part in one of its first congresses in Vienna in 1912. In 1913 the 'Dresden Grosse Kunstausstellung' took place and Schmuz-Baudiß concentrated the exhibition on porcelain paintings, influenced by the Vienna Secession. In 1913 the manufacturer celebrated its 150 year anniversary. Thus Schmuz-Baudiß himself designed a complete porcelain set called 'Ceres'. The set recalled antique references and had harmonic lines with a decoration of flowers and fruits in a cornucopia referring the iconographical attributes of the antique goddess. In 1914 he initiated the cooperation of the Deutsche Werkbund with the royal manufacturer and exposed a profile of the production, but the exhibition was cut short because of the sudden beginning of World War I.

During the war Schmuz-Baudiß had to struggle hard for the survival of the manufacturer. During this time, Schmuz-Baudiß was very much confined in his responsibilities by the emperor. He received a briefing to only produce in rococo or classicistic style. The monarch was inclined to close down the manufacturer and the ministry barely conceded to providing charcoal for firing up the furnaces. Schmuz-Baudiß strived to produce porcelain with military symbols in a patriotic attitude, also to keep the employees in the manufacturer, in order not to lose the secret know-how and the artistic potential to the other manufacturers.

After the end of World War I the German Emperor had to abdicate and Schmuz-Baudiß was, for the first time, free in his decision-making concerning the artistic orientation. However, the inflation, the grave economic situation and the destroyed reputation of Germany fraught the manufacturer with serious problems. Nevertheless Schmuz-Baudiß immediately contacted the best artists and designers for porcelain in this period such as Paul Scheurich (1883-1945),

Gerhard Schliepstein (1886-1963), Gustav Weidanz (1889-1970), Georg Kolbe (1877-1947), Ernst Wenck (1865-1929) and Ludwig Gies (1887-1966) to ask them to design figures and sculptures. Schmuz-Baudiß also got in touch with Theo Bogler (1897-1968), artist of the 'Bauhaus' and again with the 'Wiener Werkstätte' – to stay in connection with the international vanguard to overcome the German political isolation.

Schmuz-Baudiß's own porcelain also changed. The round formats of his paintings were substituted by square forms and he removed himself from the derivative dependence to pretend to produce a plate – no, now it was a painting with the format of canvas. Also the themes changed – his new motifs were landscapes of mountains. He also created a new palette. His attitude towards nature turned out to be more radical – the loneliness of the human soul in front of the eternity and infinitude as well as the force and power of nature.

Since 1902 Schmuz-Baudiß was mainly the one who was in charge of the royal manufacturer, but in September 1924 Schmuz-Baudiß requested to enter into his pension at the age of 64 and planned to move to southern Bavaria.

13. Anhang

13.1. Verzeichnis der Quellen und Archivalien

13.1.1. Schriften und Dokumente von Schmuz-Baudiß

13.2. Literaturverzeichnis

13.2.1. Monographien, Aufsätze, Artikel u.ä. in alphabetischer Reihenfolge

13.2.1.1. Anonyme Aufsätze und Artikel in chronologischer Reihenfolge

13.2.2. Ausstellungskataloge, Bestandskataloge, Festschriften u.ä. in chronologischer Reihenfolge

13.2.3. Verzeichnis der Zeitschriften und Zeitungen

13.2.4. Verzeichnis der Abkürzungen

13.1. Verzeichnis der Quellen und Archivalien

Folgende Archive und Sammlungen sind benutzt worden:

- **Nachlass von Schmuz-Baudiß, Archiv der KPM, Berlin**

Im Archiv der KPM ist der größte Teil des Nachlasses von Schmuz-Baudiß bewahrt. Der Nachlass von Schmuz-Baudiß ist weder wissenschaftlich bearbeitet noch geordnet worden.

Zum Nachlass gehören:

- Arbeitsunterlagen
- Biographisches
- Briefe
- Gemälde
- Keramiken
- Fotografien
- Porzellane
- Publikationen
- Schriften
- Zeichnungen und Entwürfe

nicht Teil des Nachlasses, aber im Archiv der KPM erhalten:

- Modellbücher (1902-1925)
- Formbücher (1902-1925)

Im Text dieser Untersuchung sind die einzelnen Archivalien detailliert im Text erklärt, bzw. in den Anmerkungen genau angegeben.

- **Nachlass von Schmuz-Baudiß, Familie von Schmuz-Baudiß, Bochum**

Teile des Nachlasses bewahren die vier Enkelkinder von Schmuz-Baudiß. Dieser Nachlass enthält die persönlichen Unterlagen von Schmuz-Baudiß, wie z.B. Briefe und familiäre, private Unterlagen.
Im Text dieser Untersuchung sind die einzelnen Archivalien detailliert im Text erklärt, bzw. in den Anmerkungen genau angegeben.

- **Nachlass von Schmuz-Baudiß, Archiv Schloss Charlottenburg, Berlin**

Der Teil des Nachlass, den das Archiv des Schloss' Charlottenburg bewahrt betrifft Entwurfszeichnungen für Porzellane und Dekore, die Schmuz-Baudiß für die KPM angefertigt hat.
Im Text dieser Untersuchung sind die einzelnen Archivalien detailliert im Text erklärt, bzw. in den Anmerkungen genau angegeben.

- **Bröhan-Museum, Berlin**
  Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco
  und Funktionalismus (1889-1939)

- **Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin**
- **Kunstgewerbemuseum Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz**
- **Museum "Otto Ludwig", Eisfeld/Thüringen**
- **Museum für Glaskunst, Lauscha/Thüringen**
- **Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München**

13.1.1. Schriften und Dokumente von Schmuz-Baudiß

Schmuz-Baudiß 1904 – Schmuz-Baudiß, Theodor: Über die Verzierung des Porzellans unter der Glasur. In: Berliner Architekturwelt (6) 1904, S. 288-292 und Brüning, Adolf: Einige Bemerkungen dazu. S. 292-293

Schmuz-Baudiß 1906– Schmuz-Baudiß, Theodor: „Aufstellung der Porzellane der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin, im Raum 31 der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden" Aufzeichnung von Schmuz-Baudiß, 1906; im KPM-N

Schmuz-Baudiß 1907 – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Im Verkaufslager ..." – unveröffentlichte handschriftlich Aufzeichnung von Schmuz-Baudiß, um 1. März 1907; im KPM-N

Schmuz-Baudiß 1910 – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Die Ausstellung in Brüssel ...." – unveröffentlichte maschinenschriftliche Aufzeichnung von Schmuz-Baudiß, im Mai 1910; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1913] – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Während der 15 Jahrzehnte ..." – unveröffentlichte maschinenschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß, um 1913; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1913] – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Wer hat die angeführten Ausstellungen organisiert?" – unveröffentlichte maschinenschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß, um 1913; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1914] – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Ich lege Aufzeichnungen bei ..." – unveröffentlichte maschinenschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß, um 1914; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1916] – Schmuz-Baudiß , Theodor: „Mehr noch als in anderen Zeitabschnitten ..." – unveröffentlichte handschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß, um 1916; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1916]/Ziekursch – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Bergrat Ziekursch ..." – unveröffentlichtes Manuskript von Schmuz-Baudiß um 1916; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1918] – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Die künstlerische Leitung ..." – unveröffentlichte maschinenschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß; im KPM-N

Schmuz-Baudiß [1921] – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Die Manufaktur besitzt ein großes geistiges und geldliches Kapital ..." unveröffentlichte

maschinenschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß, um 1921; im KPM-N

Schmuz-Baudiß 1924 – Schmuz-Baudiß, Theodor: Unterglasurarbeiten von Schmuz-Baudiß, dem künstlerischen Direktor der Staatlichen Porzellan-Manufaktur. In: Gewerbefleiss (103) 1924, S. 2-3

Schmuz-Baudiß [nach 1925] – Schmuz-Baudiß, Theodor: „Lebenslauf, wie ich Maler und Keramiker wurde“ – unveröffentlichte maschinenschriftliche Erklärung von Schmuz-Baudiß, nach 1925; im KPM-N

13.2. Literaturverzeichnis

13.2.1. Monographien, Aufsätze, Artikel u. ä. in alphabetischer Reihenfolge

A. St. 1897 – A. St.: Von der Kunst- und Industrie-Ausstellung in Stockholm 1897. In: Sprechsaal (30) 1897, S. 781-782

Ahlers-Hestermann 1956 – Ahlers-Hestermann, Friedrich: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin 1956

Ahrem 1911 – Ahrem, Maximilian: Hans Schwegerle. In: Kunst und Handwerk (62) 1911/1912, S. 134-139

Alighieri 2001 – Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie – übersetzt von Gmelin, Hermann. Stuttgart 2001

Anscombe 1978 – Anscombe, Isabelle und Charlotte Gere: Arts and Crafts in Britain and America. London 1978

Arnold 1993 – Arnold, Klaus-Peter: Vom Sofakissen zum Städtebau, die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau. Dresden 1993

Arnold 2001 – Arnold, Matthias: Einige Untersuchungen zu Räuchergefäßen der Han-Zeit, insbesondere der sogenannten ‚boshanlu'. Dissertation, Universität Heidelberg 2001

Assmann 1999 – Assmann, Jan: Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe. Stuttgart 1999

Bab 1927 – Bab, Julius (Hrsg.): Agnes Sorma – Ein Gedenkbuch; Zeugnisse ihres Lebens und ihrer Kunst. Heidelberg 1927

Bader-Griessmeyer – Bader-Griessmeyer, Gabriele: Münchner Jugendstil-Textilien: Stickereien und Wirkereien von und nach Hermann Obrist, August Endell, Wassiliy Kandinsky und Margarethe von Brauchitsch. München 1985

Baer 1984 – Baer, Winfried: Adolph Ambergs Hochzeitszug. In: Weltkunst (54) 1984, S. 2224-2226

Baer 1986 – Baer, Ilse: Druckgraphische Vorlagen der Gotzkowsky-Porzellanfabrik. In: 1986 Berlin, S. 271-349

Baer 1986 – Baer, Winfried: Johann Ernst Gotzkowsky – Sein Werdegang und das Entstehen einer neuen Berliner Porzellanmanufaktur. In: 1986 Berlin, S. 11-271

Bandmann 1971 – Bandmann, Günter: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1971, S. 129-161

Barfod 1999 – Barfod, Jörn: Keramik aus der Königlichen Majolika Werkstatt (1904/1944); aus der Sammlung des Ostpreußischen Landesmuseums Lüneburg und aus den Privatsammlungen der Herren Niederhaus und Formela im Schloßmuseum Marienburg (Malbork). Malbork 1999

Bartmann 1983 – Bartmann, Karl-Heinz: Anton von Werner. Berlin 1983

Baudissin 1918 – Freiherr von Schlicht, Wolf Ernst Hugo Emil (genannt: Graf von Baudissin): Was ich so erlebte. Berlin 1918

Beaucamp-Markowsky 1980 – Beaucamp-Markowsky, Barbara: Europäisches Porzellan und ostasiatisches Exportporzellan, Geschirr und Ziergerät. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (Hrsg.) Köln 1980

Becker 1896 – Benno Becker: Die Sezession. In: Pan (2) 1896/1897, S. 256

Becker 1902 – Becker, Felix: Die Fachausstellungen für Kunsttöpfereien und Bronze-Kleinplastik im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (13) 1902, S. 93-95

Becker 1987 – Becker, Ingeborg: Figürliche und bildliche Darstellung im KPM-Programm nach 1900. In: 1987 Berlin/Porzellan, S. 15-26

Becker 1989 – Becker, Ingeborg: Japonismus à la Berlin. Erinnerung an Theo Schmuz-Baudiss. In: Museums-Journal (4) 1989, S. 35-36

Becker 1995 – Becker, Ingeborg: Wasserwelten. Das Motiv des Wassers in der Kunst der Jugendstils. Berlin 1995

Becker 2001 – Becker, Ingeborg: Kunst für alle? – Facetten der deutschen Reformbewegung von 1900-1907. In: Positionen des Gestaltens seit 1850. München 2001, S. 167-178

Behrendt 1914 – Behrendt, Curt: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Cöln. In: Kunst und Künstler (12) 1914, S. 617

Behrendt 1922 – Behrendt, Walter Curt: Deutsche Gewerbeschau München 1922. In: Kunst und Künstler (21) 1922/1923, S. 55

Berdel 1910/Glas – Berdel, Eduard: Keramik und Glas auf der Weltausstellung Brüssel. In: Keramische Rundschau (18) 1910, S. 589-594

Berdel 1910/Keramik – Berdel, Eduard: Keramik und Glas auf der Weltausstellung in Brüssel. In: Sprechsaal (43) 1910, S. 611

Berdel 1910/Königliche – Berdel, Eduard: Die Königliche Porzellanmanufaktur auf der Weltausstellung in Brüssel. In: Sprechsaal (43) 1910, S. 201

Berdel 1914 – Berdel, Eduard: Keramik und Glas auf der Deutschen Werkbundausstellung 1914. In: Sprechsaal (47) 1914, S. 625-627, S. 641-643, S. 647-650, S. 657-658

Bericht 1904 – Bericht der Städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Berlin-Charlottenburg: Programme der Jahre: 1904, 1905/06 und 1913/14

Berlepsch-Valendas 1906 – Berlepsch-Valendas, Hans Eduard: Japanische Kunst. Sonderdruck der Orientalischen Gesellschaft. München 1906

Berling 1910 – Berling, Karl (u.a.): Festschrift zur 200-jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur. Meißen 1910

Bierbaum 1896 – Bierbaum, Otto Julius. Das Carrousel. In: Jugend (1) 1896, S. 198

Bilke 1966 – Bilke, Wilhelm (Hrsg.): Handbuch der Keramik. Nachschlagewerk für den Praktiker und Studierenden an Hoch- und Fachschulen. Freiburg im Breisgau 1966

Bing 1888 – Bing, Siegfried: Japanischer Formenschatz. Leipzig 1888-1891

Bliesniewski 2006 – Blieniewski, Thomas: Die Jungfrau und das Einhorn. Eine Kölner Kissenplatte des späten Mittelalters im Museum Schnütgen Köln. In: Kölner Museumsbulletin (4) 2006, S. 4-11

Blisniewski 2004 – Blieniewski, Thomas: Mit glühenden Augen lockt das nackte Weib – ‚Die Sünde' Franz von Stucks im Wallraf-Richartz-Museum. Fondation Corboud. In: Kölner Museums-Bulletin (1) 2004, S. 22-33

Bloch 1990 – Bloch, Peter: Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. In: 1990 Berlin, S. 5-7

Bloom Hiesinger 1988 – Bloom Hiesinger, Kathryn (Hrsg.): Der Jugendstil in München. In: 1988 München/Jugendstil, S. 9-23

Bloom Hiesinger/Moeller 1988 – Bloom Hiesinger, Kathryn und Gisela Moeller: Um die Schönheit 1896. In: 1988 München/Jugendstil, S. 57

Blum-Spicker 1992 – Blum-Spicker, Helene (bearb): Orivit – Zinn des Jugendstils aus Köln. Die Bestände der Sammlung Gertrud Funke-Kaiser des Kreismuseums Zons, des Rheinischen Freilichtmuseums und Landesmuseums für Volkskunde Kommern, des Kölnischen Stadtmuseums und der Sammlung H. G. Klein. Kreismuseum, Zons; Kölnisches Stadtmuseum (Hrsg.) Köln 1992

Bode 1896 – Bode, Wilhelm von: Hermann Obrist. In: Pan (1) 1895/1896, S. 326-28

Bode 1897/Kleinkunst – Bode, Wilhelm: Kleinkunst in der internationalen Ausstellung in Dresden. In: Pan (2) 1896/1897, S. 117-120

Bode 1897/Kunsthandwerk – Bode, Wilhelm von: Künstler im Kunsthandwerk II. Die Abteilung der Kleinkunst in den Internationalen Ausstellung zu München und Dresden 1897. In: Pan (2) 1896/1897, S. 112-117

Bode 1901 – Bode, Wilhelm von: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901

Boeckl 1988 – Boeckl, Matthias: ". . . ein echtes Kunstwerk aus dem Geist und dem Styl der Renaissance. " In: 1988 Wien, S. 14-23

Borrmann 1902 – Borrman, Richard: Moderne Keramik, Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig 1902

Bott 1965 – Bott, Gerhard (bearb): Kunsthandwerk um 1900 – Jugendstil, art nouveau, modern style, nieuwe kunst. Darmstadt 1965

Bott 1973 – Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900. Jugendstil, art nouveau, nieuwe Kunst. (überarbeitet von Heller, Carl), Darmstadt 1973

Bott 1996 – Bott, Gerhard: Endlich ein Umschwung! Design 1900. Museums- und Kulturverein Schloss Albeck, Albeck 1996

Brandlhuber 1996/Tendenzen – Brandlhuber, Margot: Abstrakte Tendenzen. In: 1996 Kassel, S. 233-267

Brandlhuber 1996/Welten – Brandlhuber, Margot: Surreale Welten. In: 1996 Kassel, S. 311-347

Brandt 1981 – Brandt, Hartwig: Motive der Kunsterziehung in der Kunstgewerbebewegung. Würzburg 1981

Bredt 1905 – Bredt, Ernst Willy: Ausstellung der ‚Vereinigung für angewandte Kunst – München 1905'. In: Dekorative Kunst (14) 1905/1906, S. 32-43 und S. 469-503

Bredt 1905/Paul: Bredt, Ernst Willy: Bruno Paul, Biedermeier, Empire. In: Dekorative Kunst (14) 1905/1906, S. 217-228

Breuer 1910 – Breuer, Robert (Hrsg.): Deutschland's Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910. Stuttgart 1910

Breuer 1911 – Breuer, Robert: Neue Porzellane der Berliner Manufaktur. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (22) 1911, S. 141-148

Breuer 1914 – Breuer, Robert: Dekorative Plastik zu Joseph Wackerle. In: Deutsche Kunst und Dekoration (34) 1914, S. 39

Breuer 1917 – Breuer, Robert: Zarte dosen, zarte Teller. In: Deutsche Kunst und Dekoration (40) 1917 S. 317-319

Brock 2002 – Brock, Bazon und Gerlinde Koschik (Hrsg.): Krieg und Kunst. München 2002

Brock 2002/Barbar: Brock, Bazon: Der Barbar als Künstler – Der Künstler als Barbar. In: Brock 2002, S. 103-121

Bröhan 1987 – Bröhan, Karl Heinz: Kurzer Abriss der Geschichte der KPM Berlin und Standortbestimmung im Vergleich mit anderen Manufakturen. In: 1987 Berlin/Porzellan, S. 9-15

Bröhan 1988 – Bröhan, Margrit: Walter Leistikow. Berlin 1988

Bröhan 1993/Bing & Grøndahl – Bröhan, Karl-Heinz: Porzellanfabrik Bing & Grøndahl, Kopenhagen. In: 1993 Berlin, S. 263-301

Bröhan 1993/KPM – Bröhan, Karl Heinz und Dieter Högermann (u.a.): Königliche Porzellanmanufaktur Berlin. In: 1993 Berlin, S. 75-263

Bröhan 1993/Sèvres: Staatliche Porzellan-Manufaktur Sèvres. In: 1996 Berlin, S. 325-393

Bröhan 1996 – Bröhan, Karl Heinz: Porzellanfabrik Röhrstand, Stockholm. In: 1996 Berlin, S. 205-257

Brückner 1973 – Brückner, Wolfgang: Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens. Frankfurt/Main 1973

Brüning 1897 – Brüning, Adolf: Moderne Kunsttöpfereien auf der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. In: Kunst und Handwerk (47) 1897/98, S. 301-312

Brüning 1899 – Brüning, Adolf: Neue Erzeugnisse der Berliner Porzellan-Manufaktur. In: Kunst und Handwerk (50) 1899/1900, S. 445-450

Brüning 1903 – Brüning, Adolf: Eine Wanderung durch die Ausstellung. In: Berliner Architekturwelt (5) 1903, S. 330-333

Brüning 1904 – Brüning, Adolf: Über die Verzierung des Porzellans unter der Glasur, einige Bemerkungen dazu. In: Berliner Architekturwelt (6) 1904, S. 292-293

Brüning 1907 – Brüning, Adolf: Neues Porzellan von Theodor Schmuz-Baudiss. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (18) 1907, S. 194-197

Bublitz 1913 – Bublitz, Erwin: Die Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin 1763-1913. Berlin 1913

Bublitz 1913/KPM – Bublitz, Erwin: Die Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin. In: Kunstindustrie und Kunstgewerbe (1) 1913, S. 54-84

Buddensieg 1987 – Buddensieg, Tilmann (Hrsg.): Berlin 1900 – 1933, architecture and design, Architektur und Design. Berlin und New York 1987

Burger 1921/1922 – Burger, W.: Die deutsche Gewerbeschau in München, Keramik und Glas. In: Die Kunst (46) 1921/1922, S. 249-272

Burmester 1999 – Burmester, Andreas (Hrsg.): Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei. München 1999

Büttner 2007 – Büttner, Frank: Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt , in: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, (19.09.2006], URL: http://www. zeitenblicke. de/2006/2/Buettner/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-5617 (19.08.2007)

Conzen 1921 – Conzen, Hugo: Hüttensteinach und die Porzellanfabriken, 1921 (Manuskript im Museum für Glaskunst Lauscha)

Corradini 1996 – Corradini, Mauro: Die Erforschung des Unbewussten. Sezessionen in Europa. In: 1996 Kassel, S. 12-17

Creutz 1907 – Creutz, Max: Das Kunstgewerbe auf der Großen Berliner Kunstausstellung. In: Berliner Architekturwelt (9) 1907, S. 289-292

Danckert 1984 – Danckert, Ludwig: Handbuch des Europäischen Porzellans. München 1984

Daude 1907 – Daude, Paul (Hrsg.): Gutachten der Königlich Preußischen Sachverständigen-Kammern für Werke der Literatur und der Tonkunst aus den Jahren 1902-1907. Leipzig 1907

Delank 1996 – Delank, Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst, ‚Japanbilder' vom Jugendstil bis zum Bauhaus. München 1996

Doenges 1907 – Doenges, Willy: Meissner Porzellan, seine Geschichte und seine künstlerische Entwicklung. Berlin 1907

Döhl 2004 – Döhl, Dörte: Ludwig Hoffmann – Bauen für Berlin 1896-1924. Berlin 2004

Dönhoff 1913 – Dönhoff, Fritz: Das 150jährige Jübiläum der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin. Festrede gehalten bei der Eröffnung der Jubiläumsausstellung im Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin am 20. Oktober 1913. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (25) 1913, S. 41-46

Dorchenas 1993 – Dorchenas, Ingeborg: Der Hochzeitszug Adolf Amberg – Figürliches Jugendstilporzellan in glanzvoller Ausführung. In: Kunst und Antiquitäten (12) 1993, S. 30-33

Dry von Zezschwitz 1988 – Dry von Zezschwitz, Beate: Jakob Julius Scharvogel. In: 1988 München/Meister, S. 149-151

Dry von Zezschwitz/Dry 1988 – Dry von Zezschwitz, Beate und Graham Dry: Theodor Schmuz-Baudiß. In: 1988 München/Jugendstil, S. 154-155

E. S. 1907 – E. S.: Kunstgewerbe. In: Vorwärts vom 19.4.1907, o. S.

Ebe 1903 – Ebe, Gustav: Die Ausstellung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin. In: Kunst und Handwerk (53) 1902/1903, S. 108-111

Ebertshäuser 1983 – Ebertshäuser, Heidi (Hrsg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei. München 1983

Eder 1991 – Eder, Irene: Friedrich Kallmorgen, 1856-1924. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik. Karlsruhe 1991

Eiber 1979 – Eiber, Ludwig: Arbeiter unter der NS-Herrschaft. Textil- und Porzellanarbeiter im nördlichen Oberfranken 1933-1939. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München. München

Eifler 1923/1924 – Eifler, J.: Das Tier in der Porzellanplastik. In: Westermanns Monatshefte (135) 1923/1924, S. 376-379

Elkan 1873 – Elkan, Walter: Kunstgewerblicher Unterricht in Japan. In: Supplement der Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Hamburg 1873

Elkan 1899 – Elkan, Walter: Über japanische Bronzen. In: Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes, Nachtrag zum Bericht über die Sitzung vom 2.10.1899, Berlin 1899, S. 187-196

Endell 1896 – Endell, August: Um die Schönheit, eine Paraphrase über die Münchner Kunstausstellungen 1896. München 1896

Endell 1897/98 – Endell, August: Keramische Arbeiten der Familie von Heider. In: Kunst und Handwerk (47) 1897/98, S. 129-132

Engel 1905 – Engel, Ernst: Theo Schmuz-Baudiß. In: Ornament (10) 1905, S. 3-10

Engels 1902 – Engels, Eduard: Münchens Niedergang als Kunststadt – eine Rundfrage. München 1902

Erzgraber 1913 – Erzgraber, Josef (bearb.): Gedenkblatt zum 150-jährigen Jubiläum der Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin. Berlin 1913

Eschenburg 1988 – Eschenburg, Barbara: Künstlerhonoratioren. In: 1988 München/Prinzregentenzeit, S. 316

Esswein 1922 – Esswein, Hermann: Deutsche Gewerbeschau in München 1922. In: Deutsche Kunst und Dekoration (50) 1922, S. 277-300

Esswein 1923 – Esswein, Hermann: Deutsche Gewerbeschau zu München im Jahre 1922. In: Koch 1923, S. 7-8

F. R. 1904/Arbeiten – F. R.: Deutsche Kunstkeramik auf der Weltausstellung in St. Louis 1904, Arbeiten von Professor Schmuz-Baudiss in Berlin. In: Keramische Monatshefte (4) 1904, S. 165-167

F. R. 1904/Ausstellung – F. R.: Die Ausstellung der Berliner Königlichen Porzellanmanufaktur in St. Louis. In: Keramische Monatshefte (4) 1904, S. 113-117

F. R. 1905 – F. R.: Modernes Tafelkristall. In: Keramische Monatshefte (5) 1905, S. 121-125

Falke 1901/Kunsttöpferei – Falke, Otto von: Die Kunsttöpferei auf der Pariser Welt-Ausstellung. In: Zeitschrift für bildende Kunst (36) 1901, S. 83-96

Falke 1901/Porzellan – Falke, Otto von: Das Porzellan. In: 1901 Leipzig, S. 111-222

Faÿ-Hallé 2005 – Faÿ-Hallé, Antoinette: Album, Musée National de Céramique, Sèvres. Paris 2002

Feulner 1927 – Feulner, Adolf: Der Augsburger Kistler. Lienhart Strohmeier. In: Das schwäbische Museum (3) 1927, S. 21-27

Finch 1922 – Finch, Arthur – In Germany today. In: The Pottery and Glass Record, 1922, S. 237-239 und S. 254-256

Flade 1986 – Flade, Helmut: Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten. Dresden 1986

Folnesics 1914 – Folnesics, Josef: Die Berliner Königliche Porzellanmanufaktur. Kunst und Kunsthandwerk (17) 1914, S. 185-199

Franke 2006 – Franke, Thorwald: Mit Herodot auf den Spuren von Atlantis. Norderstedt 2006

Fred 1900 – Fred, W.: Glas und Keramik auf der Pariser Weltausstellung. In: Kunst und Kunsthandwerk (3) 1900, S. 379-400

Frenzel 1953 – Frenzel, Elisabeth und Herbert: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Köln 1953

Fries 1921 – Fries, Carl: Berliner Brief der ‚Neuen Zeit'. In: Die Neue Zeit vom 30.07.1921, No. 31, S. 21-22

Fritz 1982 – Fritz, Bernd: Rosenthal, Hundert Jahre Porzellan. Kestner Museum Hannover, Hannover 1982

Fritz 1988 – Fritz, Bernd: Die Porzellanmanufaktur Ferdinand Selle, Burgau an der Saale, 1901-1929 (unveröffentliches Manuskript der Magisterarbeit). Berlin 1988

Fritz 1997 – Fritz, Bernd und Birgitt Hellmann: Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale, Ferdinand Selle, 1901 – 1929. Jena 1997

Fromann 1898 – Fromann, Arnold: Unser Kunstgewerbe V. In: Vom Fels zum Meer (18) 1898/1899, S. 415-419

Fuchs 1896 – Fuchs, Georg: Hermann Obrist. In: Pan (1) 1895/1896, S. 318-325

G. 1908 – G.: Die Königliche Porzellan-Manufaktur auf der Internationalen Kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg 1908. In: Sprechsaal (41) 1908, S. 584

Gericke 1922 – Gericke, Gustav: Farbig getönte Darstellungen auf Porzellanplatten in Schab- und Spritztechnik. In: Die Kachel und Töpferkunst (1) 1922, S. 106-109

Gericke 1925 – Gericke, Gustav: Keramik auf der Frühjahrsmesse 1925. In: Die Kachel und Töpferkunst (4) 1925, S. 41-44

Gmelin 1885 – Gmelin, Leopold: Elemente der Gefäßbildnerei mit besonderer Berücksichtigung der Keramik. München 1885

Gmelin 1893 – Gmelin, Leopold: Das deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago. München 1893

Gmelin 1897/Kleinkunst – Gmelin, Leopold: Die Kleinkunst auf der Kunstausstellung zu München 1897. In: Kunst und Handwerk (47) 1897/1898, S. 17-28 und S. 50-58

Gmelin 1898 – Gmelin, Leopold: Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast 1898. In: Kunst und Handwerk (47) 1897/98, S. 369-380; S. 405-429

Gmelin 1898/Töpfereien – Gmelin, Leopold: Töpfereien von Schmuz-Baudiß in München. In: Kunst und Handwerk (48) 1898, S. 313-319

Gmelin 1901/02 – Gmelin, Leopold: Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. In: Kunst und Handwerk (51) 1901/1902, S. 293-316; S. 325-342

Godden 1995 – Godden, Geoffrey: Chinesisches Exportporzellan. In: Sotheby's Grosser Antiquitäten-Führer Porzellan: Von den chinesischen Ursprüngen bis zu den Manufakturen des 20. Jahrhunderts. David Battie (Hrsg.) München 1995, S. 49–67

Goldschmidt 1916 – Goldschmidt, Adolf: Zum 70. Geburtstag von Wilhlem von Bode. Berlin 1916

Götz 1988/Kräfte – Götz, Norbert: Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes. In: 1988 München/Musenstadt, S. 236-240

Götz 1988/Kunstgewerbeverein – Götz, Norbert: Kunstgewerbeverein. In: 1988 München/Prinzregentenzeit, S. 334

Graul 1901 – Graul, Richard (Hrsg.): Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung. Leipzig 1901

Graul 1906 – Graul, Richard: Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Leipzig 1906

Graul 1907 – Graul, Richard: Einige Bemerkungen über die neueste figürliche Porzellanplastik. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (19) 1907/1908, S. 124, S. 129f

Graul 1909 – Graul, Richard: Künstlerische Fortschritte in der Keramik seit 1900. In: Keramisches Jahrbuch (1) 1909, S. 229-237

Grell 1921 – Grell, Johann: Porzellan auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1921. In: Keramische Rundschau (29) 1921, S. 253-254

Grell 1924 – Grell, Johann: Keramisches Museum. In: Keramische Rundschau (32) 1924, S. 125

Gretsch 1928 – Gretsch, Herrmann: Merkmale. Stuttgart 1928

Groß 1906 – Groß, Karl: Kunsthandwerk. In: 1906 Dresden, S. 29-31

Größlein 1987 – Größlein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München 1869-1888. München 1987

H. H. 1907 – H. H.: Neue Arbeiten von Prof. Schmuz-Baudiß (Große Berliner Kunstausstellung 1907). In: Keramische Monatshefte (7) 1907, S. 167-169

H. H. 1908 – H. H.: Internationale Kunstgewerbliche Ausstellung in St. Petersburg 1908, Keramik und Glas. In: Keramische Monatshefte (8) 1908, S. 162-168

H. H. 1908/Kips – H. H.: Ausstellungsporzellane von Professor Kips (Große Berliner Kunstausstellung 1907). In: Keramische Monatshefte (8) 1908, S. 33-35

H. v. S. 1900 – H. v. S.: Die Arbeiten für die Pariser Weltausstellung 1900. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (13) 1899/1900, S. 348

H. v. S. 1904 – H. v. S.: Die KPM zu Berlin auf der Weltausstellung in St. Louis. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (18) 1903/1904, S. 589-592

H. v. Sp. 1915 – H. v. Sp.: Kriegsporzellane der KPM zu Berlin. In: Velhagen & Klasingsmonatshefte (30) 1915/16, S. 145-146

H. v. Sp. 1917/18 – Illustrierte Rundschau. Kleinkunst der KPM. In: Velhagen & Klasingsmonatshefte (32) 1917/18, S. 378-380

H. Z. 1902 – H. Z.: Keramische Arbeiten auf der Großen Berliner Kunst-Ausstellung 1902. In: Sprechsaal (35) 1902, S. 1049-1052

Haase 1999 – Haase, Gisela: Glaskunst in Dresden. In: Nielsen 1999, S. 106-109

Haenel 1906– Haenel, Erich: Die dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. In: Die Kunst (14) 1906, S. 23-48

Haenel 1912 – Haenel, Erich: Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Dresdner Kunstausstellung 1912. In: Die Kunst (26) 1912, S. 453-468

Hakenjos 1974 – Hakenjos, Bernd und Klinge, Ekkart: Europäische Keramik des Jugendstils. Düsseldorf 1974

Hamann 1967 – Hamann, Richard und Hermand, Jost: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Stilkunst um 1900. Berlin 1967

Hannover 1888 – Hannover, Emil: Skandinavisches Kunstgewerbe auf der Nordischen Ausstellung in Kopenhagen. In: Kunstgewerbeblatt (4) 1888, S. 195-203

Harrauer 1994 – Harrauer, Christine: 'Ich bin, was da ist ... '. Die Göttin von Sais und ihre Deutung von Plutarch bis in die Goethezeit. In: Wiener Studien (107/108) 1994, S. 337-355

Härtl-Kasulke 1991 – Härtl-Kasulke, Claudia: Karl Theodor Piloty 1826-1886. München 1991

Hartmann 1917 – Hartmann, Felix: Die Glas-, Porzellan- und Email-Malerei. Anleitungen zur Anfertigung. Wien, Leipzig 1917

Hecht 1896 – Hecht, Hermann: Hermann August Seger’s Leben. In: Hecht/Cramer 1896, S. 5-12

Hecht/Cramer 1896 – Hecht, Hermann und Cramer, E. (Hrsg.): Seger's Gesammelte Schriften. Berlin 1896

Heinecke 1909 – Heinecke, Albert. Kristallglasuren auf Weichporzellan. In: Thonindustrie-Zeitung (33) 1909, S. 1586-1588

Heitmann 2001 – Heitmann, Claudia: Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 1968, Etappen und Institutionen. Berlin (Hochschule der Künste, Dissertation) 2001

Heller 1974, Heller, Carl Benno: Johann Julius Scharvogel und die Gründung der Großherzoglichen Keramischen Manufaktur in Darmstadt. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein (14) 1974, S. 101-109

Hennig 1912 – Hennig, A.: Keramik auf der Dresdner Kunstausstellung 1912. In: Keramische Rundschau (20) 1912, S. 333-335

Hennig 1987 – Hennig, Wolfgang: Kunsthandwerk um 1900 – Schenkung Brühl 1900 und 1986. Staatliche Museen zu Berlin Kunstgewerbemuseum (Hrsg.) Berlin 1986

Hermand 1964 – Hermand, Jost (Hrsg.): Jugendstil, ein Forschungsbericht 1918-1964. Stuttgart 1964

Hermand 1992 – Hermand, Jost (Hrsg.): Jugendstil. Darmstadt 1992

Herrmann 1932/33 – Herrmann, Wolfgang: Geschichte und Theorie der Architektur. Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Erster Teil 1932: Von 1770 bis 1840; Zweiter Teil 1933: Von 1840 bis zur Gegenwart. London 1932/33

Herz 1986 – Herz, Rudolf und Brigitte Bruns: Hof-Atelier Elvira 1887-1928. München 1986

Herzogenrath 1988 – Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Bauhaus Utopien; Arbeiten auf Papier; Ausstellung Nationalgalerie Budapest. Stuttgart 1988

Hess 1957 – Hess, Walter: Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet und Briefe, Paul Cézanne. Hamburg 1957

Hesse-Frielinghaus 1992 – Der junge van de Velde und sein Kreis 1883-1893. In: 1992 Hagen, S. 57-81

Heuschkel 1975 – Heuschkel, Gisela und Hermann: Klaus Muche, Leipzig 1975

Hirth 1896 – Hirth, Georg: Manifest. In: Jugend (1) 1896, S. 2

Hirth 1899 – Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer. München 1899

Hofmann 1898 – Hofmann, Albert: Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchner Kunstausstellung 1898. In: Kunstgewerbeblatt (9) 1898, S. 41-57 und S. 61-68

Hofmann 1908 – Hofmann, Friedrich: Das europäische Porzellan des Bayerischen Nationalmuseums. München 1908

Högermann 1996/Meißen – Staatliche Porzellanmanufaktur Meißen. In: 1996 Berlin, S. 15-139

Högermann 1996/Nymphenburg – Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg. In: 1996 Berlin, S. 139-189

Horbas 2002 – Horbas, Claudia: Vereine zur Förderung des Kunstgewerbes in Berlin. In: Kluge-Haberkorn 2002, S. 50-60

Horn 1993 – Horn, Helena: Hüttensteinach – Eine Porzellanmanufaktur in Thüringen. In: Weltkunst (63) 1993, S. 2751-2753

Hummel 1989 – Hummel, Andrea: Die Anfänge der Münchner Secession. München 1989

Hütsch 1981 – Hütsch, Volker: Der Münchner Glaspalast 1854-1931, Geschichte und Bedeutung. München 1981

J. B. 1902 – J. B.: Die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin auf der Turiner Ausstellung. In: Sprechsaal (35) 1902, S. 1049-1052, S. 1090-1092, 1171-1172

J. W. 14.08.1910 – J. W.: ohne Titel. In: Vossische Zeitung, Morgenausgabe vom 14. 08.1910, o.S.

Jaffé 1906– Jaffé, Ernst: Berliner Porzellane. In: die Werkkunst (2) 1906, S. 37-40

Jaffé 1909 – Jaffé, Ernst: Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration (24) 1909, S. 297-302

Jaffé 1911 – Jaffé, Ernst: Aus unsern Königlichen Porzellanmanufakturen. In: Westermanns Monatshefte (56) 1911/12, S. 579-591

Jarchow 1984 – Jarchow, Margarethe: Die Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin (KPM) 1918-1938. Institution und Produktion. Hamburg 1984

Jarchow 1988 – Jarchow, Maragethe: Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert – Berlin Porcelain in the 20th century. Berlin 1988

Jenyns 1965 – Jenyns, Soame. Japanese Porcelain. London (1965]

Jessen 1905 – Jessen, Jarno: Moderne Vasen. In: Die Gartenlaube 1905, S. 482-485

Juhnke 2006 – Juhnke, Ellen: Der Waldfriedhof Dahlem. Eine Dokumentation der Führung des Heimatforschers Wolfgang Holtz, zum Tag des Friedhofs am 10. September 2006, Bezirksamt Steglitz-Zehlendorf (Hrsg.), Berlin 2006

Just 1983 – Just, Johannes: Meissner Jugendstil-Porzellan. Gütersloh 1983

Kalkschmidt 10.6.1914 – Kalkschmidt, Eugen: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln. In: Frankfurter Zeitung (58) Nr. 159 vom 10.6.1914

Kazuo 2002 – Kazuo, Seki und Yoshida: An Outline of Miyagawa Kozan and his Works. Oxford 2002

Kehr 1985 – Kehr, Wolfgang: Kunsterzieher an der Akademie. In: 1985 München, S. 287-316

Kessler-Slotta 1985 – Kessler-Slotta, Elisabeth: Max Läuger (1864-1952), sein graphisches, kunsthandwerkliches und keramisches Oeuvre. Saarbrücken 1985

Killy 1998 – Killy, Walther und Rudolf Vierhaus (Hrsg.): Deutsche Biographische Enzyklopädie. München 1998

Klein 1967 – Klein, Adalbert: Geschichte der Kunst der Keramik. In: Handbuch der Keramik. Freiburg 1967, S. 1-56

Klein 1978 – Klein, Adalbert: Das 19. Jahrhundert. In: 1978 Düsseldorf, S. 116-120

Klingspor 1909 – Klingspor, A. von – Moderne Keramik. In: Westermanns Monatshefte, Sonderdruck (53) 1909, S. 706-712

Kluge-Haberkorn 2002 – Kluge-Haberkorn, Christine (Hrsg.) „Echt" – 125 Jahre Kunsthandwerk, Vereine in Berlin. Museum Ephraim-Palais der Stiftung Stadtmuseum Berlin 2002

Knodt 1997 – Manfred Knodt: Ernst Ludwig: Grossherzog von Hessen und bei Rhein, sein Leben und seine Zeit. Darmstadt 1997

Knopp 1985 – Knopp, Norbert: Kommentare zur Malerei an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. In: 1985 München, S. 223-243

Koch 1923 – Koch, Alexander (Hrsg.): Das neue Kunsthandwerk in Deutschland und Österreich unter Berücksichtigung der Gewerbeschau München 1922. Darmstadt 1923

Koechlin 1903 – Koechlin, Raymond: Die japanischen Einflüsse und die heutige dekorative Kunst. In: Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins (1) 1904/1905, S. 145-153 und S. 184-195

Kolbe 1863 – Kolbe, Georg: Geschichte der Königlichen Porcellanmanufactur zu Berlin, nebst einer einleitenden Übersicht der geschichtlichen Entwicklung der ceramischen Kunst; in Veranlassung des 100-jährigen Bestehens der Königlichen Manufactur. Georg Kolbe (zusammengestellt) Direktor der KPM. Berlin 1863

Köllmann 1966 – Köllmann, Erich: Berliner Porzellan 1763-1963. Braunschweig 1966

Köllmann 1987 – Köllmann, Erich und Margarethe Jarchow: Berliner Porzellan (Textband und Bildband), München 1987

Koopmann 1971 – Koopmann, Helmut und Schmoll, Adolf gen. Eisenwerth (Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1971

Krekel-Aalberse 1989 – Krekel-Aalberse, Annelies: Art Nouveau and Art Deco Silver. London 1989

Krohn 1901 – Krohn, Peter: Skandinavien. In: Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung. Graul, Richard (Hrsg.) Leipzig 1901, S. 62-78

Kübler 1970 – Kübler, Renate: Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen. Stuttgart 1970

Kuhn 1923 – Kuhn, Alfred: Was leistet die Staatliche Porzellan Manufaktur? In: Kunstchronik und Kunstmarkt (58) 1922, S. 669-671

Kurth 1921 – Kurth, Willy: Grosse Berliner Kunstausstellung. In: Die Kunst (46) 1921/1922, S. 297

Kurzwelly 1903 – Kurzwelly, Albrecht: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (14) 1903, S. 125-144

Lambourne 1980 – Lambourne, Lionel: Utopian Craftsmen. The Arts and Crafts Movement from Cotswolds to Chicago. London 1980

Lange 1877 – Lange, Emil (Vorwort): Die Königliche Kunst-Gewerbeschule München zur Vollendung des neuen Schulgebäudes im Oktober 1877. München 1877

Langer 1992 – Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992

Laske 1900 – Laske, Friedrich: Bericht über die Pariser Welt-Ausstellung 1900. Im Verfolg des Erlasses des Herrn Ministers der geistlichen Angelegenheiten vom 30. Juli 1900. Potsdam 1900

Lasser 1903 – Lasser, Moritz Otto Baron: Aus Julius Jakob Scharvogels Werkstatt. In: Deutsche Kunst und Dekoration (12) 1903, S. 181-188

Lechelt 2007 - Lechelt, Christian: Porzellan und Politik II: der Tafelaufsatz ‚Geburt der Schönheit' von Paul Scheurich. In: Keramos (196) 2007, S. 59-92

Lehmann 1959 – Lehmann, Hans und Horst Gatzke: Hermann Seger – Forscher und Lehrer für die Keramik in Berlin. Goslar 1959

Lehnert 1902 – Lehnert, Georg: Die neue Malerei auf Porzellan. In: Das Porzellan 1902, S. 128-130

Lehnert 1902/Porzellan – Lehnert, Georg: Das Porzellan. Bielefeld, Leipzig 1902

Leistikow-Duchardt 1957 – Leistikow-Duchardt, Annelore: Die Entwicklung eines neuen Stiles im Porzellan. Heidelberg 1957

Lenz 1917 – Lenz, Georg: Berliner Porzellan, Die Manufaktur Friedrichs des Großen 1763-1786. Berlin 1917

Lenz 1917/18 – Lenz, Georg: Tierplastiken von Anton Puchegger. In: Velhagen & Klasingsmonatshefte (32) 1917/1918, S. 107-108

Lenz 1920 – Lenz, Georg: Landschaften auf Porzellan. In: Reclams Universum (37) 1921, S. 492-496

Lenz 1922 – Lenz, Georg: Berliner Porzellan auf der Dresdner Jahresschau. In: Die Kachel- und Töpferkunst (1) 1922, S. 142-147

Lenz 1924/25 – Lenz, Georg: Tierbildnerei im Berliner Porzellan. In: Kunst- und Kunstgewerbe (5) 1924/25, S. 194-198

Lenz 1925 – Lenz, Georg: Oberbayerische Landschaftsradierungen auf Porzellan. In: Das Bayerland (36) 1925, S. 52-56

Lenz 1925 – Lenz, Georg: Theo Schmuz-Baudiss. In: Die Kachel und Töpferkunst (4) 1925, S. 94-98

Lenz 1990 – Lenz, Christian: Französische Malerei im 19. Jahrhundert. In: 1990 München, S. 21-43

Lenz 23.4.1925 – Lenz, Georg: Theo Schmuz-Baudiß, der Reorganisator der Manufaktur. In: Berliner Tageblatt vom 23.4.1925

Lessing 1900 – Lessing, Julius: Das Kunstgewerbe. In: 1900 Berlin, S. 317-323

Leubbren 2001 – Leubbren, Nina: Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910. 2001 Manchester

Lewald 1905 – Lewald, Theodor (Hrsg): Verzeichnis der an die deutschen Aussteller und deren Mitarbeiter verliehenen Auszeichnungen: Weltausstellung in St. Louis 1904. Leipzig 1905

Logan 1896 – Logan, Mary: Embroidered Decorations. In: The Studio, 1896, S. 98-101

Loos 1962 – Loos, Adolf: Ins Leere gesprochen. Sämliche Schriften. Glück, Franz (Hrsg.) Wien 1962

Loubier 1902 – Loubier Hans/Jean: Die Ausstellung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin. In: Kunst und Handwerk (53) 1902/1903, S. 55-56

Lüders 1878 – Lüders, Karl: Bericht über die am 3.-8. Juni 1878 stattgehabte Sachverständigen Conferenz in Betreff der Verhältnisse der königlichen Porzellan-Manufaktur zu Berlin, Berlin 23. November 1878, Berlin 1878

Ludwig 1978 – Ludwig, Horst: Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. München 1978

Ludwig 1986 – Ludwig, Horst: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München – Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886-1912). Berlin 1986

Lux 1907 – Lux, Joseph August: Der Qualitäts-Begriff im Kunstgewerbe. In: Deutsche Kunst und Dekoration (19) 1906/1907, S. 253-269

Lux 1908 – Lux, Joseph: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig 1908

M. 1913/1914 – M.: Königliche Porzellanmanufaktur Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration (34) 1913/1914, S. 165-167

Mai 1985 – Mai, Ekkehard: Akademie, Sezession und Avantgarde – München um 1900. In: 1985 München, S. 145-178

Makela 1988 – Makela, Maria und Barbara Eschenburg: Secession – Neue Künstlerische Vereiningung – Der Blaue Reiter. In: 1988 München/Prinzregentenzeit, S. 415/416

Malkowsky/Natanovich 1900 – Malkowsky, Georg und Apostol Natanovic (Hrsg.): Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild. Berlin 1900

Mann 1902 – Mann, Thomas: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt 1963

Megede 1995 – zur Megede, Hans-Dietrich: Jakob Julius Scharvogel – Leben und Werk. In: 1995 Darmstadt, S. 9-39

Mehring 1983 – Mehring, Walter: Verrufene Malerei; Erinnerungen eines Zeitgenossen und 14 Essais zur Kunst; Berlin Dada. Düsseldorf 1983

Meier-Graefe 1900 – Meier-Graefe, Julius (Hrsg.): Das künstlerische Gewerbe auf der Pariser Weltausstellung in Paris 1900. Paris-Leipzig 1900, S. 105-128

Meier-Graefe 1900/Keramik: Deutsche Keramik auf der Weltausstellung. In: Die Kunst (1) 1899/1900, S. 445-453

Meister 2006 – Meister, Sabine: Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin. Dissertation, Universität Freiburg 2006

Melk-Haen 1988 – Zwischen Jugendstil und Historismus. Tübingen 1988

Mende 2001 – Mende, Hans-Jürgen und Kurt Wernicke (Hrsg.): Berlin Mitte, das Lexikon. Berlin 2001

Mergl 1997 – Mergl, Jan und Lenka Pánková: Moser 1857-1997, zum 140-jährigen Jubiläum der Firma Moser in Karlsbad. Passauer Glasmuseum und Moser AG Karlsbad (Hrsg.) Tittling 1997

Meurer 1895 – Meurer, Moritz: Pflanzenformen, vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze; zum Gebrauche für Kunstgewerbe- und Bauschulen, technische Hochschulen und höhere Unterrichtsanstalten sowie für Architekten und Kunsthandwerker. Dresden 1895

Meurer 1909 – Meurer, Moritz: Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen. Dresden 1909

Meyer 1902 – Meyer, A.: Die Jubiläumsausstellung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (13) 1902, S. 65-74 und 85-99

Meyer-Heisig 1955 – Meyer-Heisig, Erich: Deutsche Bauerntöpfereien. München 1955

Mhe 1914 – Mhe, Herbert: Das moderne Porzellan der Berliner Kgl. Manufaktur. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (25) 1914, S. 46-50

Mieszner 1913 – Mieszner, Wilhelm: 150 Jahre Königliche Berliner Porzellan-Manufaktur. In: Dekorative Kunst (28) 1913, S. 529-535

Möller 1988 – von Möller, Susanne: Kunsthandel und Kunstexport. Ein Markt für gehobene Schichten. In: 1988 München/Musenstadt, S. 248-253

Montandon 1902 – Montandon, Marcel: Gysis. Bielefeld, Leipzig 1902

Mühlke 1898 – Mühlke, Karl: Die Nordische Ausstellung zu Stockholm. I. Keramik. In: Deutsche Kunst und Dekoration (2) 1898, S. 221-228

Müller 1930 – Müller, Erwin: Die Wiedergeburt des Porzellans – Eine kultur- und kunstpsychologische Einführung in die Porzellanplastik Gerhard Schliepsteins. München 1930

Müller-Tamm 2005 – Müller-Tamm, Pia (Hrsg): Henri Matisse, Figur, Farbe, Raum. Düsseldorf 2005

Mundt 1971 – Mundt, Barbara: Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Frankfurt 1971, S. 317-336

Mundt 1974 – Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974

Mundt 1981 – Mundt, Barbara: Historismus, Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. Berlin 1981

Muthesius 1898 – Muthesius, Hermann: Englische und Kontinentale Nutzkunst. In: Kunst und Handwerk (49) 1898/1899, S. 321

Muthesius 1901 – Muthesius, Hermann: Neues Ornament und neue Kunst. In: Die Kunst für Alle (16) 1901, S. 349-366

Muthesius 1903 – Muthesius, Hermann: Stilarchitektur und Baukunst. Mühlheim/Ruhr 1902

Muthesius 1905 – Muthesius, Hermann: Die Wohnungskunst auf der Welt-Ausstellung in St. Louis. In: Deutsche Kunst und Dekoration (15) 1905/1906, S. 209-227

Muthesius 1912 – Muthesius, Hermann: Wo stehen wir? In: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (1) 1912, S. 109-116

Nachtlicht 1904 – Nachtlicht, Leo: Deutsches Kunstgewerbe, St. Louis 1904. Berlin 1904

Nagatake 1983 – Nagatake, Takeshi (bearb.): Ko-imari, Kakiemon, Nabeshima, Meisterwerke japanischer Porzellankunst. In: 1983 Düsseldorf, S. 9-10

Naumann 1915 – Naumann, Friedich: Neue Arbeiten der Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration (36) 1915, S. 219-221

Naumann 1969 – Naumann, Friedrich: Werke und Aesthetische Schriften. Ladendorf, Heinz (Hrsg.) Köln 1969

Nerdinger 1982 – Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Richard Riemerschmid – vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente. München 1982

Neuwith 1979 – Neuwirth, Waltraud: Wiener Porzellan, Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979

Nielsen 1999 – Nielsen, Astrid (Hrsg.): Jugendstil in Dresden, Aufbruch in die Moderne. Ausstellung des Kunstgewerbemuseums Dresden, Dresden 1999

Niggl 1993/Bing – Niggl, Reto: L'Art Nouveau Bing, Paris. In: 1993 Berlin, S. 9-33

Niggl 1993/Kopenhagen – Niggl, Reto: Königliche Porzellanfabrik Kopenhagen. In: 1993 Berlin, S. 383-486

Niggl 1996 – Niggl, Reto: Herrmann Obrist – Spitzenwirbelspirale. In: 1996 Kassel, S. 23-53

Noorden 1911 – Noorden, H. – Neue Porzellane. In: Velhagen und Klasings Monatshefte (26) 1911/12, S. 131-140

Obrist 1903 – Obrist, Herrmann: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Leipzig 1903

Oldenburg 2000 – Oldenburg, Imme: Tierplastik im 20. Jahrhundert [Elektronische Ressource]: Heinz Theuerjahr (1913-1991); Biographie und Werkverzeichnis, Passau, Univ., Diss., 2000, Dateiformat: tgz,

Dateien im PDF-Format, http://www. opus-bayern. de/uni-passau/volltexte/2003/8/pdf/Textteil. pdf vom 14.9.2007

Osborn 1900 – Osborn, Max: Die königliche Porzellanmanufaktur auf der Weltausstellung. In: Deutsche Kunst und Dekoration (5) 1900, S. 478-489

Osborn 1905 – Osborn, Max: Die Düsseldorfer Ausstellung. In Kunst und Künstler (3) 1905, S. 496-504

Osborn 1908/1909 – Osborn, Max: Berliner Porzellan. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (23) 1908/1909, S. 545-560

Osthaus 2000 – Osthaus, Manfred: Briefe an Karl Ernst Osthaus. KulturStiftung der Länder (Hrsg.) Band 189, Hagen-Berlin 2000

Ottomeyer 1988 – Ottomeyer, Hans: Katalog der Möbelsammlung des Münchner Stadtmuseums. München 1988

Ottomeyer 1992 – Ottomeyer, Hans: Bruno Paul und die andere Moderne, In: München/Paul 1992, S. 105-110

Ottomeyer 1996/Jugendstil – Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Dynamischer Jugendstil. In: 1996 Kassel, S. 180-233

Ottomeyer 1996/Natur – Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Erneuerung aus der Natur. In: 1996 Kassel, S. 107-152

Ottomeyer 1996/Wege – Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Wege in die Moderne. Der Jugendstil in München 1896-1914. In: 1996 Kassel, S. 9-12

Ouvrier-Böttcher 1984 – Ouvrier-Böttcher, Marianne: Die Arbeiten der Königlichen Porzellanmanufaktur zwischen 1835 und 1890. Berlin 1984

P. 1908 – P.: Zum Wechsel in der artistischen Leitung der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin. In: Sprechsaal (41) 1908, S. 329

P. W. 1919/20 – Ohne Titel. In: Velhagen & Klasingsmonatshefte (34) 1919/1920, S. 676 (Abb. S. 679)

Paret 1983 – Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Frankfurt/Main 1983

Passarge 1938 – Passarge, Walter: Deutsche Werkkunst der Gegenwart. Berlin 1938

Pauer 1999 – Pauer, Erich: Die lange Geschichte der Japanwissenschaften. Die erste akademische Vorlesung über Japan in Deutschland. In: Marburger UniJournal (1) 1999, S. 34

Paul 1971 – Paul, Jürgen: Die Kunstanschauung John Ruskins. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Frankfurt 1971, S. 286-316

Pazaurek 1925 – Pazaurek, Gustav: Kunstgläser der Gegenwart. Leipzig 1925

Pelichet 1976 – Pelichet, Edgar: Jugendstilkeramik. Lausanne 1976

Pelka 1922/Dresden – Pelka, Otto: Die Keramik auf der Dresdner Jahresschau 1922 – Ein Ausblick. Der Keramiksammler In: Der Cicerone (14) 1922, S. 300-301

Pelka 1922/Leipzig – Pelka, Otto: Kunstkeramik auf der Leiziger Frühjahrsmesse. Der Keramiksammler In: Der Cicerone (14) 1922, S. 301-302

Pelka 1925 – Pelka, Otto: Keramik der Neuzeit. Leipzig 1925

Penzler 1901ff – Penzler, Johannes: Die Reden Kaiser Wilhelms II. Band 3, Leipzig ohne Jahresangabe (1901-1905]

Pevsner 1949 – Pevsner, Nikolaus: Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius. The Museum of Modern Art (Hrsg.) New York 1949

Pevsner 1992 – Pevsner, Nikolaus: Der Jugendstil. In: Hermand 1992, S. 47-65

Pfeiffer 1912 – Pfeiffer, Max-Adolf: Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst. Unterweissbach 1912

Pica 1902 – Pica, Vittorio: L' arte decorativa all'Esposizione di Torino 1902. Bergamo 1903

Plehn 1903 – Plehn, A. L.: Das Kunsthandwerk auf der Ausstellung in Düsseldorf 1902. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (14) 1903, S. 25-37

Pochhammer 1911 – Pochhammer, Margarethe – Das Äußere der Frau als Kunstwerk. In: Deutsche Kunst und Dekoration (27) 1910/1911, S. 96-99

Pollard 2003 – Pollard, Clare: Master Potter of Meiji Japan – Makuzu Kozan (1842-1916) and his Workshop. Oxford 2003

Posener 1978 – Posener, Julius: Kunst und Alltag um 1900. In: Jahrbuch des Werkbund-Archivs (3) 1978, S. 22-25

Préaud 1982 – Préaud, Tamara und Serge Gauthier: Die Kunst der Keramik im 20. Jahrhundert. Fribourg 1982

Prinz 1988 – Prinz, Friedrich: Annäherung an München; Postmoderne Rückblicke auf die Geburt einer Großstadt. In: 1988 München/Musenstadt, S. 9-26

Pudor 1906 – Pudor, Heinrich: Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. In: Ausstellungs-Jahrbuch 1906, S. 1-13

R. 1904 – R.: Die Ausstellungsarbeiten der Berliner Königlichen Porzellanmanufaktur für St. Louis. In: Sprechsaal (37) 1904, S. 493-495

R. 1912 – R.: Die Keramik auf der Großen Kunstausstellung in Dresden. In: Sprechsaal (45) 1912, S. 451-453 und S. 469

R. J. 1907 – R. J.: Keramische Kurse für Frauen. In: Daheim 1907 (vom 10.8.1907), o.S.

Radisch 1896 – Radisch, G.: Akademie. In: Jugend (1) 1896, S. 208

Rammert-Götz 1990 – Rammert-Götz, Michaela: Frühe Münchner Jugendstilmöbel aus dem Besitz von Franz August Otto Krüger. In: Kunst und Antiquitäten 1990, S. 36-42

Rammert-Götz 1996 – Rammert-Götz, Michaela: Wege zur Abstraktion im Münchner Jugendstil. In: 1996 Kassel, S. 53-65

Rehbein 1920/Kunst – Rehbein, Arthur: Die Kunst in der staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin. In: Die Kunstschule (3) 1920, S. 183-185

Rehbein 1920/Tag – Rehbein, Arthur: Ein Tag in der staatlichen in der Staatlichen Porzellanmanufaktur, Berlin. In: Die Kunstschule (3) 1920, S. 163-165

Reichel 1974 – Reichel, Klaus: Vom Jugendstil zur Sachlichkeit – August Endell (1871-1925). Bochum 1974

Rein 1881 – Rein, Johannes Justus: Natur und Volk des Mikadoreiches. Leipzig 1881

Rein 1886 – Rein, Johannes Justus: Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel des Mikadoreiches. Leipzig 1886.

Reinhold 1924 – Reinhold, C. F.: Neue Porzellane der Berliner Staatlichen Porzellan-Manufaktur. In: Kachel und Töpferkunst (3) 1924, S. 13-18, 29-30

Reumann 1967 – Reumann, Otto: Eigenschaften der keramischen Rohstoffe. In: Handbuch der Keramik. Freiburg 1967, S. 1-32

Ricke 1989 – Ricke, Helmut: Reflex der Jahrhunderte, die Glassammlung des Kunstmuseums Düsseldorf mit Sammlung Hentrich, eine Auswahl. Düsseldorf 1989

Rieke 1938 – Rieke, Reinhold: 60 Jahre Chemisch-technische Versuchsanstalt bei der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin. In: Zeitschrift für die chemische Industrie (18) 1938, S. 253-254

Rilke 1906-1926 – Rilke, Rainer Maria: Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Gedichte aus den Jahren 1906 bis 1926. Frankfurt am Main 1975

Rosenbaum 1909 – Rosenbaum, F.: Neue Porzellanplastik aus Meißen und Kopenhagen. In: Die Kunst (20) 1909, S. 172-175

Rosenberg 1967 – Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen, Gestaltwandel eines Urbildes. München 1967

Rosner 1898 – Rosner, Karl: Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1898

Rotzler 1995 – Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte: eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich 1995

Rudolph 1936 – Rudolph, Helmut: Herrnhuter Baukunst und Raumgestaltung. Herrnhut 1936

Ruhmer 1982 – Ruhmer, Eberhard (Redaktion): Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 1982

S. L. 1899 – S. L.: Neue Arbeiten der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin. In: Sprechsaal (32) 1899, S. 1325-1326

S. L. 1907 – S. L.: Die Keramik auf der Großen Berliner Kunstausstellung. In: Sprechsaal (40) 1907, S. 429-430

Saehrendt 2002 – Saehrendt, Christian: Antipoden im Kampf um die Moderne – Max Liebermann und Anton von Werner; Berliner Facetten (I) In: Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte (11) 2002, S. 689-693

Salvisberg 1888 – Salvisberg, Paul von (Hrsg.): Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. München 1888

Sato 1992 – Sato, Mitunobu: Ukiyo-e. Entstehung und Geschichte. In: 1992 München, S. 13-34

Schack 1988 – Schack-Simitzis, Clementine: Artium Protektor, der Prinzregent und die Künstler. In: 1988 München/Musenstadt, S. 353-354

Schack 1988/Anbruch – Schack-Simitzis, Clementine: Der Anbruch der neuen angewandten Kunst. In: 1988 München/Musenstadt, S. 240-244

Schack 1988/Jugendstil – Schack-Simitzis, Clementine: Jugendstil – Stilwende. In: 1988 München/Prinzregentenzeit, S. 425-426

Schack 1988/Kunstgewerbe – Schack-Simitzis, Clementine: Kunstgewerbe. In: 1988 München/Prinzregentenzeit, S. 338-339

Schade 1986 – Schade, Günter: Berliner Porzellan, zur Kunst- u. Kulturgeschichte der Berliner Porzellanmanufakturen im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig 1986

Schäfke 1979 – Schäfke, Werner (Hrsg): Die Preis-Courants der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Cöln, Abtheilung für Kunst-Erzeugnisse; 1881 und 1886; Nachtrag 1888 und 1893. Köln 1979

Scheffler 1905 – Scheffler, Karl: Schaffeuersteinzeug von Jakob Julius Scharvogel, München. In: Dekorative Kunst (14) 1905/1906, S. 32-36

Scheffler 1966 – Scheffler, Wolfgang: Werke um 1900, Kunstgewerbemuseum Berlin. Berlin 1966

Schiffer 1978 – Schiffer, Nancy: Imari, Satsuma and other Japanese Export Ceramics, Atglen/USA 1978

Schiller 1795 – Schiller, Friedrich von: Das verschleierte Bild zu Sais. In: Schillers Werke: Nationalausgabe, im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie. Petersen, Julius und Gerhard Fricke (Hrsg.) 1943ff

Schlicker 1984 – Schlicker, Andrea: Theoretische Grundlagen der ‚Arts and Crafts' – zu den Schriften von A. W. N. Pugin, J. Ruskin, C. Dresser, W. R. Lethaby und L. R. Ashbee. Bonn 1984

Schmalenbach 1935 – Schmalenbach, Fritz: Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg 1935

Schmidt 1889 – Schmidt, Alexander: Von der Universal-Ausstellung in Paris 1889. In: Sprechsaal (22) 1889, S. 941-942

Schmidt 1898 – Schmidt, Alexander: Ausstellung moderner Keramik in Berlin. In: Sprechsaal vom 2.6.1898, S. 675-676 und vom 9.6.1898, S. 707-709

Schmidt 1899 – Schmidt, Alexander: Waarenmarkt. Münchner geflammtes Steinzeug. In: Sprechsaal 7. 12. 1899, S. 1505

Schmidt 1900/Paris – Schmidt, Alexander: Welt-Ausstellung in Paris. Das Porzellan. In: Sprechsaal 6.12.1900, S. 1629-1631

Schmidt 1900/Porzellan – Schmidt, Alexander: Das Porzellan, Weltausstellung in Paris 1900. In: Sprechsaal (33) 1900, S. 1563-1564

Schmitz 1907 – Schmitz, Hermann: Moderne deutsche Kunsttöpferei. In: Deutscher Export 1907, S. 3-6

Schmitz 1921 – Schmitz, Georg: Handwerk und Kunstgewerbe IX, Neue Arbeiten aus deutschen Porzellanmanufakturen. In: Westermanns Monatshefte (130) 1921, S. 390-393

Schmitz 1924 – Schmitz, H.: Die staatlichen Manufakturen – Meißen, Nymphenburg, Berlin. In: Kultur (2) 1924, S. 24-32

Schmutzler 1962 – Schmutzler, Robert: Art Nouveau-Jugendstil. Stuttgart 1962

Schneider 1925 – Schneider, Max: Künstler der Keramik: Theo Schmuz-Baudiss. In: Die Schaulade (1) 1925, S. 673-679

Schöne 1999 – Schöne, Sally: Metallgestaltung. In: Nielsen 1999, S. 110-117

Schramm 1935 – Schramm, Jakob: Kupfer-Nickel-Zink-Legierungen, die Gleichgewichtsgesetze bei und nach der Erstarrung, sowie ihr Gefügeaufbau nach Ergebnissen des thermischen, mikroskopischen und röntgenographischen Verfahrens. Würzburg 1935

Schreiber 1905 – Schreiber, Adele: Handwerkskurse für Frauen. In: Die Gartenlaube 1905, S. 523-525

Schroeter 1992 – Schroeter, Christina: Fritz Erler, Leben und Werk. Hamburg 1992

Schulte 1992 – Schulte, Birgit: „Ich bin diese Frau, die um jeden Preis ihr Glück will ...“ Maria Sèthe und Henry van de Velde – eine biographische Studie. In: 1992 Hagen, S. 95-118

Schulte 2005 – Schulte, Birgit: Die schlesischen Niederlassungen der Herrnhuter Brüdergemeine Gnadenberg, Gnadenfrei und Gnadenfeld – Beispiele einer religiös geprägten Siedlungsform. Insingen bei Rothenburg ob der Tauber 2005

Schulz 1924 – Schulz, Richard L. F.: Die Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin oder der Stier im Porzellanladen. In: Kunst und Künstler (22) 1924, S. 152-153

Schur 1907 – Schur, Ernst: Porzellan von Schmuz-Baudiss. In: Die Kunst (16) 1907, S. 477-480

Schur 1910 – Schur, Ernst: Porzellan – Ausstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur. In: Der Tag vom 30.3.1910

Schur 1911 – Schur, Ernst: Joseph Wackerle. In: Die Kunst (26) 1911/1912, S. 21-32

Schuster 1988 – Schuster, Klaus-Peter: München – Die Kunststadt. 1988 München/Musenstadt, S. 226-235

Schwan 2003 – Schwan, Friedrich: Handbuch Japanischer Holzschnitt. München 2003

Schwartz 1996 – Schwartz, Frederic: The Werkbund – Design Theory and Mass Culture before the First World War. New Haven und London 1996

Schwartz 1996/Behrens – Schwarz, Frederic: Commodity Signs. Peter Behrens, the AEG, and the Trademark. In: Journal of Design History (9) 1996, 153-184

Schweiger 1982 – Schweiger, Werner: Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk 1903-1932. Wien 1982

Seder 1887 – Seder, Anton: Pflanze in Kunst und Gewerbe. Darstellung der schönsten und formenreichsten Pflanzen in Natur und Styl zur praktischen Verwerthung für das gesammte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes in reichem Gold- und Farbendruck. Wien 1887

Segieth 1988 – Segieth, Clelia: Zwischen Historismus, 'Secession' und 'Jugend' – Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende. In: 1988 München/Musenstadt, S. 253-256

Selle 1973 – Selle, Gert: Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung. Köln 1973

Sellner 1992 – Sellner, Christiane: Gläserner Jugendstil aus Bayern die Poschinger- und Steigerwaldhütten 1890-1914, mit den Inventurzeichnungen aus Regenhütte und Schliersee. Grafenau 1992

Sembach 1990 – Sembach, Klaus-Jürgen: Jugendstil – Die Utopie der Versöhnung. Köln 1990

Semper 1860 – Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. München 1860–1863

Seyppel 1987 – Joachim Seyppel: Lesser Ury. Der Maler der alten City, Leben, Kunst, Wirkung. Berlin 1987

Shono 1971 – Shono, Masako: Japanisches Aritaporzellan im sogenannten "Kakiemonstil" als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. Dissertation, Bonn 1971

Simmel 1922 – Simmel, Georg: Zur Philosophie der Kunst. Potsdam 1922

Simonis 1909 – Simonis. M.: Aus der Königlich Preußischen Porzellanmanufaktur. In: Keramisches Jahrbuch (1) 1909, S. 238-243

Singer 1898 – Singer, W. Hans: Über Keramik von Schmuz-Baudiß. In: Deutsche Kunst und Dekoration (1) 1897/1898, S. 205-211

Six 2005 – Six, Barbara: Der Architekt Leonhard Romeis (1854-1904). Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Univertät München 2005

Soyaux 1896 – Soyaux, Ludwig. Legende von der Koralle. In: Jugend (1) 1895, S. 185

Stein 1996 – Stein, Ruth: Die Münchner Secession um 1900. München 1996

Stieda 1902 – Stieda, Wilhelm: Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringerwalde. Jena 1902 (Manuskript im Museum für Glaskunst Lauscha)

Stoer 1567 – Stoer, Lorenz: Geometria et perspectiva: corpora regulata et irregulata, mit einem Essay von Christopher S. Wood, Ausgabe: CD-ROM PDF-Format, Erlangen 2006, Handschrift Cim 103 der Universitätsbibliothek München, von 1567

Tegethoff 2001 – Tegethoff, Wolf: Gottfried Sempers Begriff der Kunstindustrie. In: Positionen des Gestaltens seit 1850, Gut und Schön. Vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und dem Bayerischen Kunstgewerbeverein e. V. (Hrsg.), München 2001, S. 130-137

Thamer 1992 – Die Eroberung der dritten Dimension. Raum und Fläche bei Henry van de Valde. In: 1992 Hagen, S. 132-148

Thiekötter 1993 – Thiekötter, Angelika (u.a.): Bruno Tauts Glashaus. In: Kristallisationen, Splitterungen – Bruno Tauts Glashaus. Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau. Berlin 1993

Thomas 2000 – Thomas, Karin: Stilgeschichte der bildenden Kunst – bis heute. Köln 2000

Thümmler 1988 – Thümmler, Sabine: Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil. Bonn 1988

Treskow 1971 – Treskow, Irene von: Die Jugendstil-Porzellane der KPM, Bestandskatalog der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin 1896-1914. München 1971

Ulferts, Gert-Dieter: Louis Tuaillon (1862-1919), Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne. Berlin 1993

Ulmer 1995 – Ulmer, Renate: Gefäßkeramik. In: 1995 Darmstadt, S. 40-83

Ungern-Sternberg 1996 – Ungern-Sternberg, Jürgen und Wolfgang: Der Aufruf "An die Kulturwelt!". Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg. Steiner, Stuttgart, 1996

van de Velde 1902 – van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig/Berlin 1902

van de Velde 1955 – van de Velde, Henry: Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel (1897). In: Henry van de Velde: Zum neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 57-67

van de Velde 1962 – van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens. München 1962

Volk 1970 – Volk, Peter: Franz Türcke (1877-1959) als Porzellanmaler an der Berliner Manufaktur. In: Keramos (48) 1970, S. 66-68

Voss 1973 – Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973

Waibel 1996 – Waibel, Jürgen: Situation der Stadt München um die Jahrhundertwende. In: 1996 Kassel, S. 17-23

Walter 1913 – Walter, Paul: Königliche Porzellanmanufaktur Berlin. In: Braunschweiger G-N-C-Monatsschrift 1913 (Werkszeitschrift der Brunswiga-Maschinenwerke Grimme, Natalis & Co.), S. 296-305

Walter-Ris 2003 – Walter-Ris, Anja: Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne Berlin/New York 1920-1995, The History of the Nierendorf Gallery Berlin / New York 1920 – 1995, http: //www. diss. fu-berlin. de/2003/238/index. html vom 14.09.2007

Warthorst 2001 – Warthorst, Karl Wilhelm. Gebrauchsglas 1898 – 1924. Freiburg 2001

Weber 1992 – „Der Dämon der Linie" – Frühe Arbeiten von Henry van de Velde zwischen Bild und Ornament. In: 1992 Hagen, S. 118-132

Wehler 1995 – Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3: Von der deutschen Doppelrevolution bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849–1914. München 1995

Weiss 1988 – Weiss, Peg: Hermann Obrist. In: 1988 München/Meister, S. 79-81

Weiß 2002 – Weiß, Alfred: Nickel im 19. Jahrhundert, das Wirken von Rudolf Ritter von Gersdorff und Rudolf Flechner im Schladminger Berg- und Hüttenwesen, Schladming 2002

Weithase 1905 – Weithase, H.: Die Porzellanindustrie von Hüttensteinach – eine volkskundliche, typologische Abhandlung. 1905 (Manuskript im Museum „Otto Ludwig", Eisfeld/Thüringen)

Wendland 1999 – Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. München 1999

Westheim 1911 – Westheim, Paul: Von der Renaissance des Berliner Porzellans, Große Berliner Kunstausstellung 1911. In: Deutsche Kunst und Dekoration (29) 1911, S. 82-89

Wichmann 1964 – Wichmann, Siegfried: Secession – Europäische Kunst um die Jahrhundertwende. München 1964

Wichmann 1973/Symbolismus – Wichmann, Siegfried: Symbolismus. München 1973

Wichmann 1980 – Wichmann, Siegfried: Japonismus. Ostasien – Europa Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Herrsching 1980

Wichmann 1981 – Wichmann, Siegfried: Meister, Schüler, Themen – Münchner Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert. Herrsching 1981

Wickenheiser 1993 – Wickenheiser, Swantje: Die Reimann-Schule in Berlin und London (1902-1943) unter besonderer Berücksichtigung von Mode- und Textilentwurf. Dissertation, Bonn 1993

Wingler 1962 – Wingler, Hans: Das Bauhaus. Köln 1962

Winter 1995 – Winter, Annegret: Ein ‚Style Mucha'? – Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900. Weimar 1995

Witt 1900 – Witt, Otto: Glasindustrie und Keramik. In: 1900 Berlin, S. 337-346

Woeckel 1968 – Woeckel, Gerhard Woeckel: Jugendstilsammlung Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1968

Woeckel 1973 – Woeckel, Gerhard: Münchens Kunst im Jugendstil. In: Weltkunst 1973, S. 1203-1206

Wolf 1910 – Wolf, Georg Jacob: Das deutsche Kunstgewerbe auf der Brüsseler Weltausstellung. In: Dekorative Kunst (13) 1910, S. 529-551

Wolff 1915 – Wolff, P. A.: Alte und neue Kriegsporzellane der Königlichen Porzellan-Manufaktur zu Berlin. In: Westermanns Monatshefte (60) 1915/1916, S. 139-144

Wolter 1994 – Wolter, Gundula: Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose. Marburg 1994

Zacharias 1985 – Zacharias, Thomas (Hrsg.): Einleitung. In: 1985 München, S. 223-243

Żelasko 2005 – Żelasko, Stefania: Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte, Kunstglasfabrik in Schreiberhau und Franz Pohl (1842-1900), ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Hirschberger Tales. Georg und Peter Höltl, Glasmuseum Passau (Hrsg.) Passau 2005

Ziffer 1990/Kunstgewerbe – Ziffer, Alfred: Kunstgewerbe des Jugendstils, aus dem Besitz F. A. O. Krüger. In: Kunst- und Antiquitäten 1990, S. 40-46

Ziffer 1990/Vereinigte Werkstätten – Ziffer, Alfred: Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk – Eine Gründung privater Initiative. In: Kunst und Antiquitäten 1990, S. 48-49

Ziffer 1991 – Ziffer, Alfred: Wolfgang von Wersin 1882-1976, vom Kunstgewerbe zur Industrieform. München 1991

Ziffer 1992/Rückblick – Ziffer, Alfred (Hrsg.): Rückblick auf ein Jahrhundert. In: München/Paul 1992, S. 9-17

Ziffer 1992/Wechsel – Ziffer, Alfred (Hrsg.): Der Wechsel zur angewandten Kunst; Kunsthandwerkliche Arbeiten. In: München/Paul 1992, S. 65-95

Ziffer 1994 – Ziffer, Alfred: Die Münchner Jahre. In: 1994 München, S. 34-42

Ziffer 1998 – Ziffer, Alfred: Nymphenburger Moderne, die Porzellan-Manufaktur im 20. Jahrhundert. Münchner Stadtmuseum (Hrsg.) München 1997

Zimmermann 1899 – Zimmermann, Ernst: Die künstlerische Nothlage der Westerwälder Steinzeugindustrie. In: Kunst und Handwerk (50) 1899/1900, S. 76-82

Zimmermann 1901 – Zimmermann, Ernst: Moderne Keramik auf der Pariser Weltausstellung. In: Kunst und Handwerk (51) 1900/1901, S. 65-82

Zimmermann 1901/Dresden – Zimmermann, Ernst: Die deutsche moderne Keramik auf der internationalen Kunstausstellung zu Dresden. In: Keramische Monatshefte (1) 1901, S. 12-15

Zimmermann 1906 – Zimmermann, Ernst: Keramik, Bemerkungen zur 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (18) 1906, S. 232-328

Zimmermann 1920 – Zimmermann, Ernst: Neuere Porzellanplastik. In: Keramische Rundschau (28) 1920, S. 117-119

Zimmermann 2002 – Zimmermann, Reinhard: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. Berlin 2002

Zimmermanns 1980 – Zimmermanns, Klaus: F. A. von Kaulbach, Monographie und Werkverzeichnis. München 1980

13.2.1.1. Anonyme Aufsätze und Artikel in chronologischer Reihenfolge

Anonymus 1888/Nordische Ausstellung – Anonymus: Von der Nordischen Ausstellung in Kopenhagen. In: Sprechsaal (21) 1888, S. 671

Anonymus 1894 – Anonymus: ohne Titel. In: Illustrierte Zeitung, Nr. 2661 im Jahr 1894

Anonymus 1894, 28.6.1894 – Anonymus: ohne Titel. In: Augsburger Abendzeitung vom 28.6.1894; Nr. 179, S. 5-6

Anonymus 1897, 16.4.1897 – Anonymus: Liegnitzer Anzeiger vom 16.4.1897

Anonymus 1897, 18.4.1897 – Anonymus: Unsere Kunstausstellung. In: Liegnitzer Tageblatt vom 18.4.1897, (Nr. 91) 3. Beilage

Anonymus 1898, 17.03.1898 – Musterregister Deutsches Reich, München Nr. 852. In: Sprechsaal 17.03.1898, S. 332

Anonymus 1898/Korrespondenzen – Anonymus: Korrespondenzen. In: Dekorative Kunst (1) 1897/1898, S. 45-46

Anonymus 1899/1900 – Anonymus: Unsere Bilder von der Pariser Weltausstellung. In: Kunst und Handwerk (50) 1899/1900, S. 278-281

Anonymus 1899/Schmidt-Pecht – Anonymus: Frau Elise Schmidt-Pecht / Ateliernachrichten, kleine Mitteilungen. In: Deutsche Kunst und Dekoration (5) 1899, S. 492

Anonymus 1899/Vereinigte Werkstätten – Anonymus: Neues aus den Vereinigten Werkstätten. In: Dekorative Kunst (4) 1899, S. 145-147

Anonymus 1900, 25.10.1900 – Anonymus: Modernes Kunstgewerbe. Neue Porzellanmuster. In: Illustrirte Zeitung vom 25.10.1900, S. 629-630

Anonymus 1900/Elkan – Anonymus: Farbige Bronzen von Walter Elkan in Berlin. In: 1900 Berlin, S. 54

Anonymus 1900/Paris – Anonymus: Berichte über die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900, Universal Exposition. Erschienen für den amtlichen Gebrauch als Manuskript gedruckt. Berlin 1902

Anonymus 1900/Scharvogel – Anonymus: Scharvogel. In: Deutsche Kunst und Dekoration (6) 1900, S. 534-535

Anonymus 1901 – Anonymus: Die Wohnungsaustellung Keller und Reimer, Berlin. In: Dekorative Kunst (4) 1901, S. 209-217, Abbildungen: S. 266, S. 227 und S. 359

Anonymus 1901, 10.10.1901 – Anonymus: Modernes Kunstgewerbe, Steinzeug von J. J. Scharvogel München. In: Illustrirte Zeitung vom 10.10.1901, S. 543-544

Anonymus 1901, 17.10.1901 – Anonymus: Modernes Kunstgewerbe, Theo Schmuz-Baudiß. In: Illustrierte Zeitung 17.10.1901, S. 579-580

Anonymus 1901/ohne Titel – Anonymus: ohne Titel. In: Dekorative Kunst (4) 1901, S. 45-46

Anonymus 1901/ohne Titel-Centralblatt – Anonymus: Ohne Titel. In: Centralblatt für Glas-Industrie und Keramik (16) 1901, S. 615

Anonymus 1902, 8.1.1902 – Anonymus: Ohne Titel. In: Allgemeine Zeitung, Abendblatt vom 8.1.1902, o. S.

Anonymus 1902/Lichtträger – Anonymus: Lichtträger von K. M. Seifert & Co., Dresden. In: Die Kunst (6) 1902, S. 184-190

Anonymus 1903 – Anonymus: Die Pflanze in der Kunst. Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart (2) 1903/1904, S. 96-98

Anonymus 1903/Modernes – Anonymus: Modernes aus der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin. In: Keramische Rundschau (11) 1903, S. 582-583

Anonymus 1903/Seifert – Anonymus: Beleuchtungskörper und Weingläser der Firma K. M. Seifert & Co., Dresden. In: Die Kunst (8) 1903, S. 98-103

Anonymus 1905: Anonymus: Zu unseren Bildern. In: Kunstgewerbeblatt Neue Folge (16) 1905, S. 100

Anonymus 1906/07 – Anonymus: Ohne Titel. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (21) 1906/1907, S. 252

Anonymus 1908 – Anonymus: Chronik. In: Kunst und Künstler (6) 1908, S. 297-299

Anonymus 1908, 14.7.1908 – Anonymus: Interview des kommissarisch-artistischen Leiters der KPM. In: Der Tag, Illustrierte Unerhaltungsbeilage vom 14.7.1908, o.S.

Anonymus 1909, 04.03.1909 – Anonymus: ohne Titel. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Berlin, Abend-Ausgabe vom 04.03.1909, S. 3

Anonymus 1910 – Anonymus: Kunst und Kunstgewerbe auf der Brüsseler Weltausstellung, Deutsche Keramiker und Goldschmiede. In: Kölner Zeitung, Juli 1910

Anonymus 1911 – Anonymus: Die Keramik auf der Großen Berliner Kunstausstellung. In: Keramische Rundschau (19) 1911, S. 375-376

Anonymus 1911/Kunst – Anonymus: Keramische Kunst auf der Großen Berliner Kunstausstellung. In: Sprechsaal (44) 1911, S. 309-310

Anonymus 1913 – Anonymus: Jubiläumsausstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin. In: Keramische Rundschau (21) 1913, S. 441-455

Anonymus 1913, 18.10.1913 – Anonymus: Berliner Porzellan; Die Ausstellung der Königlichen Porzellanmanufaktur. In: Berliner Lokalanzeiger vom 18.10.1913

Anonymus 1913, 21.10.1913 – Anonymus: ohne Titel. In: Berliner Lokalanzeiger vom 21.10.1913

Anonymus 1913/Versuchsanstalt – Anonymus: Die chemisch-technische Versuchsanstalt bei der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin. In: Keramische Rundschau (21) 1913, S. 451

Anonymus 1918/19/Porzellanbildwerke – Anonymus: Porzellanbildwerke der Berliner Manufaktur von Paul Scheurich. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (33) 1918/19, S. 671

Anonymus 1918/1919 – Anonymus ohne Titel. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (33) 1918/19, S. 333-334 und S. 671-672

Anonymus 1922 – Anonymus: Der Keramiksammler – Die Keramik auf der Dresdner Jahresschau 1922. In: Der Cicerone (14), 1922, S. 300

Anonymus 1924 – Anonymus: Neue Porzellandekorationen der St. P. M. In: Kunst und Kunstgewerbe (4) 1923/24, S. 76-79

Anonymus 1924/was wird? – Anonymus: Was wird aus der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin? In: Sprechsaal (57) 1924, S. 111-112

Anonymus 1925 – Anonymus: Veränderungen in der Leitung der Staatlichen Porzellanmanufaktur. In: Keramische Rundschau (33) 1925, S. 374-375

Anonymus 1987 – Anonymus: Auktionen: „Durchscheinend". In: Antiquitäten-Zeitung (21) 1987, S. 556

13.2.2. Ausstellungskataloge, Bestandskataloge, Festschriften u.ä. in chronologischer Reihenfolge

1883 München – Illustrierter Katalog der 3. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste in München

1888 Kopenhagen – Illustrierter offizieller Führer durch die nordische Ausstellung in Kopenhagen

1888 München – Offizieller Katalog der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München

1891 München – Bericht über die Keramische Fachschule an der Kunstgewerbeschule zu München

1891 München – Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste

1892 München – Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst Ausstellung

1893 München – Illustrierter Katalog der Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalast 1893 (1.7.-31.10.1893) Ausgabe vom 12.8.1893

1894 München – Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste

1895 München – Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste

1895 München – Illustrierter Katalog des Aussteller-Verbandes Münchener Künstler

1896 Coburg – Adressbuch der keramischen Industrie 1896. Redaktion des Sprechsaal (Hrsg.)

1896 München – Officieller Katalog der Münchner Jahresausstellung, Ausstellung im königlichen Glaspalast

1896 München – Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler "Secession" An der Prinzregentenstraße

1897 Dresden – Offizieller Katalog der Deutschen Kunstausstellung Dresden

1897 Leipzig – Offizieller Katalog der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig

1897 München – Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast

1897 Venedig – Espositione Internationale d'Arte Della Citá di Venezia, Catalogo illustrato di Espositione Internationale d'Arte della Citá di Venezia

1897 Venedig – Espositione Internationale d'Arte Della Citá di Venezia, Catalogo illustrato di Espositione Internationale d'Arte della Citá di Venezia

1898 Darmstadt – Darmstädter Kunst- und Gewerbeausstellung

1898 München – Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Königlichen Glaspalast, Ausgabe vom 25.7.1898

1899 Dresden – Offizieller Katalog der Deutschen Kunst-Ausstellung

1899 München/Jahresausstellung – Offizieller Katalog der Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast

1899 München/Sezession – Katalog der Sezession im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz 1899

1900 Berlin – Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches. Weltausstellung in Paris 1900. Witt, Otto Nikolaus (Redaktion), herausgegeben vom Reichskommissariat

1900 München – Offizieller Katalog der Münchner Jahresausstellung 1900 im königlichen Glaspalaste

1900 Paris – Berichte über die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900, Universal Exposition. Erschienen für den amtlichen Gebrauch als Manuskript gedruckt. (Berlin 1902)

1901 Dresden – Offizieller Katalog der internationalen Kunstausstellung Dresden 1901

1901 München – Katalog der 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk, im Alten Nationalmuseum Maximilianstraße 26

1902 Düsseldorf – Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902, Im neuerbauten dauernden Kunstausstellungsgebäude. Veranstaltet von der Düsseldorfer Künstlerschaft. 1. Mai bis 20. Oktober 1902

1902 Turin – I. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Katalog der deutschen Abteilung, herausgegeben von Koch, Alexander, Text von Fuchs, Georg u.a. (Darmstadt 1902)

1904 Düsseldorf – Internationale Kunst-Ausstellung und Grosse Gartenbau-Ausstellung

1904 St. Louis – Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches. Herausgegeben vom Reichskommissar (Berlin 1904)

1906 Dresden – III. Deutsche Kunst-Gewerbe-Ausstellung Dresden 1906 : Architektur, Wohnungs-Kunst und kunstgewerbliche Einzel-Erzeugnisse (München 1906)

1907 Berlin – Große Berliner Kunstausstellung 1907

1908 Berlin – Amtlicher Katalog der mit Unterstützung der Ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie organisierten Deutschen Abteilung der internationalen kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg 1908, Unter dem Protektorat seiner königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen und bei Rhein

1910 Brüssel – Amtlicher Katalog der Weltausstellung Brüssel 1910, Deutsches Reich (Berlin 1910)

1911 Berlin – Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1911, Berlinische Kunst aus den Jahren 1830 bis 1850, Osborn, Max (Redaktion)

1912/13 Berlin – Bericht über die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Berlin-Charlottenburg

1912 Dresden – Grosse Kunstausstellung Dresden, Offizieller Katalog, illustrierte Ausgabe, 1. Mai bis 15. Okt. 1912 (2. Auflage)

1913 Berlin – Ausstellung zur Vorfeier des Regierungs-Jubiläums Seiner Majestät des Königs und Königlicher Hoheit 1888-1913

1913 Berlin/KPM – Direktion der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin: Königlich Berlin 1763-1913. Gedenkblatt zum 150jährigen Jubiläum der Königlichen Porzellanmanufaktur, Erzgraber, Josef (Redaktion)

1914 Berlin - Preisverzeichnis der KPM (um 1914) Nr. VII, ausschließlich das Ceres-Service enthaltend, Zusammenstellung aller lieferbaren Teile und Preise dazu

1914 Köln – Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 (Berlin 1914)

1921 Berlin – Grosse Berliner Kunstausstellung

1922 München – Mitteilungen der Deutschen Gewerbeschau München Deutsche Gewerbeschau. Amtliche Mitteilungen der Deutschen Gewerbeschau München In: Die Form 1922

1925 München – Auktionshaus Helbing 1925 – Helbing, Hugo, Auktion vom 20.10.1925

1938 Berlin – Preußische Staatsmanufakturen. Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste zum 175jährigen Bestehen der Staatlichen Porzellan-Manufaktur

1963 Berlin – Jubiläumsausstellung des Kunstgewerbemuseums im Schloss Charlottenburg zum 200jährigen Bestehen der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin. Scheffler, Wolfgang (Redaktion)

1966 Berlin – Werke um 1900. Katalog des Kunstgewerbemuseums Berlin. Scheffler, Wolfgang (Redaktion)

1968 Kassel – Jugendstilsammlung. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunstsammlung Kassel. Woeckel, Gerhard (Redaktion)

1969 Berlin – Porzellan-Kunst. Ausstellung der Staatlichen Porzellan-Manufaktur im Schloss Charlottenburg. Sammlung Bröhan. Bröhan, Karl Heinz (Redaktion)

1971 Frankfurt/M. – Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Koopmann, Helmut und Josef Schmoll, genannt Eisenwerth (Hrsg.)

1971 Hannover – Kunsthandwerk im Umbruch: Jugendstil und zwanziger Jahre. Mosel, Christel (Redaktion), Kestner-Museum Hannover

1973 München – Symbolismus. Ausstellung in der Michael-Hasenclever-Galerie. Hasenclever, Michael (Hrsg.)

1974 Düsseldorf – Europäische Keramik des Jugendstils. Ausstellung im Hetjens-Museum. Hakenjos, Bernd und Ekkart Klinge (Redaktion)

1976 Berlin – Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre. Kunsthandwerk 1. Band, Jugendstil, Werkbund, Art Déco, Glas, Holz, Keramik. Bestandskatalog der Sammlung Bröhan. Bröhan, Karl Heinz (Redaktion)

1977 Berlin – Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre. Kunsthandwerk 2. Band, Metall, Porzellan. Bestandskatalog der Sammlung Bröhan. Bröhan, Karl Heinz (Redaktion)

1977 Brüssel – Jugendstil. Europalia 1977. Ausstellungskatalog des Palais des Beaux Arts Brüssel

1978 Düsseldorf – Japanische Keramik: Kunstwerke historischer Epochen und der Gegenwart; Ausstellung des Hetjens-Museum, Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf

1978 Köln – Meister der Deutschen Keramik 1900-1950. Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Köln. Reineking von Bock, Gisela (Hrsg.)

1980 Köln – Porzellan. Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseum Köln. Beaukamp-Markowsky, Barbara (Redaktion)

1982 Zürich – Die Vase. Ausstellung im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Museum für Gestaltung. Oechslin, Werner (Redaktion)

1983 Düsseldorf – Japanisches Porzellan der Edozeit. Ausstellung im Hetjens-Museum, Deutsches Keramik-Museum. Nagatake, Takeshi und Ekkart Klinge (Redaktion)

1985 Berlin – Kunst der 20er und 30er Jahre. Bestandskatalog der Sammlung Bröhan: Gemälde, Skulpturen, Kunsthandwerk, Industriedesign. Bröhan, Karl Heinz (Redaktion)

1985 Berlin – Kunstgewerbe I. Bestandskatalog des Berlin Museums: Keramik. Ponert, Dietmar (Redaktion)

1985 Köln – Steinzeug. Bestandkatalog des Kunstgewerbemuseums Köln. Reineking von Bock, Gisela (Redaktion)

1985 München – Tradition und Widerspruch: 175 Jahre Kunstakademie München. Im Auftrag der Akademie der Bildenden Künste, herausgegeben von Zacharias, Thomas

1986 Berlin – Von Gotzkowsky zur KPM. Aus der Frühzeit des friderizianischen Porzellans. Ausstellung der Verwaltung der Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten und der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin. Baer, Winfried (Redaktion)

1986 München – Hofatelier Elvira 1887-1928: Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausstellung des Photomuseums im Münchner Stadtmuseum, herausgegeben von Herz, Rudolf und Brigitte Bruns

1987 Berlin/Architektur – Berlin 1900-1933. Architektur und Design. Ausstellung im Cooper-Hewitt-Museum New York und in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, herausgegeben von Tilman Buddensieg

1987 Berlin/Porzellan – Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus 1889-1939. Ausstellung im Bröhan-Museum. Becker, Ingeborg und Högermann, Dieter (Redaktion)

1988 München/Meister – Die Meister des Münchner Jugendstils. Ausstellung im Philadelphia Museum of Art, im Münchner Stadtmuseum u.a. herausgegeben von Bloom Hiesinger, Kathryn

1988 München/Musenstadt – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 – 1912, herausgegeben von Prinz, Friedrich

1988 München/Prinzregentenzeit – Die Prinzregentenzeit 1886-1912. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. Götz, Norbert, Schack-Simitzis, Clementine u.a. (Redaktion)

1988 Wien – Tradition und Experiment : Ausstellung im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, herausgegeben von Noever, Peter

1989 Hohenberg – Theodor Schmuz-Baudiss. Ausstellung im Museum der Deutschen Porzellanindustrie, herausgegeben von Siemen, Wilhelm

1990 Berlin – Ethos und Pathos, die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Ausstellung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, herausgegeben von Bloch, Peter, Sybille Einholz u.a.

1990 München – Französische Impressionisten und Ihre Wegbereiter : Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, herausgegeben von Lenz, Christian

1992 Hagen – Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Ausstellung: Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Kunstsammlung zu Weimar u.a. herausgegeben von Sembach, Klaus-Jürgen und Birgit Schulte, Birgit

1992 München – Das Klatschen der einen Hand. Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München in der Neuen Pinakothek, herausgegeben von Fahr-Becker, Gabriele

1992 München/Paul – Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne. Ausstellung des Münchner Stadtmuseums, herausgegeben von Ziffer, Alfred

1993 Berlin/Porzellan – Kunst und Design 1889 bis 1939. Vom Jugendstil zum Funktionalismus. Bestandskatalog des Bröhan Museum, herausgegeben von Bröhan, Karl Heinz

1994 München – Friedrich Adler: zwischen Jugendstil und Art Déco. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum u.a. herausgegeben von Leonhardt, Brigitte, Zühlsdorff, Dieter u.a.

1994/1995 Wien – Sphairos : Hans Schwabl zum 70. Geburtstag gewidmet. Festschrift des Instituts für Klassische Philologie der Universität Wien, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, herausgegeben von Dönt, Eugen

1995 Berlin – Wasserwelten. Das Motiv des Wassers in der Kunst der Jugendstils. Ausstellung im Bröhan-Museum. Becker, Ingeborg (Redaktion)

1995 Darmstadt – Jakob Julius Scharvogel. Keramiker des Jugendstils. Ausstellung im Museum Künstlerkolonie Darmstadt, herausgegeben vom Institut Mathildenhöhe Darmstadt

1996 Berlin/Porzellan - Kunst und Design 1889 bis 1939. Vom Jugendstil zum Funktionalismus. Bestandskatalog des Bröhan Museums. Band 2, herausgegeben von Bröhan, Karl Heinz

1996 Kassel – Wege in die Moderne. Jugendstil in München. Ausstellung in den Staatlichen Museum Kassel, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Verona, herausgegeben von Ottomeyer, Hans

1997 München – Nymphenburger Moderne. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. Ziffer, Alfred (Redaktion)

1998-2007 München - Kataloge des Auktionshaus Quittenbaum München

1998 München – Nymphenburger Moderne: Die Porzellanmanufaktur im 20. Jahrhundert. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, Ziffer, Alfred (Redaktion)

1999 Dresden – Jugendstil in Dresden, Aufbruch in die Moderne, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, herausgegeben von Nielsen, Andrea

2001-2007 München - Kataloge des Auktionshaus Von Zezschwitz München

2004 München – Schönheit der Formen. Textilien des Münchner Jugendstils. Ausstellung im Museum Villa Stuck und Münchner Stadtmuseum, herausgegeben von Danzker, Birnie sowie Tillet, Wolfgang und Jo-Anne

13.2.3. Verzeichnis der Zeitschriften und Zeitungen

Augsburger Abendzeitung – Zeitung politischen, historischen und gemeinnützlichen Inhalts
Augsburg 1679 [?] -1934
aufgegangen in: München-Augsburger Abendzeitung

Berliner Architekturwelt – Zeitschrift für Baukunst, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe der Gegenwart
Berlin 1898-1920
aufgegangen in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau

Centralblatt für Glas-Industrie und Keramik – Organ des Verbandes der Österreichischen Porzellan-Fabrikanten und des Österreichisch-Ungarischen Fabriks-Personale
Wien: Verband 1885-1902 [?] damit Erscheinen eingestellt

Das Bayerland – Älteste bayerische Zeitschrift für Kultur und Tradition, Zeitgeschehen, Wirtschaft und Technik, Kunst, Umweltfragen, Landesentwicklung und Fremdenverkehr
Pfaffenhofen 1890- 1943; 1952-1988; 1989–1990 damit Erscheinen eingestellt

Dekorative Kunst – Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst. München: Bruckmann, 1897-1929
aufgegangen in: Das schöne Heim
erschien auch unselbständig als Band mit gerader Zählung von "Die Kunst München, 1899"

Deutsche Kunst und Dekoration – Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten
München: Bruckmann, 1897-1934
Stuttgart: Koch, 1897-1932
aufgegangen in: Die Kunst

Deutscher Export – Handels-, Industrie- und polytechnische Mitteilungen
Leipzig 1912-1914 [?] damit Erscheinen eingestellt

Deutscher Export – Organ des Centralvereins für Handelsgeographie und Förderung Deutscher Interessen im Auslande
Berlin 1879-1925 damit Erscheinen eingestellt

Die Gartenlaube – Illustrirtes Familienblatt
Berlin: Scherl, 1853-1937, anfangs: Leipzig: Keil
Darin aufgegangen: Illustrirte Chronik der Zeit
Parallelausgabe 1905 – 1917 und darin aufgegangen: Vom Fels zum Meer
1918 – 1920 Beilage, dann darin aufgegangen: Die Welt der Frau
aufgegangen in: Die neue Gartenlaube

Die Kachel- und Töpferkunst – Monatshefte für keramische Kunst
Berlin 1922–1925
aufgegangen in: Die Kunstkeramik

Die Kunst für Alle – Monatshefte für freie und angewandte Kunst
München 1896-1932
aufgegangen in: Deutsche Kunst und Dekoration

Die Schaulade – Europa-Journal für Porzellan, Keramik, Glas, Hausrat
Bamberg 1929-1999 damit Erscheinen eingestellt

Die Werkkunst – Zeitschrift des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin; zugl. Zeitschrift des Vereins für Echtfärberei
Berlin 1905-1911 damit Erscheinen eingestellt
hervorgegangen aus: Kunstgewerbeblatt

Gewerbefleiß – Zeitschrift des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleisses
Berlin 1921-1930 [?] damit Erscheinen eingestellt

Hochland – Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst
München und Kempten 1903-1971
aufgegangen in: Donauland

Illustrirte Zeitung – Wöchentliche Nachrichten über alle wesentlichen Zeitereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst
Leipzig, Berlin u.a. 1843-1944 damit Erscheinen eingestellt

Jahrbücher des Deutschen Werkbundes
Berlin/Jena: Reckendorf, 1912-1920, damit Erscheinen eingestellt

Journal of design history – Design History Society, Oxford
Oxford University Press 1988-

Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben
München: Hirth, Verlag der Jugend, 1896-1940, 1896-1903;1921-1922
damit Erscheinen eingestellt

Keramische Monatshefte – Illustrierte Monatsschrift für dei gesamte Kunst- und Baukeramik
Halle: Knapp, 1901-1908
aufgegangen in: Deutsche Töpfer- und Ziegler-Zeitung

Keramische Rundschau – FachZeitschrift für die Porzellan-, Steinzeug-, Steingut-, Glas- und Emailindustrie
Berlin 1893-1927
aufgegangen in: Keramische Rundschau und Kunstkeramik

Keramisches Jahrbuch – Jahresbericht über die Fortschritte der gesamten Ton-, Glas- und Mörtelindustrie.
Berlin 1909-1910 damit Erscheinen eingestellt

Keramos – Zeitschrift d. Gesellschaft der Keramikfreunde e.V.
Düsseldorf. Offenbach, Main: Gesellschaft der Keramikfreunde, 1958-
1958-1972: Köln: Kunstgewerbemuseum

Kölner Museums-Bulletin – Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln
Köln 1987-

Kunst im Handwerk – Zeitschrift des Bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins in München München 1887–1897 damit Erscheinen eingestellt

Kunst und Antiquitäten – Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen
München: Kunst & Antiquitäten, 1976-1994
Darin aufgegangen: Volkskunst
aufgegangen in: Weltkunst, München

Kunst und Handwerk – Zeitschrift für Kunstgewerbe und Kunsthandwerk seit 1851
herausgegeben vom Bayerischen Kunstgewerbeverein
München, 1897-1932

Kunst und Kunstgewerbe – Blätter zur Förderung deutscher Wertarbeit
Nürnberg 1921-1929
Darin aufgegangen: Kleinmöbel, Korb- und Kunstgewerbe
aufgegangen in: Die Schaulade

Kunst und Kunsthandwerk
herausgegeben vom Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
Wien: Artaria, 1898-1921 damit Erscheinen eingestellt

Kunst und Künstler – Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe
Berlin: Cassirer, 1903-1933
Daraus hervorgegangen: Kunst und Künstler im Kriege

Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler
herausgegeben von der Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin
Leipzig: Seemann, 1919-1926
Vorgänger: Kunstchronik
Vorgänger: Kunstmarkt
aufgegangen in: Kunstchronik und Kunstliteratur

Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart
Leipzig: Seemann, 1885-1917
Darin aufgegangen: Zeitschrift des Badischen Kunstgewerbevereins zu Karlsruhe
Darin aufgegangen: Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins
Daraus hervorgegangen: Die Werkkunst

Kunstindustrie und Kunstgewerbe
Erschienen: Berlin: Hausrat Verlags Gesellschaft, 1913-1913
aufgegangen In: Die Porzellan- und Glashandlung

Liegnitzer Tageblatt – Niederschlesische Tageszeitung
Liegnitz 1885-1945 damit Erscheinen eingestellt

Marburger Uni-Journal –
Marburg 1999-

Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins
Stuttgart: Verein, 1902-1909
Darin aufgegangen: Verein für Dekorative Kunst und Kunstgewerbe: Mitteilungen
1904/05 – 1905/06: Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe
aufgegangen in: Kunstgewerbeblatt

MuseumsJournal – Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam.
Berlin 1987-

Ornament – Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst
Berlin, 1902-1907
aufgegangen in: Das Werkblatt

Pan-Berlin
hrsgegeben von der Genossenschaft Pan
Berlin: Fontane, 1895-1900 damit Erscheinen eingestellt

Reclams Universum für deutsche Kultur im In- und Auslande
Leipzig: Reclam ; Wien: Friese & Lang, 1897-1943 damit Erscheinen eingestellt

Sprechsaal für Keramik, Glas, Email, Silikate: Rohstoffe, Technik, Wissenschaft, Wirtschaft, Grob- und Feinkeramik, Hohl- und Flachglas, Email, Steine und Erden; Zeitschrift für die technischen und wirtschaftlichen Fragen der Silikatindustrie; gleichzeitig offizielles Organ des Vereins Österreichischer Email-Fachleute
Coburg 1867-1991 damit Erscheinen eingestellt

The Studio
London 1893/1943 (1978) damit Erscheinen eingestellt

Tonindustrie-Zeitung – Fachberichte Rohstoff-Engineering, Aufbereitung, Veredelung, Baustoff-Verfahrenstechnik; Zentralblatt für das Gesamtgebiet der Steine und Erden
Coburg: Verlag der Sprechsaal, 1876-1979 damit Erscheinen eingestellt
Darin aufgegangen: Ziegelwelt
Beil. und darin aufgegangen: Bauen und Wirtschaft

Velhagen & Klasings Monatshefte
Velhagen und Klasing, Berlin u. a.
Bielefeld,Berlin, Darmstadt, [wechselnde Verlagsorte] 1891-1953 damit Erscheinen eingestellt

Vom Fels zum Meer – Spemann's illustrirte Zeitschrift für das deutsche Haus
Berlin: Scherl, 1881-1917
anfangs: Stuttgart: Spemann
aufgegangen in: Die Gartenlaube, Berlin

Weltkunst – Die Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten; Das offizielle Organ des Deutschen Kunsthandelsverbandes e.V. und des Bundesverbandes des Deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels e.V. u.a.
München 1930-1944; 1949-

Westermanns Monatshefte: WM ; das Kulturmagazin
Erschienen: München: Magazin Verlag, 1906-1987 damit Erscheinen eingestellt
1906-1985: Braunschweig: Westermann
Vorgänger: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte
Darin aufgegangen: Schünemanns Monatshefte
Darin aufgegangen: Der Türmer, Berlin

Zeitschrift für bildende Kunst
Leipzig: Seemann, 1866-1932
aufgegangen in: Zeitschrift für Kunstgeschichte

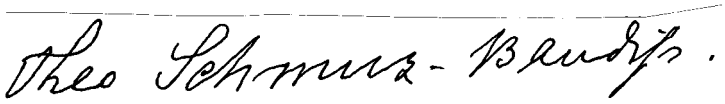
13.2.4. Verzeichnis der Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Anm. d. Verf.	Anmerkung der Verfasserin in eckigen Klammern [..]
B.	Breite
Bd.	Band
bearb.	bearbeitet
bzw.	beziehungsweise
cm	Zentimeter
D.	Durchmesser
dat.	datiert
ders.	derselbe
ebd.	ebenda
H.	Höhe
Hrsg.	Herausgeber
Inv. Nr.	Inventarnummer
Jg.	Jahrgang
Kat. Ausst.	Ausstellungskatalog
Kat.-Nr.	Katalognummer
KPM	Königliche Porzellanmanufaktur Berlin
KPM-N	Nachlass von Schmuz-Baudiß, Archiv der KPM, Berlin
L.	Länge
Lit.	Literatur
m	Meter
Nr.	Nummer
o. D.	ohne Datum
o. J.	ohne Jahresangabe
o. S.	ohne Seitenangabe
S.	Seite
s. a.	siehe auch
s.	siehe
sig.	signiert
Slg.	Sammlung
St.P.M.	Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin
STB	Theodor Schmuz-Baudiß, Malereimarke des Künstlers
u. a.	unter anderem
Vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel

14. Monogramme, Signaturen und Stempel von Schmuz-Baudiß

Künstlermonogram

Unterschrift



Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Blindstempel

Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg,
braun, unter der Glasur

Künstlermonogramm im Münchener Schild
Grün, unter der Glasur

Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk,
München
Prägestempel

Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk,
München
Grün, unter der Glasur

J.J. Scharvogel
Prägestempel

1890–1904

Swaine, Hüttensteinach
Blau, unter der Glasur

Szepter der KPM
Blau, unter der Glasur

Reichsapfel der KPM
Rot, auf der Glasur

Eisernes Kreuz der KPM
Schwarz, auf der Glasur

Jubiläumsmarke der KPM 1913
Blau, unter der Glasur

Rosenthal, Selb

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Doktorarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Helena Horn

Inhaltsverzeichnis

Band 2 **Werkverzeichnis**
- Kapitelnummern analog Textband -

1.1.	**Bemerkungen zum Katalog**	**S. 3**
1.2.	Hinweise zum Gebrauch des Katalog	S. 5
2.	**Ausbildung (1879-1891)** Katalognummern: 001/A bis 003/A	**S. 9**
3.	**Malerei (1891-1896)** Katalognummern: 001/M bis 010/M	**S. 15**
3.3.	Mitarbeit bei der Zeitschrift 'Jugend' Katalognummern: 001/Ill-Jugend bis 010/Ill-Jugend	**S. 34**
4.	**Ton (1896 – 1899)** Katalognummern: 001/Ton bis 065/Ton Tafeln: Tafel I/Ton bis VII/Ton	**S. 49**
5.	**Bronze (1898)** Katalognummern: 001/Bronze bis 003/Bronze	**S. 137**
6.	**Steinzeug (1899)** Katalognummern: 001/Steinzeug bis 016/Steinzeug Tafeln: Tafel I/Steinzeug	**S. 141**
7.	**Porzellan / Swaine & Co.** **in Hüttensteinach (1899-1902)** Nummern: 001/P-Swaine bis 075/P-Swaine Tafeln: Tafel I/P-Swaine bis Tafel V/P-Swaine	**S. 168**
8.	**Glas (1900)** Katalognummern: 001/Glas bis 004/Glas Tafel: Tafel I/Glas	**S. 257**
9.	**Stickerei (1901)** Kapitelnummern: 001/Textil-Stickerei	**S. 264**

10. **Möbel (1899-1901)** **S. 266**
Katalognummern: 001/Holz bis 022/Holz

11. **Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902-1925)**
s. Extra PDF
Katalognummern:001/P-KPM bis 336/P-KPM

Rosenthal (1926-1927) **S. 292**
Katalognummern: 001/P-Rosenthal bis 003/P-Rosenthal

1.1. Bemerkungen zum Werkverzeichnis

Der vorliegende Katalog soll vor allem das keramische Werk Schmuz-Baudiß' möglichst vollständig erfassen. In ihn sind alle Werke aufgenommen, die ich während meiner Recherchen in den Jahren zwischen 1989 und 2007 in verschiedenen öffentlichem Sammlungen und in privatem Besitz aufspüren konnte.

Es handelt sich dabei nicht um ein lückenloses Werkverzeichnis. Dies zu verwirklichen, war besonders aufgrund von folgenden Umständen unmöglich: Vollständigkeit konnte deshalb nicht erreicht werden, weil zahlreiche Werke - trotz aller Sorgfalt bei den Nachforschungen - als verschollen gelten.

Nicht mehr auffindbare Werke, die allerdings aus Abbildungen in zeitgenössischen Zeitschriften, Fotografien u.ä. bekannt sind, werden im Werkverzeichnis ebenso aufgeführt, wie die noch auffindbaren und mit einem Hinweis auf die entsprechenden Quellen versehen.

Ein Teil der Werke ging ohne Zweifel in den Wirren der zwei Weltkriege oder durch Gebrauch verloren. Andere Arbeiten befinden sich mit Sicherheit noch verstreut in einigen Sammlungen. Bezüglich der bestehenden Lücken ist die Verfasserin für jeden Hinweis dankbar. So bleibt zu hoffen, dass in einiger Zeit, das von mir erstellte Verzeichnis ergänzt werden kann. - Darüber hinaus tauchen wiederholt Werke von Schmuz-Baudiß im Kunsthandel auf. Die Verfasserin hat sich bemüht, auch diese Werke aufzunehmen.

Auch konnte nicht bei allen Werken Technik, Maße u.a. festgestellt werden. Dies betrifft jene Werke, die lediglich in Form von Reproduktionen, vor allem Fotografien aus dem Nachlass und aus Abbildungen in zeitgenössischen Zeitschriften bekannt sind, hier konnten die dazugehörigen Angaben nicht erschlossen werden.

Der Katalog ist nicht primär chronologisch, sondern nach Materialgruppen gegliedert, die der Kapiteleinteilung der vorliegenden Dissertation folgen. Innerhalb der Materialgruppen sind die Werke chronologisch aufgeführt.

Das Verzeichnis enthält:

- Gemälde

a) die von der Akademie ausgezeichnet wurden
aus den Jahren zwischen 1879 und 1891
b) die Schmuz-Baudiß auf den Ausstellungen im Münchner Glaspalast gezeigt hat
aus den Jahren zwischen 1891 und 1896

- Grafik

Illustrationen für die Zeitschrift ‘Jugend’
Von 1896

- Ton

Aus den Jahren zwischen 1896 und 1899

- Bronze

Aus der Zusammenarbeit mit der Werkstatt von Walter Elkan
Es sind lediglich historische Abbildungen erhalten
Von 1898

- Steinzeug

Aus der Zusammenarbeit mit Jakob Julius Scharvogel
Aus den Jahren zwischen 1896 und 1899

- Porzellane aus Hüttensteinach

Produziert bei Swaine & Co. in Hüttensteinach
Zwischen den Jahren 1899 und 1902

- Glas

Produziert zusammen mit der Gräflich Schaffgotsch’schen Josephinenhütte in Schreiberhau und K. M. Seifert & Co., Dresden-Löbtau
Von 1900

- Stickerei

Es sind lediglich zeitgenössische Abbildungen erhalten
Um 1901

- Möbel (Holz)

Vorwiegend zeitgenössische Abbildungen sind erhalten
Aus den Jahren zwischen 1899 und 1901

- Porzellane der KPM

In den Jahren zwischen 1902 und 1925

- Weihnachtsteller

Produziert bei Rosenthal
In den Jahren zwischen 1926 und 1827

1.2. Hinweise zum Gebrauch des Katalogs

Alle erreichbaren Werke Schmuz-Baudiß' wurden für diesen Katalog im Original überprüft.

Material und Signaturen wurden festgehalten, Aufnahmen, sofern sie nicht der Sammler zur Verfügung stellte, selbst angefertigt. Aufgenommen wurden auch solche Werke, die durch Kunsthistoriker in Augenschein genommen und für original befunden wurden bzw. solche, die in seriöser Literatur bereits unter dem Namen Schmuz-Baudiß' publiziert wurden.

Bei den Angaben zu den einzelnen Werken wurde nach folgendem Schema verfahren:

- Katalog-Nummer

Die Katalognummer besteht aus einer fortlaufenden Ziffer und einem Buchstaben, der die Material- bzw. Werkgruppe bezeichnet.

(1ff/A)	– Ausbildung
(1ff//M)	– Malerei
(1ff/Ill-Jugend)	– Illustrationen für die Zeitschrift ‚Jugend'
(1ff/Ton)	– Ton
(1ff/Bronze)	– Bronze
(1ff/Steinzeug)	– Steinzeug
(1ff-P-Swaine)	– Porzellane aus Hüttensteinach/Thüringen
(1ff/Glas)	– Glas
(1ff//Textil-Stickerei)	– Textilien/Stickerei
(1ff/Holz)	– Holz, bzw. Möbel
(1ff/P-KPM)	– Porzellane für die KPM
(1ff/P-Rosenthal)	– Porzellane für Rosenthal

- Titel

Als Titel wurden, sofern sie bekannt sind, die Originaltitel aus zeitgenössischen Ausstellungskatalogen oder Quellen, wie z.B. den Modellbüchern der KPM übernommen, wobei auch die zeitgenössische Schreibweise beibehalten wurde.

- Datierung

Die meisten Datierungen können anhand zeitgenössischer Publikationen und dazugehöriger Abbildungen vorgenommen werden, dann wird der Jahreszahl ein „vor" oder „nach" vorangestellt. Bei einer Datierung auf der Basis stilistischer

Vergleiche, biographischer Gegebenheiten oder anderer Quellen wurde konsequent ein „um" vor die Jahreszahl gesetzt.
Für die, für die KPM entworfenen Porzellane wird als Datierung die Eintragung in das Modellbuch verwendet.

- Form

Hier folgt eine Beschreibung, allerdings nicht für die lediglich aus Reproduktionen bekannten Werke.

- Modelleur

Die Modellbücher der KPM verzeichnen gelegentlich den Modelleur.

- Dekor

Hier folgt eine Beschreibung, allerdings nicht für die lediglich aus Reproduktionen bekannten Werke.

- Material

Hier folgt die Angabe zum Material, allerdings nicht für die lediglich aus Reproduktionen bekannten Werke..

- Technik

Hier folgt eine Angabe zur Technik, allerdings nicht für die lediglich aus Reproduktionen bekannten Werke.

- Signatur und Bezeichnung

Die Signatur des Werkes oder darüber hinaus gehende Bezeichnungen werden vollständig genannt, allerdings nicht für die lediglich aus Reproduktionen bekannten Werke.

- Ausführung

Hier folgt die Angabe der Werkstätte, der Manufaktur u.ä. wo Schmuz-Baudiß das Werk hat ausführen lassen.

- Vertrieb

Hier folgt die Angabe der Firma u.ä., die das Werk vermarktet hat.

- Maße, Format

Technische Angaben zu den Werken in öffentlichem Besitz bzw. zu solchen, die in wissenschaftlichen Publikationen bereits veröffentlicht wurden, wurden - sofern keine Überprüfung möglich - aus entsprechenden Katalogen übernommen.
Bei den Maßen steht die Höheangabe vor der Breite.

- Sammlung/Standort

Die Provenienz (= Verkaufsgeschichte) und Standorte (= derzeitiger Besitzer) der einzelnen Bilder sind chronologisch aufgeführt. Sofern bekannt, ist der Wechsel

des Besitzers mit einer Jahreszahl versehen. Geschah dies durch eine Auktion, wurde das Auktionshaus - wenn bekannt - genannt.

- Ausstellungen

In der Regel geben die Ausstellungskataloge die von Schmuz-Baudiß ausgestellten Keramiken lediglich summarisch an, so können die Porzellane den Ausstellungen nicht eindeutig zugeordnet werden. Publikationen, die sich auf Ausstellungen beziehen, werden oft von Abbildungen begleitet. Aber auch dann kann man nicht davon ausgehen, dass diese Keramiken auch wirklich auf der Ausstellung gezeigt wurden, denn die KPM fertigte Pressefotos an, die sie den Journalisten übermittelte. Beim Aufbau der Ausstellung wurde dann im Detail situativ entschieden, welche Keramiken gezeigt werden. Wenn die Zuordnung einer Keramik zu einer Ausstellung als gesichert gilt, wird sie in das Verzeichnis in der Kategorie ‚Ausstellung' aufgenommen.

Wurden Werke in Ausstellungen präsentiert, so wird dies eigens aufgeführt, soweit bekannt. Nicht zu allen Ausstellungen existieren Kataloge, in dem Fall, in dem ein Katalog eine Ausstellung begleitet, fehlen oft die Angaben zu den einzelnen Porzellanen. Zum Teil werden die Werke Ausstellungen zugeordnet, wenn Abbildungen im Katalog vorhanden sind, bzw. begleitenden Abbildungen zeitgenössischer Publikationen entnommen.

- Abbildung

Dieser Punkt umfasst kunsthistorische Literatur, Abbildungen und Quellen zum Bildmotiv. Letztere sind, sofern vorhanden, bei allen Werken aufgeführt.

Die Porzellane, die Schmuz-Baudiß für die KPM entworfen hat, sind fast alle sowohl im Modellbuch als auch im Formbuch der KPM kontinuierlich und chronologisch verzeichnet. Die KPM verzeichnet weder im Modellbuch noch im Formbuch die Dekore, aber da Schmuz-Baudiß die Dekore leicht in die Oberfläche des Porzellans eingraviert, bzw. ein reliefiertes Modell herstellt, gehören diese Gravuren zur Beschreibung der Form und werden in die Umrisszeichnung des Modells in das Modellbuch mitaufgenommen. – Im Januar 1914 geht die KPM dazu über, keine Zeichnungen mehr in das Modellbuch einzutragen, sondern Fotografien einzukleben. Die Fotografien sind zum Teil bis zu Unkenntlichkeit verblasst und damit ist die Form des Modells nicht mehr zu rekonstruieren. Das Formbuch enthält die Angaben des Formenbauers und dokumentiert die angefertigten Formen und enthält eine Skizze des Modells. Das Modellbuch enthält die wichtigsten Angaben zum Modell: eine genaue Skizze des Modells, die Angabe des Namens des Entwerfers, die Modellnummer, die Tax-Nummer, aus dieser Nummer erschließt sich das Modell in Siglen im einzelnen. Phasenweise werden die Kosten für das Modell errechnet oder es wird angegeben, wer der Auftraggeber des Modells ist. Teilweise wird auch eingetragen, wann das Modell vernichtet wurde.

Im Werkkatalog werden grundsätzlich die Skizzen des Modellbuchs eingetragen, das wird nicht eigens vermerkt. Ist keine Skizze angegeben, wird auf die Skizzen des Formbuches ausgewichen, auch wenn hier die Zeichnungen ungenauer sind. Gelegentlich existieren zeitgenössische Fotografien der Modelle, die die KPM angefertigt hat, sei es zur Dokumentation oder für Pressefotos.

Fehlen einzelne Angaben, so sind sie nicht bekannt.

==========

Werkkatalog

2. Ausbildung (1879-1891)

Katalognummern: 001/A bis 003/A

Nummer	001/A
Bezeichnung/Titel:	Zeichnungen und Naturstudien
Modellnr.:	
Datierung:	1884
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Schmuz-Baudiß erhält für die Zeichnungen und Naturstudien die Bronzene Medaille der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München

Nummer	002/A
Bezeichnung/Titel:	Hagar in der Wüste
Modellnr.:	
Datierung:	1888
Form Beschreibung:	Hagar und ihr Sohn Ismael liegen ermattet in einer kargen Felsenlandschaft zwischen Steinen ein Engel erscheint in gleißendem Licht
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Öl auf Leinwand
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	In: Die Kunst für Alle vom 1.9.1889, S. 359 (Druck in schwarz-weiss)
Maße:	B. 157 cm; H. 225 cm
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	Die Kunst für Alle vom 1.9.1889, S. 359 1925 München, 7 Blatt, S. 17
Ausstellung:	
Bemerkung:	Im Schuljahr 1888/89 erhält Schmuz-Baudiß die kleine silberne Medaille von der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München für dieses Gemälde.

Nummer	003/A
Bezeichnung/Titel:	Portrait der Wilhelmine Trenkl
Modellnr.:	
Datierung:	1889/90
Form Beschreibung:	Die junge Frau steht ganzfigurig in leicht seitlicher Position Sie trägt ein schwarzes langes Kleid mit seidig glänzender Schürze und hält in ihrer linken Hand einen Blumenstrauß Die rechte Hand leuchtet vor dem Hintergrund des schwarzen Kleiderstoffes in hellem Inkarnat hervor, sie hält einen schwarzen, geschlossenen Fächer Um die Schultern liegt ein weißer, pelzbesetzter Kragen
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Öl auf Leinwand
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	B. 80 cm; H. 154 cm
Slg./Standort:	Privatsammlung Bochum
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Schmuz-Baudiß erhält die große silberne Medaille für das ‘Portrait der Wilhelmine Trenkl’ von der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München

==========

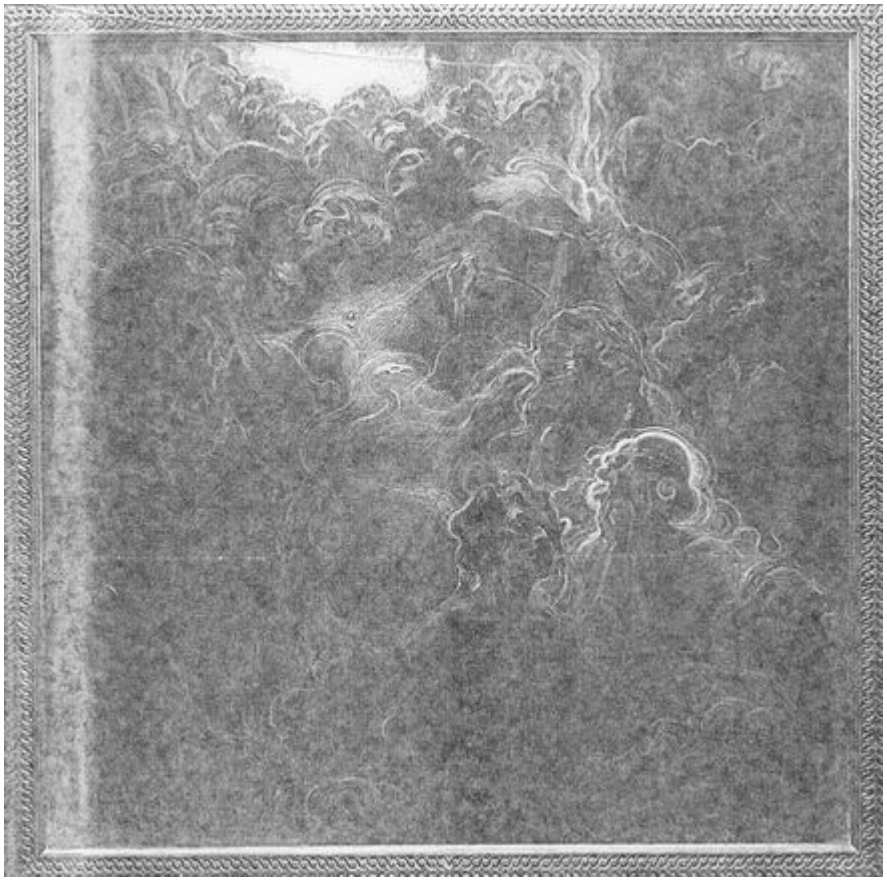
Werkkatalog

4. Malerei (1891-1896)

Katalognummern: 001/M bis 010/M

Nummer	001/M
Bezeichnung/Titel:	Allerseelen
Modellnr.:	
Datierung:	1891
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Öl auf Leinwand
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	
Ausstellung:	1891 München - Illustrierter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste 1891, Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 1368 'Allerseelen'
Bemerkung:	

Nummer	002/M
Bezeichnung/Titel:	Eingang zum Purgatorium
Modellnr.:	
Datierung:	1892
Form Beschreibung:	Eine eng zusammengedrängte Menge von Menschen, Leibern und Gesichtern, die in ihrer Angst und Verzweiflung vom Schrecken gezeichnet sind In der Mitte ragt eine Frau aus der Menge, ihr nackter Körper leuchtet weiß und sinnlich hervor Schräg darunter ist eine junge Frau zu erkennen, die hilfesuchend den Blick nach oben richtet. Sie ist in weißes Licht gehüllt Unter ihr, am unteren Bildrand ragt eine abgemagerte Frau mit dunklem Oberkörper auf, ihr Gesicht und die Gestik drücken Entsetzen und Schmerz aus In Linien steigt Rauch auf und taucht das Blatt in ein diffuses Licht
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt Das Gemälde ‘Eingang zum Purgatorium’ ist heute nur in Zeichnungen und Vorstudien sind erhalten, KPM-N Hier: Vorstudie
Abgebildet in:	
Ausstellung:	1892 München - Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst Ausstellung 1892 in München, Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 1554 'Eingang zum Purgatorium' aus Dante Alighieri's Göttliche Komödie, Fegefeuer, Gesang 9, Vers 73 1897 Venedig - Venice Biennale, Espositione Internationale d'Arte Della Citá die Venezia, catalogo ll. Sala: Germania, 'Entrata nel fuoco eterno' dalla Divina Commedia
Bemerkung:	



Nummer	003/M
Bezeichnung/Titel:	Ein Träger der Kunst
Modellnr.:	
Datierung:	1892
Form Beschreibung:	Das Bild zeigt einen älteren Mann, wie er auf einem Schemel und einen Bierkrug in der Hand hält Er sitzt neben einem Fass und einer Kiste, mit der Aufschrift „Gemälde" und einem Zettel „Gebrüder Wetsch" , einer Spedition, die noch heute in München ansässig ist Müde und abgespannt sitzt der Mann, sich ausruhend und schaut den Betrachter mit ausdruckslosem aber gutmütigem Gesicht an Von der harten Arbeit sind die Hände des Mannes groß und schwer geworden Die Ironie liegt in der Anspielung, dass der Träger von Kisten mit Gemälden, ein Träger der Kunst ist
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Öl auf Leinwand
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	Das Gemälde ist in einer schwarz/weiß Holzstich der Firma Hanfstaengel bekannt, KPM-N
Ausstellung:	1892 München - Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst Ausstellung 1892 in München, Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 1555 'Ein Träger der Kunst'
Bemerkung:	

Lit 24

Nummer	004/M
Bezeichnung/Titel:	Dankbares Publikum
Modellnr.:	
Datierung:	1893
Form Beschreibung:	Das Gemälde zeigt ein kleines Mädchen auf dem Boden sitzend, es spielt auf einer japanischen Mandoline Das Mädchen trägt einen ihm viel zu großen Kimono mit hellen Blüten, sein helles Haar ist zu einer japanischen Frisur zusammengesteckt Zwei japanische Vasen mit Blütenzweigen bemalt, stehen neben ihm auf dem Boden. Zwei japanische Puppen schauen aus den Vasen hervor, eine dritte sitzt in den Falten des Kimonos eingebettet zu Füßen des kleinen Mädchens Ironisch und humorvoll gibt der Maler zu verstehen, dass die Puppen das Publikum sind
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	1893 München, S. 80 s/w Holzstich der Firma Hanfstaengel, KPM-N Illustrierten Zeitung, 30.6.1894, Nr. 2661
Ausstellung:	1893 München - Illustrierter Katalog der Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalast 1893 - Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 1381 'Dankbares Publikum'
Bemerkung:	Das Bild wurde im Jahr 1893 an den Prinzregenten verkauft und müsste im Inventar des Wittelsbacherausgleichsfonds verzeichnet sein, ist aber im Bestand nicht aufgeführt. Vgl. Brief von Max Oppel vom 16.9.96 an die Autorin. Ebenso: Dr. Martin Schawe in einer E-Mail vom 12.02.2007.

Nummer	005/M
Bezeichnung/Titel:	Portrait der Miss M.
Modellnr.:	
Datierung:	1893
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	
Ausstellung:	1893 München - Illustrierter Katalog der Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalast 1893 Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 1382 'Portrait der Miss. M.’
Bemerkung:	Das Bild wurde im Jahr 1893 an den Prinzregenten verkauft und müsste im Inventar des Wittelsbacherausgleichsfonds verzeichnet sein, ist aber im Bestand nicht aufgeführt. Vgl. Brief von Max Oppel vom 16.9.96 an die Autorin. Ebenso: Dr. Martin Schawe in einer E-Mail vom 12.02.2007.

Nummer	006/M
Bezeichnung/Titel:	Christ ist erstanden
Modellnr.:	
Datierung:	1894
Form Beschreibung:	Ein Engel sitzt mit ausgebreiteten Flügeln in einer Felsenhöhle, auf einem steinernen Sarkophag Zwei kleine Mädchen schmiegen sich an den Engel und das Grab Christi, zwei andere sitzen auf dem Boden und schauen zu dem Engel auf Blumen, Blüten, Kränze umschlingen Engel und die Mädchen Das Licht ist ein geheimnisvolles Leuchten, das von dem Engel ausgeht Die Farben sind brilliant, werden aber in feiner Tonmalerei harmonisiert
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Öl auf Leinwand
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	B. 148 cm; H. 153 cm
Slg./Standort:	Privatsammlung Bochum
Abgebildet in:	
Ausstellung:	1894 München - Illustrierter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1894, Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 937 'Christ ist erstanden' (Vision) 1897 Venedig - Venice Biennale, Espositione Internationale d'Arte Della Citá die Venezia, catalogo ill., Sala: Germania, 'Pasqua sulla tomba'

Nummer	007/M
Bezeichnung/Titel:	Frühling
Modellnr.:	
Datierung:	1894
Form Beschreibung:	Das Bild zeigt eine junge Frau im Profil, die selbstvergessen und ruhig sinnend in einer Blumenlandschaft sitzt Die Hände hat sie locker auf den Knien verschränkt, wir sehen sie fast im Profil, ihr Haar ist aufgesteckt Sie trägt einen weiten Umhang, der in große kantige Falten fällt und ihren Körper umhüllt Büsche, Bäume und Blüten umranken sie, die Pflanzen sind üppig und die Blumen leuchten in kräftigen Formen und Farben.
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Es gibt eine schwarz/weiß Photographie des Bildes in Zusammenhang mit der Ausstellung für 'Kunst im Handwerk' im Bayerischen Nationalmuseum aus dem Jahr 1897, KPM-N
Ausstellung:	1894 München - Illustrierter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1894, Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 936 'Frühling' 1897 Venedig - Venice Biennale, Espositione Internationale d'Arte Della Citá die Venezia, catalogo ill., Sala: Germania, 'Primavera' 1901 München - Katalog der „1. Ausstellung für Kunst im Handwerk" im Alten Nationalmuseum
Bemerkung:	Das Bild wurde im Jahr 1894 an den Prinzregenten verkauft und müsste im Inventar des Wittelsbacherausgleichsfonds verzeichnet sein, ist aber im Bestand nicht aufgeführt. Vgl. Brief von Max Oppel vom 16.9.96 an die Autorin. Ebenso: Dr. Martin Schawe in einer E-Mail vom 12.02.2007.

Nummer	008/M
Bezeichnung/Titel:	Salve Regina
Modellnr.:	
Datierung:	1894
Form Beschreibung:	Das Gemälde ‘Salve Regina’ hat ein kreisrundes Format. In dem Kreis steht mittig Maria, die Himmelskönigin, als Engel Die ausgebreiteten Flügel umfangen die Figur Maria trägt ein dunkles Gewand und darüber liegt wie ein Schleier ein weißer Umhang Die Himmelskönigin schaut auf den Betrachter. Ihr Blick ist gelöst und strahlt Ruhe aus In der Hand hält sie eine weiße Lilie
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Das Gemälde ‘Salve Regina’ ist heute nur in schwarz/weiß Reproduktionen bekannt, KPM-N
Ausstellung:	1894 München - Illustrierter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1894, Abteilung: I. Ölgemälde, Nr. 938 'Salve Regina' 1897 Venedig - Venice Biennale, Espositione Internationale d'Arte Della Citá die Venezia, catalogo ill., Sala: Germania, 'Salve Regina'
Bemerkung:	Der Geschäftsführer der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen erwähnt in Briefen vom 25.5.1894 und 11.8.1894 den Verkauf der Gemälde ‘Salve Regina’ und ‘Frühling’ an den Prinzregenten und überweist die Summen an Schmuz-Baudiß, KPM-M Das Bild wurde im Jahr 1894 an den Prinzregenten verkauft und müsste im Inventar des Wittelsbacherausgleichsfonds verzeichnet sein, ist aber im Bestand nicht aufgeführt. Vgl. Brief von Max Oppel vom 16.9.96 an die Autorin. Ebenso: Dr. Martin Schawe in einer E-Mail vom 12.02.2007.

Nummer	009/M
Bezeichnung/Titel:	Libelle
Modellnr.:	
Datierung:	1895
Form Beschreibung:	Das Bild zeigt eine junge Frau träumerisch vor einer Flusslandschaft sitzend Sie hat die Arme auf den Knien zusammengelegt. Körper und Kopf wenden sich im Dreiviertelprofil dem Betrachter zu. Die Haare sind zum Knoten im Nacken zusammengesteckt, der Gesichtsausdruck ist ruhig und gelassen wartend Sie trägt einen weiten Umhang, der grobe eckige Falten wirft und sie umhüllt. Ihr Umhang schließt mit der unteren Bildkante ab Hinter ihr öffnet sich eine Flusslandschaft. Der Fluss windet sich in einer sanften Kurve zum Horizont. Das Ufer ist mit Bäumen und Büschen so üppig bewachsen, daß der Himmel nicht sichtbar wird
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	1895 München, S. 87 - Typogravur der Firma Hanfstaengl/München
Ausstellung:	1895 München - Illustrirter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste 1895, Nr. 646 'Libelle'
Bemerkung:	

Nummer	010/M
Bezeichnung/Titel:	Bildnis
Modellnr.:	
Datierung:	1895
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Öl auf Leinwand
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	KPM Berlin
Abgebildet in:	
Ausstellung:	1895 München - Illustrirter Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste 1895, Nr. 645 'Bildnis'
Bildnachweis:	Fotografie der Verfasserin

==========

Werkkatalog

5. **Malerei (1891-1896)**

3.3. Mitarbeit bei der Zeitschrift ‘Jugend’
Katalognummern: 001/Ill-Jugend bis 010/Ill-Jugend

Nummer	001/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Die neuen Strahlen
Modellnr.:	
Datierung:	Februar 1896
Form Beschreibung:	Auf schwarzem Untergrund ist mit weißen Linien und Strichen das Skelett einer jungen Frau skizziert. Darüber angedeutet, trägt sie ein Kleid. Unter den Rippen des Brustkorbs leuchtet hell ein weißes Herz. Es ist aus Stein! Über ihre Augen hält sie kokett eine schwarze Maske.
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 21,0 cm; B. 12,0 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/5 (1. Februar), S. 81
Ausstellung:	

Die neuen Strahlen.

Von der neuen Entdeckung des Herrn Professor Röntgen in Würzburg ist in jüngster Zeit soviel gesagt und geschrieben worden, dass wir uns an dieser Stelle wohl nicht ausführlicher darüber zu verbreiten brauchen. Wir bieten unsern Lesern lieber sozusagen etwas Reelles!

Nämlich ein Originalphotogramm des gelehrten Forschers, ein Photogramm, das die unendliche, riesen-, fabel-, gespensterhafte und undefinirbare Bedeutung dieser neu entdeckten Strahlen so recht überzeugend darthut.

An diese photographische Aufnahme knüpft sich ein kleiner Roman.

Einer von den Hörern des Würzburger Gelehrten liebte ein Mädchen. Es war schön — wunderschön; beinahe so schön, wie allen verliebten jungen Männern ihre angebeteten Mägdlein vorkommen. Sie war reich.

Aber er (Adolar heisst er) wusste doch nicht, ob er um sie freien sollte. Er war ein Gemüthsmensch und hielt auf Herz.

Hatte sie (Elvira heisst sie) ein solches?

Adolar machte sich die Entdeckung Professor Röntgens zu Nutzen, um das zu erfahren.

Mit einem photographischen Apparat, der ganz harmlos aussah, kam er zu seiner Angebeteten, und bat sie, ihm eine Sitzung für eine Amateuraufnahme zu gewähren.

Sie that es.

Er aber hatte X-Strahlen im Kasten.

Mit seinem Negativ stürzte er nach Hause, rief das Bild hervor — und schrieb seiner Geliebten äusserst höflich, aber kalt einen Abschiedsbrief!

Den Strahlen, die durch Kleider u. s. w. wie durch Butter hindurchdrangen, hatte das Herz Elvirens Widerstand geleistet.

Klar und scharf hebt es sich auf der Photographie ab.

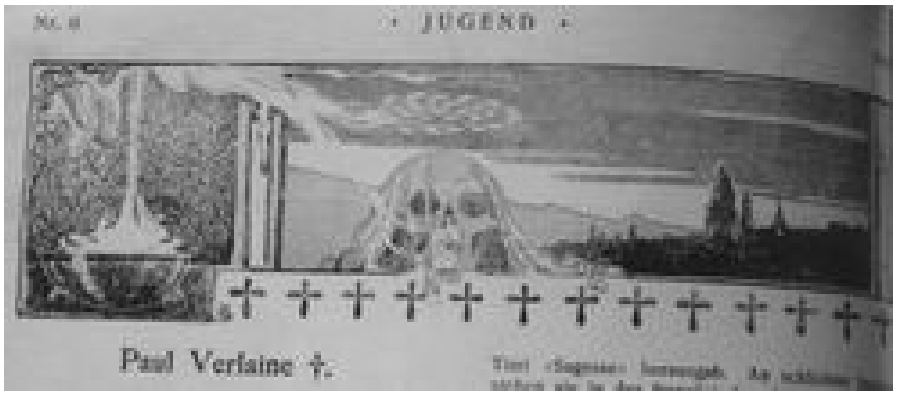
Es ist von Stein. (Anscheinend Untersberger Marmor. D. Red.)

Adolar war vor einer unglücklichen Ehe gerettet — Dank der Entdeckung des Herrn Professor Röntgen.

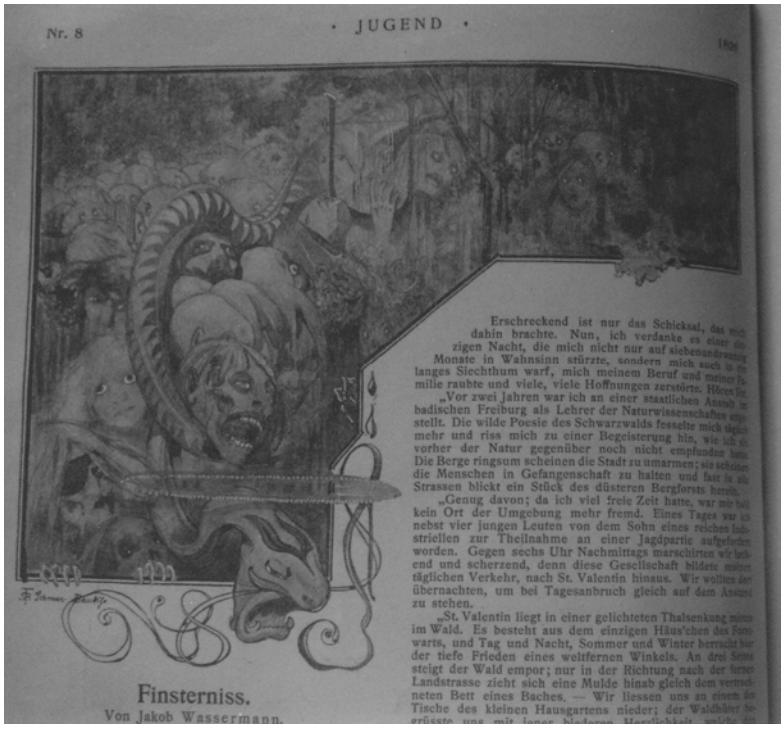
In seiner Freude sandte er uns das Photogramm, das hier nebenan abgebildet ist. Wir haben eine Maske auf das Antlitz des hartherzigen Mädchens retouchiren lassen.

Denn Diskretion ist Ehrensache.

Nummer	002/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Illustration zum Nekrolog auf Paul Verlaine
Modellnr.:	
Datierung:	Februar 1896
Form Beschreibung:	Das Format ist mit rechteckigem Rand von einer dünnen Linie eingerahmt Die Zeichnung zeigt mehrere Bildebenen In der Mitte des Bildfelds erscheint als dominantes Motiv, ein Totenschädel, der sich offensichtlich geschwächt nur mühsam mit dem Kinn am Bildrand einhakt, aber noch grauenerregend aus dunklen Augenhöhlen auf den Betrachter „blickt". Über ihm schwebt als Bekrönung ein Lorbeerkranz aus Rauch. Rechts von ihm weitet sich der Blick auf die Silhouette einer Stadt. Die langen Haare des Totenkopfes fallen wie in weichen Schleiern herab In rahmenden Begrenzungen ist je eine brennende Kerzen in einen hochformatig liniertem Bildfeld aufgestellt Links, wieder in einem eigenen Bildfeld steht eine antikisierende Schale, aus der Rauch aufsteigt Eine Reihe von Totenkreuzen läuft wie ein Fries unter der Illustration.
Modelleur:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Monogramm
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 8,0 cm, B. 18,0 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/6 (8. Februar), S. 86
Ausstellung:	



Nummer	003/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Illustration ‚Finsternis'
Modellnr.:	
Datierung:	Februar 1896
Form Beschreibung:	Schmuz-Baudiß illustriert die Erzählung 'Finsternis' von Jakob Wassermann (1873-1934) mit einer schaurigen Zeichnung: Aus unheimlicher Finsternis drängen sich abscheuliche Fratzen, gruselige Gesichter und Totenköpfe quellen hervor, alle schauen mit makabren Blicken auf den Betrachter Durch die Menge windet sich eine Schlange, deren Körper in der Dunkelheit der Tiefe verschwindet Gezeichnet von gespenstischer Hässlichkeit vermitteln die Gesichter Angst und Schrecken
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Monogramm und Signatur
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 18,0 cm, B. 18,0 cm (unregelmäßiges Format)
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/8 (22. Februar), S. 118 1996 Kassel, S. 311
Ausstellung:	


Nr. 8 · JUGEND · 1896

Finsterniss.

Von Jakob Wassermann.

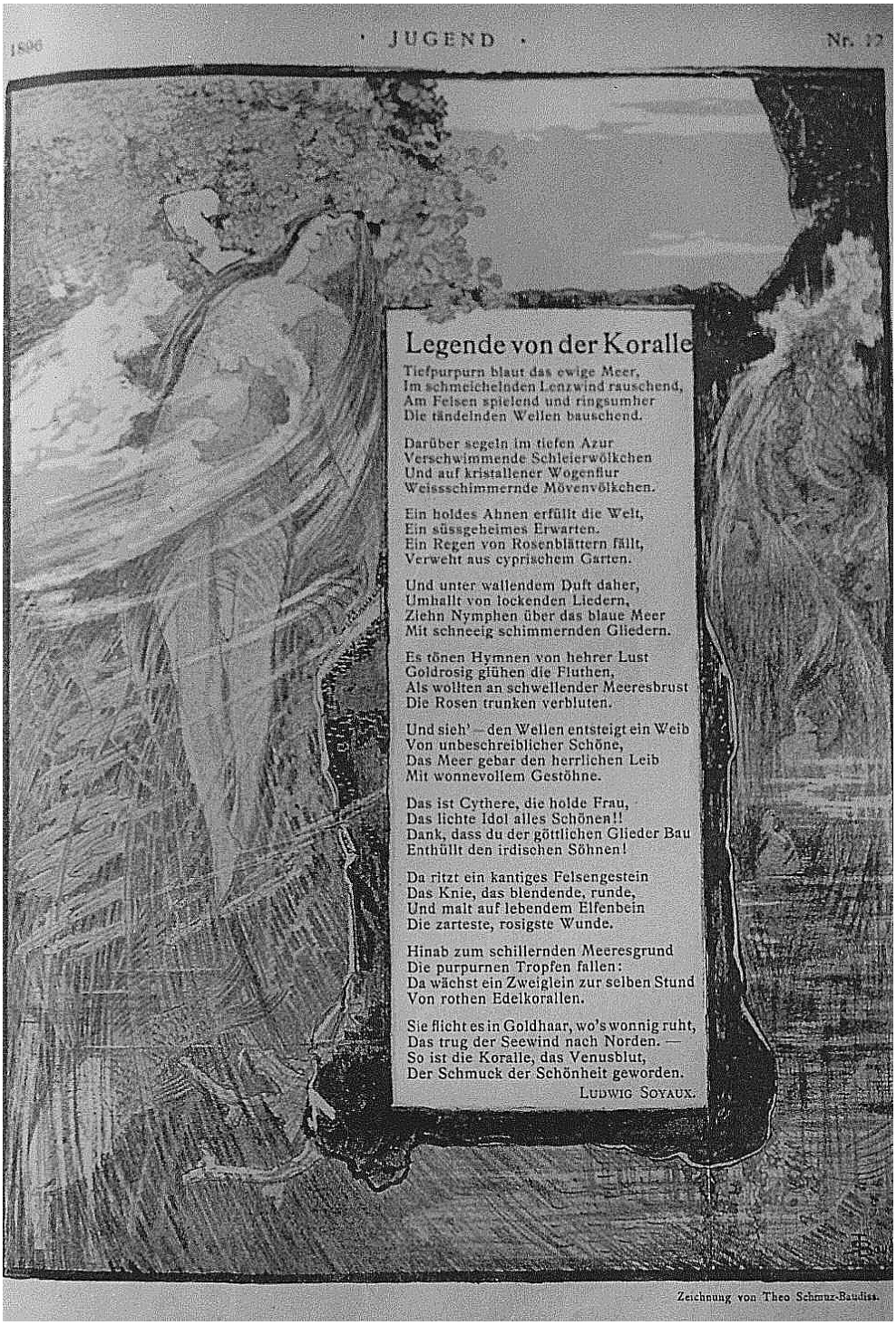
Erschreckend ist nur das Schicksal, das mich dahin brachte. Nun, ich verdanke es einer ei- zigen Nacht, die mich nicht nur auf siebenundzwanzig Monate in Wahnsinn stürzte, sondern mich auch in es langes Siechthum warf, mich meinem Beruf und meiner Fa- milie raubte und viele, viele Hoffnungen zerstörte. Hören Sie

„Vor zwei Jahren war ich an einer staatlichen Anstalt in badischen Freiburg als Lehrer der Naturwissenschaften ange- stellt. Die wilde Poesie des Schwarzwalds fesselte mich [illegible] mehr und riss mich zu einer Begeisterung hin, wie ich sie vorher der Natur gegenüber noch nicht empfunden hatte. Die Berge ringsum scheinen die Stadt zu umarmen; sie schienen die Menschen in Gefangenschaft zu halten und fast in alle Strassen blickt ein Stück des düsteren Bergforsts herein.

„Genug davon; da ich viel freie Zeit hatte, war mir bald kein Ort der Umgebung mehr fremd. Eines Tages war ich nebst vier jungen Leuten von dem Sohn eines reichen Indu- striellen zur Theilnahme an einer Jagdpartie aufgefordert worden. Gegen sechs Uhr Nachmittags marschirten wir lachend und scherzend, denn diese Gesellschaft bildete meinen täglichen Verkehr, nach St. Valentin hinaus. Wir wollten dort übernachten, um bei Tagesanbruch gleich auf dem Anstand zu stehen.

„St. Valentin liegt in einer gelichteten Thalsenkung mitten im Wald. Es besteht aus dem einzigen Häus'chen des Forst- warts, und Tag und Nacht, Sommer und Winter herrscht hier der tiefe Frieden eines weitfernen Winkels. An drei Seiten steigt der Wald empor; nur in der Richtung nach der fernen Landstrasse zieht sich eine Mulde hinab gleich dem vertrockneten Bett eines Baches. — Wir liessen uns an einem der Tische des kleinen Hausgartens nieder; der Waldhüter begrüsste uns mit [illegible]

Nummer	004/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Illustration zur ‚Legende von der Koralle'
Modellnr.:	
Datierung:	März 1896
Form Beschreibung:	Die Illustration von Schmuz-Baudiß zu dem Gedicht 'Legende von der Koralle' von Ludwig Soyaux (1846-1905) verbindet innig die Graphik mit dem Text Das zehnstrophige Gedicht erscheint in einem feinliniertem Rahmen von hochrechteckigem Format innerhalb des Blattes, leicht aus der Mitte nach rechts verschoben. Die Zeichnung umrahmt das Gedicht Das Blatt zeigt links Venus in nymphenhafter Gestalt, wie sie aus dem Wasser auftaucht und emporschwebt. Ihre langen lockigen Haare verhüllen ihren Leib und die Beine. Pflanzen umrahmen ihren Kopf und Blüten umwehen die ganze Figur Unter der Venus sind zweigartige Gebilde zu erkennen, die man als Korallen deuten könnte Rechts erscheint ein Felsen, aus dem Gesichter schauen von Wellen umspült. Der Himmel öffnet den Blick in die Weite nur wenig
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Unter dem Bildfeld gedruckt: Zeichnung von Theo Schmuz-Baudiss
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 28 cm, 20 cm (Gedicht innerhalb der Illustration), s/w
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/12 (21. März), S. 185
Ausstellung:	



Legende von der Koralle

Tiefpurpurn blaut das ewige Meer,
Im schmeichelnden Lenzwind rauschend,
Am Felsen spielend und ringsumher
Die tändelnden Wellen bauschend.

Darüber segeln im tiefen Azur
Verschwimmende Schleierwölkchen
Und auf kristallener Wogenflur
Weissschimmernde Mövenvölkchen.

Ein holdes Ahnen erfüllt die Welt,
Ein süssgeheimes Erwarten.
Ein Regen von Rosenblättern fällt,
Verweht aus cyprischem Garten.

Und unter wallendem Duft daher,
Umhallt von lockenden Liedern,
Ziehn Nymphen über das blaue Meer
Mit schneeig schimmernden Gliedern.

Es tönen Hymnen von hehrer Lust
Goldrosig glühen die Fluthen,
Als wollten an schwellender Meeresbrust
Die Rosen trunken verbluten.

Und sieh' — den Wellen entsteigt ein Weib
Von unbeschreiblicher Schöne,
Das Meer gebar den herrlichen Leib
Mit wonnevollem Gestöhne.

Das ist Cythere, die holde Frau,
Das lichte Idol alles Schönen!!
Dank, dass du der göttlichen Glieder Bau
Enthüllt den irdischen Söhnen!

Da ritzt ein kantiges Felsengestein
Das Knie, das blendende, runde,
Und malt auf lebendem Elfenbein
Die zarteste, rosigste Wunde.

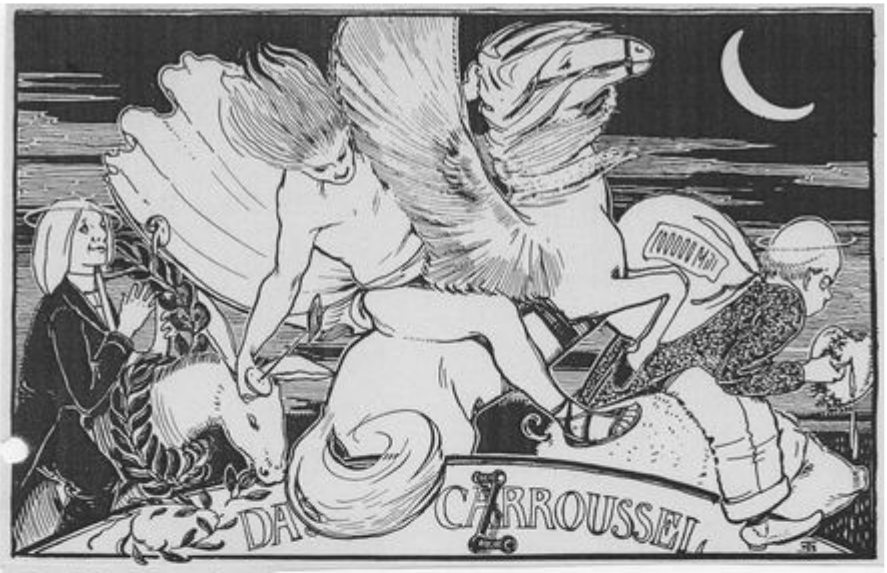
Hinab zum schillernden Meeresgrund
Die purpurnen Tropfen fallen:
Da wächst ein Zweiglein zur selben Stund
Von rothen Edelkorallen.

Sie flicht es in Goldhaar, wo's wonnig ruht,
Das trug der Seewind nach Norden. —
So ist die Koralle, das Venusblut,
Der Schmuck der Schönheit geworden.

Ludwig Soyaux.

Zeichnung von Theo Schmuz-Baudiss.

Nummer	005/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Illustration zum Gedicht ‚Das Carrousel'
Modellnr.:	März 1896
Datierung:	
Form Beschreibung:	Illustration zu dem Gedicht 'Das Carrousel' Otto Julius Bierbaum In einem breitformatigen Rahmen sehen wir drei Gestalten, sie reiten in großer Geschwindigkeit auf einem Schwein, einem Pegasus und einem Esel, darunter steht in römischer Antiqua geschrieben 'Das Caroussel'. Es ist Nacht, der Mann auf dem Schwein trägt auf dem Rücken einen prall mit Geld gefüllten Sack mit der Aufschrift „100000 Mill.", er hat ein Herz aufgespießt, das nun blutet, aber trägt einen Heiligenschein In der Mitte bäumt sich das geflügelte Pferd auf und sein Reiter sticht nach einem Blatt eines Lobeerkranzes. Mähne, Schwanz und Flügel des Pegasus sind in wilder Bewegung, der Reiter scheint fallen zu müssen Hinter ihm reitet ruhig und mit seligem Blick zum Himmel ein Mann mit Heiligenschein auf einem Esel. Er spielt auf einer Zither. Das Tier trägt um seinen Hals einen Lorbeerkranz
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Rechts unten: Monogramm
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 18,3 cm: B. 11,5 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/13 (28. März), S. 198
Ausstellung:	



Das Carroussel

Der Dämmerung grauer Schleier
Hat sich herabgesenkt,
Und hat die heissen Farben
Des Tages dicht verhängt.

Das Leben, das ging schlafen,
Müde vom schnellen Lauf.
Nun stellt sich wie aus Dünsten
Sein spukhaft Abbild auf.

Auf einem weiten Plane
Dreht sich ein Carroussel,
Nach einem Leierkasten
Dreht es sich rasselnd schnell.

Auf Pferden, Löwen, Eseln,
Auch auf dem lieben Schwein
Sitzt männiglich und dreht sich
Im grauen Ringelreihn.

Der sticht nach einem Herzen,
Das glüh im Laube winkt, —
Er hat zu weit sich ausgelegt,
Dass er vom Pferde sinkt.

Sein Nächster, auf dem Schweine,
Trifft's trefflich mittenein, —
Nun gallopirt das Herzchen
Mit auf dem süssen Schwein.

Ach, auf dem Flügelrosse
Sitzt Einer gar und sticht
Nach einem Lorbeerkranze, —
Indess, er trifft ihn nicht.

Dafür erlangt ihn jener,
Der auf dem Esel sitzt;
Seht nur, wie stolz der Graue
Die langen Ohren spitzt.

Die Meisten zielen emsig
Nach Beuteln gross und klein,
Wer einen grossen Beutel fängt,
Kriegt einen Heiligenschein.

So dreht sich unablässig
Das graue Carroussel,
Macht viel Geknarr und viel Gequitsch
Und kommt nicht von der Stell'.

OTTO JULIUS BIERBAUM.

Nummer	006/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Illustration zum Gedicht ‚Akademie'
Modellnr.:	März 1896
Datierung:	
Form Beschreibung:	Das Blatt besteht aus drei miteinander verbundenen Rahmenfeldern. Das Gedicht von G. Radisch (Lebensdaten unbekannt) 'Akademie' steht in der Mitte. Im oberen Bildfeld steht groß und herrlich Minerva halbfigurig mit Helm und Speer, umrahmt von Büschen und Blüten, vor ihr tut sich eine hügelige idyllische Landschaft auf. Die Sonne versinkt am Horizont hinter einem See. Das Bild ist seitlich von ionischen Säulen umrahmt. Im unteren Bildfeld sitzen zwei junge Männer gleichsam im Souterrain bei künstlicher Beleuchtung und malen mit Stiften auf Papier Ein alter Mann schaut ihnen dabei zu
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Rechts an der Seite: Monogramm Unter dem Bildfeld gedruckt: Theo Schmuz-Baudiss
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 8,5 cm; B. 18,0 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/13 (28. März), S. 208
Ausstellung:	
Bemerkung:	

Aus grünen Bäumen
Reckt sich ein Steinbau
Himmelhochragend,
Weiss und blendend
In's Blau des Himmels.
Und auf dem Giebel
Steht eine Göttin,
Den Helm auf dem Haupt,
Den Speer in der Hand,
Und weis't in die Weite,
Wo duftig im Blau
Die Berge verschwimmen;
Und zeigt auf das Land
Mit Aeckern und Feldern
Und Wäldern und Dörfern
Und den gleissenden Strom
Und der wimmelnden Menschen
Wogende Menge:
All' dieses weis't
Mit deutender Hand
Minerva, die hehre
Göttin der Kunst,
Dort auf der Höhe
Des weissen Hauses, —
Und unten sitzen im weissen
Hause
In kahlen Sälen fleissige Leute
Und nennen sich Künstler
Und zeichnen schwitzend
Gipsköpfe!

— — — — — — — — —

Gipsköpfe! O. RADISCH.

Thea Schnee-Berlin.

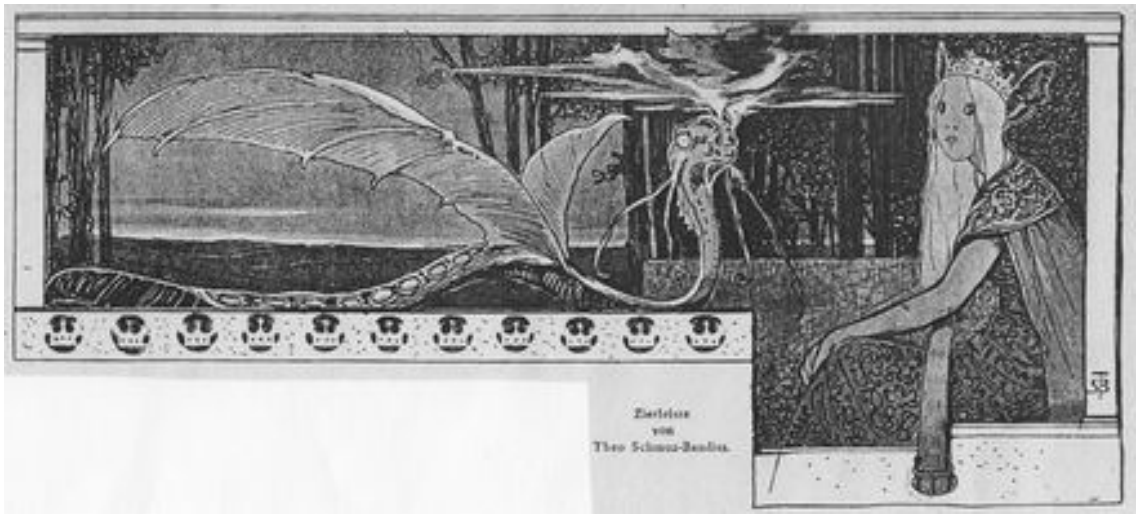
Akademie

Nummer	007/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Illustration zum Gedicht "Die Menschen haben's halt doch schöner..."
Modellnr.:	Mai 1896
Datierung:	
Form **Beschreibung:**	Illustration zum Vierzeiler: "Die Menschen haben's halt doch schöner, ich dreh' mich doch auch, wie der Wind weht, ich komm aber nie höher hinauf." Der Kopf eines alten Mannes ist Motiv für eine Wetterfahne Das Gesicht schaut auf eine Berglandschaft mit einer mittelalterlichen Burganlage
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Rechts unten: Monogramm Unter dem Bildfeld gedruckt: gezeichnet von Schmuz-Baudiss
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 13,5 cm; B. 6,5 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/22 (30. Mai), S. 348
Ausstellung:	

Nummer	008/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Das Bild von Sais
Modellnr.:	
Datierung:	Juni 1896
Form Beschreibung:	Eine schlanke, hochrechteckige Vignette Zwischen zwei Säulen mit ägyptisierenden Kapitellen steht eine unbekleidete Frau, sie wächst aus einem Blütenkelch hervor. Um ihren Körper windet sich eine Schlange; ihr Haar fliegt in weichen Wellen nach oben Abschließend nach oben rahmt ein schmales Bildfeld die Frau mit dem Symbol des geflügelten Auges aus der ägyptischen Motivik der Hieroglyphen Darunter ein gerahmtes Bildfeld mit den ligierten Buchstaben SAIS. Eine Seerose windet sich zwischen den Buchstaben
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Rechts unten an der Seite: Monogramm Unter dem Bildfeld gedruckt: Das Bild von Sais von Theo Schmuz-Baudiss
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 24,0 cm; B. 5,0 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/24 (13. Juni), S. 379
Ausstellung:	

Das Bild von Sais.
Von Theo Schiwer-Bendix.

Nummer	009/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Zierleiste
Modellnr.:	
Datierung:	September 1896
Form Beschreibung:	Die Illustration steht ohne Text In unregelmäßig querformatiger Rahmenleiste ist eine nächtliche Landschaft wiedergegeben. Im Vordergrund befinden sich zwei märchenhafte Wesen: Eine geflügelte Schlange richtet sich auf und schaut aus dem Bild, aus ihren Nüstern steigt Rauch auf Neben ihr sitzt eine mädchenhafte Gestalt, sie trägt eine geflügelte Krone. Ihre Kleider mit ornamentalen Mustern wirken reich und prächtig, um den Hals fällt ihr locker eine geschmückte Stola In der vorderen rechten Hand hält sie eine Rispe Das Motiv wird zusätzlich zu den dünnen Rahmenleisten seitlich von zwei Säulen gerahmt Eine Sockelleiste links ist mit elf Kronen verziert
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Rechts unten signiert: Monogramm Unter dem Bildfeld gedruckt: Zierleiste von Theo Schmuz-Baudiss
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 8,0 cm; B. 18,0 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/36 (5. September), S. 576
Ausstellung:	



Nummer	010/Ill-Jugend
Bezeichnung/Titel:	Ritter Kuno
Modellnr.:	
Datierung:	Oktober 1896
Form Beschreibung:	Ein beleibter Mann in Rüstung, schaut auf einen Kompass, den er in der Hand hält. Römische Ziffern und die Abkürzung D.R.P. No. 001 (für Deutsches Reich Patent) sind auf der Rüstung zu lesen. Die Bezeichnung D.R.P. No. 001 machen den Harnisch zu einer deutschen Erfindung Die römischen Ziffern auf den einzelnen Segmenten seines Panzers machen diesen zugleich zu einer Sonnenuhr Seine große Nase wirft einen langen Schatten auf die Rüstung. Darunter in Vignette: "Wie der Ritter Kuno von Nasenbein stets wußte, wieviel Uhr es geschlagen hatte."
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Rechts im Bildfeld: Monogramm Rechts unter dem Bildfeld, gedruckt: Theo Schmuz-Baudiss
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	H. 18,0 cm; B. 12,0 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Jugend 1896/43 (24. Oktober), S. 698
Ausstellung:	

==========

Werkkatalog

4. **Ton (1896 – 1899)**
Katalognummern: 001/Ton bis 065/Ton
Tafeln: Tafel I/Ton bis VII/Ton

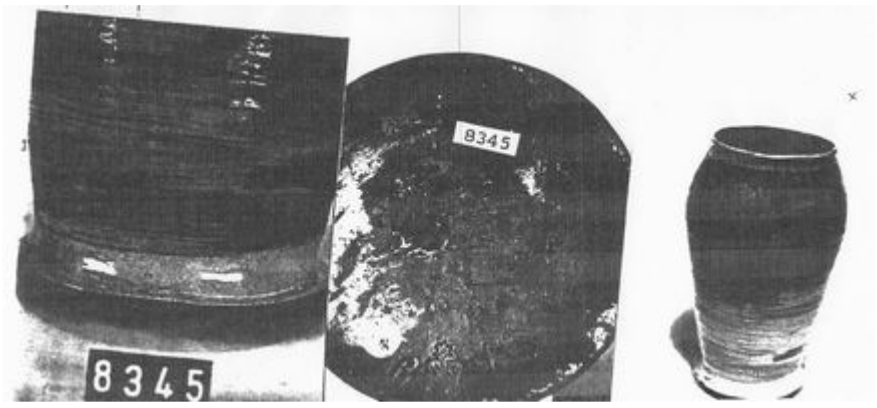
Nummer	001/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	1897
Form:	konischer Korpus Mündungsrand ausgezogen und gewellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	umlaufend geschwungene Streifen
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 2 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	H. 10 cm; D. 19,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214 Gmelin 1898/Töpfereien (Juni), S. 317 1989 Hohenberg, S. 34
Ausstellung:	▪

Nummer	002/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	1897
Form:	gewölbter Korpus hufeisenbogenförmig für vier Füße ausgeschnitten
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	umlaufend Blüten
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 1 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	H. 8,8 cm; D. 17,7 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 35
Ausstellung:	▪

Nummer	003/Ton
Objekt:	Vase mit Fisch
Datierung:	1897
Form:	balusterförmiger Korpus Mündungsrand ausgestellt und gewellt Flossen der Fische plastisch anganiert
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	auf beiden Schauseiten je ein Fisch
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 52 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum
Maße:	H. 15,5, D. 12,3 cm
Slg./Standort:	▪ Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum, Inv.Nr. 8342 (inventarisiert von Bornfleth, Elisabeth 1986) 1898 von Schmuz-Baudiß für 30 Mark erworben
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214
Ausstellung:	▪

Nummer	004/Ton
Objekt:	Vase auf tellerförmigem Untersetzter
Datierung:	1897
Form:	auf tellerförmigem Sockel mit gewelltem Rand zylindrischer Korpus, oben abgerundet und leicht eingezogen seitlich angarnierte Blätter, wie Elefantenohren
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	Auf beiden Schauseiten je ein Blatt
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 8 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Singer 1898, S. 212
Maße:	20,5 cm; D. 6,2 cm; Sockel : D. 11,8 cm
Slg./Standort:	▪ Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum, Inv.Nr. 8341 (inventarisiert von Bornfleth, Elisabeth 1986) 1898 von Schmuz-Baudiß für 30 Mark erworben
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 212 Dry von Zezschwitz/Dry 1988, S. 155
Ausstellung:	▪

Nummer	005/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	1897
Form:	balusterförmiger Korpus
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	breite Schmuckbänder mit umlaufender Blütenranke auf der Schulter
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 6 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum
Maße:	H. 17,2 cm; D. 8,0 cm
Slg./Standort:	▪ Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum, Inv.Nr. 8345 (inventarisiert von Bornfleth, Elisabeth 1986) 1898 von Schmuz-Baudiß für 30 Mark erworben
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 212 Borrmann 1902, S. 65 Pelka 1924, S. 188 Woeckel 1973, S. 1205
Ausstellung:	▪



Nummer	006/Ton
Objekt:	Vase mit flammendem Herz
Datierung:	1897
Form:	balusterförmiger Korpus Mündungsrand ausgestellt und gewellt
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	Flammendes Herz in dreieckigem Dekorfeld
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Signiert am Fuß (STB), in die Engobe eingeritzt Unter dem Boden roter Aufglasurstempel Nymphenburg
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 40
Maße:	H. 15,5 cm; D. 12,3 cm
Slg./Standort:	▪ Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum, Inv.Nr. 8342 (inventarisiert von Bornfleth, Elisabeth 1986); 1898 von Schmuz-Baudiß für 30 Mark erworben
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 208 Borrmann 1902, S. 65 Pelka 1924, S. 188 Woeckel 1973, S. 1205 1989 Hohenberg, S. 37 Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 40
Ausstellung:	▪

Nummer	007/Ton
Objekt:	Kanne mit zwei Schlangen
Datierung:	1897
Form:	balusterförmiger Korpus Mündungsrand ausgezogen und gewellt, zwei plasitsch aufgelegte Schlangen winden sich um den Krug, legen ihre Köpfe jeweils seitlich auf den Mündungsrand, ihre ineinander geschlungenen Leiber bilden den Henkel, der am Fuß an die Wandung gedrückt ist
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	ineinander verschlungene Weinblätter
Material:	rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 19 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Brandlhuber 1996, S. 318
Maße:	H. 22,2 cm; D. 13 cm
Slg./Standort:	▪ Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum, Inv.Nr. 8343 (inventarisiert von Bornfleth, Elisabeth 1986) 1898 von Schmuz-Baudiß für 20 Mark erworben
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 209 Borrmann 1902, S. 65 Pelka 1924, S. 188 Woeckel 1973, S. 1205 1989 Hohenberg, S. 36 Dry von Zezschwitz/Dry 1988, S. 155 Brandlhuber 1996, S. 318
Ausstellung:	▪

Nummer	008/Ton
Objekt:	Schale
Datierung:	1897
Form:	flacher, breiter, weich gerundeter Korpus, Mündungsrand gewellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	umlaufend Band von Stiefmütterchenblüten
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 10 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Fotos der Verfasserin
Maße:	H. 7,8 cm; D. 13,5 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 207 1989 Hohenberg, S. 18 und S. 35
Ausstellung:	▪

Nummer	009/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	1897
Form:	zylindrischer Korpus Mündungsrand ausgezogen
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	langstielige Blumen umlaufend
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel) Blindstempel: 3 eingetragen in das Musterbuch des Deutschen Reiches am 3.1.1898
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Fotos der Verfasserin
Maße:	H. 19,5 cm; D. 14,0 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 1989 Hohenberg, S. 35
Ausstellung:	▪

Nummer	010/Ton
Objekt:	Vase mit Blumen und Insekten
Datierung:	1897
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 7 – (hier: Tafel I, links oben)
Ausstellung:	

Nummer	011/Ton
Objekt:	balusterförmige Vase mit Blumen und Herzen
Datierung:	1897
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 7 – (hier: Tafel I, Mitte oben)
Ausstellung:	

Nummer	012/Ton
Objekt:	balusterfömige Vase mit Blumen und plastischen Blättern
Datierung:	1897
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 7 – (hier: Tafel I, unten)
Ausstellung:	

Nummer	013/Ton
Objekt:	balusterförmige Vase mit Blumen und Herzen
Datierung:	1897
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 7 – (hier: Tafel I, Mitte oben)
Ausstellung:	

Nummer	014/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	Vor April 1898
Form:	balusterförmiger Korpus, Mündungsrand ausgestellt und gewellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	Vier Blumen vom Fuß bis zum Mündungsrand hinaufwachsend
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm roter Aufglasurstempel der Königlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 40
Maße:	H. 16,0; cm; D. 10,5 cm
Slg./Standort:	▪ Süddeutschland Privatbesitz
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 208 Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 40
Ausstellung:	▪

Nummer	015/Ton
Objekt:	Vor April 1898
Datierung:	gedrungen balusterförmiger Korpus, mit plastischem Weinblatt als Henkel
Form:	umlaufendes Schmuckband aus Weinlaub und Ornamente
Modelleur:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Modellnummer:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Künstlermonogramm roter Aufglasurstempel der Königlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 40
Maße:	H. 16,0 cm; D. 13,0 cm
Slg./Standort:	▪ Privatsammlung, Altomünster
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 211 Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 41
Ausstellung:	▪

Nummer	016/Ton
Objekt:	Balusterförmige Vase auf tellerartigem Fuß
Datierung:	vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 206
Ausstellung:	

Nummer	017/Ton
Objekt:	Vase auf tellerartigem Fuß, der vier mal an das Gefäß gedrückt ist
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 206
Ausstellung:	

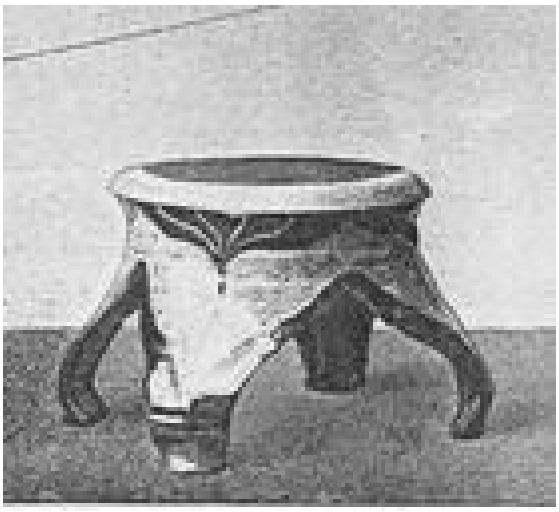
Nummer	018/Ton
Objekt:	Vase auf tellerartigem Fuß, mit plastisch auf gelegten Blättern
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 206
Ausstellung:	

Nummer	019/Ton
Objekt:	Vase, vier Mal oval eingedrückt
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 207
Ausstellung:	

Nummer	020/Ton
Objekt:	Vase mit Blume, die aus einer Zwiebel wächst
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 206
Ausstellung:	

Nummer	021/Ton
Objekt:	balusterförmige Vase mit ausgestelltem Rand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 207
Ausstellung:	

Nummer	022/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 207
Ausstellung:	



Nummer	023/Ton
Objekt:	Kanne mit Herz
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 207
Ausstellung:	

Nummer	024/Ton
Objekt:	Konische Vase mit plastisch angesetzten Mohnblüten
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 209 – (hier: Tafel II, oben)
Ausstellung:	

Nummer	025/Ton
Objekt:	Vase, ovoid eingedrückt mit plastisch angesetzen Mohnblüten
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 209 – (hier: Tafel II, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	026/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 209 – (hier: Tafel II, unten rechts)
Ausstellung:	

Nummer	027/Ton
Objekt:	Zylindrische Vase mit Tulpen
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	028/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	029/Ton
Objekt:	Gefäß auf Fuß mit umgeschlagenem Rand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, unten Mitte)
Ausstellung:	

Nummer	030/Ton
Objekt:	Kanne mit gefächerten Blättern auf Füßchen
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, unten rechts)
Ausstellung:	

Nummer	031/Ton
Objekt:	Zylindrisches Gefäß mit plastisch angelegten Mohnblüten auf Fuß aus umgeschlagenem Rand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, oben links)
Ausstellung:	

Nummer	032/Ton
Objekt:	balusterförmige Vase mit Blumen
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	033/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 210 – (hier: Tafel III, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	034/Ton
Objekt:	balusterförmige Vase auf tellerförmigem Fuß mit Herzen
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 211 – (hier: Tafel IV, oben links)
Ausstellung:	

Nummer	035/Ton
Objekt:	Konische Schale mit unregelmäßigem Mündungsrand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 211 – (hier: Tafel IV, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	036/Ton
Objekt:	balusterförmige Vase mit gewelltem Rand und großen Blüten
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 211 – (hier: Tafel IV, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	037/Ton
Objekt:	Flaschenkürbisähnliche Form, mit stilisierten Blüten
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 211 – (hier: Tafel IV, unten Mitte)
Ausstellung:	

Nummer	038/Ton
Objekt:	Schale mit Schmetterling
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 212 – (hier: Tafel V, oben links)
Ausstellung:	

Nummer	039/Ton
Objekt:	Vase mit ausgestelltem Fuß und ausgestelltem Mündungsrand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 212 – (hier: Tafel V, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	040/Ton
Objekt:	Große Schale mit angesetzten plastischen Mohnblüten
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 212 – (hier: Tafel V, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	041/Ton
Objekt:	Schale mit großem Schmetterling, Wandung gedrückt
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 212 – (hier: Tafel V, unten rechts)
Ausstellung:	

Nummer	042/Ton
Objekt:	Zylindrische Vase mit ausgestelltem Mündungsrand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 – (hier: Tafel VI, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	043/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 – (hier: Tafel VI, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	044/Ton
Objekt:	Gefäß mit gebogenem Mündungsrand und Blumen
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 – (hier: Tafel VI, unten Mitte)
Ausstellung:	

Nummer	045/Ton
Objekt:	balusterfömige Vase auf Teller mit umgeschlagenem Rand
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 – (hier: Tafel VI, unten rechts)
Ausstellung:	

Nummer	046/Ton
Objekt:	Zylindrische Vase mit ausgestelltem Mündungsrand
Datierung:	vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 – (hier: Tafel VI, oben links)
Ausstellung:	

Nummer	047/Ton
Objekt:	Vase mit großen gefächerten Blatt
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 13 – (hier: Tafel VI, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	048/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 213 – (hier: Tafel VI, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	049/Ton
Objekt:	Zylindrische Vase, die sich nach oben weitet
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214 – (hier: Tafel VII, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	050/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214 – – (hier: Tafel VII, unten links)
Ausstellung:	

Nummer	051/Ton
Objekt:	balusterförmiges Gefäß
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214 – (hier: Tafel VII, unten Mitte)
Ausstellung:	

Nummer	052/Ton
Objekt:	Zylindrisches Gefäß in großer Schale stehend, ornamentale Muster
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214 – (hier: Tafel VII, oben links)
Ausstellung:	

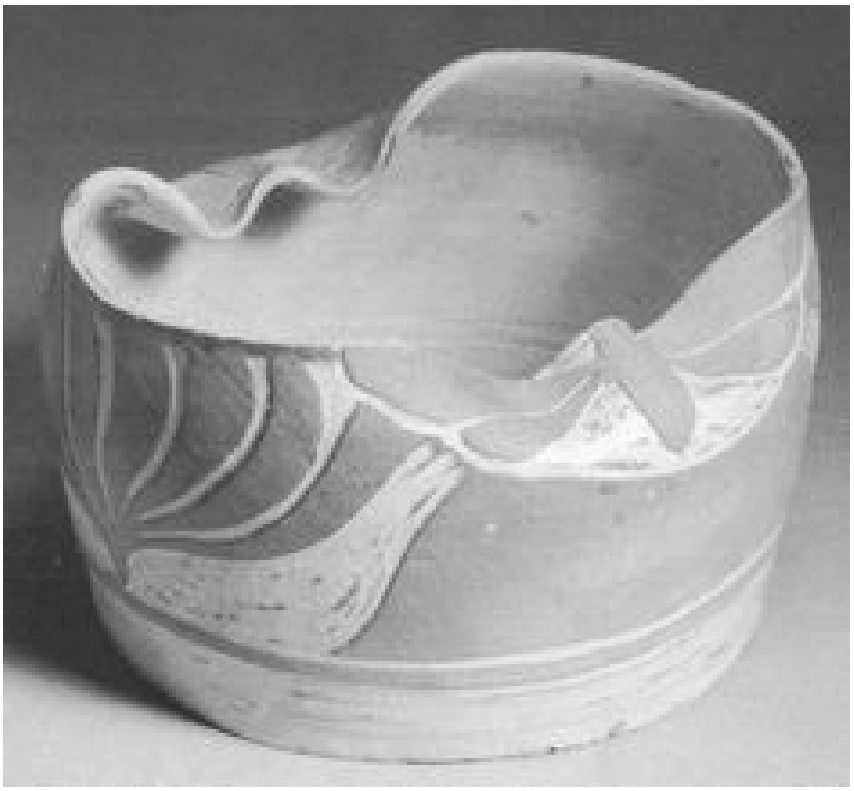
Nummer	053/Ton
Objekt:	Sockel
Datierung:	Vor April 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Singer 1898, S. 214 – (hier: Tafel VII, oben rechts)
Ausstellung:	

Nummer	054/Ton
Objekt:	Vase mit geflügelter Eidechse
Datierung:	Vor Juni 1898
Form:	ovoider Korpus in der Mitte eingezogen angarnierte geflügelte Eidechse, die ihre Flügel über Korpus und Mündungsrand ausbreitet
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	Zweige mit Blättern winden sich je in einem Dekorfeld auf beiden Schauseiten um das Gefäß herum
Material:	hellrötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	1988 Hohenberg, S. 33
Maße:	H. 29 cm; D. 24 cm
Slg./Standort:	▪ Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv.-Nr. 4366
Abgebildet in:	Gmelin 1898/Töpfereien (Juni), S. 315 1988 Hohenberg, S. 33
Ausstellung:	▪

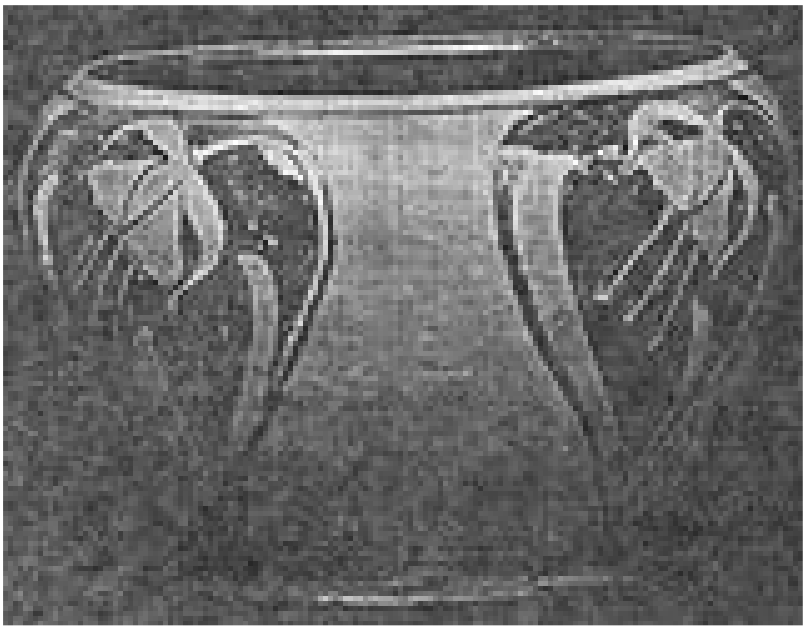
Nummer	055/Ton
Objekt:	Vase mit Schneeglöckchen
Datierung:	Vor Juni 1898
Form:	balusterförmiger Korpus Mündungsrand leicht ausgestellt und gewellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	umlaufend Schneeglöckchen
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm unter dem Boden roter Aufglasurstempel der Königlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 41
Maße:	H. 18,5 cm; D. 9,8 cm
Slg./Standort:	▪ München Privatbesitz
Abgebildet in:	Gmelin 1898/Töpfereien (Juni), S. 317 Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 41
Ausstellung:	▪

STB

Nummer	056/Ton
Objekt:	Schale mit Schmetterling
Datierung:	um 1898
Form:	breiter Korpus Mündungsrand gewellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	seitlich sich je ein Blatt breit fächernd alternierend dazwischen je ein Schmetterling mit ausgebreiteten Flügeln
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 28
Maße:	H. 7,5 cm; D. 12,7 cm
Slg./Standort:	▪ München Privatbesitz
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 28
Ausstellung:	▪

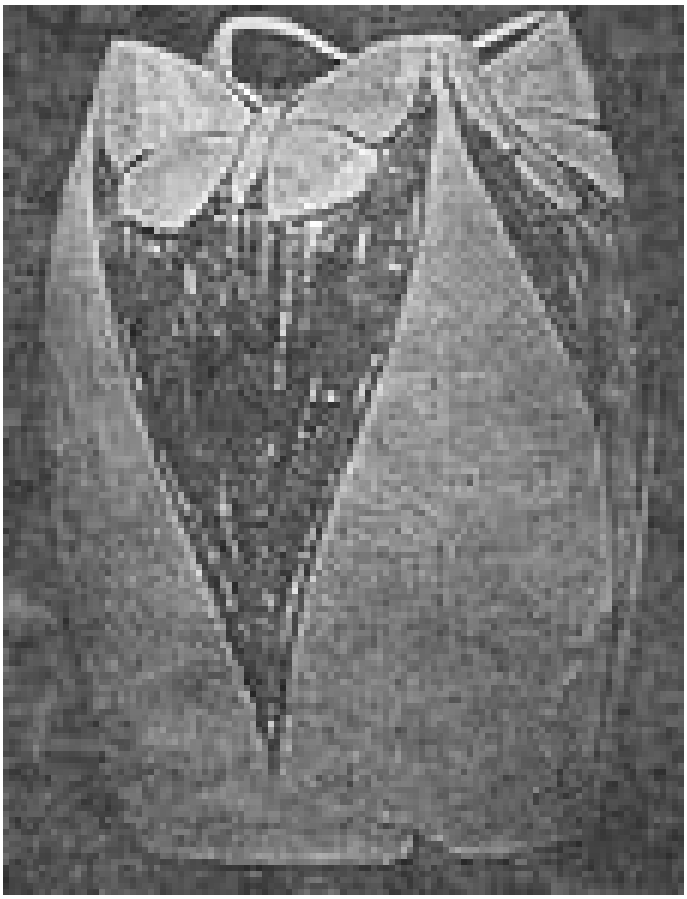


Nummer	057/Ton
Objekt:	Gefäß mit Fuchsienblüten
Datierung:	um 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Zeitgenössisches Foto im Archiv der KPM
Ausstellung:	▪



Nummer	058/Ton
Objekt:	Gefäß mit plastischen Auflagen
Datierung:	um 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Zeitgenössisches Foto im Archiv der KPM
Ausstellung:	▪

Nummer	059/Ton
Objekt:	Gefäß mit Schmetterling
Datierung:	um 1898
Form:	
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Zeitgenössisches Foto im Archiv der KPM
Ausstellung:	▪



Nummer	060/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	um 1898
Form:	balusterförmiger Korpus, der Mündungsrand mit leicht nach außen stehendem, gewellten Mündungsrand
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	in der Fußzone vier lanzettförmige Blätter auf Schulter und Mündungsrand vier Reserven, darin fünfblättrige Blüten
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Sternbekrönter Rautenschild (Blindstempel)
Ausführung:	Königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 36
Maße:	H. 10,6, D. 12,3 cm
Slg./Standort:	▪ Gewerbemuseum im Germanischen Nationalmuseum, Inv.Nr. 8344 (inventarisiert von Bornfleth, Elisabeth 1986); 1898 von Schmuz-Baudiß für 9,- Mark erworben
Abgebildet in:	Borrmann 1902, S. 65 Pelka 1924, S. 188 Woeckel 1973, S. 1205 1989 Hohenberg, S. 36
Ausstellung:	▪

Nummer	061/Ton
Objekt:	Vase mit Seerosen
Datierung:	um 1898
Form:	schlanke Form Mündungsrand gerade ausgestellt, zwischen den Blüten durchbrochen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	vier Seerosen umlaufend Schlingpflanzen steigen bis zum Mündungsrand das Gefäß hinauf
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 29
Maße:	H. 21,7 cm; D. 10 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 29
Ausstellung:	▪

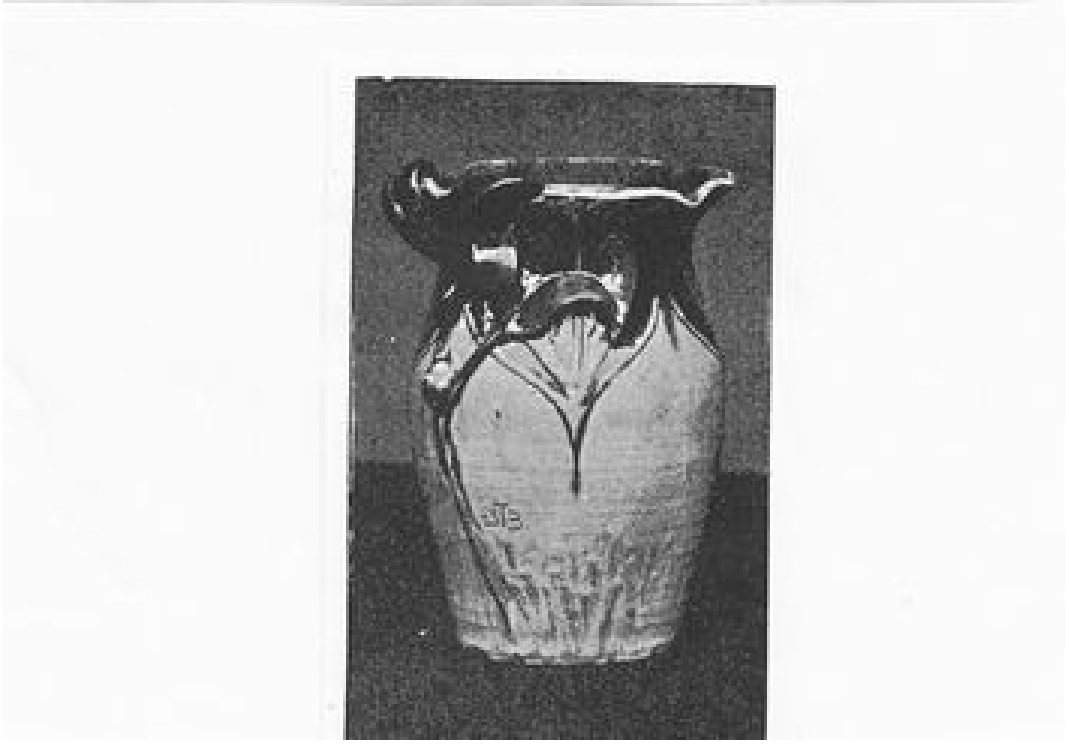
Nummer	062/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	um 1898
Form:	schlanke, fast zylindrische Form je eine aufgelegte vertikale Wulst als Mittelsteg des Blattes
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	aufbeiden Schauseiten je ein Farnblatt, das sich über die Wandungshälfte fächert
Material:	ockerfarben brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	Fotos der Verfasserin
Maße:	H. 15,6 cm; D. 8,0 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 31
Ausstellung:	▪

Nummer	063/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	um 1898
Form:	zylindrische Form Mündungsrand ausgestellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	vier Dekorfelder umlaufend, gegenständig angeordnet
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	Fotos
Maße:	H. 16,5 cm; D. 9,0 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 31
Ausstellung:	▪

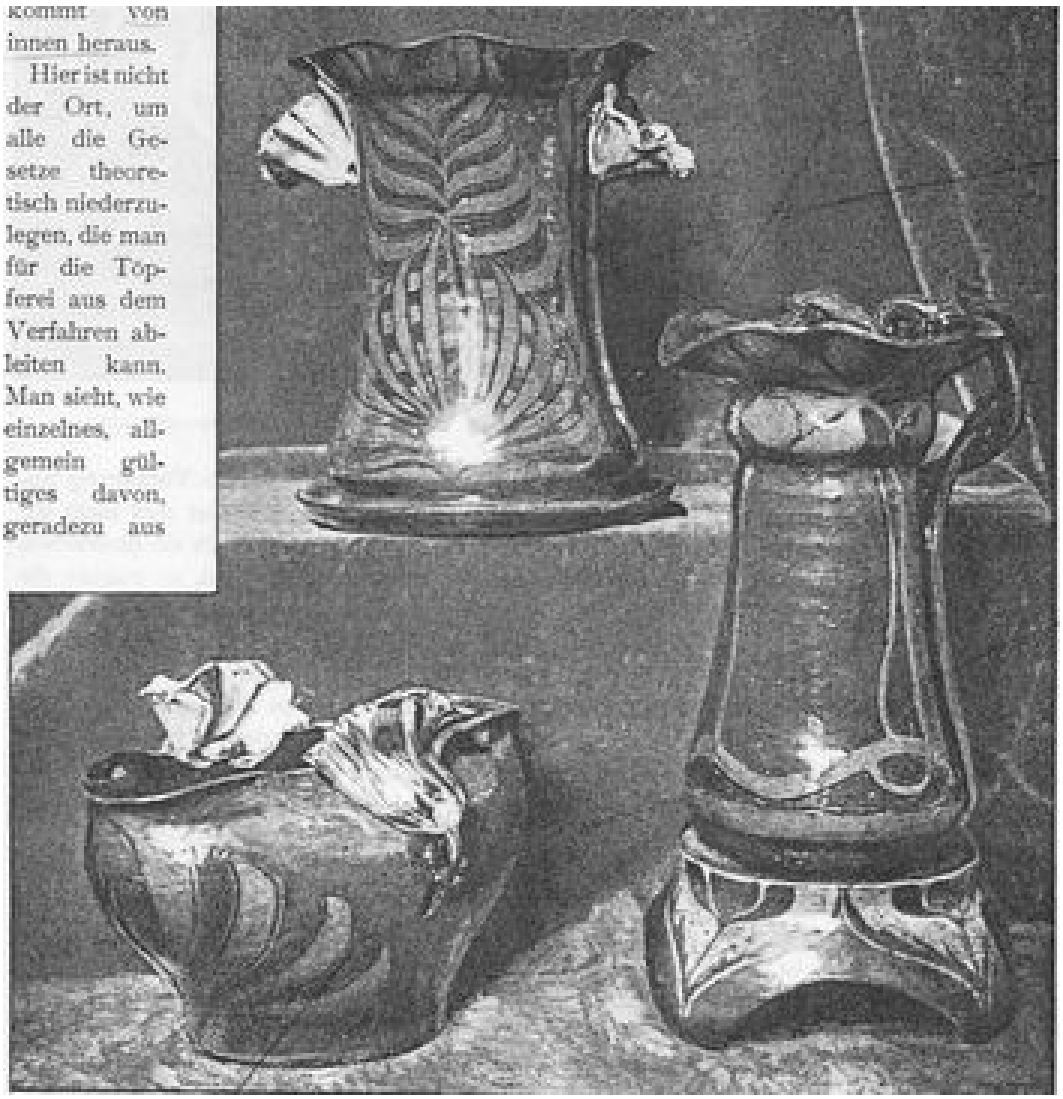
Nummer	064/Ton
Objekt:	Vase
Datierung:	um 1898
Form:	balusterförmiger Korpus Mündungsrand gewellt seitlich plastisch aufgelegte Blätter
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Modellnummer:	
Dekor:	schauseitig je ein Dekorfeld mit Blüten gefüllt
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	H. 22,5 cm; D. 11 cm
Slg./Standort:	▪ München, Privatbesitz
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 32
Ausstellung:	▪

Nummer	065/Ton
Objekt:	Wandteller
Datierung:	um 1898
Form:	flacher Spiegel flache Fahne
Modelleur:	
Modellnummer:	
Dekor:	im Spiegel, der Kopf einer Frau im Profil lange Haare umschlingen ihr Gesicht auf der Fahne Maiglöckchen und Sterne
Material:	gelblich-rötlich brennender Scherben
Technik:	gedreht, frei modelliert engobiert, für den Dekor partiell wieder abgekratzt glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	
Bildnachweis:	Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 42
Maße:	D. 36,0 cm
Slg./Standort:	▪ München Privatbesitz
Abgebildet in:	Ziffer 1990/Kunstgewerbe, S. 42
Ausstellung:	▪

Tafel I/Ton, Abbildung in: Gmelin 1897/Kleinkunst, S. 57



Tafel II/Ton, Abbildung in: Singer 1898, S. 209



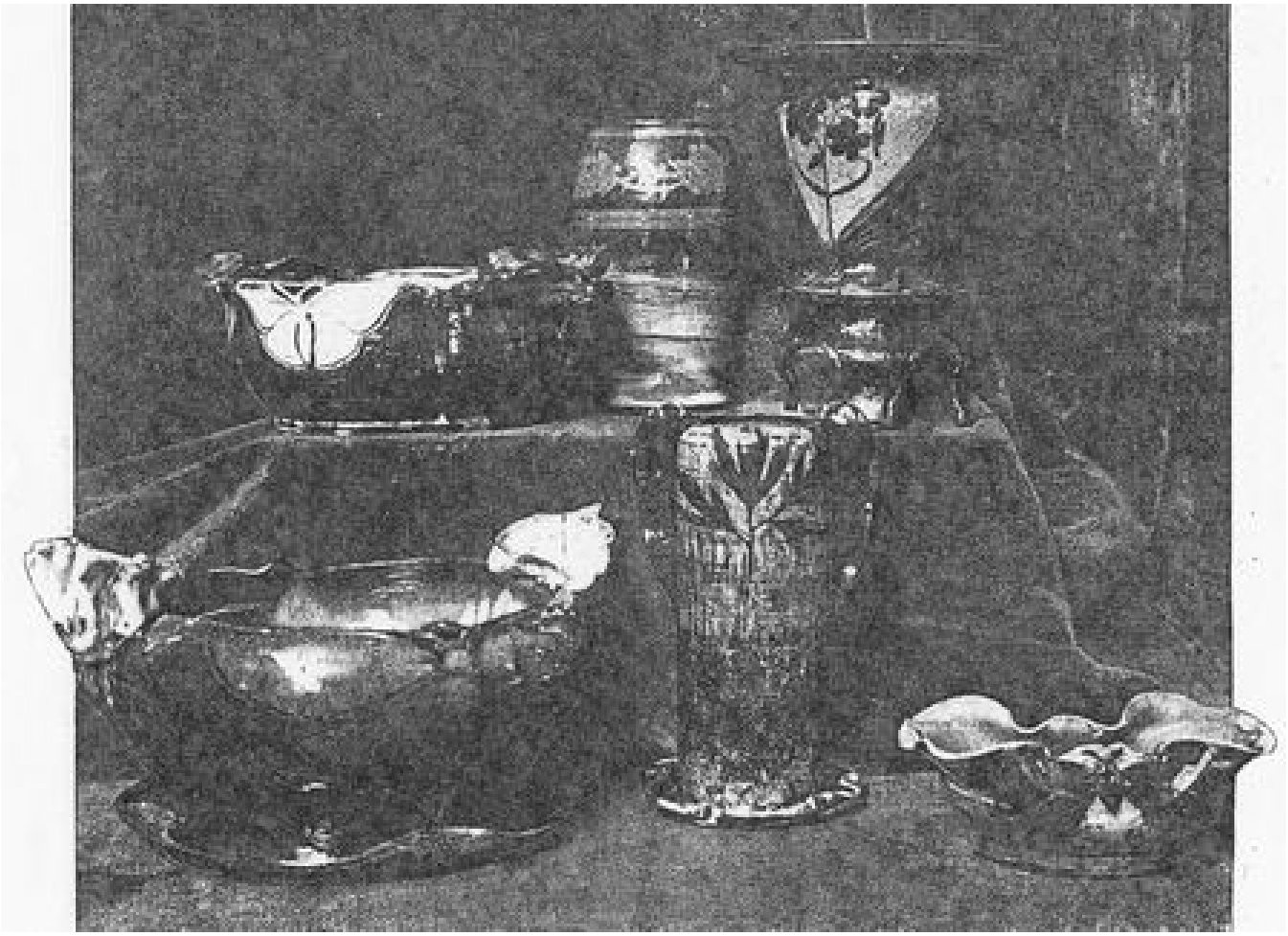
kommt von innen heraus.

Hier ist nicht der Ort, um alle die Gesetze theoretisch niederzulegen, die man für die Töpferei aus dem Verfahren ableiten kann. Man sieht, wie einzelnes, allgemein gültiges davon, geradezu aus

Tafel III/Ton, Abbildung in: Singer 1898, S. 210

Tafel IV/Ton, Abbildung in: Singer 1898, S. 211

Tafel V/Ton, Abbildung in: Singer 1898, S. 211



Tafel VI/Ton, Abbildung in: Singer 1898, S. 213

Tafel VII/Ton, Abbildung in: Singer 1898, S. 214

5. Bronze (1898)

Katalognummern: 001/Bronze bis 003/Bronze

Nummer	001/Bronze
Bezeichnung/Titel:	Gefäß auf Sockel
Modellnr.:	
Datierung:	
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	unbekannt
Abgebildet in:	Abbildung in der Zeitschrift ‚Kunst und Handwerk' 1898, S. 36 Bildunterschrift: „Kupfergefäße mit Einlagen aus japanischen Legierungen (Shakudo und Shibuitschi); Fuß aus Ebenholz. Entwürfe von Schmuz-Baudiß, München"
Ausstellung:	1898 Münchner Jahres-Ausstellung im Königlichen Glaspalast, vgl. 1898 München, S. 170

Nummer	002/Bronze
Bezeichnung/Titel:	Gefäß auf Sockel
Modellnr.:	
Datierung:	
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	Abbildung in der Zeitschrift ‚Kunst und Handwerk' 1898, S. 36 Bildunterschrift: „Kupfergefäße mit Einlagen aus japanischen Legierungen (Shakudo und Shibuitschi); Fuß aus Ebenholz. Entwürfe von Schmuz-Baudiß, München"
Ausstellung:	1898 Münchner Jahres-Ausstellung im Königlichen Glaspalast, vgl. 1898 München, S. 170

Nummer	003/Bronze
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnr.:	
Datierung:	
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Unbekannt
Abgebildet in:	In: ‚Dekorative Kunst' 1898/1899 (Bd.2), S. 156 Mit der Bildunterschrift: Nach einer Zeichnung von Th. Schmuz-Baudiss, München. Vase mit japanischen Metall-Legierungen eingelegt auf japanische Art patiniert
Ausstellung:	1898 Münchner Jahres-Ausstellung im Königlichen Glaspalast, vgl. 1898 München, S. 170

==========

Werkkatalog

6. Steinzeug (1899)

Katalognummern: 001/Steinzeug bis 016/Steinzeug
Tafeln: Tafel I/Steinzeug

Nummer	001/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Schale mit Rochen
Modellnr.:	
Datierung:	Um 1899
Form **Beschreibung:**	runde Standfläche Rochen plastisch geformt und angarniert
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	H. 5,5 cm; D. 21 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Anomymus 1901, 10.10.1901, S. 543 1989 Hohenberg, S. 38 Ulmer 1996, S. 42
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	002/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Vase mit zwei Henkeln
Modellnr.:	Um 1899
Datierung:	
Form **Beschreibung:**	Ovoider Korpus, seitlich je ein Henkel florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 47
Maße:	H. 12 cm; D. 11 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Kg 69 : 4
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 278 Anonymus 1901, S. 188 Anonymus 1901, 10.10.1901,S. 543 Borrmann 1902, o. S. (Fig. 45) 1902 Turin, S. 195 Ulmer 1996, S. 47
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	003/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Deckelschüssel
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form Beschreibung:	bauchige Form, Griffe aus Blütenblättern geformt Deckel nicht erhalten forales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 48
Maße:	H. 20 cm; D. 31 cm
Slg./Standort:	▪ Privat-Slg.
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 278 Anonymus 1901, S. 188 Anonymus 1901, 10.10.1901,S. 543 Borrmann 1902, o.S. (Fig. 45) 1989 Hohenberg, S. 42 Ulmer 1996, S. 48
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

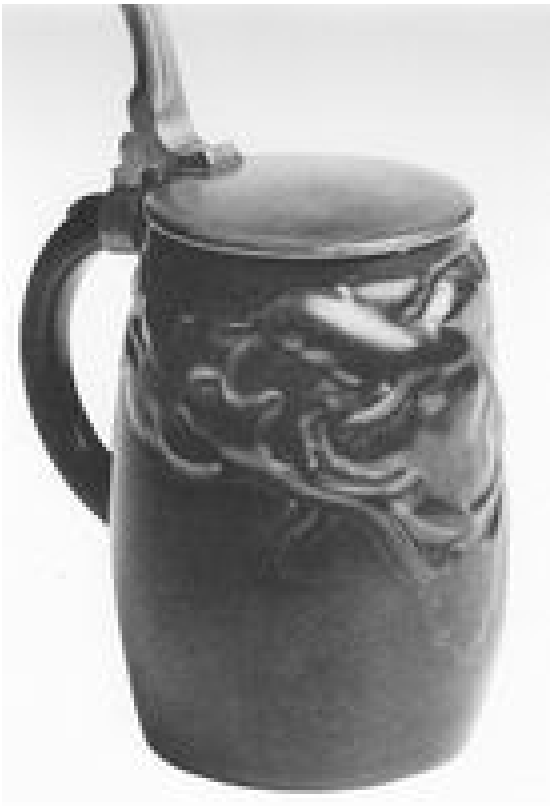
Nummer	004/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Schüssel
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	ovaler Stand Korpus mit seitlich durchbrochenen Griffen florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 44
Maße:	H. 16 cm; B. 33 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Inv.-Nr.: Kg 69:5)
Abgebildet in:	Anonymus 1901, S. 188 Anonymus 1901, 10.10.1901, S. 543 1989 Hohenberg, S. 42 Ulmer 1996, S. 44
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	005/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Schale
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	runder Stand, weiter Korpus florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 44
Maße:	H. 7,2 cm; D. 18,5 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Inv.-Nr.: Kg.69:32)
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 10.10.1901, .543 Heller 1974, Abb. 3, S. 102 1989 Hohenberg, S. 41 Ulmer 1996, S. 44
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	006/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Kerzenhalter
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form Beschreibung:	in der Mitte eines flachen Tellers steht ein Einsatz mit drei Öffnungen florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 43
Maße:	H. 11 cm; D. 16 cm
Slg./Standort:	▪ München Stadtmuseum (Inv.-Nr.: K-72-523)
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 378 Anonymus 1901, S. 188 Anonymus 1901, 10.10.1901,S.543 1977 Brüssel, S. 224 Ulmer 1996, S. 43
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	007/T
Bezeichnung/Titel:	Vase
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	zylindrischer Korpus florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 48
Maße:	H. 22,3 cm; D. 10,5 cm
Slg./Standort:	▪ Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Inv. Nr. 4190)
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 378 Anonymus 1901, 10.10.1901, S. 543 Anonymus 1901, S. 188 Borrmann 1902, o. S. (Fig. 45) 1989 Hohenberg, S. 43 Ulmer 1996, S. 48
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	008/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Bierkrug mit Zinndeckel
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	Bauchiger Korpus mit Henkel, Zinndeckel Eidechse in Beerenranken reliefiert scharnierter Flachdeckel aus patiniertem Zinn
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart
Maße:	H. 13 cm; D. 9 cm
Slg./Standort:	▪ Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart (Inv.Nr.: 4040)
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 278 Anonymus 1901, S. 188 Anonymus 1901, 10.10.1901,S.543 1989 Hohenberg, S. 40 Ulmer 1996, S. 44 Von Zeschwitz, Auktion vom 12.11.2004, Lot 411
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk



Nummer	009/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Vase
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	balusterförmiger Korpus Rochen in Unterwasserpflanzen schwimmend
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	H. 34 cm; D. 17cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 39 Ulmer 1996, S. 43
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

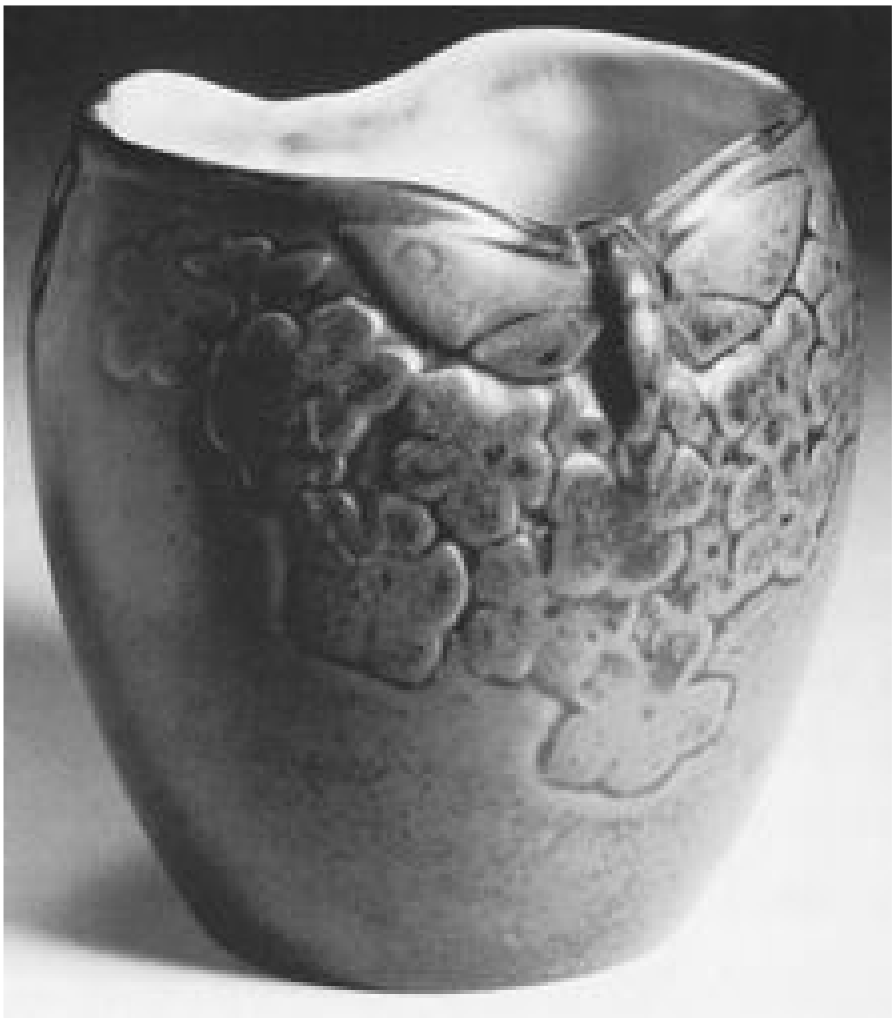
Nummer	010/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Butterdose
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	Korpus, zwei angesetzte Griffe inliegender gewölbter Deckel zwei überkreuz gelegte Bügel als Griff florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	H. 8 cm; D. 17,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Anonymus 1901, S. 188 1989 Hohenberg, S. 42 Ulmer 1996, S. 48
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	011/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Teekanne
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	Bauchiger Korpus florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	10 cm; D. 13 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S.43 Ulmer 1996, S. 46
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	012/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Zuckerdose
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	Bauchiger Korpus florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Maße:	H. 8 cm mit Deckel, D. 11 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S.43 Ulmer 1996, S. 46
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	013/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Milchkännchen
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	bauchiger Korpus florales Relief
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Maße:	H. 5,5 cm; D. 10,5 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (Inv.-Nr.: Kg 69:16)
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S.43 Ulmer 1996, S. 46
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	014/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Vase mit Schmetterling
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form **Beschreibung:**	Ovoider Korpus Mündungsrand gewellt florales Relief, Schmetterling
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Ulmer 1996, S. 46
Maße:	H. 12 cm; D. 11 cm
Slg./Standort:	▪ Starnberg Privatsammlung
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 41 Ulmer 1996, S. 46
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk



Nummer	015/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Bierseidel mit Zinndeckel
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form Beschreibung:	schlanke, flach gewölbte Tonnenform Schauseite mit reliefiert ausgeformtem Blüten- und Blattrankenornament darüber die reliefierte Bandinschrift ´IN TRINITATE ROBUR´ Rundbogenhenkel der untere Ansatz mit floralem Motiv zum Stand geführt Scharnierter Flachdeckel aus patiniertem Zinn
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Steinzeug, Glasur
Technik:	Formguss, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm blind SKM blind
Ausführung:	Scharvogel Kunsttöpferei München
Bildnachweis:	Auktionshaus Zeschwitz
Maße:	H. 13 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Von Zeschwitz, Auktion vom 14.11.2003, Lot 114
Ausstellung:	▪ 1901 Dresden - Internationale Kunstausstellung ▪ 1901 München - 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk

Nummer	016/Steinzeug
Bezeichnung/Titel:	Schüssel
Modellnr.:	
Datierung:	um 1899
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 10.10.1901, S. 543, Tafel I, Steinzeug
Ausstellung:	
Bemerkung:	Auf dem Foto ganz links, alle anderen Stück sind in Katalog und in Sammlungen erhalten

Tafel I /Steinzeug, Abbildung in: Anonymus 1901, 10.10.1901, S. 543

==========

Werkkatalog

8. Porzellan / Swaine & Co. in Hüttensteinach (1899-1902)

Nummern: 001/P-Swaine bis 075/P-Swaine
Tafeln: Tafel I/P-Swaine bis Tafel V/P-Swaine

Nummer	001/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Flügeln
Datierung:	Um 1899
Form:	balusterförmiger Korpus seitlich je ein Griff in Flügelform angesetzt plastisch angarniertes florales Band über der Schulter
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	auf beiden Schauseiten je zwei Lilien, die aus einem Blütenstengel emporwachsen sorgfältig gestrichelter Kratzdekor
Material:	Porzellanscherben, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, ausgekratzt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 41 cm; D. 10,5 cm
Slg./Standort:	▪ München Privatbesitz
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I., unten links in der Mitte) Ottomeyer 1996/Natur, S. 144
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Ottomeyer 1996/Natur, S. 144

Nummer	002/P-Swaine
Objekt:	Großer Teller mit gestricheltem Kratzdekor
Datierung:	Um 1899
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I., unten in der Mitte)
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im Archiv der KPM

Nummer	003/P-Swaine
Objekt:	Becher mit Blumen
Datierung:	um 1899
Form:	konischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Blumen umlaufend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, ausgekratzt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 9,0 cm; D. 6,8 cm
Slg./Standort:	▪ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. SB 112
Abgebildet in:	Hennig 1987, S. 115, Abb. 112 1989 Hohenberg, S. 47
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	004/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Wellenlinien
Datierung:	um 1899
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	vertikale unregelmäßige Wellenlinien, die teils allein stehen, teils sich bündeln, wie von Wind bewegte Grashalme
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, ausgekratzt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 12,7 cm; D. 6,1 cm
Slg./Standort:	▪ Museum Otto-Ludwig Eisfeld/Thüringen, Inv.-Nr. 57/54, 10501
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	005/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Christrosenblatt
Datierung:	um 1899
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Auf beiden Schauseiten Christrosenblatt mit weißem Kontur
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 15,1 cm; D. 7,6 cm
Slg./Standort:	▪ Museum Otto-Ludwig Eisfeld/Thüringen; Inv.-Nr. 57/53, 10500
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	006/P-Swaine
Objekt:	Vase Dotterblume
Datierung:	1899
Form:	zylindrischer Korpus, zum Fuß und zur Mündung sich leicht verbreiternd, Mündungsrand passig geschweift
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	a) Eingerahmt von Dekorfeld mit schwingenden Konturen, Mohnblume jeweils schauseitig b) Eingerahmt von Dekorfeld mit schwingenden Konturen, Schmetterling jeweils schauseitig (Schablone für Schmetterling wie auch auf später verwendet)
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, schabloniert, ausgekratzt, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	Maße: H. 23 cm; D. 11,6 cm
Slg./Standort:	▪ Stadtmuseum Coburg (Slg. des Sprechsaal) ▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß ▪ Nachlass KPM, Nr. 10
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 182 Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 630 Becker 1902, S. 111 1977 Brüssel, S. 194 1989 Hohenberg, S. 54
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	007/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Schneeglöckchen
Datierung:	1899
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	umlaufend vertikal angeordnete Schneeglöckchen leicht reliefiert
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 13 cm
Slg./Standort:	▪ Kassel Privatsammlung
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 82 Becker 1903, S. 32 1989 Hohenberg, S. 48 Von Zezschwitz, Auktion vom 14.11.2003, Lot 110
Ausstellung:	▪ Paris 1900 – Weltausstellung ▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 48

Nummer	008/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Stiefmütterchen
Datierung:	1899
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	umlaufend vertikal angeordnete Stiefmütterchen leicht reliefiert (Farbvarianten)
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 12,6 cm; D. 6,2 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. Kg 77:18 ▪ Kassel Privatsammlung
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 82 Becker 1903, S. 32 1989 Hohenberg 1989, S. 48 Von Zezschwitz, Auktion vom 14.11.2003, Lot 110
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	1989 Hohenberg 1989, S. 48

Nummer	009/P-Swaine
Objekt:	Balusterförmige Dose
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, unten Mitte)
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	010/P-Swaine
Objekt:	Balusterfömige Vase mit Phlox
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, unten rechts)
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	011/P-Swaine
Objekt:	Übertopf mit Kornblumen
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, unten rechts)
Ausstellung:	Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	012/P-Swaine
Objekt:	balusterförmige Vase mit Laufglasur
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, oben links) Detailaufnahme – in den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, beschriftet von Schmuz-Baudiß: „geflossen auf grünem Fond", Archiv der KPM.
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Unterlagen aus dem Nachlaß von Schmuz-Baudiss, Archiv der KPM

Nummer	013/P-Swaine
Objekt:	zylindrische Vase mit Crakelée und Stiefmütterchen
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, oben links)
Ausstellung:	
Bemerkung:	
Bildnachweis:	Unterlagen aus dem Nachlaß von Schmuz-Baudiss, Archiv der KPM

Nummer	014/P-Swaine
Objekt:	Übertopf mit Winden
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, oben links)
Ausstellung:	Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	015/P-Swaine
Objekt:	zylindrische Vase mit „Perlglasur ohne Dekor“
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, oben Mitte) *Siehe Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, dort beschriftet Schmuz-Baudiß die Vase mit: „Perlglasur ohne Dekor“
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	016/P-Swaine
Objekt:	Teller mit Phlox
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, unten links)
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	017/P-Swaine
Objekt:	Balusterförmige Vase auf hohem Fuß mit stilisierten Blüten
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, oben rechts)
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	018/P-Swaine
Objekt:	balusterförmige Vase mit geweitetem Rand
Datierung:	1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (Tafel II, oben rechts)
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629

Nummer	019/P-Swaine
Objekt:	Pensée Service große Deckelterrine mit Nympenburger Stempel
Datierung:	1900
Form:	bauchiger, Korpus, vier standkreuzartig angeordnete Stützfüße zwei weit aufgerissene Fischmäuler als Handhaben flach gewölbter Deckel mit Bügelgriff
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Stiefmütterchenbouquetts auf beiden Schauseiten, eingerahmt von Fond
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Rautenmarke für Königliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg (Blindstempel)
Ausführung:	Königliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg
Vertrieb:	
Maße:	H. 24,3 cm; D. 29,3 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 61 Von Zezschwitz, Auktion vom 14.11.2003, Lot 109
Bemerkung:	Ziffer dazu: „Es handelt sich bei dieser Terrine um ein einzigartiges Dokument der Zusammenarbeit zwischen Schmuz-Baudiß und der Manufaktur, das Experiment als anzusehen ist." Vgl. Ziffer 1998, S. 58
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung ▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	Kunsthandel, Foto der Verfasserin

Nummer	020/P-Swaine
Objekt:	Pensée Service
Datierung:	1900
Form:	bauchiger Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Stiefmütterchenbouquetts eingerahmt von Fondfeldern
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarbe, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	Dessertteller: D. 21 cm Cabaret: 15,5 cm; D. 24,5 cm;
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß ▪ München, verschiedene Privatsammlungen ▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Anonymus 1899/1900, S. 82 Pica 1902, S. 320 Becker 1903, S. 32 1971 Treskow, S. 240 1997 München, S. 58 Hohenberg 1989, S. 60f Von Zezschwitz, Auktion vom 24.04.2006, Lot 131
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	021/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Phlox
Datierung:	1900
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Blume auf beiden Schauseiten, in verschiedenen Farbvarianten
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 16,8 cm; D. 8,8 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß ▪ Musem Otto-Ludwig Eisfeld/Thüringen Inv. Nr. 57/51, 10499 ▪ Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. 70/94 ▪ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. 1969/156
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 630 Woeckel 1968, Abb. 59, o. S. 1971 Treskow, S. 240 1977 Brüssel, S. 194 1989 Hohenberg, S. 52
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

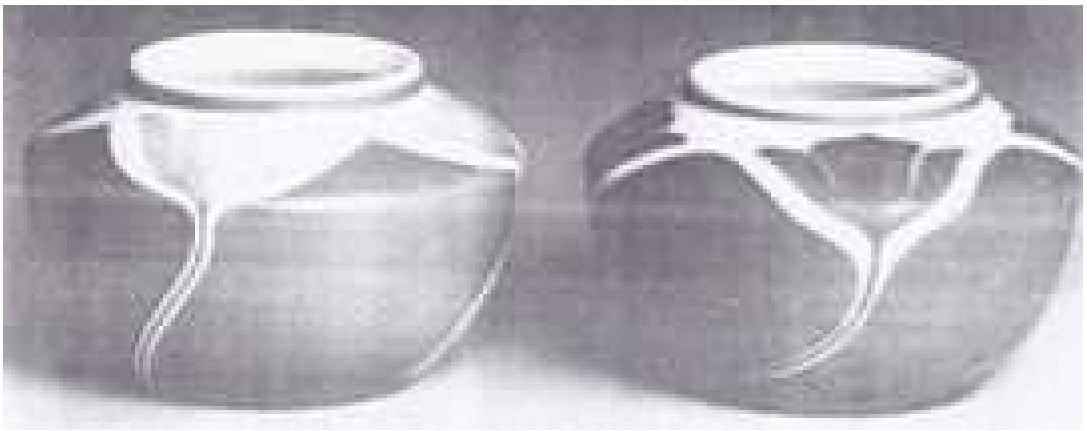
Nummer	022/P-Swaine
Objekt:	Teller mit Schneeglöckchen
Datierung:	1900
Form:	flacher Teller kurzer, aufgestellter Rand
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	zwei Schneeglöckchen mit Blättern im Spiegel Weiße Konturen bzw. im Fond liegend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 20,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 1989 Hohenberg, S. 48
Ausstellung:	▪ 1989 Hohenberg – Schmuz-Baudiss, ein Jugendstilkünstler ersten Ranges
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 48

Nummer	023/P-Swaine
Objekt:	Teller mit Beschriftung „Porzellan Schmuz-Baudiß" – „Firmenteller"*
Datierung:	1900
Form:	runder Teller flacher Spiegel flache Fahne
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	der Teller ist im Spiegel mit dem Künstlermonogramm und der Beschriftung ‚Schmuz-Baudiß' bemalt von floralen Ornamenten mit Blüten umrahmt
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 21,5 cm
Slg./Standort:	▪ Nachlaß KPM
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 1989 Hohenberg, S. 45
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	* in seinem Werkstattunterlagen nennt Schmuz-Baudiß diesen Teller „Firmenteller", im KPN-N Schmuz-Baudiß hat den Teller wie ein Firmenschild benutzt und bei Ausstellungen in der Nähe seiner Porzellane aufgestellt
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 45

Nummer	024/P-Swaine
Objekt:	Kanne mit Weinlaub (Likörkrug)
Datierung:	1900
Form:	schlanke Balusterform schmaler ausgezogener Henkel von Fuß bis zur Mündung
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Fußzone in Fond darüber Weinlaubblätter auf beiden Schauseiten
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gemalt, glasiert
Bez.:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 24,7 cm; D. 7,5 cm
Slg./Standort:	▪ Starnberg Privatsammlung
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 629 (unten links) 1977 Brüssel, S. 194 1989 Hohenberg, S. 51
Ausstellung:	
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 51

Nummer	025/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Salamander
Datierung:	1900
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	
Dekor:	vollständig fondiert, im oberen Drittel ein Salamander
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm im Schild
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 17,0 cm; D. 8,0 cm
Slg./Standort:	▪ Süddeutschland Privatsammlung
Abgebildet in:	Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 630 Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 90 Ziffer 1990, S. 43
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	Ziffer 1990, S. 43

Nummer	026/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Tulpen bzw. Stiefmütterchenblüten
Datierung:	1900
Form:	runder, gewölbter Korpus, zur Schulterschrägung kantig umbrochen kurzer, zylindrischer Hals
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	a) umlaufend von der Schulter ausgehend vier Tulpen, weiß belassene Konturen (zwei Farbvarianten) b) auf der Schulter vier Stiefmütterchenblüten weiß belassene Konturen (zwei Farbvarianten)
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 6,5 cm; D. 9,0 cm
Slg./Standort:	a) München Privatsammlung a) Archiv der KPM b) München Privatsammlung b) Nachlass KPM, Nr. 38
Abgebildet in:	a) Anonymus 1900, 25.10.1900, S. 630 a) 1989 Hohenberg, S. 48 a) Von Zezschwitz, Auktion vom 24.04.2006, Lot 133 b) 1989 Hohenberg, S. 46 b) Von Zezschwitz Auktion vom 24.04.2006, Lot 132
Ausstellung:	▪ 1989 Hohenberg – Schmuz-Baudiss, ein Jugendstilkünstler ersten Ranges
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 46



Nummer	027/P-Swaine
Objekt:	Teedose
Datierung:	1900
Form:	bauchiger Korpus mit Deckel
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Auf beiden Schauseiten Blüten in von Fond freigelassenem Feld
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm in Fond eingekratzt
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 16,0 cm; D. 13,4 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 88 1971 Treskow, S. 240 1989 Hohenberg, S. 49
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 46

Nummer	028/P-Swaine
Objekt:	Teller mit Seerose und Fisch
Datierung:	1900
Form:	flacher Teller kurzer gewellter Rand
Modelleur:	
Dekor:	in vom Fond freigelassenen Dekorfeld im Spiegel Seerose mit darunter schwimmendem Fisch
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 21,0 cm
Slg./Standort:	▪ München Privatsammlung
Abgebildet in:	Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 88 1989 Hohenberg, S. 56
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 56

Nummer	029/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Tulpen
Datierung:	1900
Form:	zylindrischer Korpus sich zum Fuß und zur Mündung leicht weitend Blumen kräftig reliefiert
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	vier Tulpen schlängeln sich vom Fuß des Gefäßes über die Wandung nach oben in der Fußzone entfalten sich gefächerte Blätter (Farbvarianten)
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarben, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm im Schild
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 19,5 cm; D. 10 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM ▪ Süddeutschland Privatbesitz ▪ Karlsruhe Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. 70/94
Abgebildet in:	Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 88 Borrmann 1902, S. 105 1977 Brüssel, S. 194 Woeckel 1968, Abb. 59, o.S. Ziffer 1990, S. 43 1989 Hohenberg, S. 50
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	Ziffer 1990, S. 43

Nummer	030/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Schmetterling
Datierung:	1900
Form:	balusterförmiger Korpus Mündungsrand leicht passig über der Schulter leicht eingeschnürt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	eingerahmt von Dekorfeld mit schwingenden Konturen Schmetterling jeweils schauseitig
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarben, ausgekratzt, gesprüht, gemalt, glasiert (Schablone)
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 23 cm; D. 8,0 cm
Slg./Standort:	▪ Starnberg Privatsammlung
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (unten links) Falke 1901/Kunsttöpferei, S. 88 1989 Hohenberg, S. 55
Ausstellung:	▪ Paris 1900, Weltausstellung
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 55

Nummer	031/P-Swaine
Objekt:	Große Vase mit Seerosen
Datierung:	Um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I, oben links)
Bemerkung:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im Archiv der KPM

Nummer	032/ P-Swaine
Objekt:	Teller mit Phlox
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T. S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I, oben links in der Mitte)
Bemerkung:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im Archiv der KPM

Nummer	033/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Tulpe
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I, oben rechts in der Mitte)
Bemerkung:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im Archiv der KPM

Nummer	034/P-Swaine
Objekt:	konischer Becher mit Ahornblatt
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I, unten links in der Mitte)
Bemerkung:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im Archiv der KPM

Nummer	035/P-Swaine
Objekt:	flache Schale mit Kleeblättern und Henkel
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel I, unten in der Mitte)
Bemerkung:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im Archiv der KPM

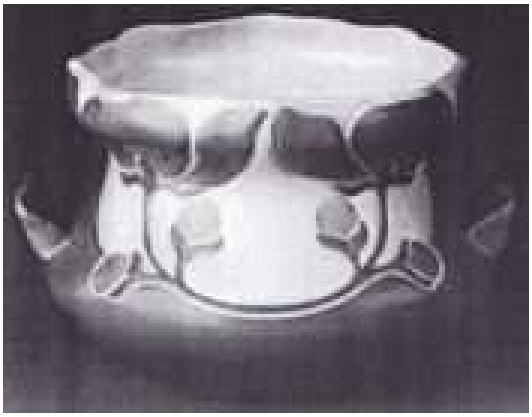
Nummer	036/P-Swaine
Objekt:	Teller mit Phlox
Datierung:	um 1900
Form:	flacher Teller kurzer aufgestellter Rand
Modelleur:	
Dekor:	Phloxblume mit Blättern im Spiegel
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 12,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Foto im Archiv der KPM, Bildunterschrift: gesetzlich geschützt T.S. B., Eigentum Schmuz-Baudiß, (Tafel II, oben in der Mitte) 1989 Hohenberg, S. 52
Ausstellung:	▪ 1989 Hohenberg – Schmuz-Baudiss, ein Jugendstilkünstler ersten Ranges
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 52

Nummer	037/P-Swaine
Objekt:	sehr kleine Dose
Datierung:	um 1900
Form:	bauchiger Korpus mit rundem Henkel Deckel aufliegend mit Aussparung für kleinen Löffel Runder Knauf, leichtes Relief für die Blüten
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Kornblumenblüte, Fondspritzerei
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 4,0 cm; D. 3,8 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 62
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	038/P-Swaine
Objekt:	Räuchergefäß mit Salamander
Datierung:	um 1900
Form:	auf einem Teller steht mittig, mit dem Teller fest verbunden, ein Sockel, der einen kegelförmigen Aufsatz trägt Salamander plastisch aufgelegt, dessen Körper und Schwanz sich um die Spitze des Gefäßes ringeln das Tier hält seinen Kopf hoch, das Maul ist geöffnet, so dass aufsteigender Rauch, durch diese Öffnung wieder austreten kann
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	geometrische Blütenmuster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarben, ausgekratzt, gesprüht, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 13,0 cm; D. 13,0 cm (Fuß)
Slg./Standort:	▪ Starnberg, Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	1902 Borrmann, S. 105 1977 Brüssel, S. 386 1989 Hohenberg, S. 54
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	039/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Blumen
Datierung:	um 1900
Form:	zylindrischer Korpus Mündung vierpassig blütenartig ausgewölbt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	umlaufend geprägt mit vierfachem Blumenmotiv alternierend Kartuschen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 20 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Von Zezschwitz Auktion vom 28.10.2005, Lot 148
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Zezschwitz Auktionshaus

Nummer	040/P-Swaine
Objekt:	Schale mit Blumen
Datierung:	um 1900
Form:	bauchige Form mit ausgewölbtem Rand und seitlichen Griffen
Modelleur:	
Dekor:	auf beiden Schauseiten Blumen paarig angeordnet, leicht reliefiert
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarbe, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 8,0 cm; D. 11,0 cm
Slg./Standort:	Staatliche Kunstsammlung, Landesmuseum Kassel
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 50
Ausstellung:	
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 50



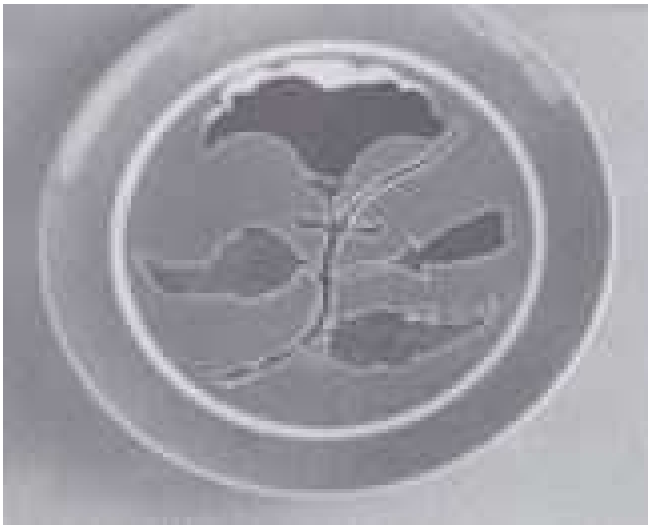
Nummer	041/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Kornblumen
Datierung:	um 1900
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	auf Vorder- und Rückseite Kornblumen, weiß im Fond liegend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 13 cm
Slg./Standort:	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. 8482
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Nummer	042/P-Swaine
Objekt:	Dose mit Mistelzweigen
Datierung:	um 1900
Form:	zylindrischer Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	umlaufend Mistelzweige
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 10,5 cm
Slg./Standort:	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Inv. Nr. 8481
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Nummer	043/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Maiglöckchen
Datierung:	um 1900
Form:	viereckiger Korpus Fuß und Mündungsrand leicht ausgestellt
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Fondmalerei in geometrischen Blöcken, Maiglöckchen (Farbvarianten)
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 16,7 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Quittenbaum, Auktion vom 09.10.2006, Lot : 061627
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Auktionshaus Quittenbaum

Nummer	044/P-Swaine
Objekt:	Schale mit Schmetterling
Datierung:	um 1900
Form:	bauchiger Korpus Mündungsrand passig schwingend
Modelleur:	
Dekor:	eingerahmt von Dekorfeld mit schwingenden Konturen Schmetterling jeweils schauseitig
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarben, ausgekratzt, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 6,5 cm; D. 17,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 54
Ausstellung:	▪ 1989 Hohenberg – Schmuz-Baudiss, ein Jugendstilkünstler ersten Ranges
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 54

Nummer	045/P-Swaine
Objekt:	Schmuckteller mit Malvenblüte
Datierung:	um 1900
Form:	flacher Teller kurze aufgestellte Fahne
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Malvenblüte mit Knospe und Blättern im Spiegel weiße Konturen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 21,0 cm
Slg./Standort:	▪ Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 82
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 46
Ausstellung:	
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 46



Nummer	046/P-Swaine
Objekt:	Untersetzer mit Malvenblüte
Datierung:	um 1900
Form:	Flacher Spiegel kurzer aufgestellter Rand
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Malvenblüte mit Knospe und Blättern im Spiegel. Weiße Konturen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 16,0 cm
Slg./Standort:	Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 46
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	047/P-Swaine
Objekt:	Schmuckteller mit zwei Annemonen
Datierung:	um 1900
Form:	flacher Teller kurzer gewellter Rand
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	im Spiegel zwei Annemonen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert, weiße Konturen
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 21,0 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	1971 Treskow, S. 241 1989 Hohenberg, S. 56
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	048/P-Swaine
Objekt:	Konischer Becher mit vier verschiedenen Dekoren: Weinlaubblatt Schneeglöckchen Floral (?) nicht zu erkennen Butterblumen
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM (Tafel III)
Bildnachweis:	Archiv der KPM

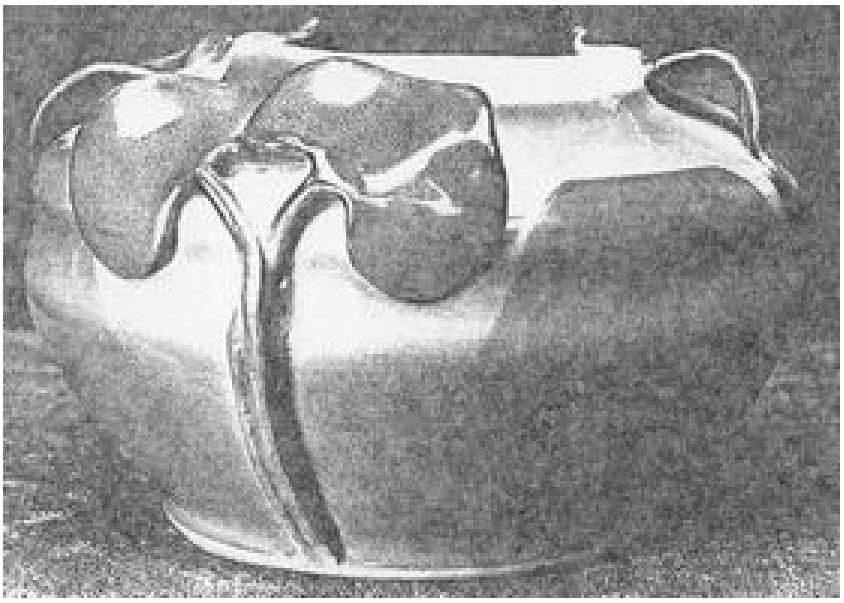
Nummer	049/P-Swaine
Objekt:	Große balusterförmige Vase mit Margerite
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM (Tafel III, Mitte)
Bildnachweis:	Archiv der KPM

Nummer	050/P-Swaine
Objekt:	Große Balusterförmige Vase mit unregelmäßigem Mündungsrand
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM (Tafel IV, links)
Bildnachweis:	Archiv der KPM

Nummer	051/P-Swaine
Objekt:	Zylindrische Vase mit schwingenden Konturen, reliefierte Blüten und Schmetterlinge
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM (Tafel IV, Mitte)
Bildnachweis:	Archiv der KPM

Nummer	052/P-Swaine
Objekt:	Große balusterförmige Vase, nach oben sich weitend, Mündungsrand unregelmäßig
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM (Tafel IV, rechts)
Bildnachweis:	Archiv der KPM

Nummer	053/P-Swaine
Objekt:	Schale mit geknickter Schulter, aufliegend plastische Blätter
Datierung:	um 1900
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM
Bildnachweis:	Archiv der KPM



Nummer	054/P-Swaine
Objekt:	Schale mit drei Lurchen
Datierung:	1901
Form:	von rundem Stand sich nach oben weitend plastisch angarniert drei Lurche zwischen Blättern
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	gespritzte Unterglasurfarben, mehrfarbig in einander übergehend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarben gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 13,5 cm; D. 27,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 1901 Becker 1902, S. 93 1989 Hohenberg, S. 53
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	055/P-Swaine
Objekt:	Teeservice mit Annemonen
Datierung:	1901
Form:	runder, bauchiger, Korpus dezentrierte Standmulde für die Tassen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	a) Annemonen und Blätter in Dekorfeldern mit geprägten Konturen b) Gedeck mit Blütendekor
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	Teekanne H. 12,5 cm; Milchkännchen, H. 7,5 cm; Servierteller D. 27,5 cm; Untersetzer D. 16 cm; Tassen H. 4,5 cm; Unterteller D. 17 cm; Kuchenteller D. 17,5 cm
Slg./Standort:	a) Hetjens Museum Düsseldorf, Inv. Nr. 1980-66 b) Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. SB 160
Abgebildet in:	a) 1977 Brüssel, S. 186 - 1989 Hohenberg, S. 63 – Von Zezschwitz, Auktion vom 4.04.2006, Lot 130 b) 1989 Hohenberg, S. 62 - Von Zezschwitz Auktion vom 24.04.2006, Lot 134 - Ketterer 148. Auktion, Lot 485
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Zu diesem Service, mit Anemonendekor entwirft Schmuz-Baudiß ein Tischtuch mit passenden Servietten, Foto im Archiv der KPM
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 62

Nummer	056/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Clematis
Datierung:	1901
Form:	balusterförmiger Korpus, mit schlankem Hals Clematis
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Gespritzter Fond, zweifarbig in einander übergehend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarben, gespritzt, gemalt, glasiert
Bez.:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 19,3 cm; D. 9,8 cm
Slg./Standort:	▪ Badisches Landesmuseum Karlsruhe
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 (unten links) Becker 1902, S. 93 1989 Hohenberg, S. 50
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM (Tafel V, unten links)
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 50

Nummer	057/P-Swaine
Objekt:	Balusterförmige Vase mit Eidechse
Datierung:	1901
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 (Tafel V, unten links)
Ausstellung:	
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580

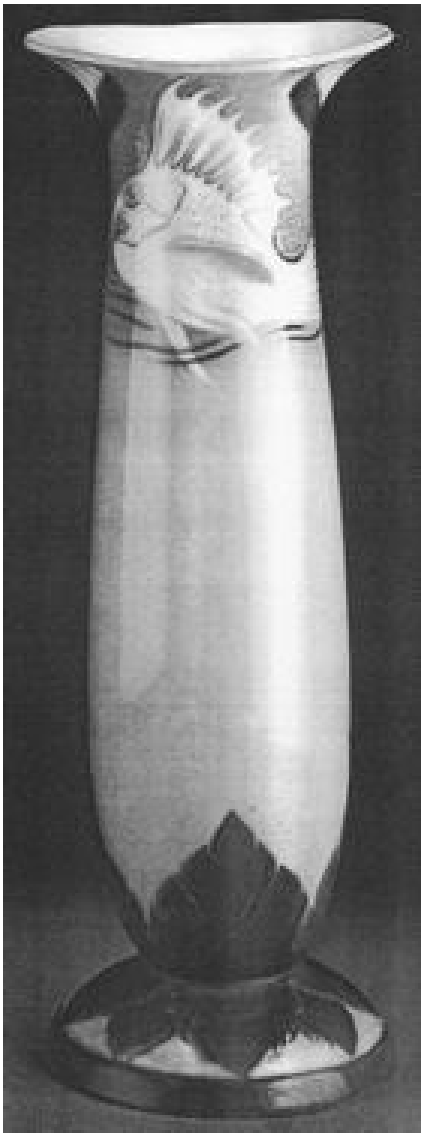
Nummer	058/P-Swaine
Objekt:	Zylindrische Vase mit Phlox
Datierung:	1901
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 (Tafel V, unten links)
Ausstellung:	
	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580

Nummer	059/P-Swaine
Objekt:	Balusterförmige Vase mit Iris
Datierung:	1901
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 (Tafel V, unten Mitte)
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580

Nummer	060/P-Swaine
Objekt:	Große balusterförmige Vase mit Schlange
Datierung:	1901
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 (Tafel V, unten rechts)
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580

Nummer	061/P-Swaine
Objekt:	Große breite balusterförmige Vase mit Unterwasserpflanzen
Datierung:	1901
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 (Tafel V, oben links)
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580

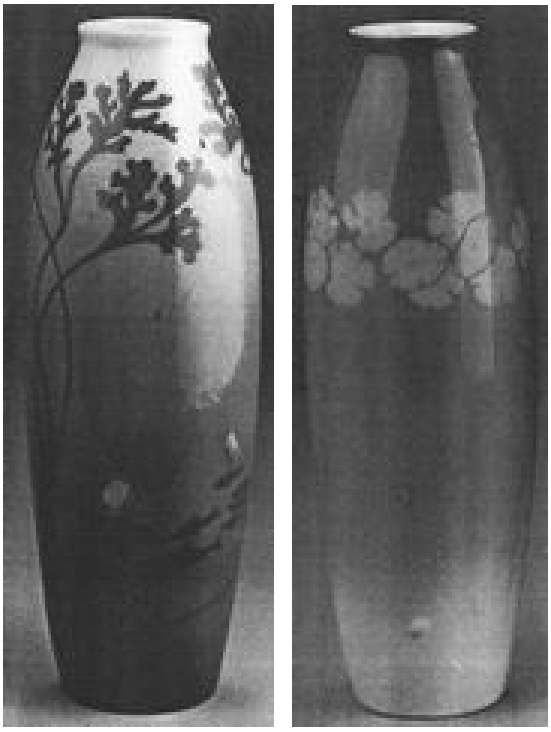
Nummer	062/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Fisch
Datierung:	1901
Form:	schlanker, balusterförmiger Korpus Hals sich weitend Fuß nach Verjüngung sich verbreiternd, im Relief darauf liegend Lotus Flossen der Fische beidseitig plastisch anmodelliert
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	auf beiden Schauseiten Fisch zwischen Algenpflanzen schwimmend Konturen verwischt, man erkennt die aufgesprühte Farbe
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 42,5 cm; D. 15,0 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin ▪ Badisches Landesmuseum Karlsruhe
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 Becker 1902, S. 93 1989 Hohenberg, S. 58
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß.“ im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 58



Nummer	063/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Fisch
Datierung:	um 1901
Form:	balusterförmiger Korpus Hals zylindrisch hochgezogen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	auf beiden Schauseiten Fisch zwischen Algenpflanzen schwimmend Konturen verwischt, man erkannt die aufgesprühte Farbe im Gegensatz zu der klaren Kontur der Alge
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 28,0 cm; D. 18,0 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 Becker 1902, S. 93 1989 Hohenberg, S. 56
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß." im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 56

Nummer	064/P-Swaine
Objekt:	Schmuckteller mit Fisch zwischen Algen schwimmend
Datierung:	um 1901
Form:	Flacher Teller kurzer aufgestellter Rand
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	im Spiegel Fisch in Algen, Konturen verwischt, man erkennt die aufgesprühte Farbe
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 20,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 56
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 56

Nummer	065/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Blüten Algen
Datierung:	1901
Form:	schlanker, balusterförmiger Korpus Hals kurz hochgezogen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	a) Blüten umlaufend auf Schulter b) Algen umschlingen den Korpus, Fischschwarm in der Fußzone
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht
Bez.:	Künstlermonogramm im Schild
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 27,0 cm; D. 8,0 cm
Slg./Standort:	▪ beide Vasen Archiv der KPM
Abgebildet in:	a) 1989 Hohenberg, S. 58 b) Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 580 Becker 1902, S. 93 1989 Hohenberg, S. 58
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß.“ im: Archiv der KPM
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 58



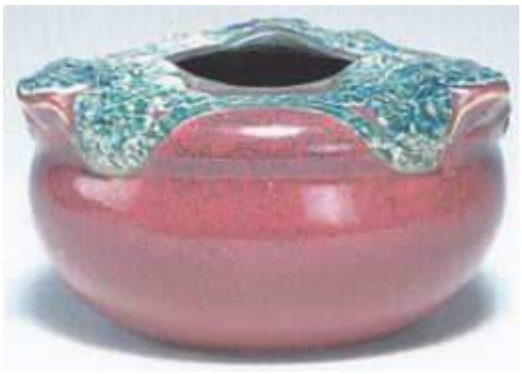
Nummer	066/P-Swaine
Objekt:	Schmuckteller mit Blume und Schmetterling
Datierung:	um 1901
Form:	flacher Teller kurzer aufgestellter Rand
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Blume und Schmetterling im Spiegel
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	D. 20,5 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 56
Ausstellung:	▪ 1989 Hohenberg – Schmuz-Baudiss, ein Jugendstilkünstler ersten Ranges
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 56

Nummer	067 a, b, c, d /P-Swaine
Objekt:	Teeservice mit Kiefernzweigen
Datierung:	1901
Form:	Runder, bauchiger Korpus Henkel zweigeteilt dezentrierte Standmulde für die Tassen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Kiefernzweigdekor mit Zapfen a) Monogramm des Fürsten von Bulgarien b) Schmetterling c) Stiefmütterchen d) Margueriten
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur. b) Schmetterling: in Muffelfarbe Perlmuttlüster
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert b) lüstriert c) und d) Aufglasurmalerei
Bez.:	Künstlermonogramm im Schild
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	Teekanne, H. 12,0 cm (ohne Deckel); Tasse, H. 4,5 cm; Untertasse D. 16,5 cm; Zuckerdose mit Maus, H. 11,5 cm; Gebäckschale 15,5 cm; Kuchenteller D. 18,9 cm; Sahnekännchen 7,8 cm; Schale 7,5 cm (Cabaret fehlt!)
Slg./Standort:	b) Stadtmuseum München, Inv.-Nr. K 72-700/1 bis K 72-700/13 Nachfahren von Schmuz-Baudiß Archiv der KPM c) Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Kg 68/12 d) Nachlass KPM, Nr. 9
Abgebildet in:	a) Anonymus 1901, 17.10.1901 (Nr.3042), S. 579 Becker 1902, S. 93 Anonymus 1903/04, S. 96/97 Schneider 1925, S. 674 Leistikow-Duchardt 1957, S. 110 Treskow 1971, S. 242 b) Treskow 1971, S. 242 1977 Brüssel, S. 187 1989 Hohenberg, S. 65 Von Zezschwitz, Auktion vom 24.04.2006, Lot 135 c) Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 579 1977 Brüssel, S. 185 Von Zezschwitz, Auktion vom 24.04.2006, Lot 135 1989 Hohenberg, S. 66 d) 1989 Hohenberg, S. 66

Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	068/P-Swaine
Objekt:	Vase mit stilisierter Knospe
Datierung:	1901
Form:	bauchige Form mit langem Hals
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	stilisierte Knospe
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 13,5 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 579 Quittenbaum, Auktion vom 23.04.2007, Lot : 065581
Ausstellung:	
Bemerkung:	Das Foto ist als Pressefoto im Archiv der KPM erhalten, mit der handschriftlichen Notiz von Schmuz-Baudiß: „Scharffeuerporzellane mit farbiger plastischer Dekoration unter der Glasur, mit leichten verlaufenen Farben, entworfen und ausgeführt von Theo Schmuz-Baudiß.“
Bildnachweis:	Auktionshaus Quittenbaum

Nummer	069/P-Swaine
Objekt:	Vase mit Blüten auf der Schulter
Datierung:	1901
Form:	gedrungene, bauchige Form mit hoher Taille, flach eingezogene Schulter mit reliefierten Blütenauflagen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	stilisierte Knospe
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 9,5 cm; D. 17,2 cm
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Anonymus 1901, 17.10.1901, S. 579 Quittenbaum, Auktion vom 09.10.2006, Lot : 061625
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Auktionshaus Quittenbaum

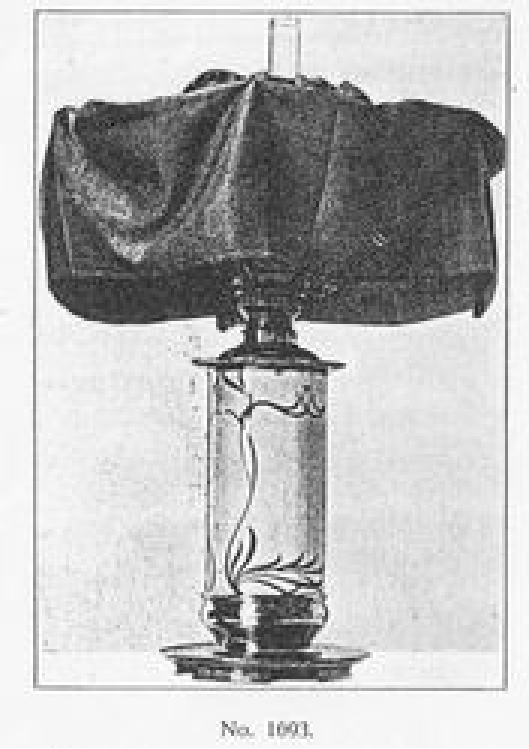


Nummer	070/P-Swaine
Objekt:	Platte mit Landschaft
Datierung:	um 1901
Form:	rechteckiges Tablett mit reliefierten Griffen
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	Platte ist im Spiegel mit einer Landschaft bemalt von floralem Ornament mit Blüten umrahmt
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	L. 33,0 cm; B. 23,0 cm
Slg./Standort:	▪ Archiv der KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 45
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	071/P-Swaine
Objekt:	Drei „Kleine Boudoirlampen, Fuß Porzellan (Unterglasurmalerei)“
Datierung:	um 1901
Modellnr.:	47; 1125/76; 1124/75
Form:	zylindrischer bzw. balusterförmiger Korpus
Modelleur:	
Dekor:	floral, mit Blüten oder Schmetterling
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Verkaufskatalog der Vereinigte Werkstätten, München beschriftet: Bassin und Brenner vernickelt, Höhe 47 bis 50 cm
Ausstellung:	▪ Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM
Bildnachweis:	Archiv der KPM

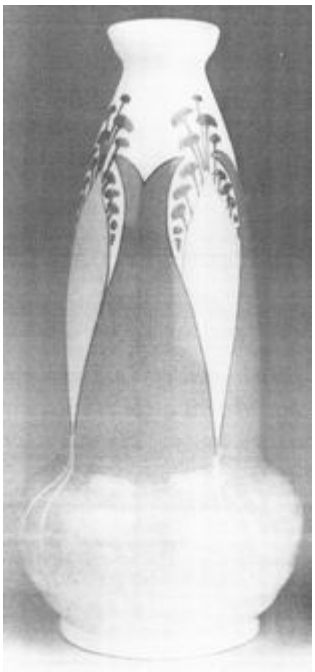
Nummer	072/P-Swaine
Objekt:	„Tischlampe, Porzellan-Vase (Unter-Glasur-Malerei)“
Datierung:	um 1901
Modellnummer:	1692
Form:	zylindrisch
Modelleur:	
Dekor:	floral
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Verkaufskatalog der Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München beschriftet: In Messing, Blank oder patiniert oder in Silber, Höhe 65 cm
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM
Bildnachweis:	Archiv der KPM

Nummer	073/P-Swaine
Objekt:	„Tischlampe, Porzellan-Vase (Unter-Glasur-Malerei)“
Datierung:	um 1901
Modellnummer:	1693
Form:	Zylindrisch
Modelleur:	
Dekor:	Floral
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Verkaufskatalog der Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München beschriftet: In Messing, Blank oder patiniert oder in Silber, Höhe 65 cm
Ausstellung:	
Bemerkung:	Foto aus den Werkstattunterlagen von Schmuz-Baudiß, im Archiv der KPM
Bildnachweis:	Archiv der KPM

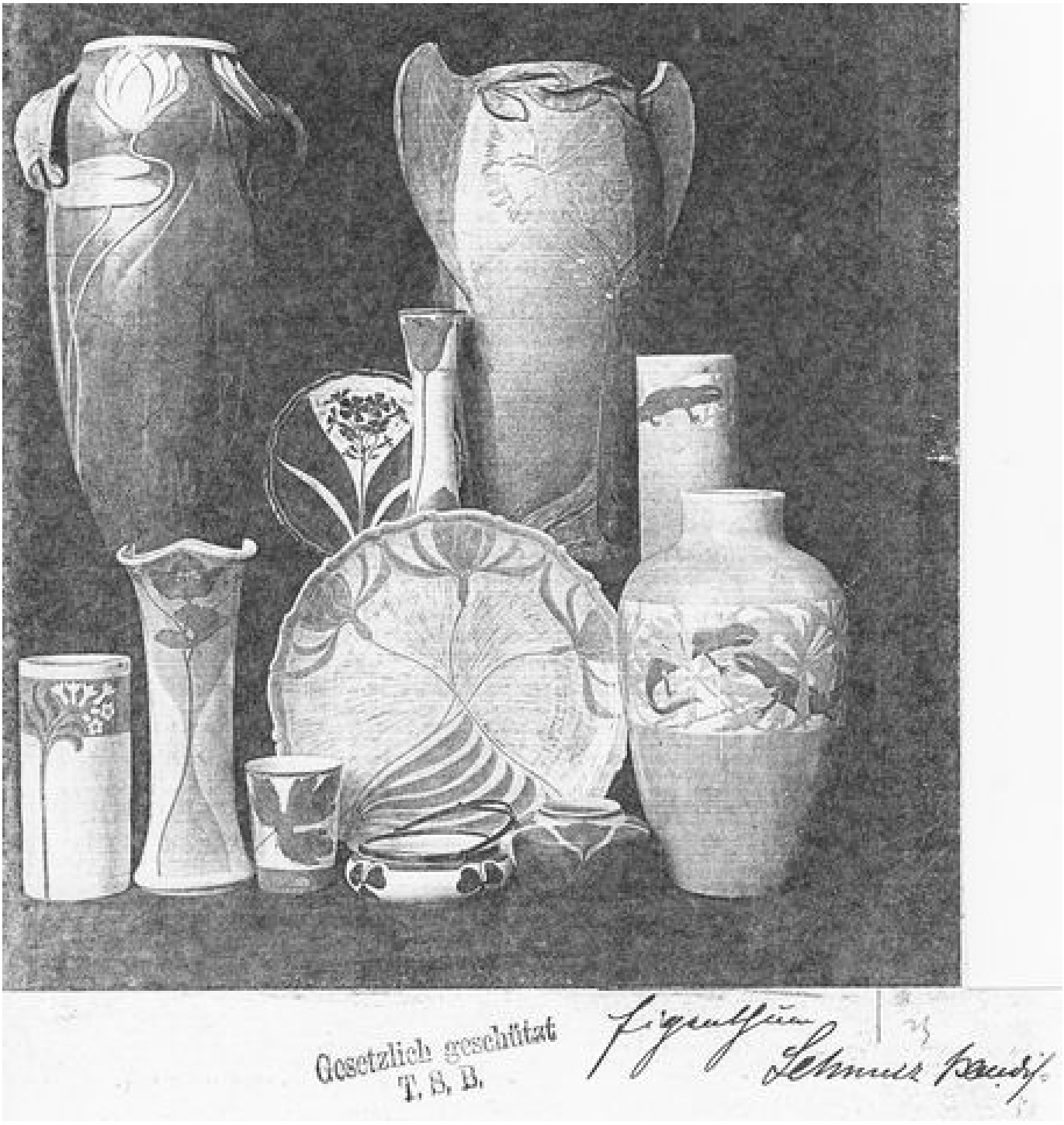


No. 1693.

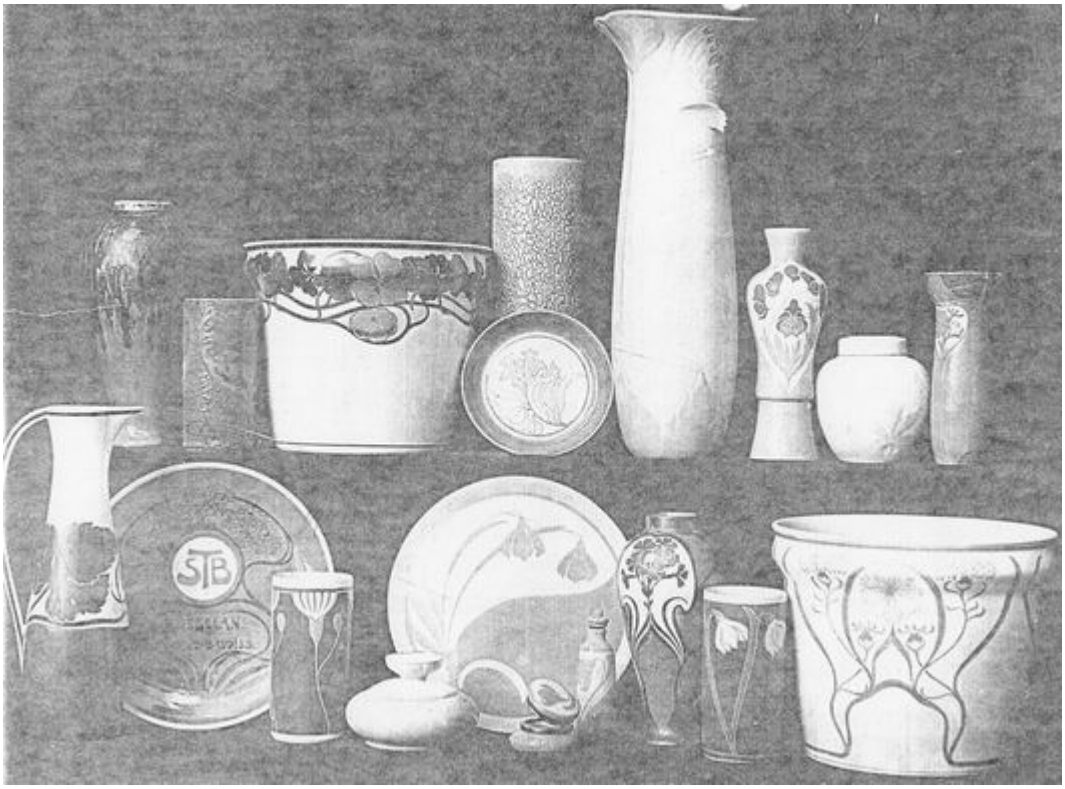
Nummer	074/P-Swaine
Objekt:	Vase
Datierung:	1902
Form:	flaschenkürbisähnlicher Korpus
Modelleur:	Schmuz-Baudiß
Dekor:	geometrisch aufgeteilte Felder, darin eingefügt florales Muster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarben, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Unterglasurfarben, schabloniert, gesprüht, gemalt, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm im Schild
Ausführung:	Swaine & Co., Hüttensteinach
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München
Maße:	H. 16 cm; D. 7 cm
Slg./Standort:	▪ Starnberg Privatsammlung
Abgebildet in:	Becker 1902, S. 93 1989 Hohenberg, S. 59
Ausstellung:	▪ 1989 Hohenberg – Schmuz-Baudiss, ein Jugendstilkünstler ersten Ranges
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 59



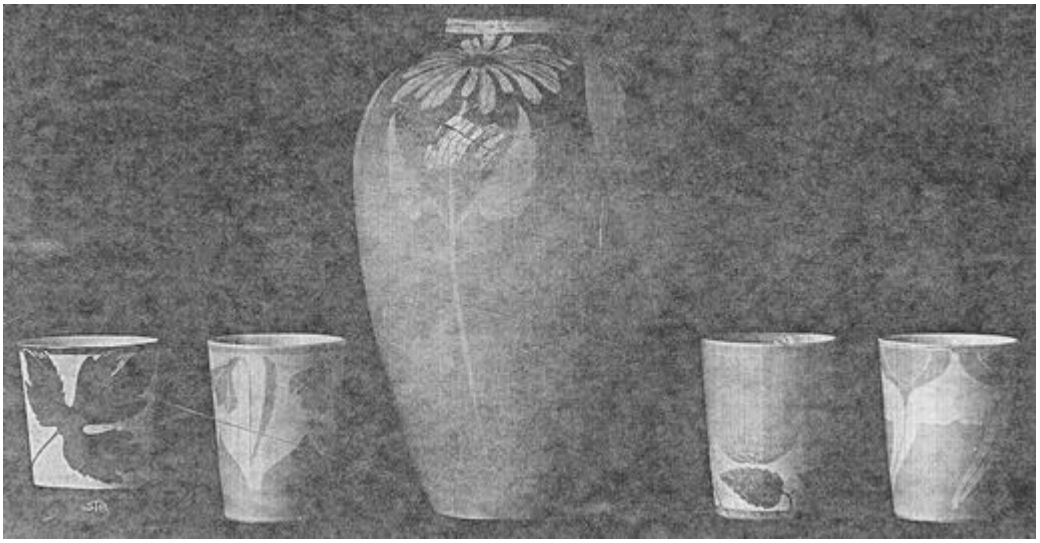
Tafel I/Porzellan-Swaine



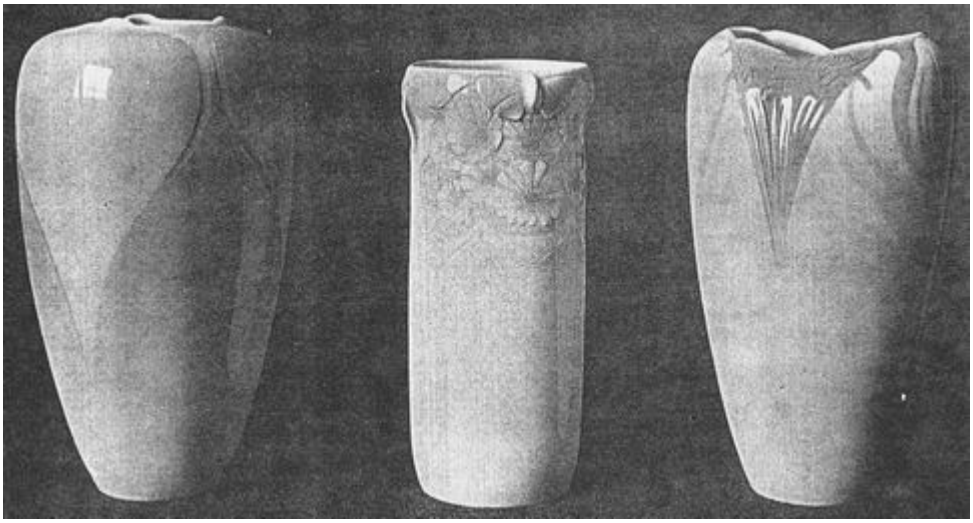
Tafel II/Porzellan-Swaine



Tafel III/Porzellan-Swaine



Tafel IV/Porzellan-Swaine



Tafel V/Porzellan-Swaine

==========

Werkkatalog

8. **Glas (1900)**
Katalognummern: 001/Glas bis 004/Glas
Tafel: Tafel I/Glas

Nummer	001/Glas
Bezeichnung/Titel:	Likörglas
Modellnr.:	
Jahr:	1900 (?)
Form:	Fuß und Schaft bestehen aus Alpakasilber die Kuppa ist aus Glas Auf einem flachen, rundem Fuß setzt ein schlanker Schaft mit floralen Ornamenten an. Das Likörglas hat einen kurzen, stämmigen Schaft, der sich nach der Mitte nach oben zu einer abstrakt-floralen, ornamentalen Form verstärkt Die Kuppa setzt darauf an, rund Die Kuppa aus grünem Glas wird mit dem Schaft verschraubt Der Kelch ist optisch eingeblasen und ist dadurch pseudofacettiert
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Glas und Alpacca
Technik:	Glas: optisch geblasen Alpacca: in die Form gegossen
Bez.:	
Ausführung:	Glas: Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte Alpacca: K. M. Seifert & Co., Dresden
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München (?)
Maße:	H. 7,1 cm
Slg./Standort:	Kestner Museum, Hannover (Inventar-Nr. 1975.21)
Abgebildet in:	F. R. 1905, Fig. 3, S. 123
Ausstellung:	Weltausstellung, Paris 1900

Nummer	002/Glas
Bezeichnung/Titel:	Weißweinglas
Modellnr.:	
Datierung:	1900 (?)
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Glas und Alpacca
Technik:	Glas: optisch geblasen Alpacca: in die Form gegossen
Bez.:	
Ausführung:	Glas: Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte Alpacca: K. M. Seifert & Co., Dresden
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	F. R. 1905, Fig. 3, S. 123 : Tafel I, Glas
Ausstellung:	Weltausstellung, Paris 1900

Nummer	003/Glas
Bezeichnung/Titel:	Rotweinglas
Modellnr.:	
Datierung:	1900 (?)
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Glas und Alpacca
Technik:	Glas: optisch geblasen Alpacca: in die Form gegossen
Bez.:	
Ausführung:	Glas: Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte Alpacca: K. M. Seifert & Co., Dresden
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	F. R. 1905, Fig. 3, S. 123 : Tafel I, Glas
Ausstellung:	Weltausstellung, Paris 1900

Nummer	004/Glas
Bezeichnung/Titel:	Sektschale
Modellnr.:	
Datierung:	1900 (?)
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Glas und Alpacca
Technik:	Glas: optisch geblasen Alpacca: in die Form gegossen
Bez.:	
Ausführung:	Glas: Gräflich Schaffgotsch'sche Josephinenhütte Alpacca: K. M. Seifert & Co., Dresden
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	F. R. 1905, Fig. 3, S. 123 : Tafel I, Glas
Ausstellung:	Weltausstellung, Paris 1900

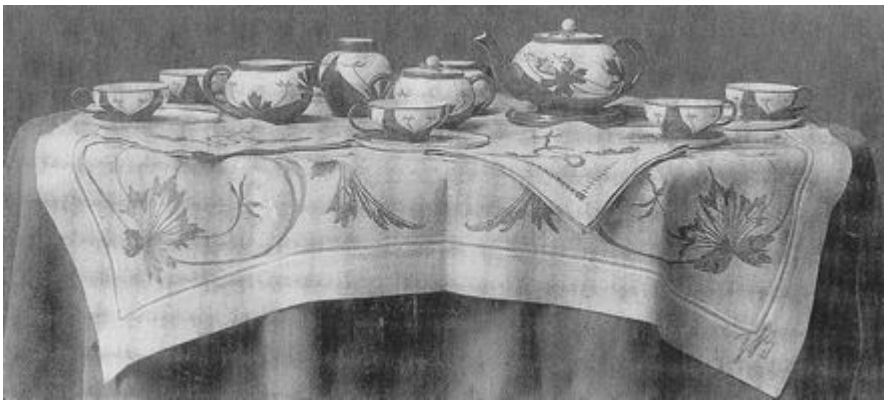
Tafel I/Glas – Abbildung in: F. R. 1905, S. 123

==========

Werkkatalog

9. **Stickerei (1901)**
Kapitelnummern: 001/Textil-Stickerei

Nummer	001/Textil-Stickerei
Bezeichnung/Titel:	Tischtuch und passende Servietten, bestickt
Modellnr.:	
Datierung:	Um 1901
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	Annemonen
Material:	
Technik:	Nadelmalerei
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten, München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten, München
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Zeitgenössisches Foto, KPM-N
Ausstellung:	▪ 1901 München '1. Ausstellung für Kunst im Handwerk' im Alten Nationalmuseum Maximilianstraße 26, Raum 4, eingerichtet von Bernhard Pankok 1898 - vgl. 1901 München, S. 18ff
Bemerkung:	



==========

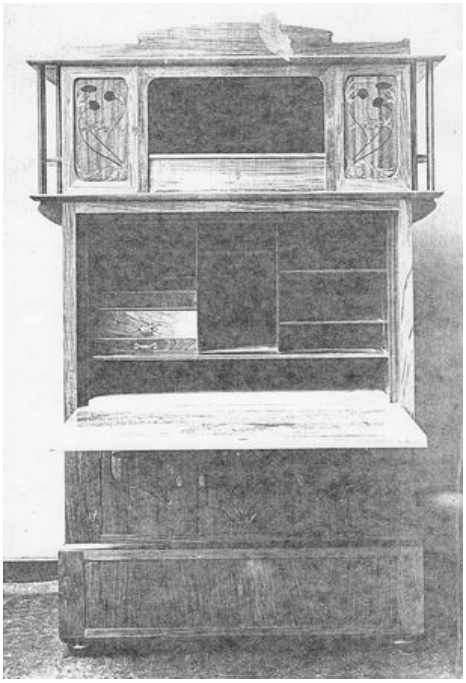
Werkkatalog

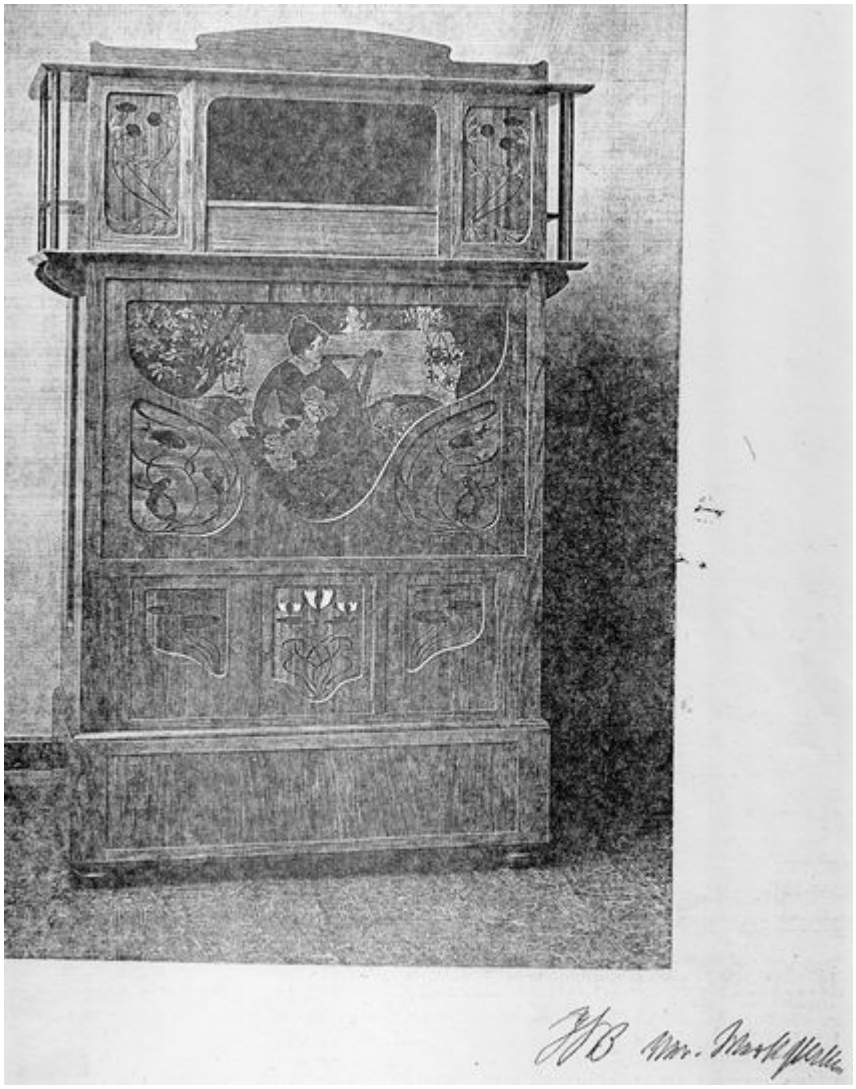
10. **Möbel (1899-1901)**
Katalognummern: 001/Holz bis 022/Holz

Nummer	001/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Glasschrank mit Intarsien
Modellnr.:	1948
Datierung:	Um 1901
Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	"1. Ausstellung für Kunst im Handwerk", im Alten Nationalmuseum Maximilianstraße 26, Juni-Oktober 1901, Raum 16, eingerichtet von Schmuz-Baudiß. – Vgl. 1901 München, S. 18ff
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	002/Holz
Bezeichnung/Titel:	Sekretär
Modellnr.:	Um 1901
Datierung:	
Form **Beschreibung:**	oben offen vorgestellte Intarsien unten 3 Schubladen, 2 seitlich eine Unterlade innen 7 Schubladen.
Modelleur:	
Dekor:	Intarsien floral
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	H. 78,5 cm; L. 97,0 cm; B. 66,0 cm Aufsatz: 43,5 cm; L. 82,0 cm
Slg./Standort:	Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	
Ausstellung:	"1. Ausstellung für Kunst im Handwerk", im Alten Nationalmuseum Maximilianstraße 26, Juni-Oktober 1901, Raum 16, eingerichtet von Schmuz-Baudiss. – Vgl. 1901 München, S. 18ff
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	003/Holz
Bezeichnung/Titel:	Schrank mit Intasien: Frau Mandoline spielend
Modellnr.:	
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Zeitgenössische Fotografie Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München





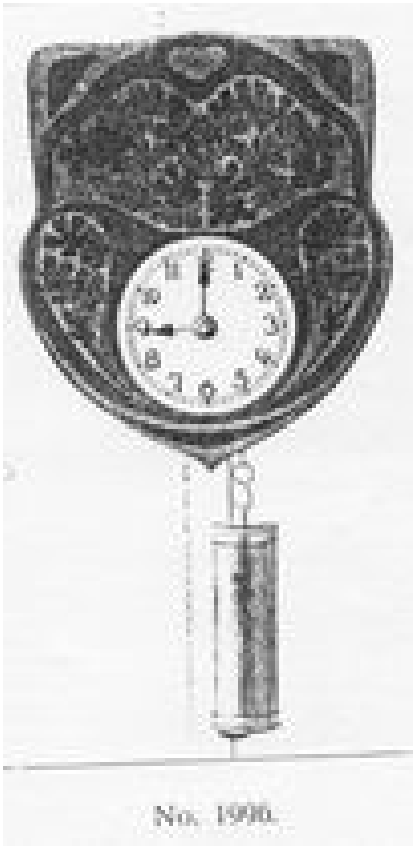
Nummer	004/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für Kleiderschrank mit Intarsien: Palmblätter
Modellnr.:	
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Vereinigte Werkstätten München
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	005/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurfsskizzen für: ▪ Bank ▪ Sekretär ▪ Glasschrank mit Aufsatz ▪ Spiegel und Hutablage mit Pfau ▪ u.a.
Modellnr.:	
Datierung:	Um 1901
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

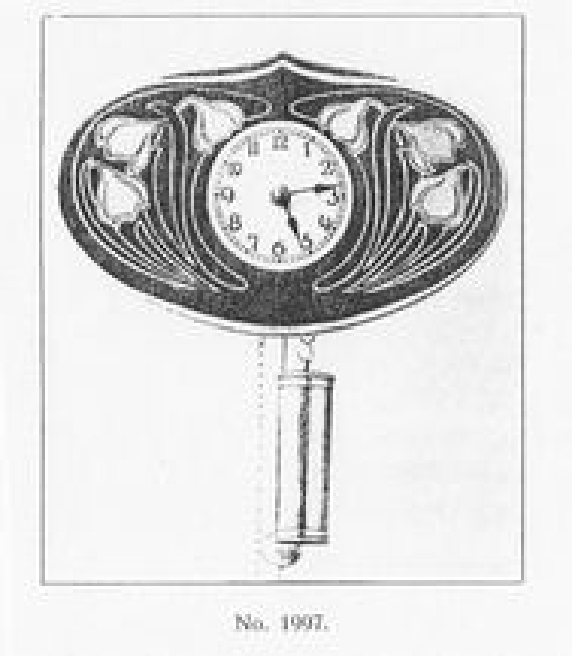
Nummer	006/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Wand Regal-Schränkchen
Modellnr.:	2012
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	007/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Wandschränckchen mit Kornblumen
Modellnr.:	1972
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	008/Holz
Bezeichnung/Titel:	Katalogabbildung: „Kleine Wanduhren mit Holzintarsia – Zifferblatt mit Holzintarsia“
Modellnr.:	1996
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	H. 12 cm bis 15 cm; B. 14 cm bis 22 cm
Slg./Standort:	Katalogabbildung im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

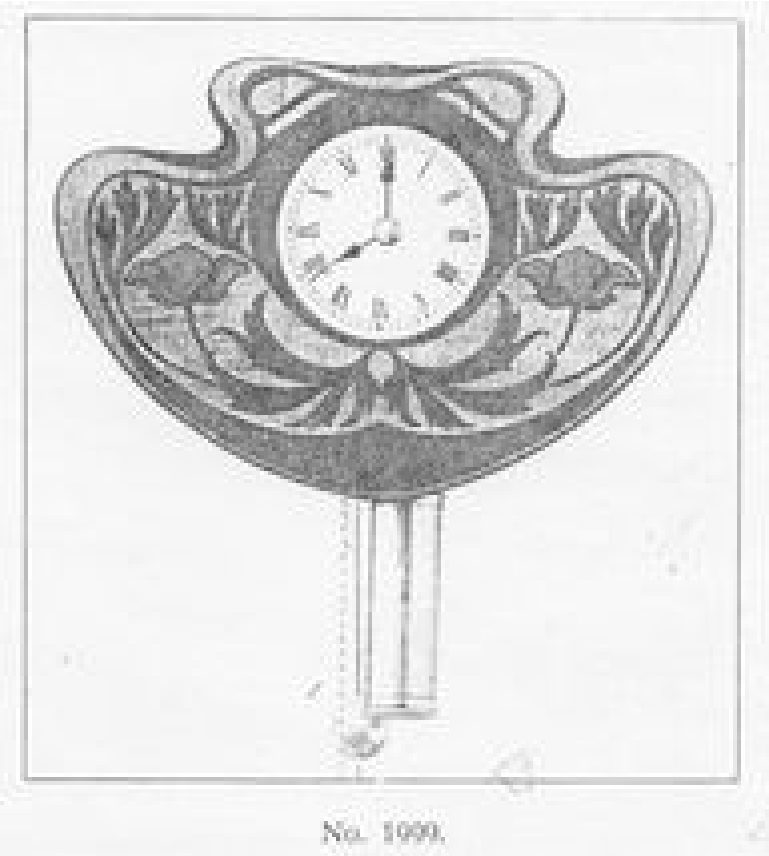


Nummer	009/Holz
Bezeichnung/Titel:	Katalogabbildung: Wanduhr mit Intarsien, Schneeglöckchen
Modellnr.:	1997
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Katalogabbildung im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München



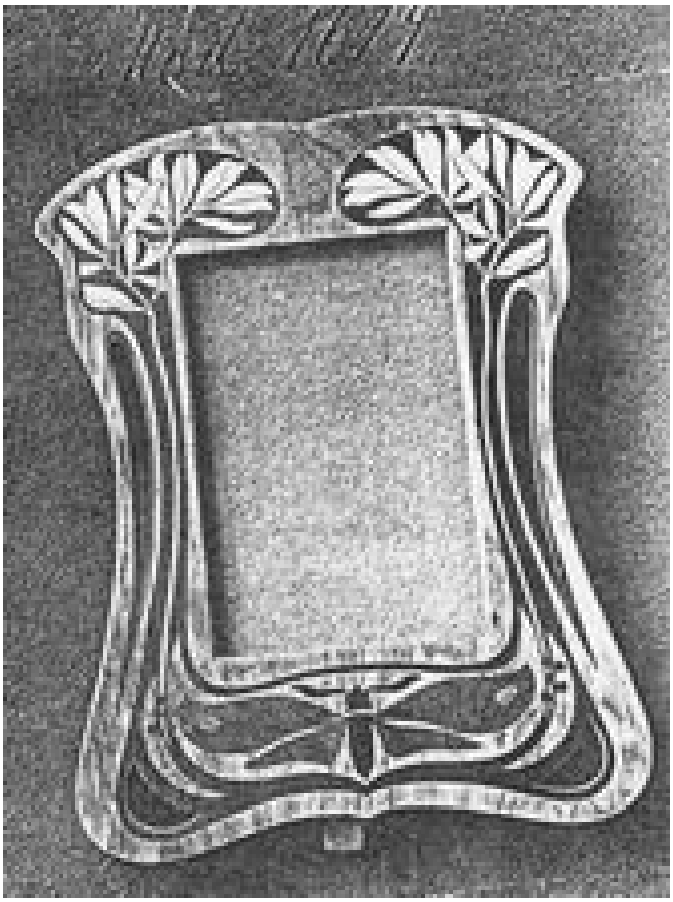
Nummer	010/Holz
Bezeichnung/Titel:	Katalogabbildung: Wanduhr mit Holzintarsia, abstrakt floral
Modellnr.:	1998
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Katalogabbildung im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	011/Holz
Bezeichnung/Titel:	Wanduhr mit Holzintarsia, Annemonen
Modellnr.:	1999
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	Katalogabbildung im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München



Nummer	012/Holz
Bezeichnung/Titel:	Bilderrahmen
Modellnr.:	
Datierung:	Um 1901
Form Beschreibung:	Rahmen ist viereckig, schwingt aber in gleitenden Kurven nach oben sich verbreiternd aus
Modelleur:	
Dekor:	Intarsien: Blumenranken und Blüten
Material:	Verschiedene Hölzer
Technik:	Intarsien
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	H. 46,5 cm; B. 50 cm, B. 60 cm (oben)
Slg./Standort:	Nachfahren von Schmuz-Baudiss
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bemerkung:	Der Rahmen enthält eine Zeichnung (Kreide und Rötel) von Schmuz-Baudiss von Wilhelmine Trenkel, seiner Braut 1882
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin

Nummer	013/Holz
Bezeichnung/Titel:	Fotografie eines Bilderrahmens mit Intarsien
Modellnr.:	1614
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	Fotografie im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München



Nummer	014/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Toilette-Spiegel „Froschkönig“
Modellnr.:	2177
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	015/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurfsskizze für Paravent (Frau Mandoline spielend)
Modellnr.:	1924
Datierung:	Um 1901
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	Vereinigte Werkstätten München
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	016/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Paravent dreiteilig
Modellnr.:	1924a
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

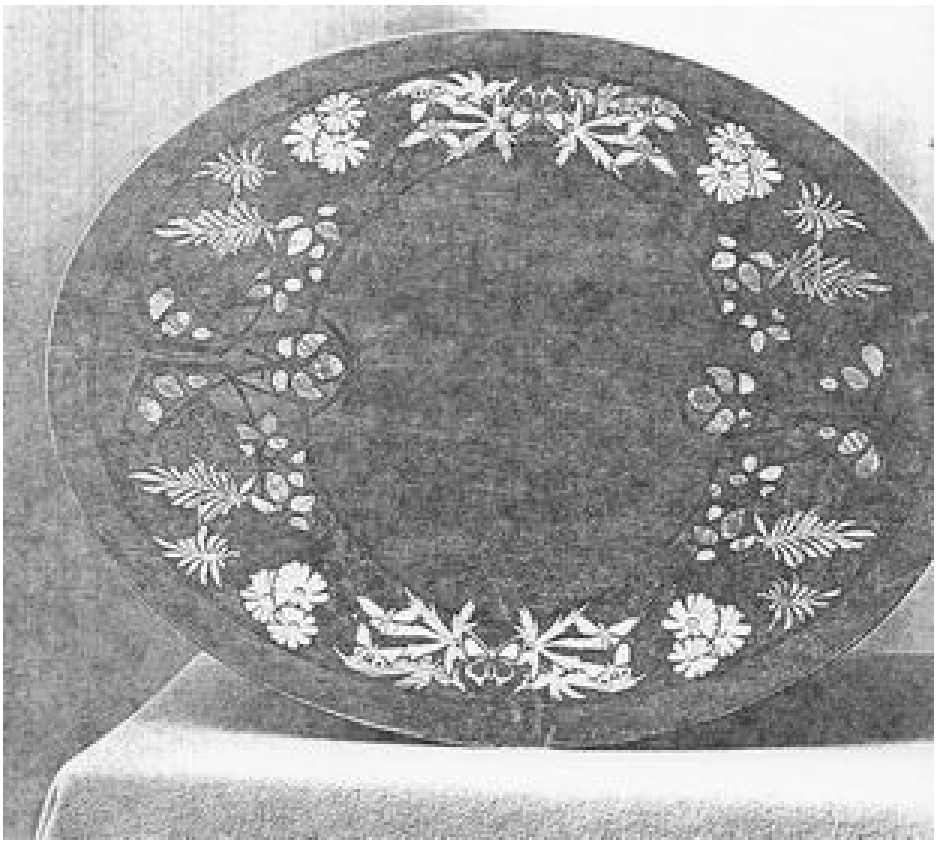
Nummer	017/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Paravent
Modellnr.:	1924b
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	018/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Paravent
Modellnr.:	1924C
Datierung:	Um 1901
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten München
Vertrieb:	Vereinigte Werkstätten München
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

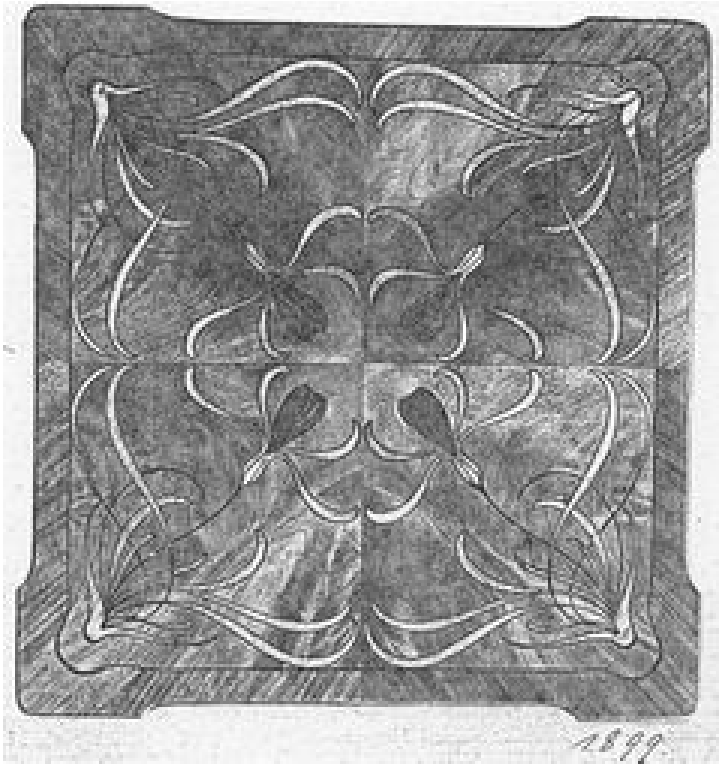
Nummer	019/Holz
Bezeichnung/Titel:	Entwurf für: Paravent mit Intarsien
Modellnr.:	1924d
Datierung:	
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	Entwurfsskizze im Archiv der Vereinigten Werkstätten München
Abgebildet in:	
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der Vereinigten Werkstätten München

Nummer	020/Holz
Bezeichnung/Titel:	Zeitgenössisches Fotografie von Mandoline
Modellnr.:	
Datierung:	Um 1901 (?)
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Fotografie im KPM-N
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der KPM

Nummer	021/Holz
Bezeichnung/Titel:	Zeitgenössische Fotografie einer ovalen Tischplatte mit Intarsien
Modellnr.:	
Datierung:	um 1901
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Fotografie im KPM-N
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der KPM



Nummer	022/Holz
Bezeichnung/Titel:	Zeitgenössische Fotografie einer Tischplatte
Modellnr.:	
Datierung:	Um 1901
Form Beschreibung:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk
Vertrieb:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Abgebildet in:	Fotografie im KPM-N
Ausstellung:	
Bildnachweis:	Archiv der KPM



==========

Werkkatalog

11. **Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902-1925)**
s. Extra PDF :
Katalognummern:001/P-KPM bis 336/P-KPM

Rosenthal (1926-1927)
Katalognummern: 001/P-Rosenthal bis 003/P-Rosenthal

Nummer	001/P-Rosenthal
Bezeichnung/Titel:	Weihnachten 1926
Modellnummer:	
Datierung:	1926
Form:	flacher Spiegel, Fahne nur leicht aufgebogen Schneelandschaft Tannen und hohen Bergen
Modelleur:	
Dekor:	ein Stern steht zwischen den Zahlen im Spiegel eine Schneelandschaft im Vordergrund schneebedeckte Tannen im Hintergrund schneebedeckte hohe Berge
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	im Boden: Entwurf von Professor Theo Schmuz-Baudiss (unterglasurgrün) Rosenthal-Stempel, Selb Bavaria (unterglasurgrün) vorn im Bild eingraviert: Künstlermonogramm STB (im Schnee)
Ausführung:	Rosenthal
Vertrieb:	Rosenthal
Maße:	D. 21 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	
Bildnachweis	Fotographie der Verfasserin

Nummer	002/P-Rosenthal
Bezeichnung/Titel:	Weihnachten 1927
Modellnummer:	
Datierung:	1927
Form:	flacher Spiegel, Fahne nur leicht aufgebogen Schneelandschaft mit Kruzifix
Modelleur:	
Dekor:	ein Stern steht zwischen den Zahlen im Spiegel eine hügelige Schneelandschaft, in deren Vordergrund ein hölzernes Kruzifix steht kahle Bäume und ein einfacher Bretterzaun umrahmen und schützen den Ort der Andacht ein Stern am winterlichen Himmel strahlt hell zum Kruzifix
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	im Boden: Entwurf von Professor Theo Schmuz-Baudiss (unterglasurgrün) Rosenthal-Stempel, Selb Bavaria (unterglasurgrün) vorn im Bild eingraviert: Künstlermonogramm STB (im Schnee)
Ausführung:	Rosenthal
Vertrieb:	Rosenthal
Maße:	D. 21,8 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	
Bildnachweis	Fotographie der Verfasserin

Nummer	003/P-Rosenthal
Bezeichnung/Titel:	Gipfellandschaft
Modellnummer:	
Datierung:	1926/1927
Form:	rechteckige Platte in den Rahmen übergehend
Modelleur:	
Dekor:	eine dunstig-eisige, schneebedeckte Berglandschaft zeigt die Felswand und Spitze eines Berges sowie sein schneebedecktes Rückrat von oben
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Bodenmarke: Rosenthal Originalarbeit von (in grün) Prof. Theo Schmuz-Baudiss (in Gold) Vorn im Bild eingraviert: Künstlermonogramm STB (im Schnee)
Ausführung:	Rosenthal
Vertrieb:	Rosenthal
Maße:	H. 22,8 cm; B. 19,5 cm (mit Rahmen)
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Abgebildet in:	
Bildnachweis	Fotographie der Verfasserin

Inhaltsverzeichnis

Band 2 **Werkverzeichnis**
- Kapitelnummern analog Textband -

11. **Schmuz-Baudiß bei der KPM (1902-1925)** **S. 2-363**

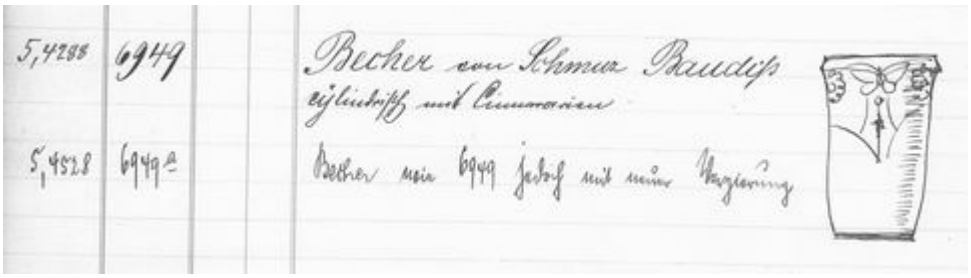
Katalognummern:001/P-KPM bis 336/P-KPM

Nummer	001/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Becher Plateau dazu
Modellnummer:	6917 6917a
Datierung:	April 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	002/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	6926
Datierung:	April 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	003/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit Stiefmütterchen
Modellnummer:	6930
Datierung:	Mai 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Meyer 1902, S. 91 Brüning 1904, S. 354, Abb. 552 F. R. 1904/Arbeiten, S. 166 Engel 1905, S. 6 Treskow 1971, S. 165, Abb. 78
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1902 ▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

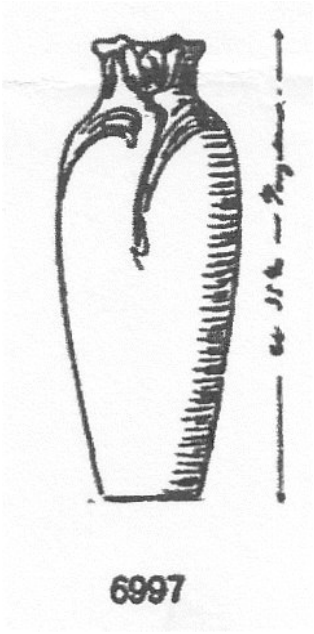
Nummer	004/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Becher zylindrisch verziert mit Cinerarien Becher wie 6949 jedoch mit neuer Verzierung
Modellnummer:	6949 6949a
Datierung:	Mai 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	005/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Fischen
Modellnummer:	6958
Datierung:	Mai 1902
Form:	hohe schlanke Balusterform drei Schleierschwänze in Seetang plastische Seitenflossen
Modelleur:	
Dekor:	drei Schleierschwänze in Seetang schwimmend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm (außen auf der Wandung eingeritzt: ex manu STB) Szepter Eingeritzt und angeschliffen: 14360, 171, X aufgemalt in Blau: 38 E aufgemalt in Rot : 83321 (verblasst)
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Meyer 1902, S. 91 Brüning 1904, S. 298 Nachtlicht 1904, S. 85 Osborn 1905, S. 501 Engel 1905, S. 5 H. H. 1907, S. 163 Klingspor 1909, S. 710 Treskow 1971, S. 76, Abb. 109 Hohenberg 1989, S. 157 1993 Berlin/Porzellan, S. 150, Kat. Nr. 113
Maße:	H. 46 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	1993 Berlin/Porzellan, S. 150, Kat. Nr. 113
Ausstellung:	▪ Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1902 ▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	006/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	6984
Datierung:	Juni 1902
Form:	
Modelleur:	Martin Fritzsche (Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung auffindbar
Ausstellung:	

Nummer	007/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	6997
Datierung:	Juni 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Meyer 1902, S. 91 Engel 1905, S. 9 Treskow 1971, S. 295
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 295
Ausstellung:	▪ Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1902



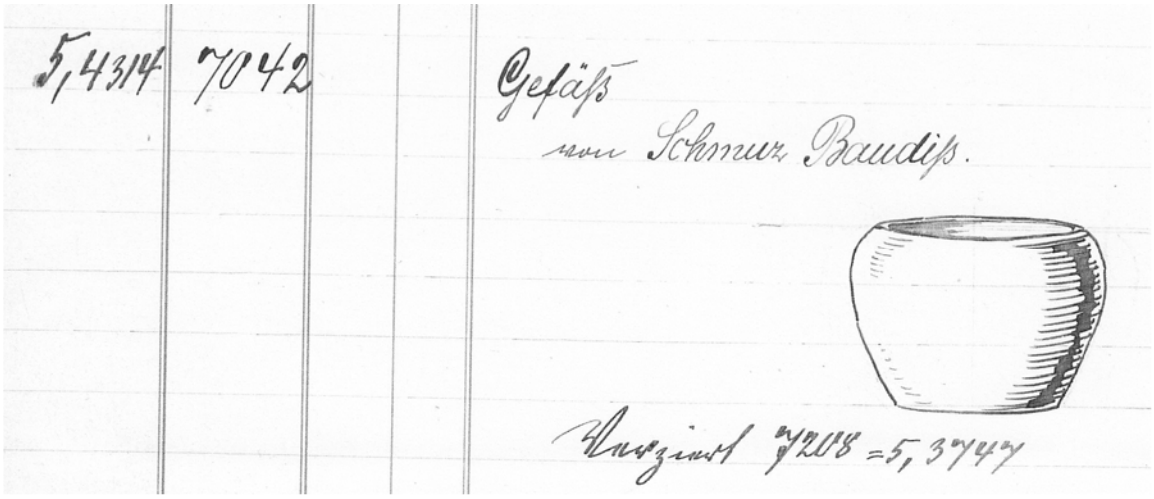
Nummer	008/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase
Modellnummer:	7003
Datierung:	Juni 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Meyer 1902, S. 91 Brüning 1904, S. 354, Abb. 552 Engel 1905, S. 5
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Ausstellung zum 25. Jubliäum des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1902 ▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer	009/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7010
Datierung:	Juli 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	010/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7011
Datierung:	Juli 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1905, S. 479
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	011/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7012
Datierung:	Juli 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

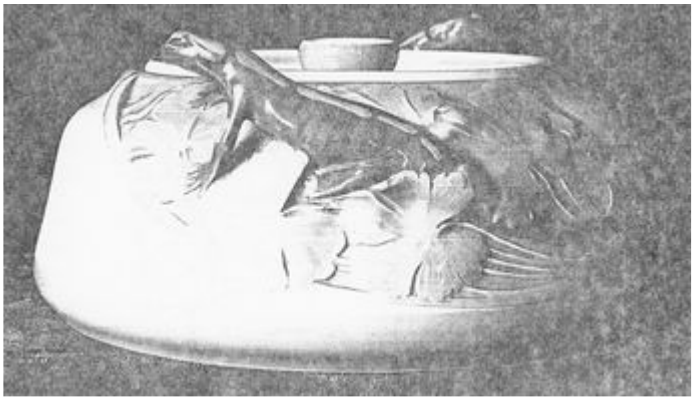
Nummer	012/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert 7208
Modellnummer:	7042
Datierung:	Juli 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	013/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Theeservice Theekanne mit Deckel Zuckerdose I und II mit Deckel Theebecher mit Schale Sahnegießer
Modellnummer:	7094
Datierung:	August 1902
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt) Durchbruch: Tempelhoff (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	014/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schale
Modellnummer:	7097
Datierung:	Juli 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	015/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit zwei Eidechsen Deckel dazu, einfallend
Modellnummer:	7182
Datierung:	Dezember 1902
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1904, S. 297 Engel 1905, S. 10 F. R. 1904/Arbeiten, S. 166 Jessen 1905, S. 485
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Brüning 1904, S. 297
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904



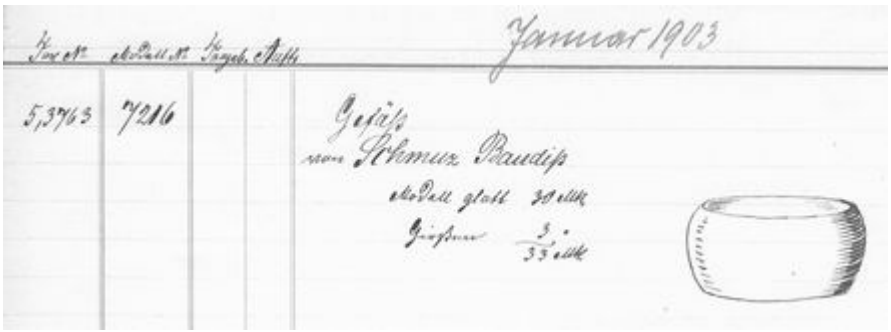
Nummer	016/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schale
Modellnummer:	7197
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	017/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß mit zwei Henkeln verziert mit Schmetterlingen glatte Form 7011
Modellnummer:	7201
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1904, S. 297 Osborn 1905, S. 501 Brüning 1907, S. 197 (zwei verschiedene Dekore)
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904

Nummer	018/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß mit zwei Henkeln Deckel mit Maus
Modellnummer:	7207
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 9 Treskow 1971, S. 298
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 298
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer	019/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7208
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 298
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 298
Ausstellung:	

Nummer	020/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7216
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	021/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Cakesdose mit drei Henkeln Deckel dazu mit drei Henkeln
Modellnummer:	7217
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt) Dresen (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	022/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7218
Datierung:	Januar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	023/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7228
Datierung:	Februar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	024/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	7229
Datierung:	Februar 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer:	025/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Teebüchse innerer Deckel mit Knopf Außendeckel mit Durchbruch
Modellnummer:	7230
Datierung:	Februar 1903
Form:	bauchige Form innerer Deckel flach mit Knauf äußerer Deckel fehlt Blüten
Modelleur:	Hermann Macheleidt (1875-?) Max Schröder (1871-1935) Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	ornamentale Blüten im Band auf der Schulter umlaufend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter im Boden eingeritzt: 7230
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Brüning 1904, S. 296, Abb. 386 Bott 1973, o. S., Abb. 304 1989 Hohenberg, S. 172
Maße:	H. 12,5 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Kg. 68:31
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	026/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kaffeekanne mit Deckel Zuckerdose mit Deckel Becher Schale Sahnekanne mit Deckel glatt modelliert, dieselben verziert: 7388
Modellnummer:	7345
Datierung:	Juni 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 8
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Abbildung im Formbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer:	027/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Räuchergefäß Deckel dazu
Modellnr. :	7347
Datierung:	Juni 1903
Form:	geteilt in Ober- und Unterteil das Unterteil konkav geschwungen, nach oben weit auskragend, um einen Deckel aufzunehmen, der durchbrochen ist floraler Dekor
Modelleur:	Alexander Kips (1858-1910) Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	Unterteil mit Blättern Oberteil mit vegetabilisch-ornamentalen Blütenmotiven
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Aufgemalt: C
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Brüning 1904, S. 297, Abb. 289 Nachtlicht 1904, S. 85 Engel 1905, S. 5 Treskow 1971, S. 166, Abb. 79 1977 Brüssel, S. 195, Abb. 393 1989 Hohenberg, S. 171
Maße:	H. 26,5 cm
Slg./Standort:	▪ Stiftung Stadtmuseum Berlin Inv. Nr. KGK 7090
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 171
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Europalia im Palais des Beaux Arts Brüssel 1977 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

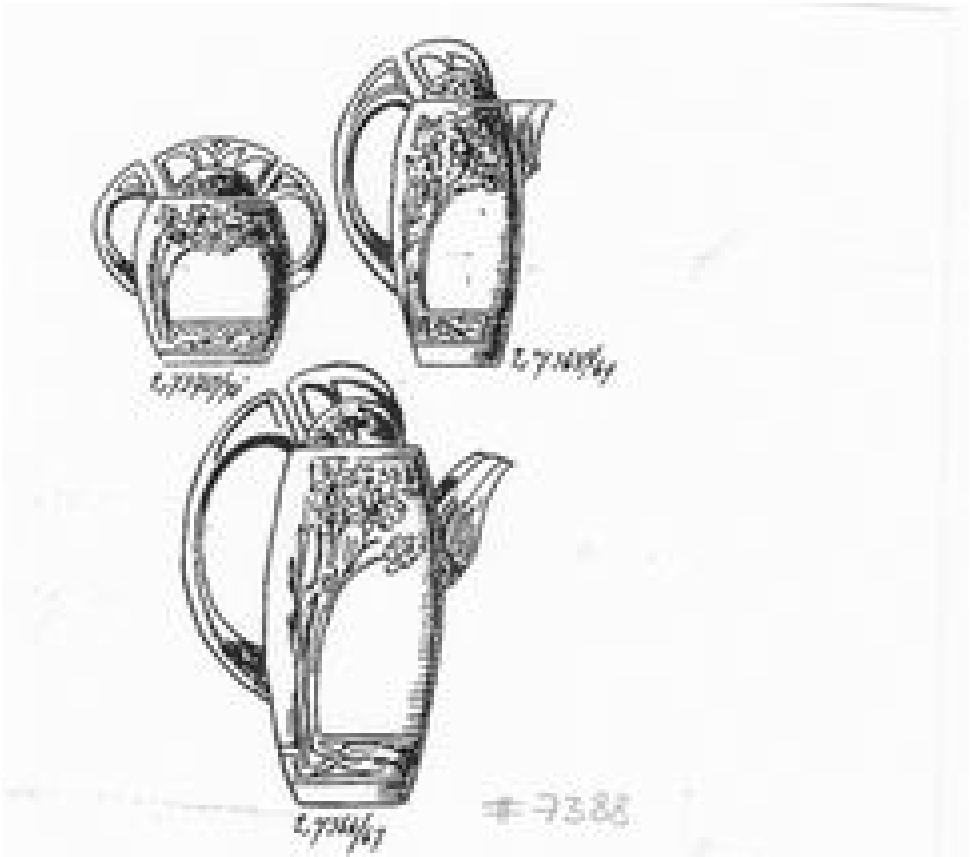
Nummer	028/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenkübel verziert mit Annemonen
Modellnummer:	7372
Datierung:	Juli 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1904, S. 296, Abb. 386
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	029/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Sodabecher verziert mit Schmetterling
Modellnummer:	7373
Datierung:	Juli 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1904, S. 297, Abb. 388 (zwei verschiedene Dekore) Engel 1905, S. 3 (zwei verschiedene Dekore)
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

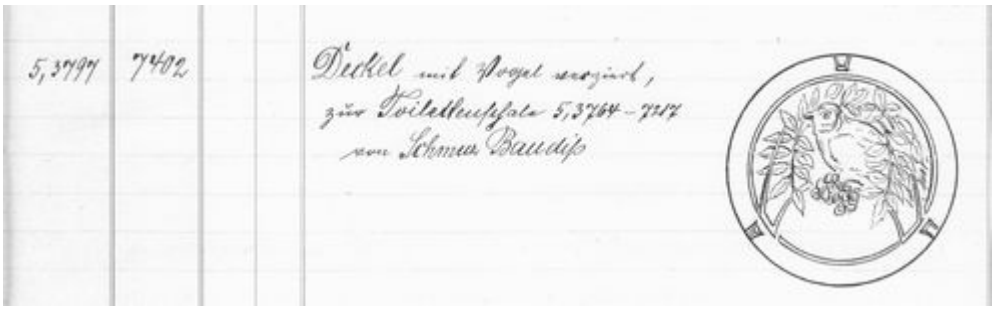
Nummer	030/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Cakesdose verziert mit Weißdorn Deckel dazu
Modellnummer:	7381
Datierung:	Juli 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	031/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenkübel verziert mit Flox
Modellnummer:	7383
Datierung:	Juli 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

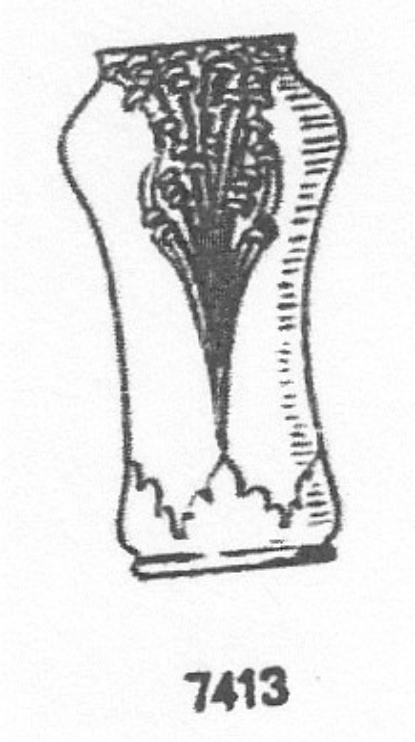
Nummer:	032/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kaffee-Service verziert mit Margeriten
Modellnr. :	7388
Datierung:	Juli 1903
Form:	flache Untertasse mit azentrischem Stand Tasse mit kantigem Henkel, dem oben in eckigem Winkel, durchbrochen eine zweiter Bügel aufgesetzt ist Margeritenblüten
Modelleur:	
Dekor:	Margeritenblüten, in der Fußzone Ornamentband umlaufend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Reichsapfel Eisernes Kreuz Tasse : Jahresbuchstabe U, einmal durchschliffen, Blindstempel: *** Untertasse: Jahresbuchstabe U Aufgemalt: 13630 Blindstempel: US
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 8 Schur 1906, S. 479 Treskow 1971, Abb. 37; S. 149, Abb. 39, S. 148 Bott 1973, Abb. 305, o. S. 1989 Hohenberg, S. 173 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 123, S. 156
Maße:	Tasse: H. 5,0 cm Untertasse: Durchmesser 16,5 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß (dazu die Angaben) ▪ Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. Kg. 70 : 2 a, b ▪ Kunstgewerbemuseum Berlin Inv. Nr. 66,22 Kat Nr. 288
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989



Nummer	033/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Deckel verziert mit Vogel gehört zur Toilettenschale wie 7217
Modellnummer:	7402
Datierung:	August 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Klingspor 1909, S. 711
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	034/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenkelch Verziert
Modellnummer:	7413
Datierung:	August 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1904, Abb. 389, S. 297 F. R. 1904/Arbeiten, S. 166 (zwei verschiedene Dekore) Engel 1905, S. 10 (zwei verschiedene Dekore) Osborn 1905, S. 501 Treskow 1971, S. 301
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 301
Ausstellung:	▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1905 ▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904



Nummer	035/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenschale Verziert
Modellnummer:	7416
Datierung:	August 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, Abb. 88, S. 169
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	036/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kaffeeservice „Osier mit Kornblumen“ wie 7516 Becher und Schale mit Kornblumen
Modellnummer:	7417
Datierung:	August 1903
Form:	ovale Platte Rand in Weidengeflechtmuster (frz. Osier) die Griffe rocailleartige Blätter
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Szepter Blindstempel: E, U mit drei Punkten
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	L. 36,5 cm; B. 26,5 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

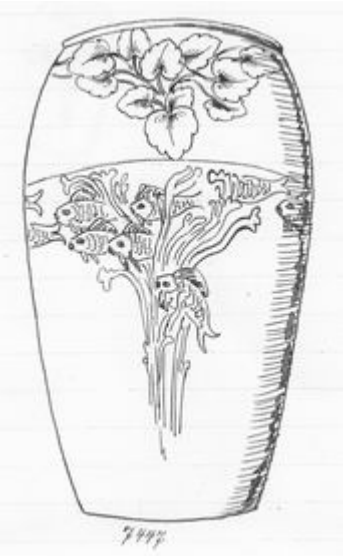
Nummer	037/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Teller verziert mit Kornblumen und Ähren, dreiteilig verziert siehe Modell 7516 Osier mit Kornblumen
Modellnummer:	7426
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	038/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Wasserbecher verziert mit Kornblumen
Modellnummer:	7431
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

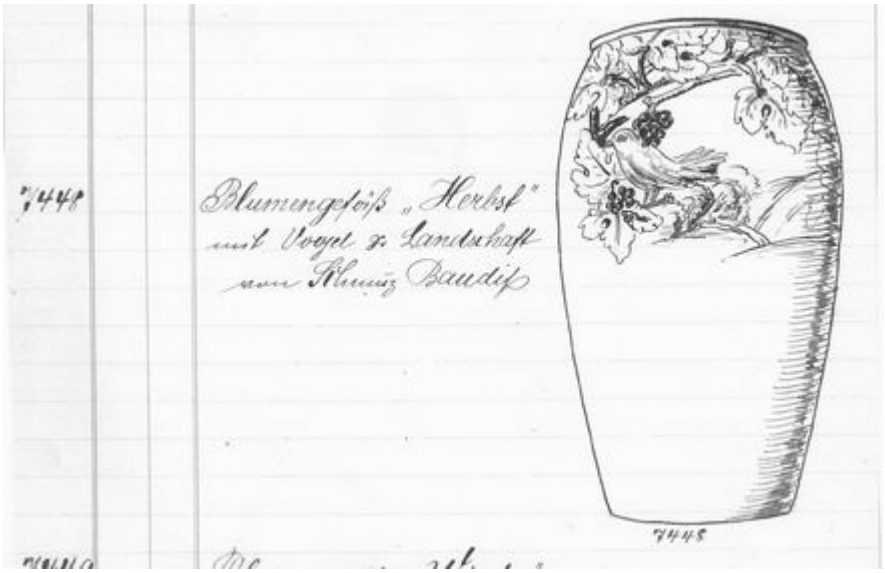
Nummer	039/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Cylindrisches Blumengefäß verziert mit Johannisbeeren, vierteilig verziert
Modellnummer:	7439
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Maße:	
Slg./Standort:	
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer:	040/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß „Frühling" verziert mit Apfelblüten, Schmetterlingen und Margeriten
Modellnummer:	7446
Datierung:	September 1903
Form:	balusterförmiger Korpus Blumen
Modelleur:	
Dekor:	drei Blütenstiele in gleichmäßigem Abstand voneinander umziehen in regelmäßigem Rapport die Wandung Apfelblüten mit Schmetterlingen, die sich im oberen Drittel in regelmäßigem Rapport um die Mündung ziehen Margeritenblüten wie schwebend im unteren Bereich als Band
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefgravur, Unterglasurfarben, gasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter, einmal durchschliffen C (Jahresbuchstabe) Blindstempel: J geritzt: 7446, N; Lf; No. 13065; m 15 NL
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85 Bredt 1905, S. 33 Engel 1905, S. 9 Jessen 1905, S. 484 Kunsthaus am Museum Köln, Auktion Nr. 72, Kat.-Nr. 1208 mit Abb. 45; Auktion vom 15.06.1977
Maße:	H. 43,4 cm; D. 25,0 cm
Slg./Standort:	▪ Museum für Kunstgewerbe Dortmund, Inv.-Nr. C 7095
Bildnachweis:	Museum für Kunstgewerbe Dortmund
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905

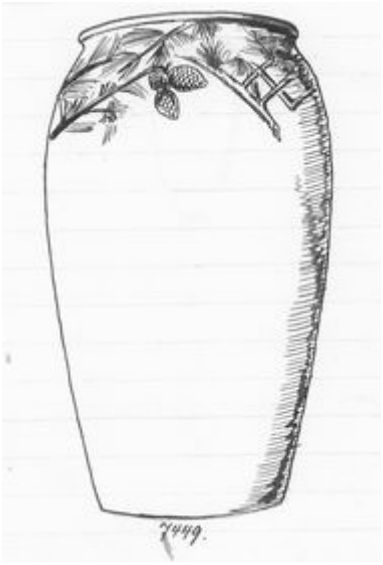
Nummer	041/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß „Sommer" verziert mit Fischen
Modellnummer:	7447
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 5 Osborn 1905, S. 501
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904



Nummer	042/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß „Herbst" verziert mit Vogel und Landschaft
Modellnummer:	7448
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85 Engel 1905, S. 4 Osborn 1905, S. 501
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904



Nummer	043/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß „Winter" verziert mit Kiefernzweigen
Modellnummer:	7449
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

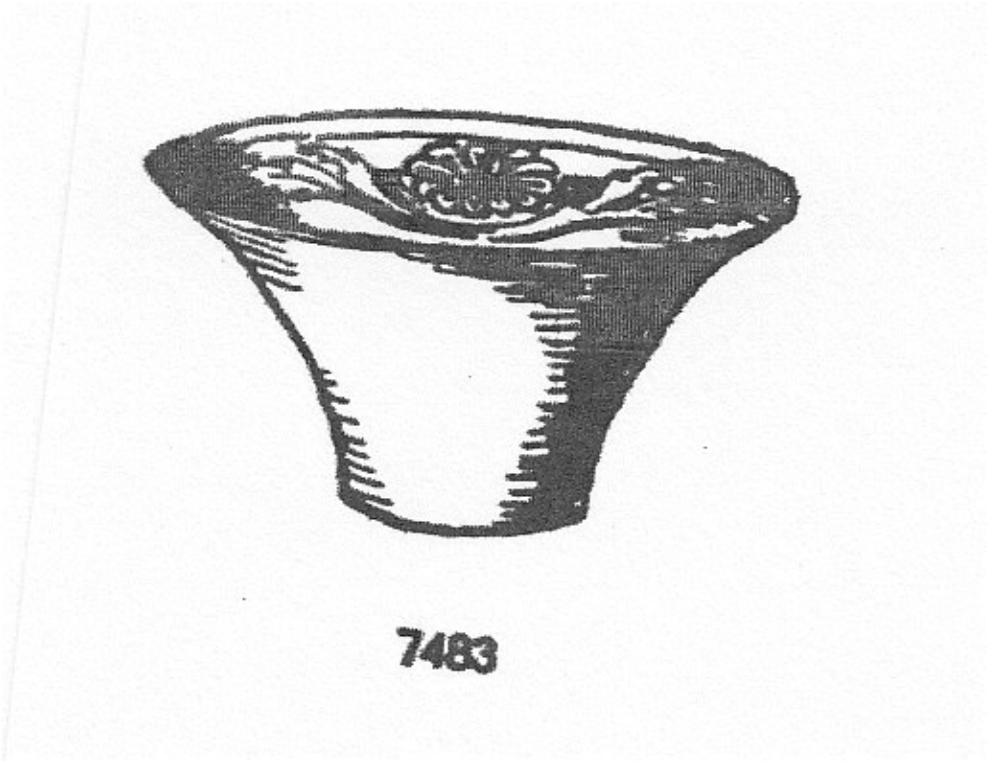


Nummer	044/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenflasche verziert mit Christrose
Modellnummer:	7450
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	045/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenkübel verziert mit Landschaft
Modellnummer:	7474
Datierung:	September 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer:	046/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Theeservice mit Johannisbeeren Theekanne mit Deckel Zuckerdose mit Deckel Sahnegießer Becher flache Schale mit exzentrischem Stand flache Schale mit zentrischem Stand
Modellnummer:	7475
Datierung:	Oktober 1903
Form:	flache, leicht bauchige Form mit kantigem Henkel flache Untertasse mit exzentrischem Stand Johannisbeeren mit Laub
Modelleur:	
Dekor:	Johannisbeeren mit Laub in symmetrisch-geometrischem Ornament auf der Schulter
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Szepter Eisernes Kreuz
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 3 Schur 1907, Abb. S. 479 Treskow 1971 Abb. 38, S. 148 Hohenberg 1989, S. 173
Maße:	Tasse: H. 4,4 cm Untertasse: D. 16,4 cm
Slg./Standort:	▪ Privatbesitz Bonn ▪ Badisches Landesmuseum Karlsruhe Inv.-Nr. 69/55a+b (hier die Angaben)
Bildnachweis:	Hohenberg 1989, S. 173
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer:	047/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Margeriten innen
Modellnummer:	7483
Datierung:	November 1903
Form:	Konisch weit nach außen ausgezogener Rand inwandig Margeriten
Modelleur:	
Dekor:	inwandig Margeriten
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 172
Maße:	H. 7,0 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 302
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989



Nummer:	048/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Annemonen dreiteilig verziert
Modellnummer:	7493
Datierung:	November 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

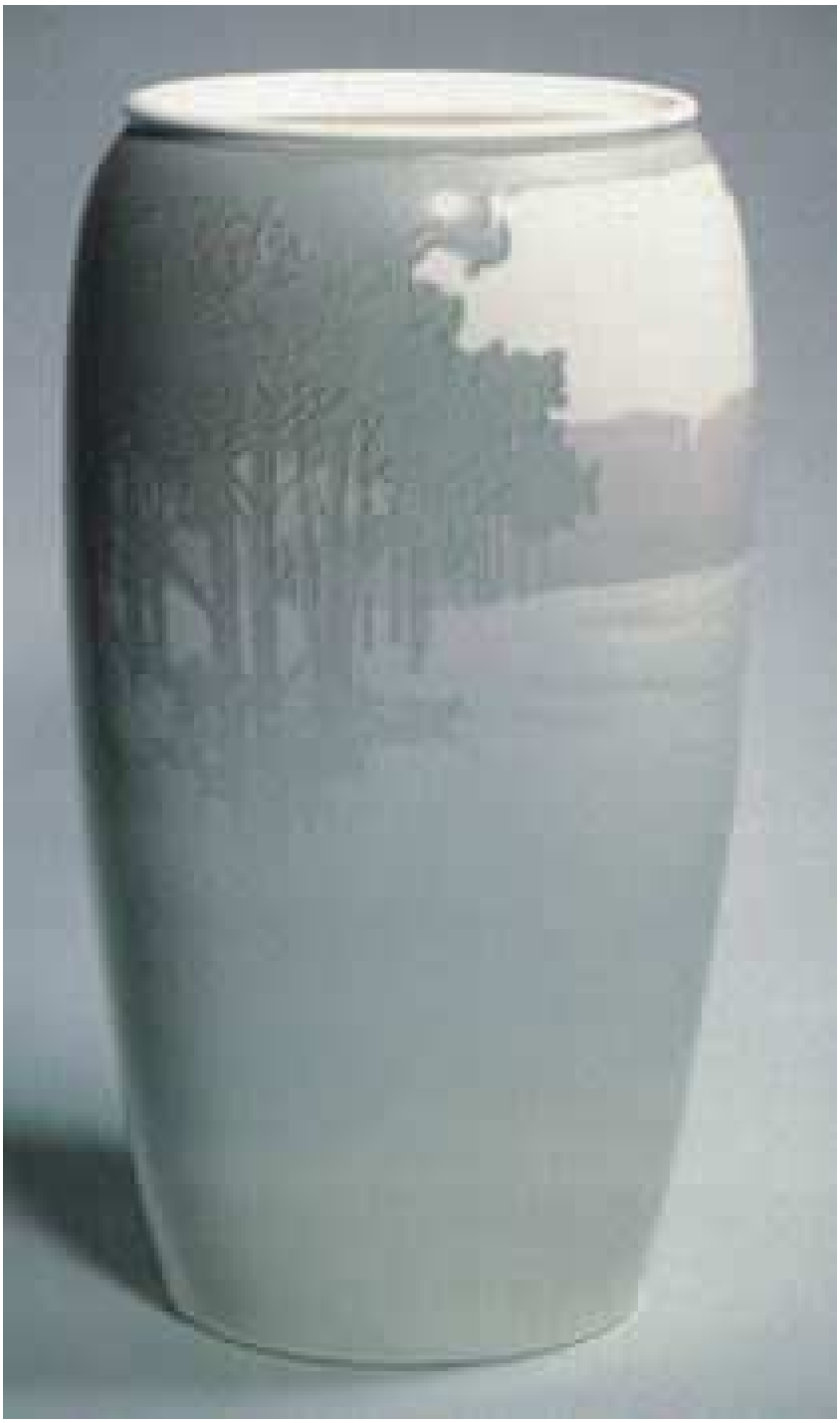
Nummer:	049/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenschale verziert mit Frosch a) Schale mit Frosch, innen glatt
Modellnummer:	7495 7495a)
Datierung:	November 1903
Form:	ovale Form Blattwerk mit Insekt Frosch plastisch
Modelleur:	
Dekor:	Frosch sitzt auf einem Seerosenblatt, Fliege, Wassertropfen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefgravur, Unterglasurfarben, Email, glasiert
Bez.:	Szepter Reichsapfel aufgemalt: 300/234, 20389, d. (Malerzeichen)
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85 Engel 1905, S. 5 H. H. 1907, S. 168 Hohenberg 1989, S. 133 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 117, S. 152
Maße:	L. 15,2 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	1993 Berlin/Porzellan, Abb. 117, S. 152
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	050/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Landschaft
Modellnummer:	7498
Datierung:	November 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	Modellbuch der KPM
Bildnachweis:	Woeckel 1968, o. S. Kat. Nr. 59
Ausstellung:	

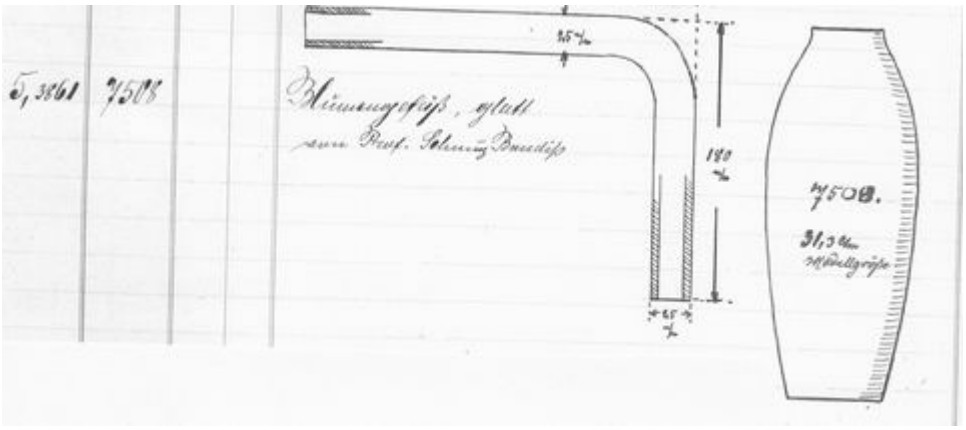
Nummer	051/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schreibzeug, rechteckig Einsatz dazu, klein Deckel dazu Leuchter Einsatz zum Leuchter Briefbeschwerer Veilchendekor
Modellnummer:	7502
Datierung:	November 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	F. R. 1904/Arbeiten, S. 166 Engel 1905, S. 6
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer	052/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenflasche verziert mit Dotterblumen
Modellnummer:	7503
Datierung:	November 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer	053KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit Waldlandschaft (Grunewald)
Modellnummer:	7506
Datierung:	November 1903
Form:	breite Balusterform Waldlandschaft
Modelleur:	
Dekor:	winterlich verschneite Waldlandschaft mit Kiefern
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Eingestempelt: 7506, O mit drei Punkten, seitenverkehrtes L eingeritzt 15616 und M 15 aufgemalte Zeichen: abgerieben
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85 Bredt 1905, S. 33 (mit anderem Dekor von Schmuz-Baudiß) Engel 1905, Abb. S. 5 Jessen 1905, S. 485 Osborn 1905, S. 501 Brüning 1907, S. 94 Woeckel 1968, Abb. 59, o.S. Treskow 1971, Abb. 115, S. 180 1989 Hohenberg, S. 161 1993 Berlin/Porzellan, S. 151
Maße:	H. 44 cm, D. 7 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	1993 Berlin/Porzellan, S. 151
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904 ▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989



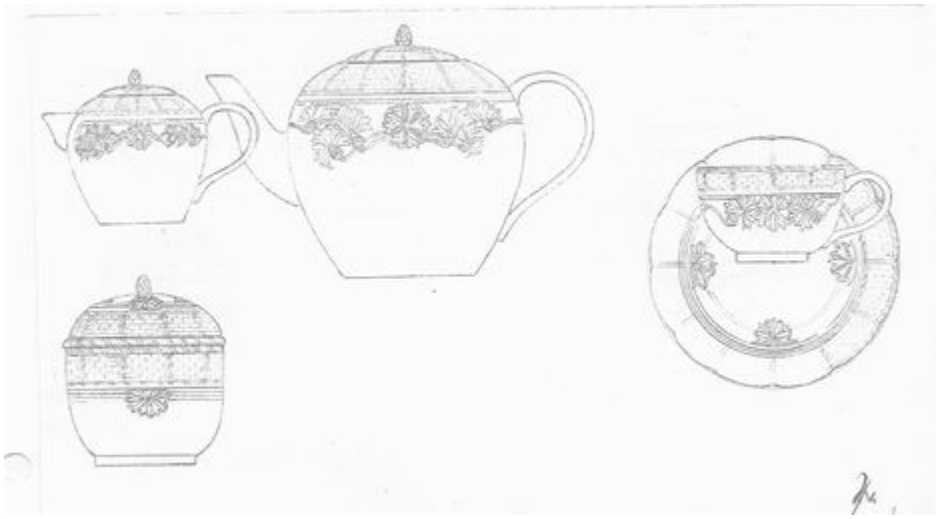
Nummer:	054/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß glatt
Modellnummer:	7508
Datierung:	November 1903
Form:	
Dekor:	
Modelleur:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



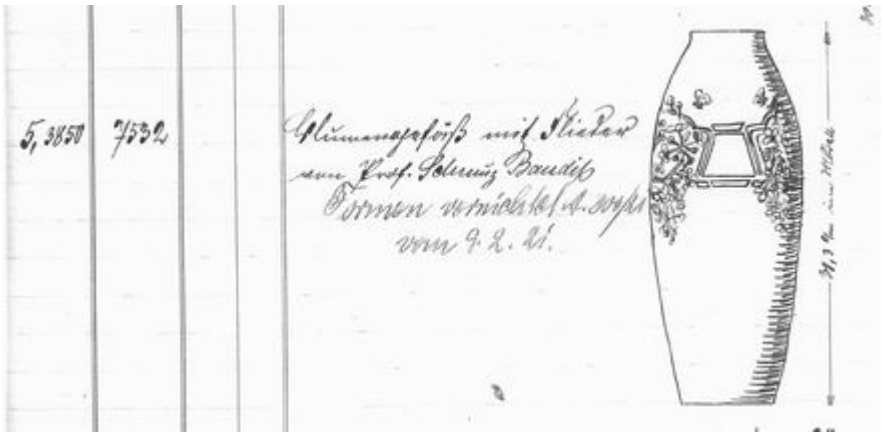
Nummer:	055/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit zwei Fröschen
Modellnummer:	7509
Datierung:	November 1903
Form:	Balusterform mit zwei seitlich angarnierten Fröschen floraler Dekor
Modelleur:	
Dekor:	seitlich zwei Frösche in leicht reliefiertem Blattwerk mit seitlich plastisch aufliegenden Zweigen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Szeptermarke eingestempelt und abgeschliffener Jahresbuchstabe mit Rest von zwei Punkten eingeritzt: 7509 und Malerzeichen (abgerieben, nicht mehr lesbar)
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	F. R. 1904/Arbeiten, S. 166 Bredt 1905, S. 32 Engel 1905, S. 8 Osborn 1905, S. 501 H.H. 1907, S. 168 Treskow 1971, Abb. 80, S. 166 1989 Hohenberg, S. 133 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 117 S. 152
Maße:	H. 12,2 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904 ▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

5,3865 7509
Gefäß mit 2 Henkeln
Prof. Schmidt Bonndorf

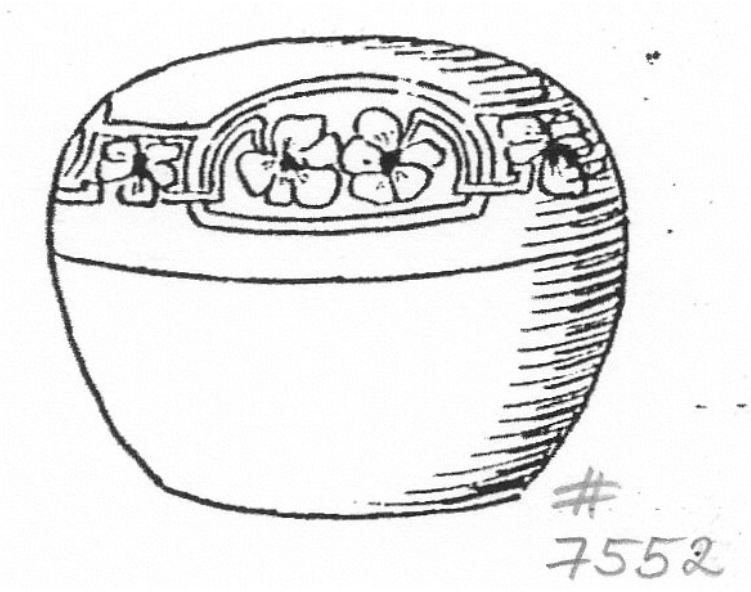
Nummer:	056/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Service: Osier mit Kornblumen Theekanne, Deckel dazu Sahnekanne, Deckel dazu Zuckerdose, Deckel dazu Becher Schale gewölbt Citronenschale Kuchenteller
Modellnummer:	7516
Datierung:	Dezember 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung Saint Louis 1904



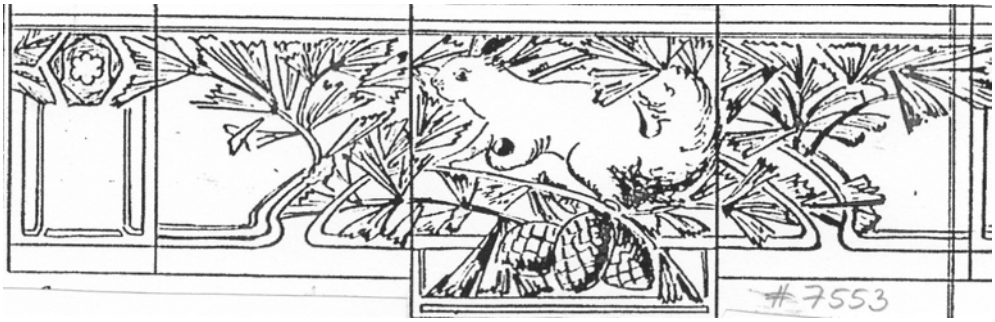
Nummer:	057/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Flieder
Modellnummer:	7532
Datierung:	Dezember 1903
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85 Osborn 1905, S. 501 Brüning 1907, S. 197 Schur 1907, S. 478
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904



Nummer	058/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Bonbonnière verziert mit Veilchen Deckel dazu
Modellnummer:	7552
Datierung:	Januar 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

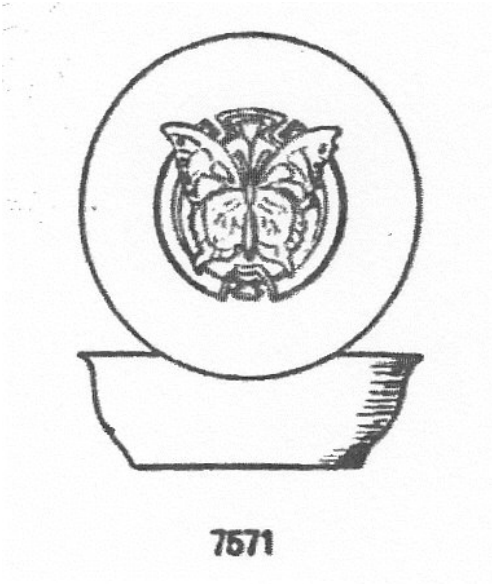


Nummer	059/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Fünf verschiedene Fliesen verziert mit Eichhorn und Kiefern
Modellnummer:	7553
Datierung:	Januar 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

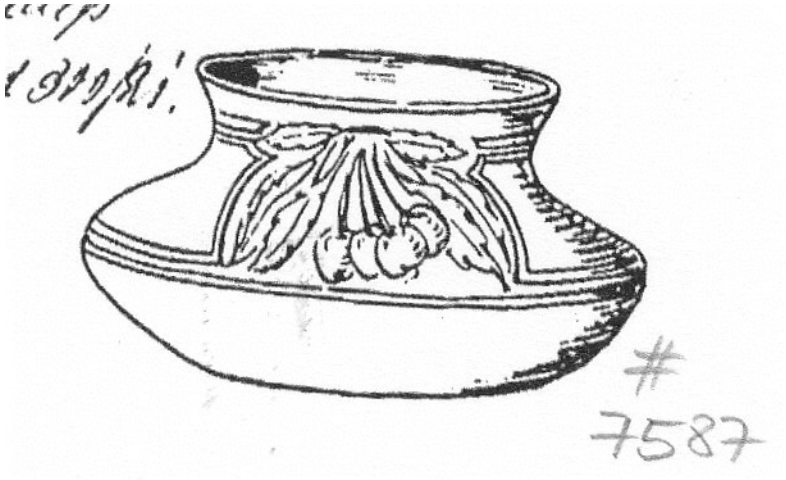


Nummer:	060/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenschale verziert mit Himmelschlüssel
Modellnummer:	7563
Datierung:	Februar 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	F. R. 1904/Arbeiten, S. 166 Engel 1905, S. 6 Treskow 1971, S. 302
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 302
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer:	061/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenbecher verziert mit Schmetterling im Boden
Modellnummer:	7571
Datierung:	Februar 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 303
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 303
Ausstellung:	



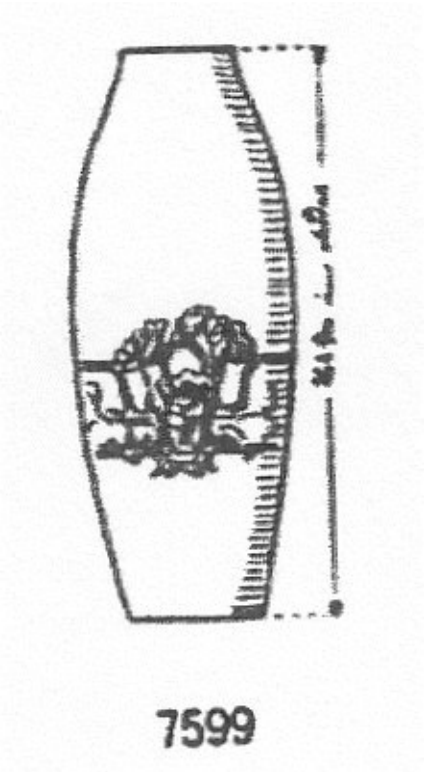
Nummer:	062/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenbecher verziert mit Kirschen
Modellnummer:	7587
Datierung:	März 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 3
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



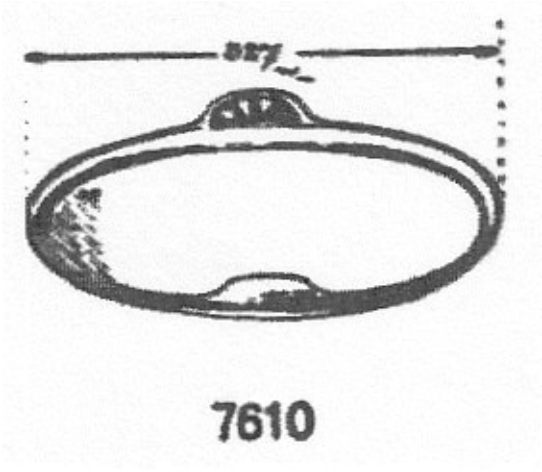
Nummer:	063/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenbecher verziert mit Goldregen
Modellnummer:	7588
Datierung:	März 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904

Nummer:	064/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß glatt
Modellnummer:	7589
Datierung:	März 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

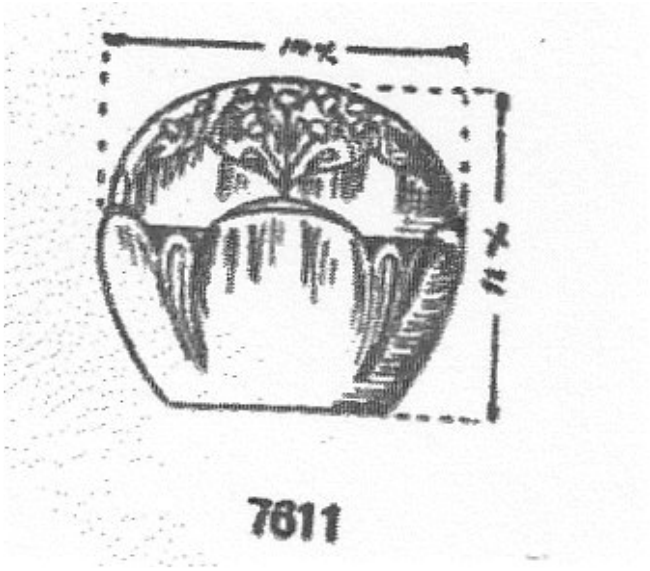
Nummer:	065/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Rosendekor
Modellnummer:	7599
Datierung:	März 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 303
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 303
Ausstellung:	



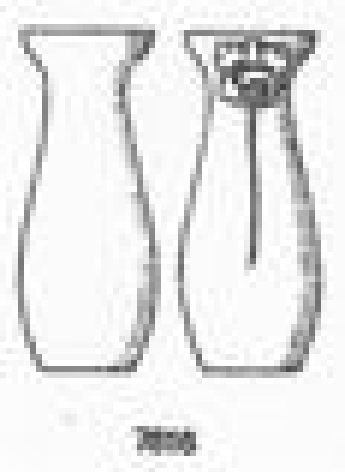
Nummer	066/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau glatt, mit Henkel verziert
Modellnummer:	7610
Datierung:	April 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	F. R. 1904/Arbeiten, S. 165 (hier mit Landschaft bemalt) Engel 1905, S. 7 Treskow 1971, S. 303
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 303
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904



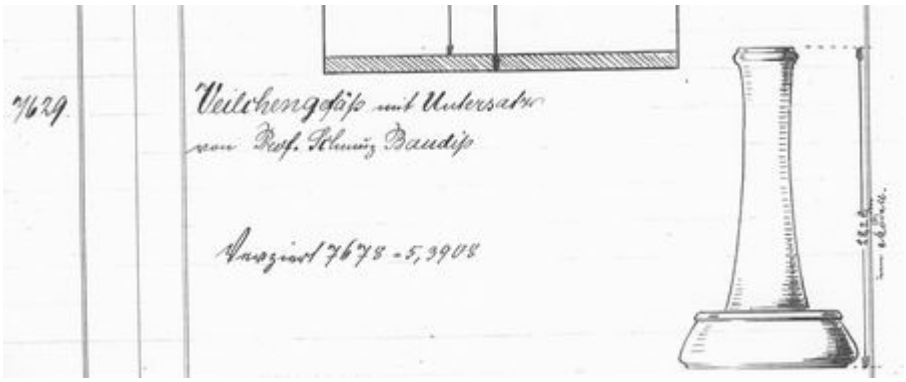
Nummer	067/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Dose als Lotusblume Deckel dazu
Modellnummer:	7611
Datierung:	April 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 8 Treskow 1971, S. 303
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 303
Ausstellung:	



Nummer	068/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß glatt a) verziert
Modellnummer:	7616 7916a
Datierung:	April 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bredt 1905, S. 32 Treskow 1971, S. 303
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 303
Ausstellung:	▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905

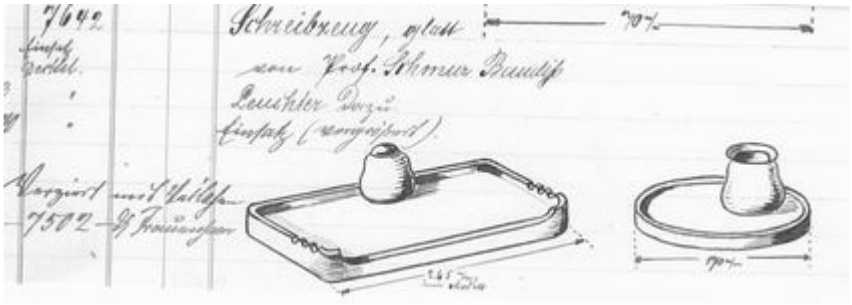


Nummer	069/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Veilchengefäß mit Untersatz verziert: 7678
Modellnummer:	7629
Datierung:	Mai 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bredt 1905, S. 32
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905

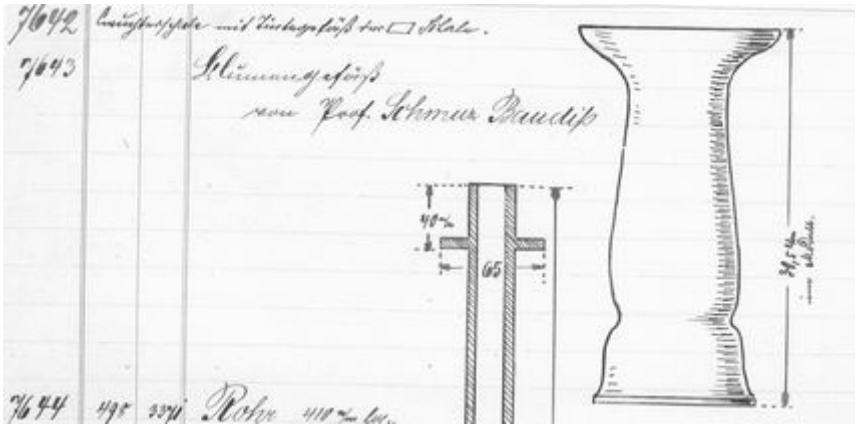


Nummer	070/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Jasmin
Modellnummer:	7630
Datierung:	Mai 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 9 Osborn 1905, S. 501
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Internationale Kunst-Ausstellung und Große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904

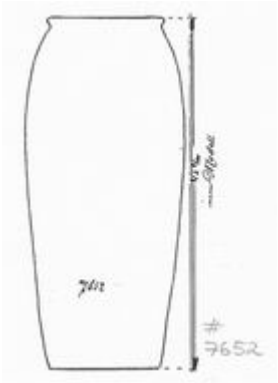
Nummer	071/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schreibzeug, glatt Leuchter dazu verziert mit Veilchen und Frauenhaar: 7502
Modellnummer:	7642
Datierung:	Mai 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 6
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



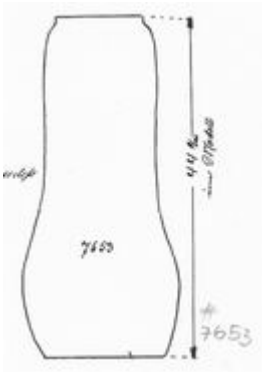
Nummer	072/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert: 7797
Modellnummer:	7643
Datierung:	Mai 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



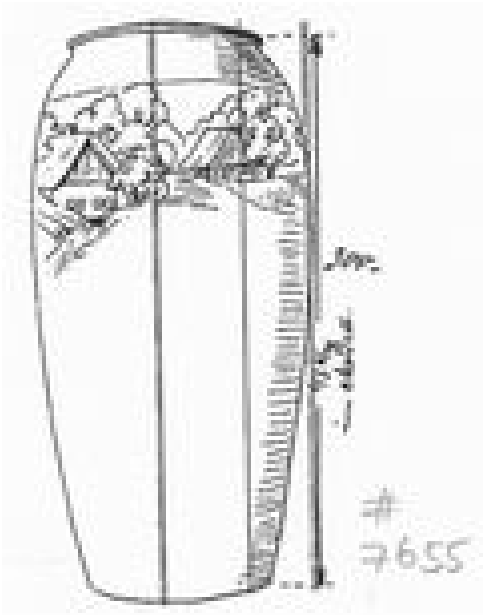
Nummer	073/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß glatt
Modellnummer:	7652
Datierung:	Juni 1904
Form:	Balusterform
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	074/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert: 8331
Modellnummer:	7653
Datierung:	Juni 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

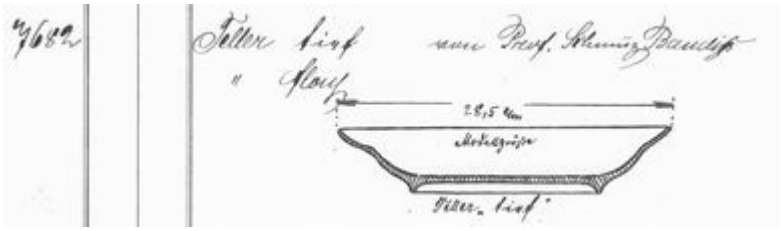


Nummer	075/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit Dorflandschaft glatt: 7552
Modellnummer:	7655
Datierung:	Juni 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

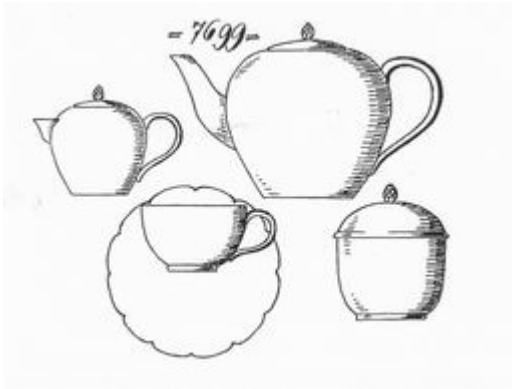


Nummer	076/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß für Veilchen verziert mit Moos glatt: 7629
Modellnummer:	7678
Datierung:	Juli 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 303
Ausstellung:	

Nummer	077/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Teller tief dito flach einfacher, glatter Teller
Modellnummer:	7682
Datierung:	Juli 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

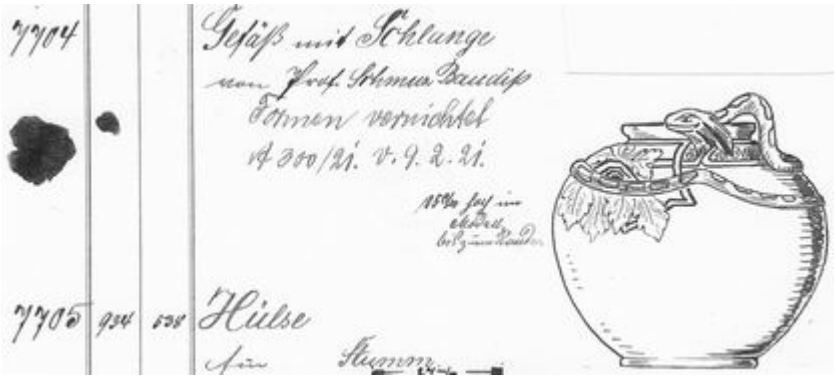


Nummer	078/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kaffeeservice Theekanne mit Deckel Sahnekanne mit Deckel Zuckerdose mit Deckel Leuchter
Modellnummer:	7699
Datierung:	August 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904



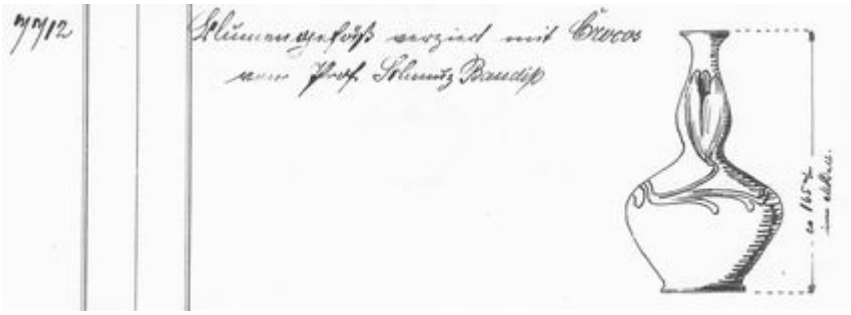
Nummer:	079/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit Landschaft, eine Quelle darstellend
Modellnummer:	7703
Datierung:	August 1904
Form:	Balusterform Landschaft mit Quelle
Dekor:	Berglandschaft mit Quelle in einem hochrechteckigen reserveartigen Dekorfeld auf der Schulter ornamental-florales Band umlaufend
Modelleur:	
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Jahresbuchstabe: E
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Engel 1905, S. 9 Treskow 1971, Abb. 95, S. 172 1977 Brüssel, Abb. 394, S. 195
Maße:	H. 47,5 cm; D. 16,5 cm
Slg./Standort:	▪ Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. 70/95 ▪ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. 63,2 (mit Landschaft)
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Europalia im Palais des Beaux Arts Brüssel 1977

Nummer	080/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit Schlange
Modellnummer:	7704
Datierung:	August 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

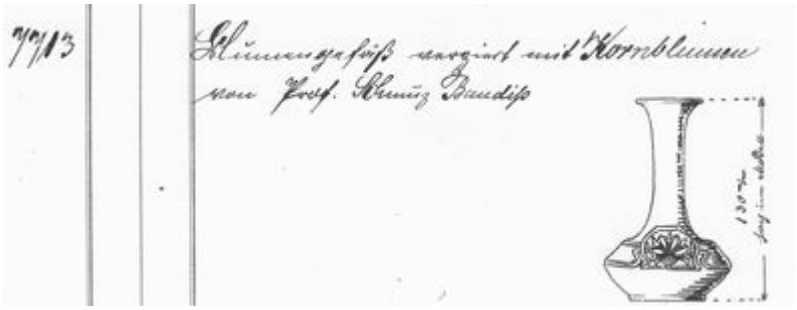


Nummer	081/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß verziert mit Mohnblumen und Schmetterling
Modellnummer:	7710
Datierung:	September 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	082/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Crokus
Modellnummer:	7712
Datierung:	September 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	Modellbuch der KPM
Bildnachweis:	



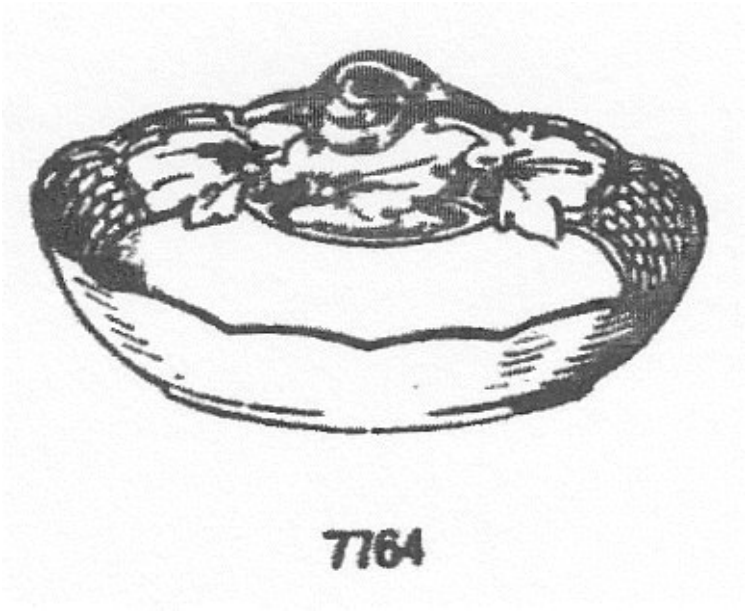
Nummer	083/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Kornblumen
Modellnummer:	7713
Datierung:	September 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



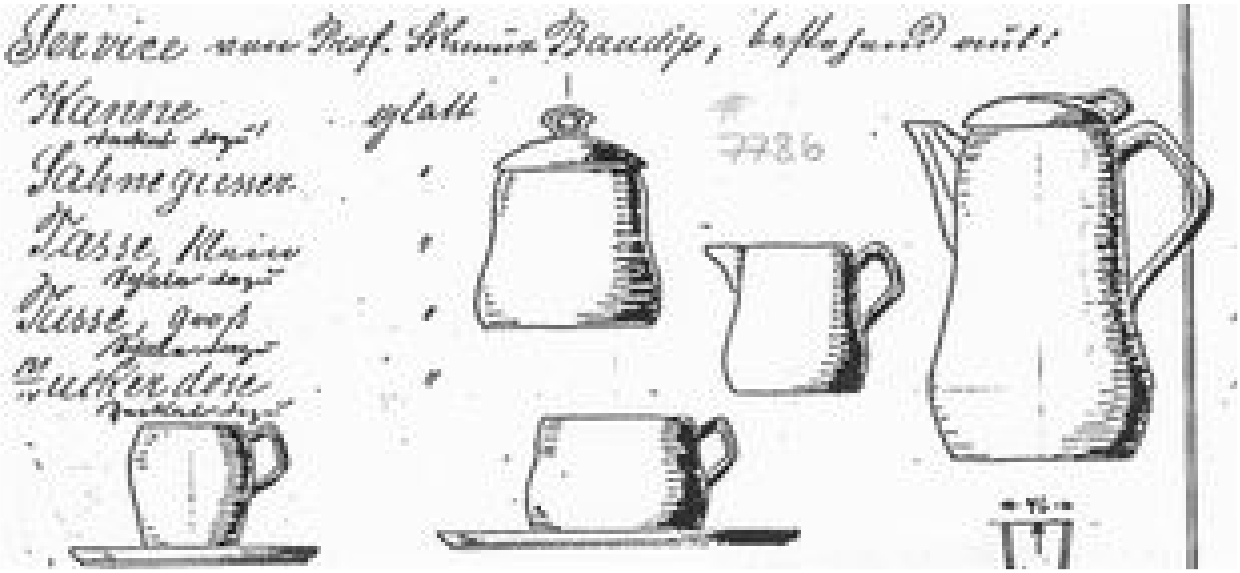
Nummer	084/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Geleedose, glatt Deckel dazu verziert: 8021
Modellnummer:	7714
Datierung:	September 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	085/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Briefbeschwerer verziert mit Landschaft
Modellnummer:	7721
Datierung:	September 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 195
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	086/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenschale verziert mit Schnecke
Modellnummer:	7764
Datierung:	November 1904
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 304
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 304
Ausstellung:	

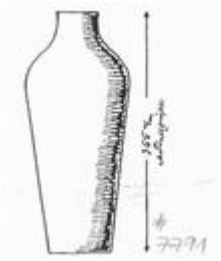


Nummer	087/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Service glatt Kanne glatt Deckel dazu Sahnegießer glatt, Deckel dazu Tasse klein, glatt, Schale dazu Tasse groß, glatt, Schale dazu Zuckerdose Deckel dazu
Modellnummer:	7786
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



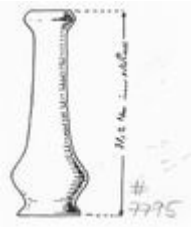
Nummer	088/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Milchbecher glatt verziert: 7852
Modellnummer:	7790
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1907, S. 478
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	089/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenvase glatt
Modellnummer:	7791
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

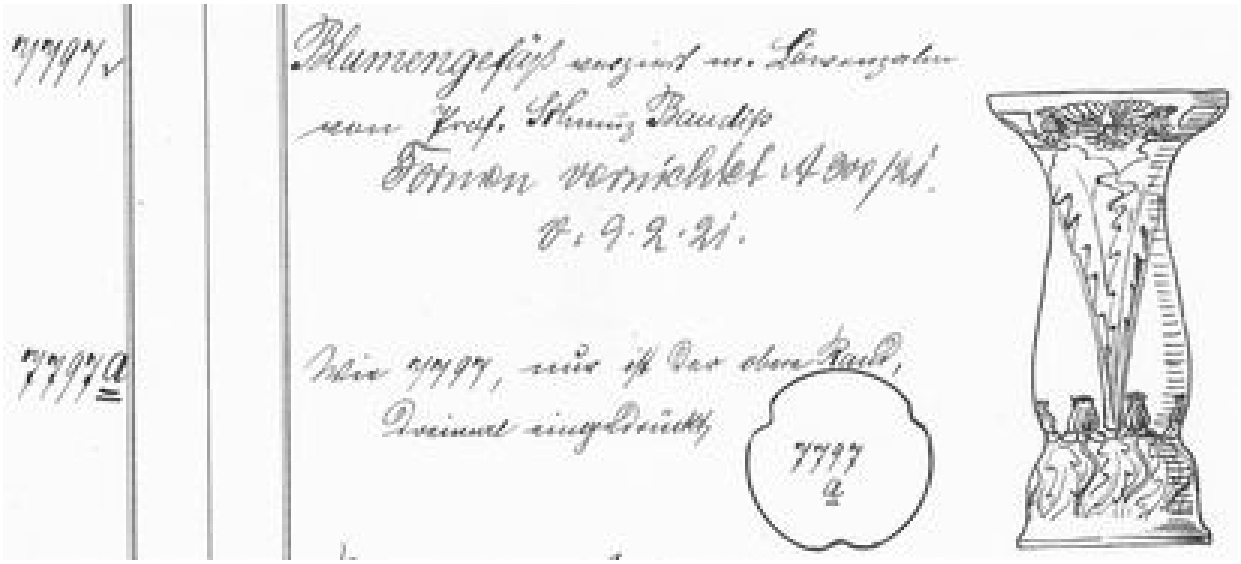


Nummer	090/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase glatt
Modellnummer:	7794
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	091/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenvase, glatt
Modellnummer:	7795
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1907, S. 479 Creutz 1907, Abb. 204, S. 189 H. H. 1907, S. 169 Treskow 1971, S. 170
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907

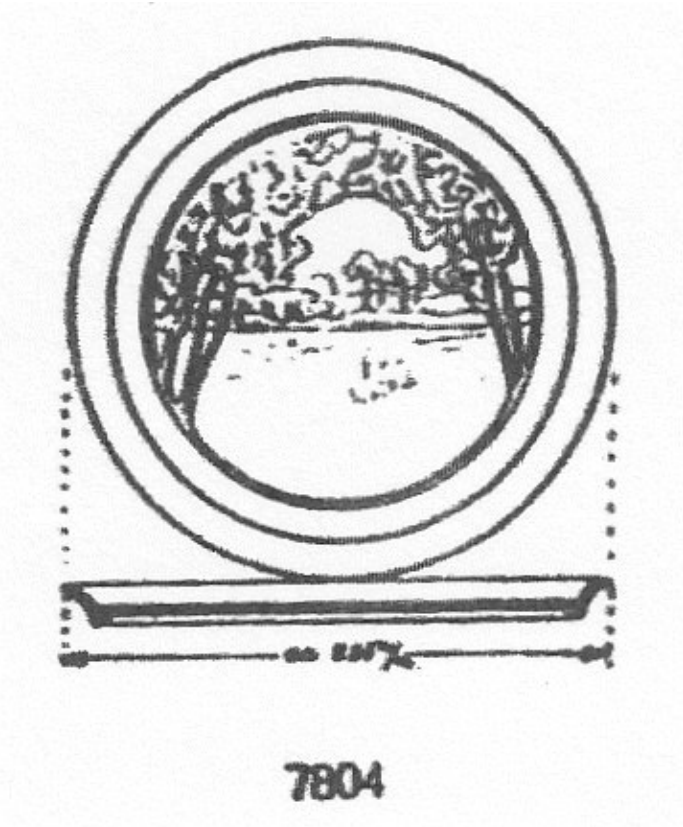


Nummer	092/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Löwenzahn 7797 a) wie 7797, nur ist der Rand oben eingedrückt
Modellnummer:	7797
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Köllmann 1987, Abb. S. 582
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



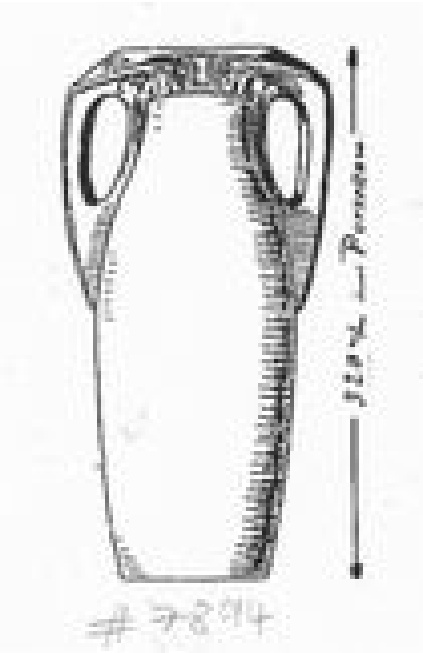
Nummer	093/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau glatt
Modellnummer:	7799
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	094/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau rund verziert mit Landschaft am Grunewaldsee glatt: 7799
Modellnummer:	7804
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 304
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 304
Ausstellung:	

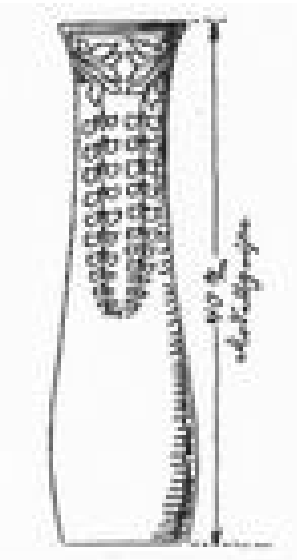


Nummer	095/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	große Vase glatt
Modellnummer:	7799
Datierung:	Januar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	096/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase mit zwei Henkeln verziert 8165
Modellnummer:	7816
Datierung:	Februar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

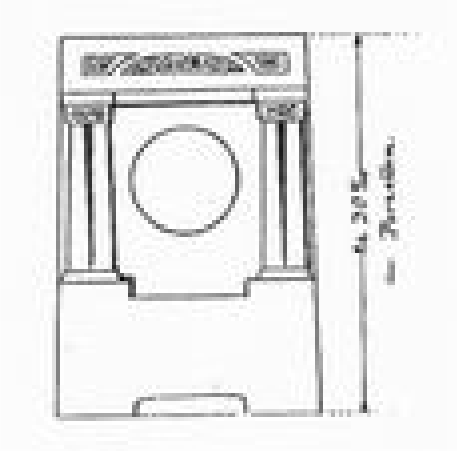


Nummer:	097/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase schlank verziert mit Goldregen
Modellnummer:	7817
Datierung:	Januar 1905
Form:	schlanke Balusterform Goldregen
Modelleur:	
Dekor:	streng stilisierte Goldregentraube fällt vom Rand herab
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefgravur, Unterglasurfarbe mit Schablone gesprüht, glasiert
Bez.:	Szepter eingeritzt 15 g II (?) und 1179 (angeschliffen)
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Nachtlicht 1904, S. 85 Bredt 1905, S. 33 (mit anderem Dekor) Engel 1905, S. 5 1989 Hohenberg, Abb. S. 188 1993 Berlin/Porzellan, S. 150
Maße:	H. 33,7 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989



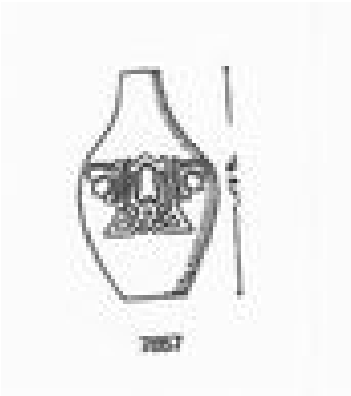
Nummer	098/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau, rund verziert mit Vögeln und Johannisbeeren
Modellnummer:	7833
Datierung:	Februar 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	099/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhrgehäuse verziert Zifferblatt dazu
Modellnummer:	7838
Datierung:	März 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 194
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	100/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Milchbecher verziert glatt: 7790
Modellnummer:	7852
Datierung:	März 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1907, S. 478
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 305
Ausstellung:	

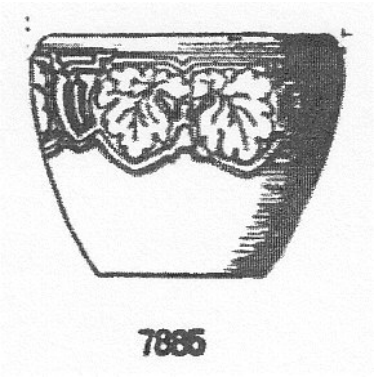
Nummer	101/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase Verziert
Modellnummer:	7857
Datierung:	März 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 304
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 304
Ausstellung:	



Nummer	102/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß mit zwei Henkeln Form und Größe von 7201 nur ohne Schmetterling
Modellnummer:	7872
Datierung:	April 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM (keine Abbildung)
Ausstellung:	

Nummer	103/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Bonbonniere verziert mit zwei Vögeln
Modellnummer:	7874
Datierung:	April 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM

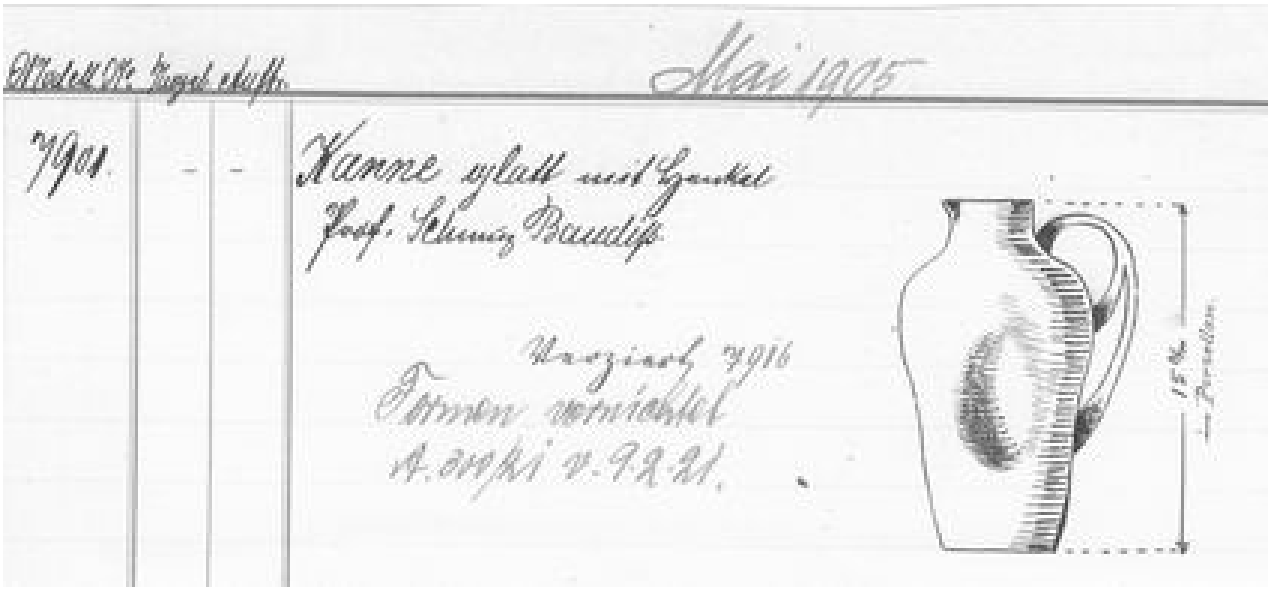
Nummer	104/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenkübel Verziert
Modellnummer:	7885
Datierung:	April 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 305
Ausstellung:	



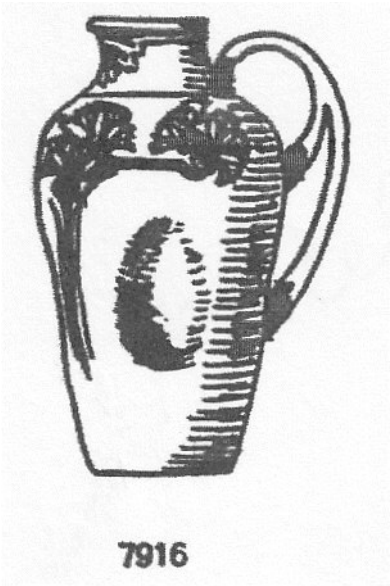
Nummer	105/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Runde Urbinoschale verziert mit Landschaft
Modellnummer:	7890
Datierung:	April 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 304
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 304
Ausstellung:	

Nummer	106/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Terrine glatt mit zwei Griffen auf Fuß Deckel dazu
Modellnummer:	7894
Datierung:	April 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	107/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kanne glatt mit Henkel verziert: 7916
Modellnummer:	7901
Datierung:	März 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bredt 1905, S. 32
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905



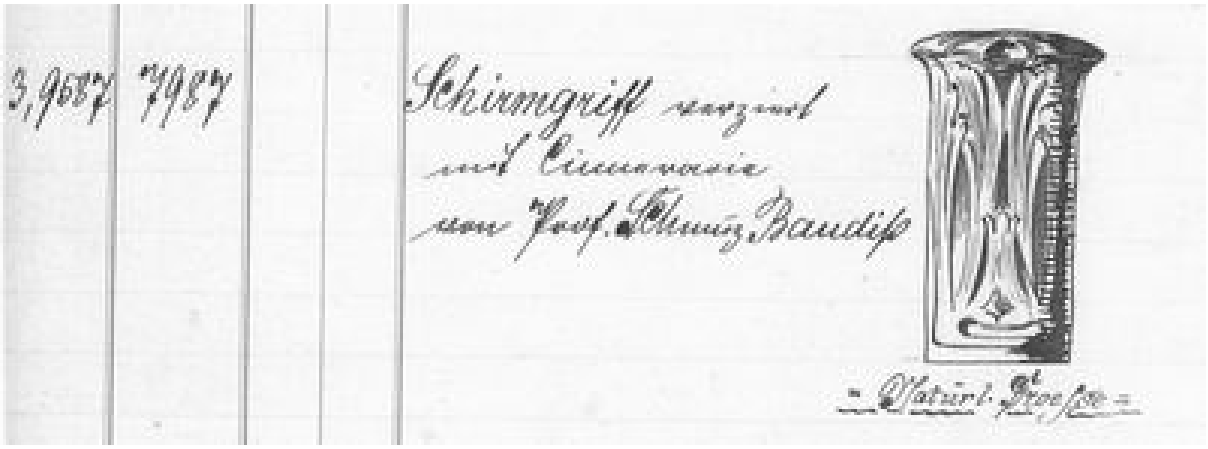
Nummer	108/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kännchen mit Henkel glatt: 7901
Modellnummer:	7916
Datierung:	Mai 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 306
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 306
Ausstellung:	



Nummer:	109/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Fruchtschale auf hohem Fuß mit Durchbruch dieselbe Form und Größe, aber mit anderem Durchbruch ist bei Modellnummer 9052 verzeichnet
Modellnummer:	7942
Datierung:	Juni 1905
Form:	aus rundem Stand entwickelt sich nach oben weitend eine breite, flache Schale ornamentale Blüten
Modelleur:	
Dekor:	ornamentale Blüten als Schmuckbänder umlaufend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 205, S. 191 Schur 1907, S. 479 Hohenberg 1989, Abb. S. 176
Maße:	H. 20,5 cm; D. 22,5 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Hohenberg 1989, Abb. S. 176
Ausstellung:	▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

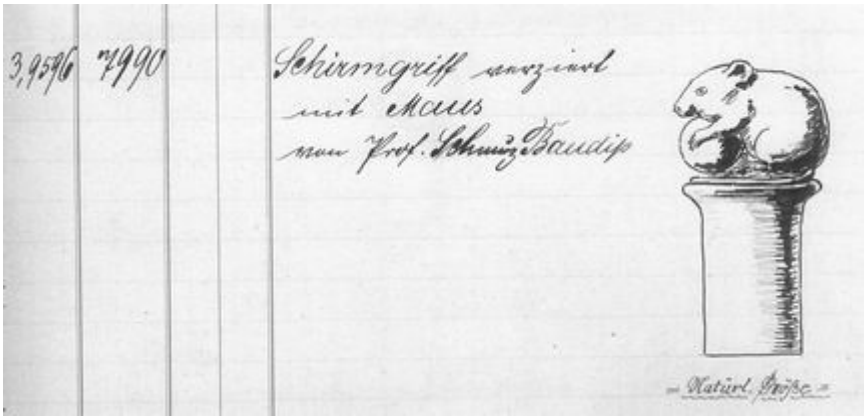
Nummer:	110/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Reiher
Modellnummer:	7949
Datierung:	Juni 1905
Form:	rund, flach, kurze Fahne Reiher vor Horizont
Modelleur:	
Dekor:	Reiher steht auf einem Bein im Profil vor weitem Horizont
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szeptermarke
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 191
Maße:	D. 42,0 cm
Slg./Standort:	▪ Stiftung Stadtmuseum Berlin
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 191
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	111/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schirmgriff verziert mit Cinerarien
Modellnummer:	7987
Datierung:	August 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

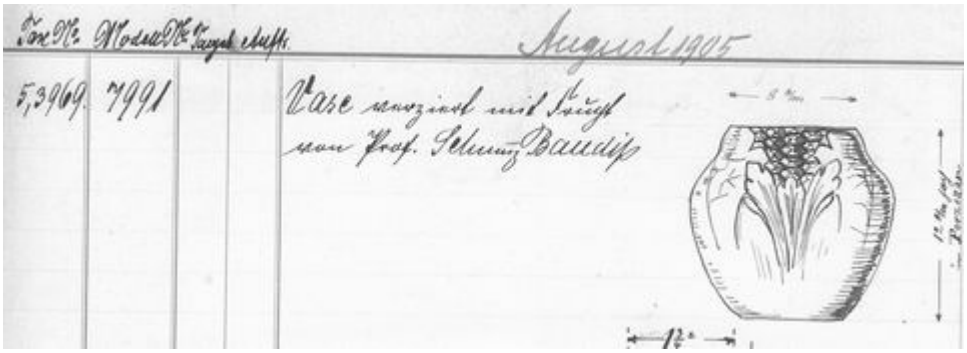


Nummer	112/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Rhododendron
Modellnummer:	7988
Datierung:	Juli 1905
Form:	
Modelleur:	Arthur Kloepel (1877-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

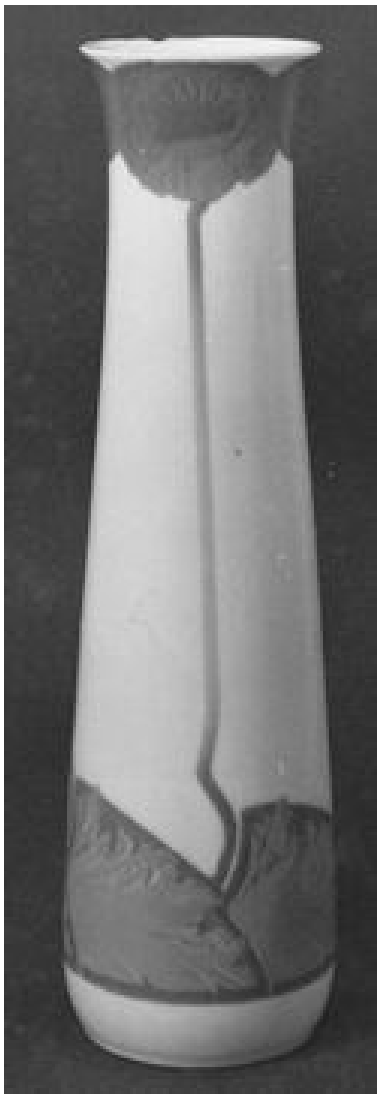
Nummer	113/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schirmgriff verziert mit Maus
Modellnummer:	7990
Datierung:	August 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	114/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Frucht
Modellnummer:	7991
Datierung:	August 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



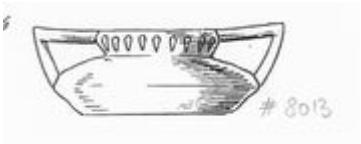
Nummer:	115/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert
Modellnummer:	8000
Datierung:	August 1905
Form:	schlanke Balusterform Annemonen
Modelleur:	
Dekor:	Annemonen, dreiteilig sich wiederholend
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szeptermarke eingeritzt: 12-33, M 15 aufgemalt: in hellrot 83312
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Bredt 1905, S. 32 Schur 1906, S. 479 Osborn 1905, S. 501 Treskow 1971, Abb. 87, S. 168 1993 Berlin/Porzellan, S. 156
Maße:	H. 33,3 cm
Slg./Standort:	▪ Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg Inv. Nr. 1961, 73
Bildnachweis:	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Ausstellung:	▪ Weltausstellung in Saint Louis 1904 ▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905



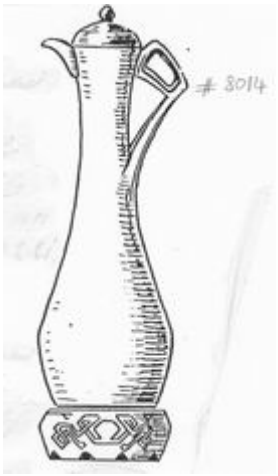
Nummer:	116/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Distel
Modellnummer:	8007
Datierung:	August 1905
Form:	balusterförmig mit plastischem gratig-kantigem Ornament Distel
Modelleur:	Friedrich Heinrich Hermann Monno (1841-?)
Dekor:	gratig-kantiges Ornament Distel, die schematisiert in ein geometisches Muster übergeht
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefdekor, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 188
Maße:	H. 30,8 cm; D. 12 cm
Slg./Standort:	▪ Kunstgewerbemuseum Museum Berlin, Inv. Nr. Dgs. 331
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 188
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	117/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Handleuchter, glatt mit Henkel
Modellnummer:	8012
Datierung:	August 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

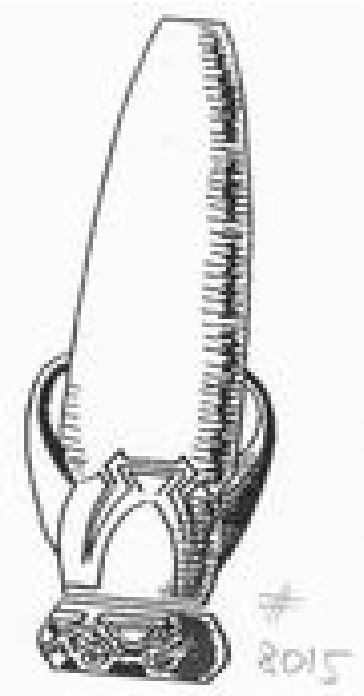
Nummer:	118/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenschale, glatt mit zwei Henkeln
Modellnummer:	8013
Datierung:	August 1905
Form:	gedrungen balusterförmig, seitlich Henkel
Modelleur:	
Dekor:	florales Ornamentband auf der Schulter
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarbe gesprüht, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Schur 1906, S. 479
Maße:	H. 7,5 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



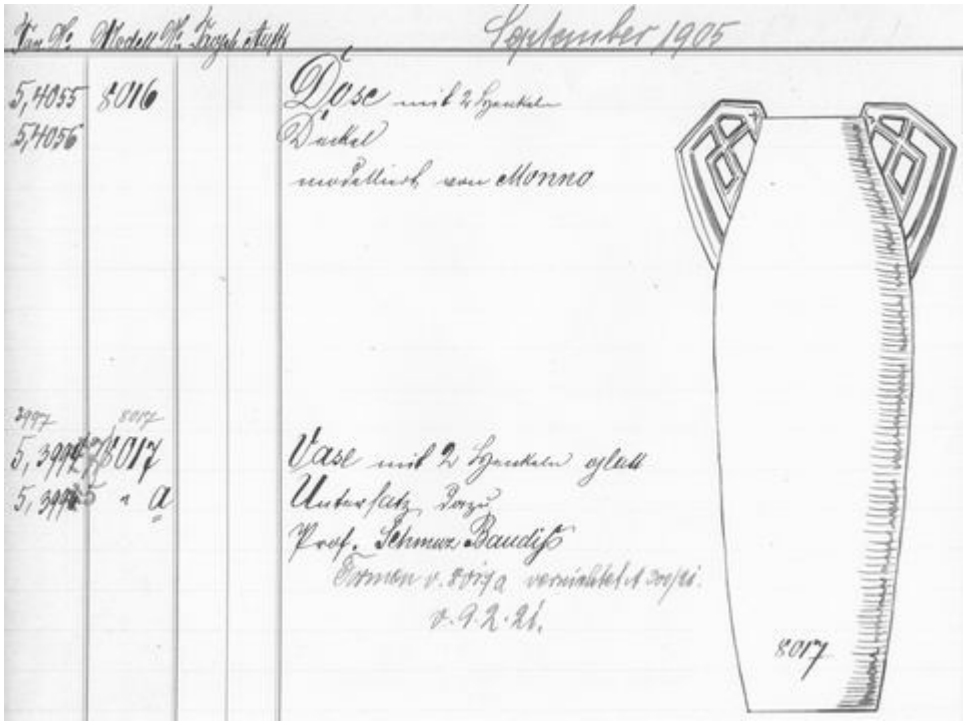
Nummer:	119/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Flasche mit Henkel Stöpsel Untersatz dazu
Modellnummer:	8014
Datierung:	August 1905
Form:	schlanke bauchige Form mit kleiner Schnaupe und kantigem Henkel Deckel einliegend mit kleinem Knaufgriff
Modelleur:	
Dekor:	helle Laufglasur (wahrscheinlich ein Experiment)
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefgravur, Unterglasurfarben, mit Schablone, glasiert
Bez.:	Szeptermarke
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 205, S. 190 Klingspor 1909, S. 711 1989 Hohenberg, S. 175
Maße:	H. 30,5 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989



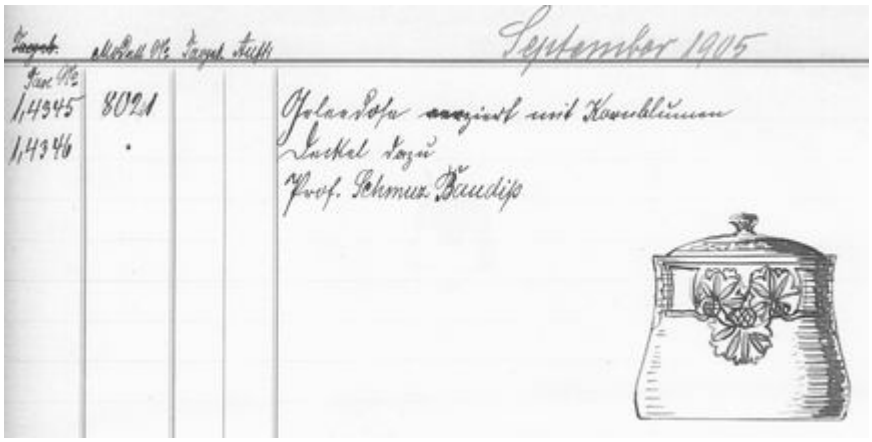
Nummer	120/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase mit zwei Henkeln Untersatz dazu
Modellnummer:	8015
Datierung:	August 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 194
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906



Nummer	121/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase mit zwei Henkeln Untersatz dazu
Modellnummer:	8017
Datierung:	August 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 194
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906



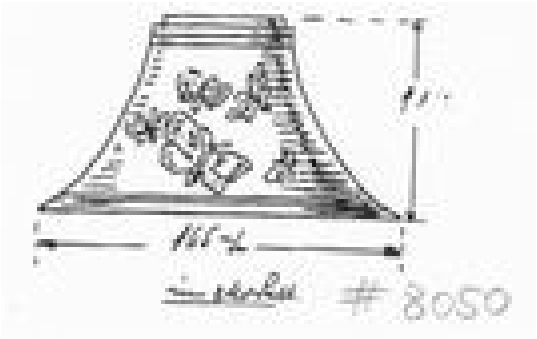
Nummer	122/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Geleedose verziert mit Kornblumen Deckel dazu, glatt: 7714
Modellnummer:	8021
Datierung:	September 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bredt 1905, S. 32
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905



Nummer	123/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase, glatt mit zwei Henkeln
Modellnummer:	8022
Datierung:	September 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	124/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Löwenzahn Glatt 7643
Modellnummer:	8049
Datierung:	Oktober 1905
Form:	Balusterförmig Löwenzahn
Modelleur:	
Dekor:	große Blätter von Löwenzahn mit Blüten
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Reichsapfel Eisernes Kreuz Aufgemalt: 8540 (Malernummer) Eingeritzt: 19 148, 15911
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Treskow 1971, Abb. 94, S. 172 Bott 1973, Abb. 304, o.S. 1989 Hohenberg, S. 145
Maße:	H. 50 cm; D. 12 cm
Slg./Standort:	▪ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. 56:39 (hierzu die Angaben) ▪ Düsseldorf, Hetjens Museum Inv. Nr. 1965,30
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 145
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	125/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Beleuchtungskörper, Lichtschirm verziert mit Schmetterlingen
Modellnummer:	8050
Datierung:	Oktober 1905
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



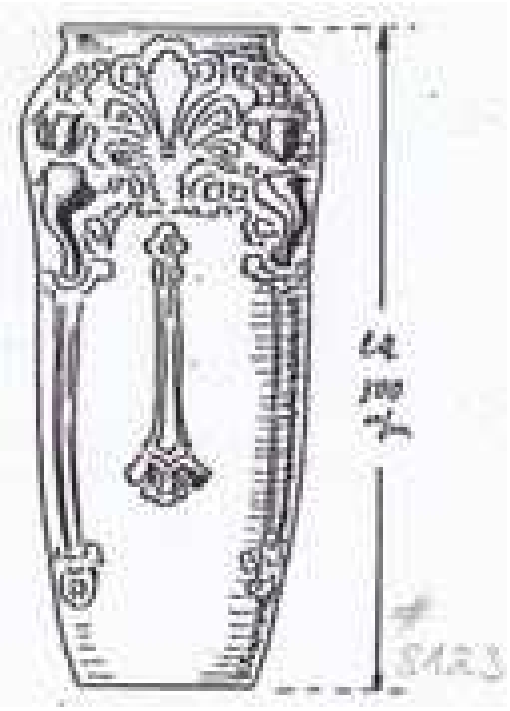
Nummer:	126/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Schlehdorn
Modellnummer:	8073
Datierung:	November 1905
Form:	balusterförmig mit ausgezogenem Hals Schlehdorn
Modelleur:	
Dekor:	ornamentalisierter Schlehdorndekor unter Schulter sowie rund um die Mündung
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefgravur, Unterglasurfarbe gesprüht, glasiert
Bez.:	Szeptermarke, eingeritzt 159 II und 1937, aufgemalt in Blau 15418, in Grau 308 (?) und Malerzeichen
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Bredt 1905, S. 33 Treskow 1971, Abb. 93, S. 170 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 115, S. 151
Maße:	H. 22,6 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	1993 Berlin/Porzellan, Abb. 115, S. 151
Ausstellung:	▪ Ausstellung der Vereinigung für angewandte Kunst, München 1905

Nummer:	127/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Das große Fenster
Modellnummer:	ohne Modellnummer
Datierung:	Um 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Abbildung des Fensters im Ausstellungsraum in Dresden, KPM-Archiv (historisches Foto)
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906

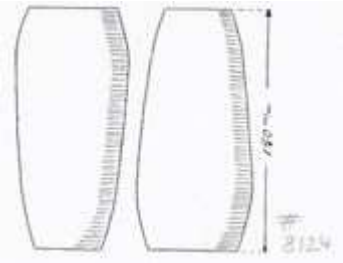
Nummer:	128/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Die große Scheibe
Modellnummer:	Ohne Modellnummer
Datierung:	Um 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Abbildung der Scheibe im Ausstellungsraum in Dresden, KPM-Archiv (historisches Foto)
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906

Nummer:	129/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	[Große Vase, verziert mit zwei Pfauen]
Modellnummer:	ohne Modellnummer
Datierung:	1906
Form:	Balusterform mit leicht eingraviertem Dekor, Stand offen zwei Pfauen in Kiefern
Modelleur:	
Dekor:	zwei Pfauen in Kiefern
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarbe, glasiert
Bez.:	Szeptermarke, Künstlermonogramm in Blau
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	H.H. 1907, S. 168 Treskow 1971, S. 71 1993 Berlin/Porzellan, S. 153
Maße:	H. 135 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	1993 Berlin/Porzellan, S. 153
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906
Auszeichnung:	Schmuz-Baudiß erhält das Diplom der goldene Medaille für die große Vasen mit den Pfauen: Erwähnt in einem Manuskript von Schmuz-Baudiß am 10.07.1906; im KPM-N

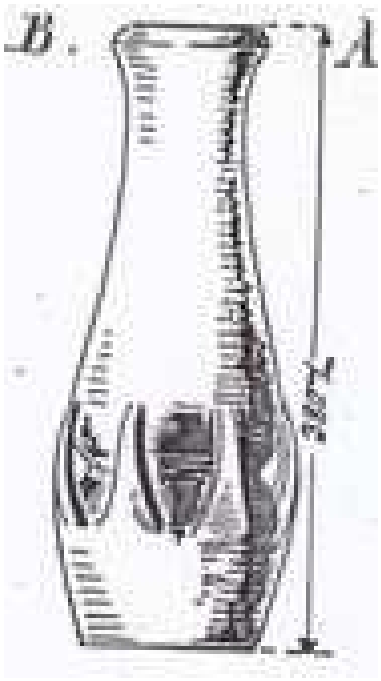
Nummer	130/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase Verziert
Modellnummer:	8123
Datierung:	Januar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	131/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Väschen glatt
Modellnummer:	8124
Datierung:	Januar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



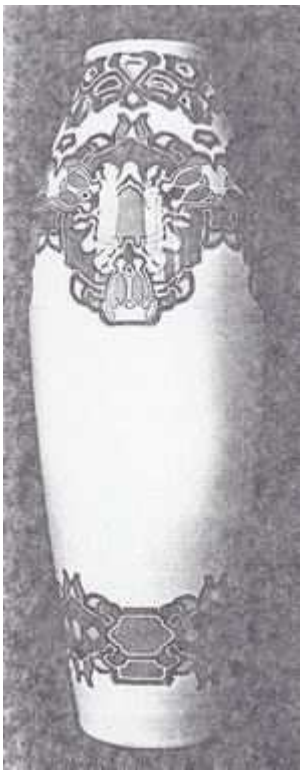
Nummer	132/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase glatt mit sechs Henkeln
Modellnummer:	8125
Datierung:	Januar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 205, S. 190
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907



Nummer	133/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Nussbaum
Modellnummer:	8143
Datierung:	Januar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 197 Breuer 1911, S. 144 Treskow 1971, 308
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 308
Ausstellung:	

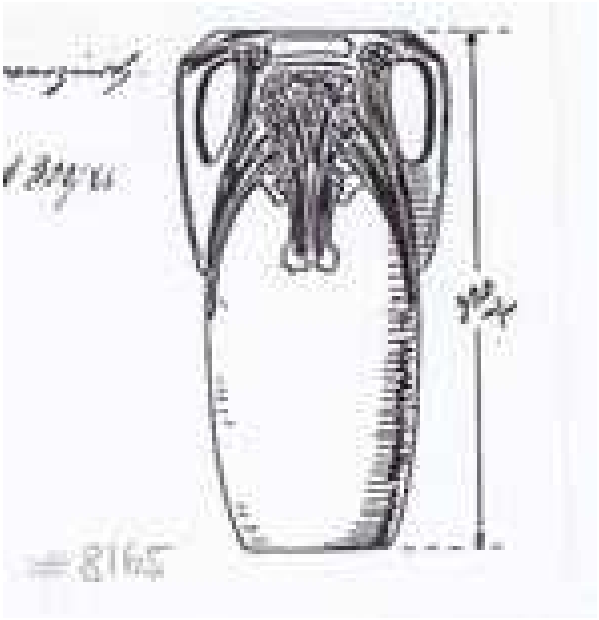
Nummer	134/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Dose Deckel mit dreiteiligem Griff
Modellnummer:	8157
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 308
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 308
Ausstellung:	

Nummer	135/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase groß verziert mit Chrysanthemum oben mit Durchbruch
Modellnummer:	8161
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 197 (zwei verschiedene Dekore) Creutz 1907, Abb. 205, S. 191 Jaffé 1909, S. 302 Treskow 1971, S. 308
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 308
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907



Nummer	136/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Stockgriff, glatt
Modellnummer:	8164
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	137/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase mit zwei Henkeln glatt: 7816
Modellnummer:	8165
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	138/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase glatt
Modellnummer:	8167
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1906, S. 479
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

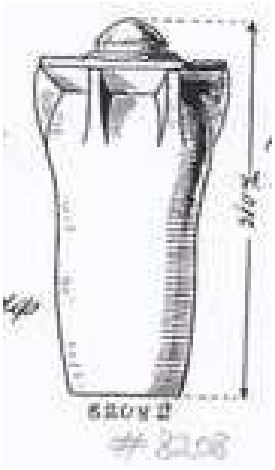
Nummer	139/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Jardinière mit zwei Vögeln verziert glatt: 7874
Modellnummer:	8168
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	140/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vasen-Untersatz verziert, mittelgroß
Modellnummer:	8185
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1906, S. 479
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

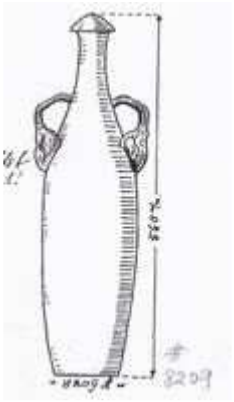
Nummer	141/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vasen-Untersetzer Verziert
Modellnummer:	8186
Datierung:	Februar 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	142/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vasen-Untersetzer Verziert
Modellnummer:	8198
Datierung:	März 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	143/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Teebüchse glatt Deckel dazu
Modellnummer:	8208
Datierung:	März 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 205, S. 190 (zwei verschiedene Dekore)
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907

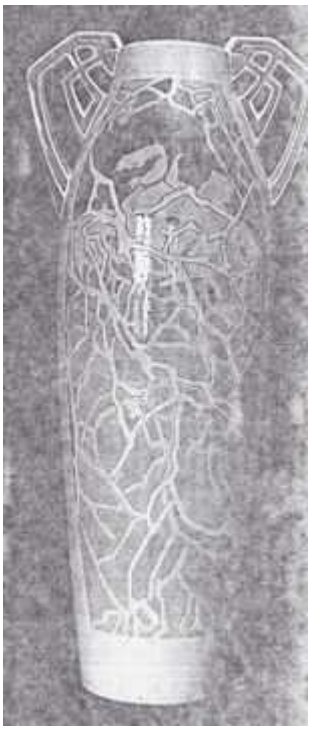


Nummer	144/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Flasche mit zwei Henkeln und Stöpsel
Modellnummer:	8209
Datierung:	März 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 195 Creutz 1907, Abb. 205, S. 191
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907



Nummer	145/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase glatt mit vier Füßen
Modellnummer:	8219
Datierung:	März 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 195
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	146/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Fischen, Seetang zwei Henkel, Form wie 8017, jedoch mit Gravierung
Modellnummer:	8230
Datierung:	März 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Osborn 1908/1909, S. 545 H. H. 1908, S. 163 Walter 1913, S. 305 Klingspor 1909, S. 710 Brüning 1907, S. 197 (Dekor mit Vögeln)
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907

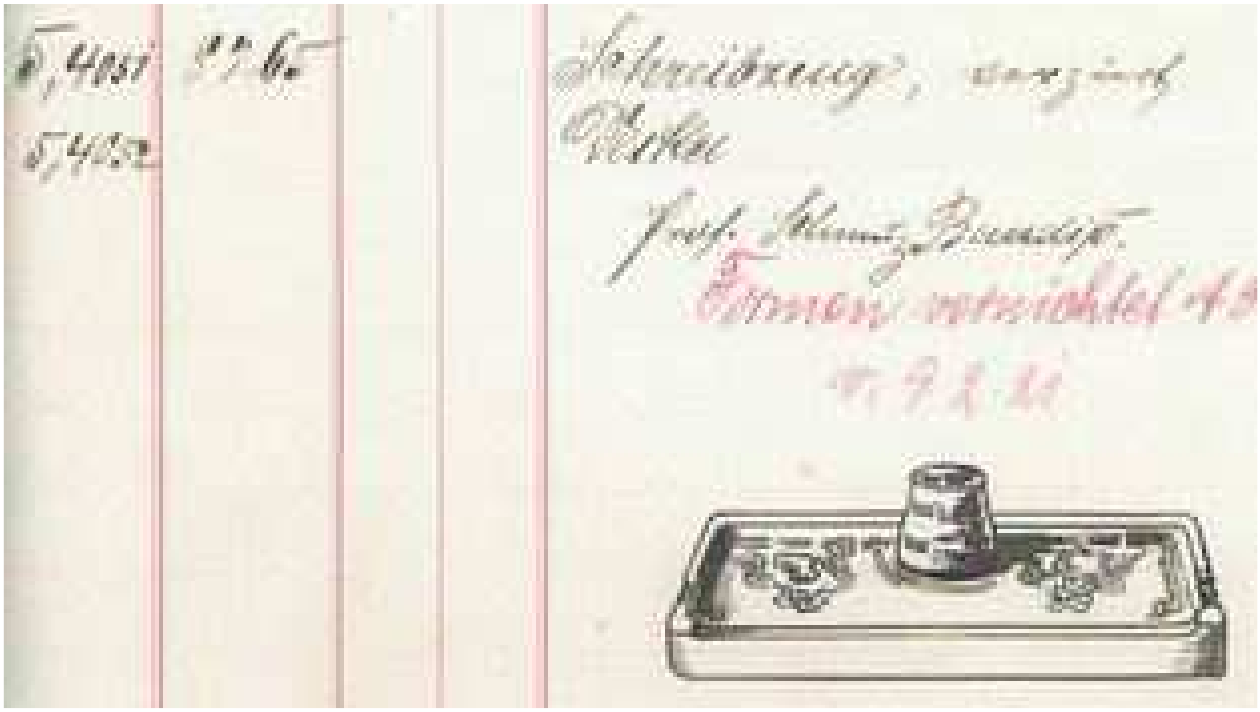


Nummer:	147/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Beleuchtungskörper Oberteil Unterteil Zapfen Oberteil glatt Unterteil glatt Platte verziert
Modellnummer:	8246-4248
Datierung:	April 1906
Form:	Hängeleuchter Ein Ober- und ein Unterteil werden durch eine schwarze Holzscheibe getrennt, darin sechs Aussparungen für sechs Porzellanplatten, sechs birnenförmige Lampen, die an Ketten hängen und zum Austausch der Glühbirne auseinandergeschraubt werden können Zwischen dem Ober- und Unterteil sechs Porzellanstäbe, die mit Halterungen die eigentliche Konstruktion bilden, denn sie sind mit einer Holzplatte an der Decke verbunden und bilden das Gerüst In der Mitte eine große ovale Form, die das Zentrum bildet
Modelleur:	
Dekor:	Klecksographische Bilder
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Szeptermarke an den birnförmigen Leuchtkörpern eingeritzt auf allen Platten Mass 15 (Massebezeichnung) und auf den einzelnen Stücken: 24213, 24217, 24220, 24228, 24229 und 24233
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1906 Dresden, S. 232 Haenel 1906, S. 28 H. H. 1907, S. 169 Creutz 1907, Abb. 204, S. 189 Treskow 1971, Abb. 76, S. 165 Anonymus 1987, S. 556 Bröhan 1993, Abb. 125, S. 158
Maße:	L. (insgesamt) ca. 110 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907

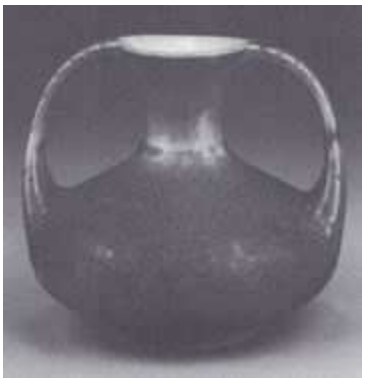
Nummer	148/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase, verziert, oben durchbrochen
Modellnummer:	8255
Datierung:	April 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	149/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schale halbmondförmig verziert, Spiegel glatt
Modellnummer:	8260
Datierung:	April 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 204, S. 189
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907

Nummer:	150/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schreibzeug verziert Deckel
Modellnummer:	8265
Datierung:	April 1906
Form:	rechteckig, mittig ein Tintenfass
Modelleur:	
Dekor:	klecksographisches Bild
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefdekor, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Blindstempel: 21802
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Schur 1906, S. 479 Brüning 1907, S. 197
Maße:	L. 23,3 cm; B. 10,9 cm
Slg./Standort:	▪ Privatbesitz der Nachfahren
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907



Nummer:	151/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase glatt mit zwei Henkeln
Modellnummer:	8266
Datierung:	April 1906
Form:	flache, breite bauchige Form seitlich zwei Henkel, die schwungvoll von der Mitte des Gefäßkörpers in den Mündungsrand übergehen
Modelleur:	
Dekor:	farbige Glasur
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Glasiert
Bez.:	Szeptermarke
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 204, S. 189 Treskow 1971, Abb. 156, S. 197 1989 Hohenberg, S. 136
Maße:	H. 12,0 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 136
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

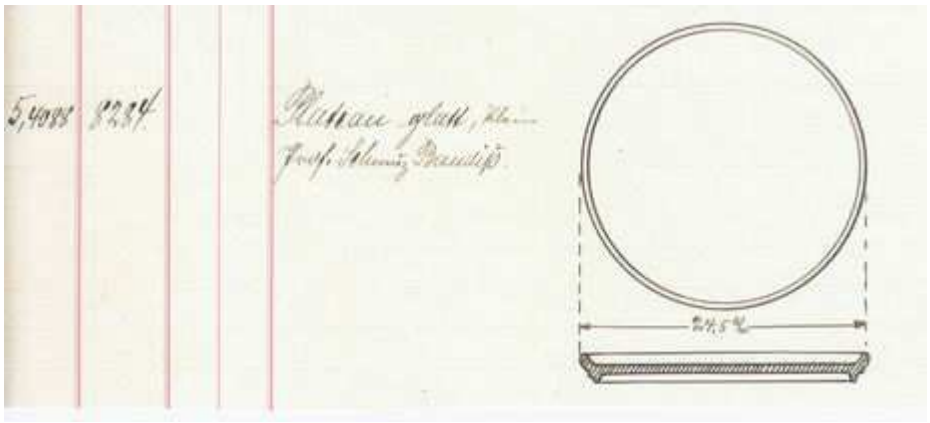


Nummer	152/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhrgehäuse verziert mit Reiher graviert Zifferblatt dazu
Modellnummer:	8274
Datierung:	Mai 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 204, S. 189 Brüning 1907, S. 197
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 309
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907

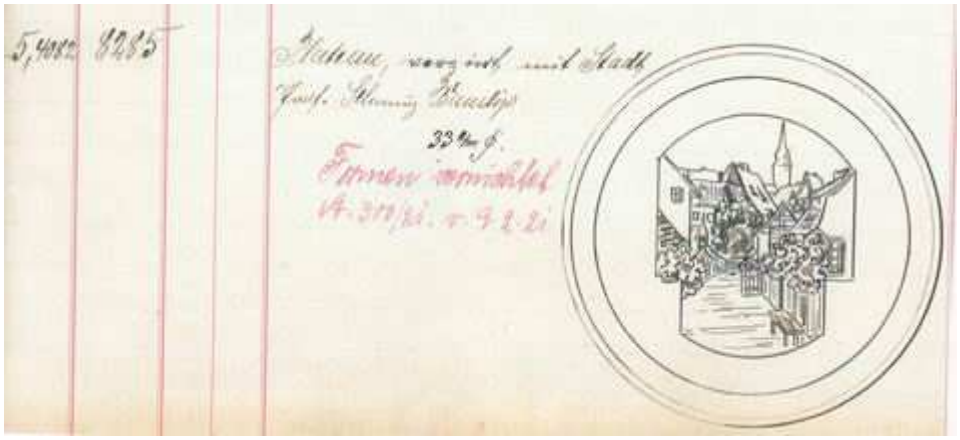
Nummer	153/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase durchbrochen verziert
Modellnummer:	8275
Datierung:	Mai 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	154/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase groß, durchbrochen Verziert
Modellnummer:	8277
Datierung:	Mai 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

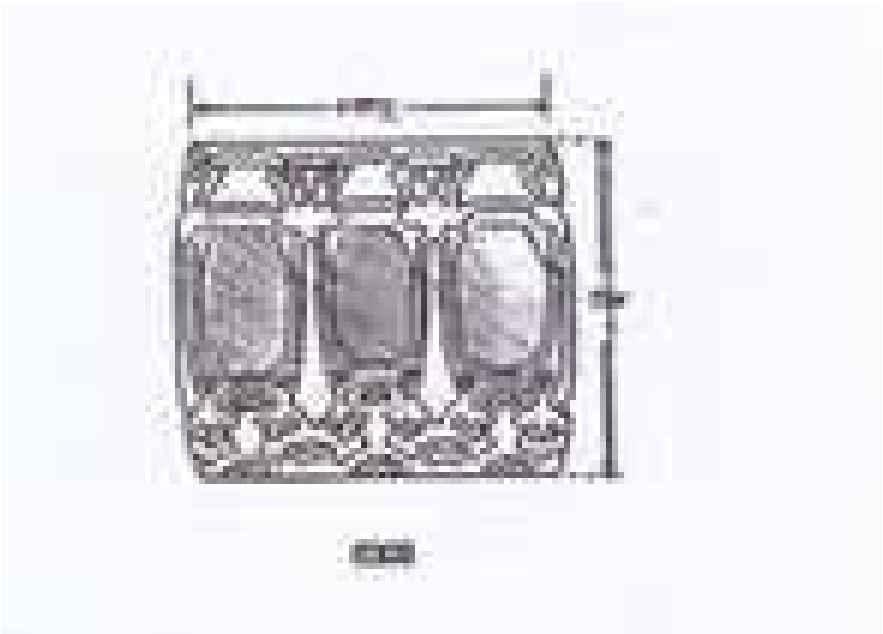
Nummer	155/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau, glatt, klein
Modellnummer:	8284
Datierung:	Mai 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



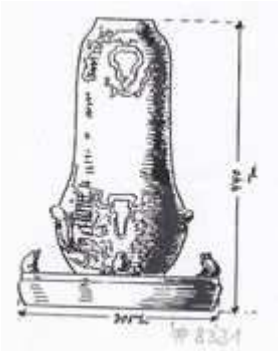
Nummer	156/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Stadt
Modellnummer:	8285
Datierung:	Mai 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	157/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vasenuntersatz verziert durchbrochen
Modellnummer:	8306
Datierung:	Mai 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 309
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	
Ausstellung:	Treskow 1971, S. 309

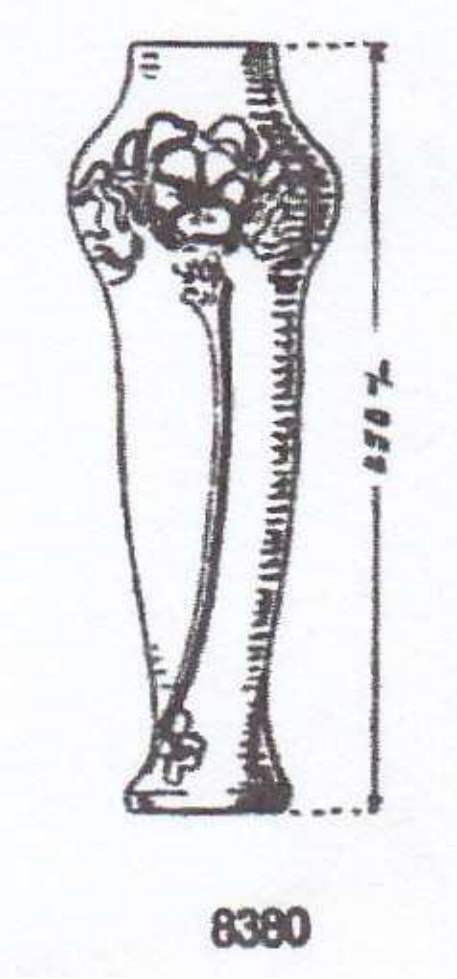


Nummer:	158/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tafelaufsatz Oberteil als Vase Unterteil als Plateau mit vier Fröschen
Modellnummer:	8331
Datierung:	Juni 1906
Form:	bestehend aus zwei Teilen: Vase auf breitem Untersatz Vase balusterförmig mit angarnierten Fröschen auf Vorder- und Hinterseite der Untersatz rund, gemuldet, mit vierfach-symmetrisch reliefiertem Dekor vier Frösche auf dem Rand sitzend klecksographische Muster
Modelleur:	
Dekor:	klecksographische Muster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter eingestempelt: 8331 eingeritzt: 22586, M 15, J, J mit zwei Punkten (Oberteil) 22590 und M 15 (Unterteil)
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Creutz 1907, Abb. 205, S. 190 Breuer 1910, S. 114 1974 Düsseldorf, Nr. 271, o. S. 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 121, S. 155
Maße:	H. 37,5 cm (Vase) D. 30 cm (Untersatz)
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 ▪ Große Berliner Kunstausstellung 1907



Nummer	159/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Moccabecher, Henkel oben flach
Modellnummer:	8340
Datierung:	Juli 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1906, S. 479
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	160/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase Verziert
Modellnummer:	8380
Datierung:	Juli 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



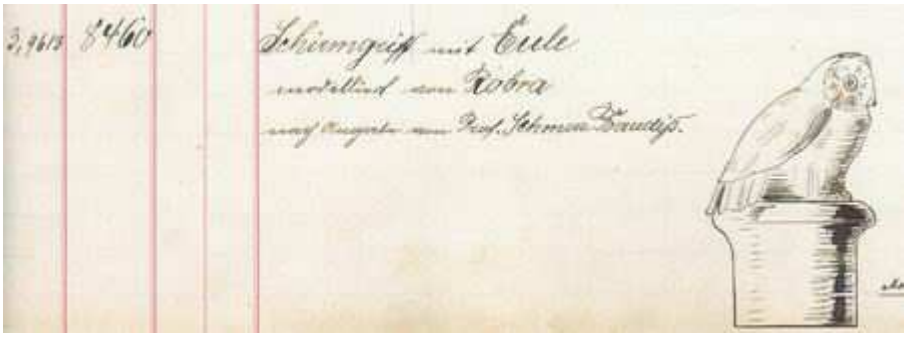
Nummer	161/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß mit zwei Henkeln verziert Glatt: 8266
Modellnummer:	8387
Datierung:	August 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	162/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase Verziert
Modellnummer:	8395
Datierung:	August 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 309
Ausstellung:	

Nummer	163/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Moccatasse wie 8440, nur mit durchbrochenem Henkel - Henkel flach, oben voll - Henkel oben offen
Modellnummer:	8399
Datierung:	August 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer:	164/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Theebüchse – auch Osterei Deckel dazu
Modellnummer:	8406
Datierung:	August 1906
Form:	schlanker, eiförmiger Korpus mit formergänzendem, spitzgewölbtem Deckel ornamental-klecksographisches Muster
Modelleur:	
Dekor:	ornamental-klecksographisches Muster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefdekor, Unterglasurfarbe gesprüht, glasiert
Bez.:	Szepter aufgemalt: 16942, 300/163
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Schur 1907, S. 479 Von Zezschwitz, Auktion vom 29.04.2005
Maße:	H. 16,5 cm
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Von Zezschwitz, Auktion vom 29.04.2005
Ausstellung:	

Nummer	165/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schirmgriff verziert mit Eule Form wie 7990
Modellnummer:	8460
Datierung:	Oktober 1906
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhelm Robra (1876-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

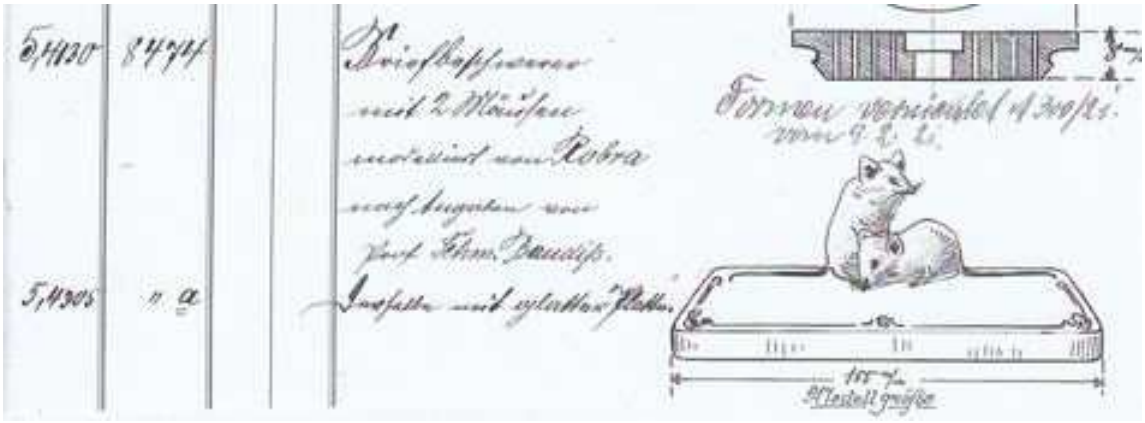


Nummer	166/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schirmgriff als Elefant dito als Korkengriff (wie vorige Nummer)
Modellnummer:	8461
Datierung:	Oktober 1906
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

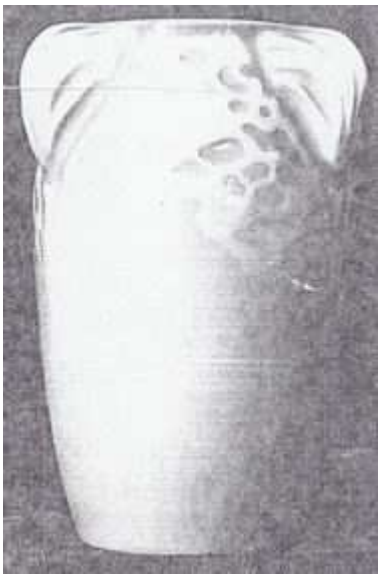
Nummer	167/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schirmgriff als Katze
Modellnummer:	8462
Datierung:	Oktober 1906
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	168/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schirmgriff als Kaninchen
Modellnummer:	8463
Datierung:	Oktober 1906
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	169/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Briefbeschwerer verziert mit zwei Mäusen
Modellnummer:	8474
Datierung:	November 1906
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	170/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	8476
Datierung:	November 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Historische Fotographie im KPM-Archiv
Ausstellung:	



Nummer	171/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	8484
Datierung:	November 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 310
Ausstellung:	

Nummer	172/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	8490
Datierung:	November 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	173/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	8509
Datierung:	Dezember 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 310
Ausstellung:	

Nummer	174/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß
Modellnummer:	8519
Datierung:	Dezember 1906
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 310
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 310
Ausstellung:	

Nummer	175/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Petschaft als Taube
Modellnummer:	8520
Datierung:	Januar 1907
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

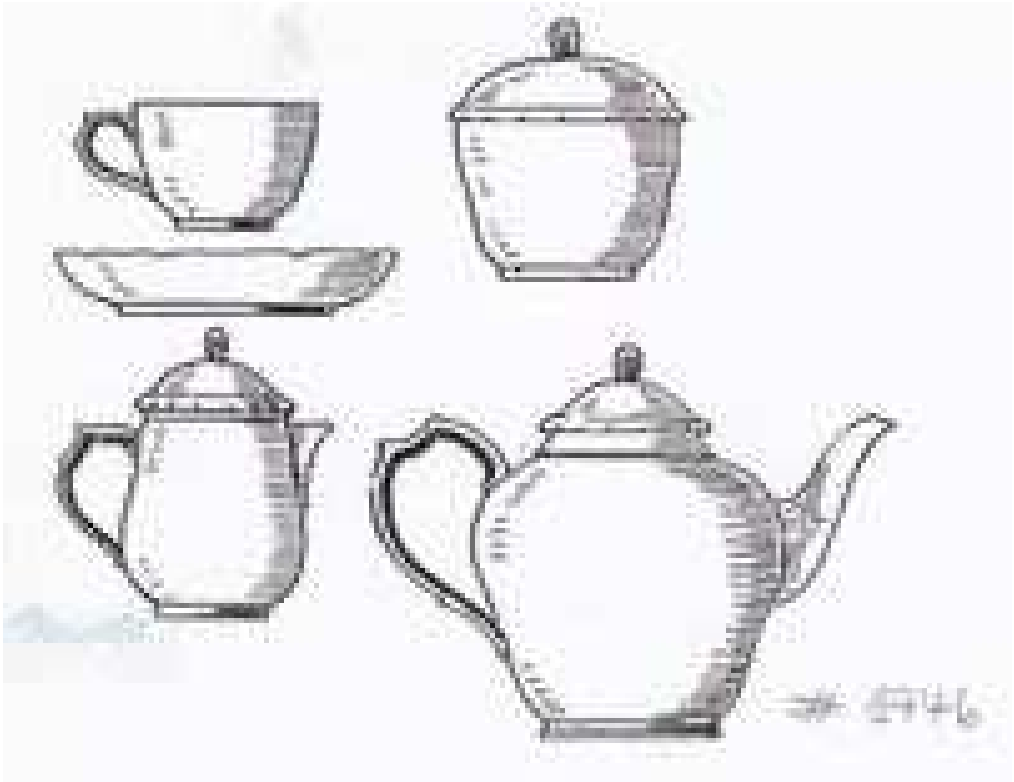
Nummer:	176/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase Verziert mit Vogelhenkeln
Modellnummer:	8540
Datierung:	Januar 1907
Form:	balusterförmig mit seitlich zwei angarnierten Meisen in Dekorfeld
Modelleur:	
Dekor:	gitterartiges Muster als Dekorfeld um die Vögel herum
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Reliefglasur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Szepter Reichsapfel Eisernes Kreuz
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Treskow 1971, Abb. 81, S. 167 Hohenberg 1989, S. 135 und S. 189
Maße:	H. 50 cm
Slg./Standort:	▪ Hetjens Museum Düsseldorf
Bildnachweis:	Hohenberg 1989, S. 135 und S. 189
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer:	177/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Cakesdose Deckel dazu glattes Modell: 7012
Modellnummer:	8643
Datierung:	Juni 1907
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer:	178/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Theeservice Theekanne mit Untersatz Sahnekanne mit Deckel Zuckerdose mit Deckel Becher Schale flach – Fuß außen Schale flach – mit zurückgesetztem Fuß Schale gewölbt
Modellnummer:	8644
Modelleur:	Juni 1907
Form:	Teekanne bauchig mit vierfach ausgezahntem Standring und floral nachempfundenen Henkel flacher Deckel mit s-förmig gedrehten Griffen Sahnekännchen und Zuckerdose analog
Modelleur:	
Dekor:	Weinblattranken mit Traube mittig auf der Glasur umlaufend Blumen und Guirlanden unterhalb der Lippe goldene Staffagen in Pünktchenkette oder in floralen Anklängen, umspielt von goldenen Ornamenten
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarbe gesprüht, glasiert
Bez.:	Alle Teile: Szeptermarke Reichsapfel Eisernes Kreuz Jubiläumsmarke Eingestempelt: 8644 Eingeritzt: N mit zwei Punkten, 36271 und 5 D (Kanne), 36817 und 5 D (Zuckerdose), 36726 und 5 D, bzw. 36276 D und 5 D (Sahnekännchen), 36273 und 5 D (Untersetzer) Aufgemalt: 84/51
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	H.v.Sp. 1915, S. 145 Treskow 1971, Abb. 40 S. 150 1971 Hannover, Abb. 46, S. 22 1977 Brüssel, Abb. 358, S. 187 1989 Hohenberg, S. 177 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 124, S. 156
Maße:	Teekanne: H. 13,5 cm Sahnekännchen: H. 7,8 cm Zuckerdose: D. 16,7
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 177
Bemerk.	Es gibt zwei Formvarianten für die Deckel

	Einmal mit flachem Deckel für die Teekanne (Nr. 27656), für das Sahnekännchen (Nr. 27655), für die Zuckerdose (Nr. 27654) und mit hohem Deckel mit vier Graten, die sich oben in der Mitte treffen Verzeichnet im Modellbuch der KPM unter der Modellnummer 8644 im Juni 1906
Ausstellung:	▪ Europalia im Palais des Beaux Arts Brüssel 1977 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989
Entwurf:	Dekorentwurf KPM-Archiv, Schloss Charlottenburg, Mappe 518, Blatt 1006

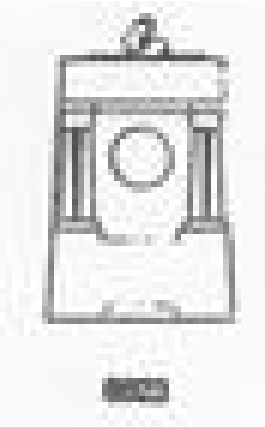
Nummer:	179/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Theeservice Theekanne – Deckel dazu Sahnekanne – Deckel dazu Zuckerdose – Deckel dazu Becher Schale
	8746
Datierung:	November 1907
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



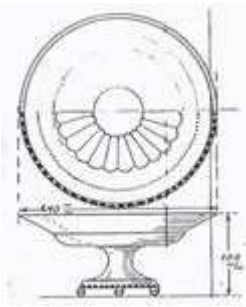
Nummer	180/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau mit Weihnachtsmann
Modellnummer:	8752
Datierung:	Dezember 1907
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bublitz 1913, S. 22, Scheffler 1966, Abb. 293, o.S.
Maße:	
Slg./Standort:	KPM-Archiv (Entwurf)
Bildnachweis:	
Ausstellung:	

Nummer	181/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Englischer Zuckerstreuer, als Vase umgeändert Deckel dazu
Modellnummer:	8761
Datierung:	Dezember 1907
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bublitz, S. 22, Werke Katnr: 293
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

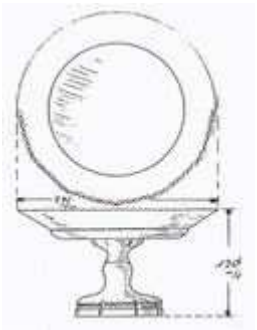
Nummer	182/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhrgehäuse 7838 umgeändert Glatt oben mit zwei Mäusen Zifferblatt hierzu: 7838a
Modellnummer:	8823
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 312
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 312
Ausstellung:	



Nummer	183/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kurländer Fruchtschale ohne Gehänge
Modellnummer:	8833
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bublitz 1913, S. 22
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	184/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kurländer Fruchtschale vereinfachtes Modell
Modellnummer:	8834
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	Nach Angaben von Schmuz-Baudiß
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bublitz 1913, S. 22
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

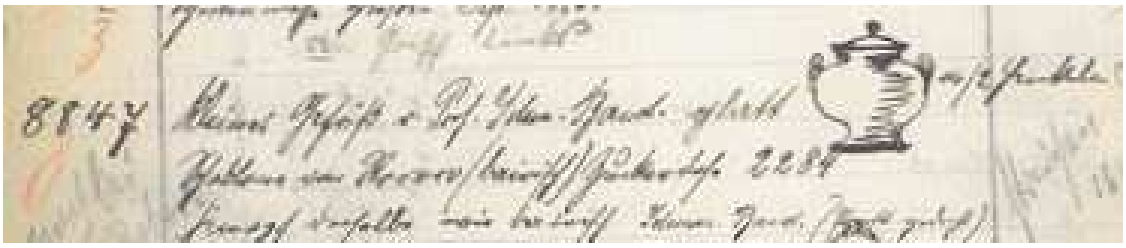


Nummer	185/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumentopf mit zwei Henkeln
Modellnummer:	8841
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	186/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß – abgeändertes Augusta Mostrichgefäß Deckel dazu
Modellnummer:	8842
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	187/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenflasche mit zwei Henkeln
Modellnummer:	8843
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

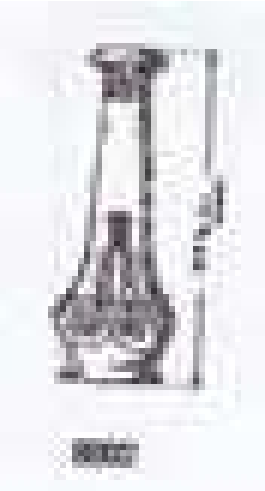
Nummer	188/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Zuckerdose von Modell 2284
Modellnummer:	8847
Datierung:	März 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	



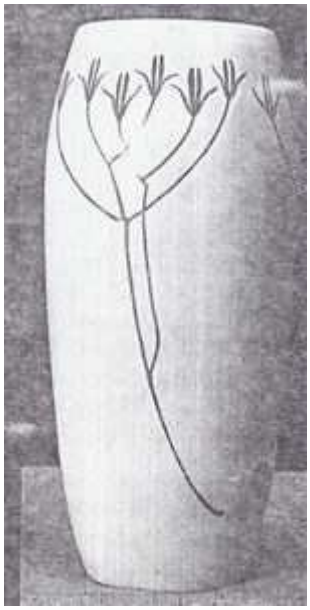
Nummer	189/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kurländer Salatière ohne Gehänge
Modellnummer:	8874
Datierung:	Mai 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Bublitz 1913, S. 22
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

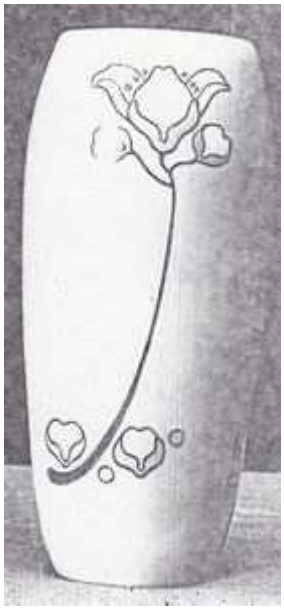
Nummer	190/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß, röhrenförmig aus gepressten Röhren und gedrehten Tiegeln zusammengesetzt
Modellnummer:	8880
Datierung:	Mai 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	191/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß mit Ornamentradierung
Modellnummer:	8882
Datierung:	Mai 1908
Form:	
Modelleur:	Paul Fielitz (1881-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 312
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 312
Ausstellung:	



Nummer	192/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß verziert mit Jasminradierung
Modellnummer:	8891
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	Willy Kunckel (1883-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Historische Fotographien im KPM-Archiv
Ausstellung:	





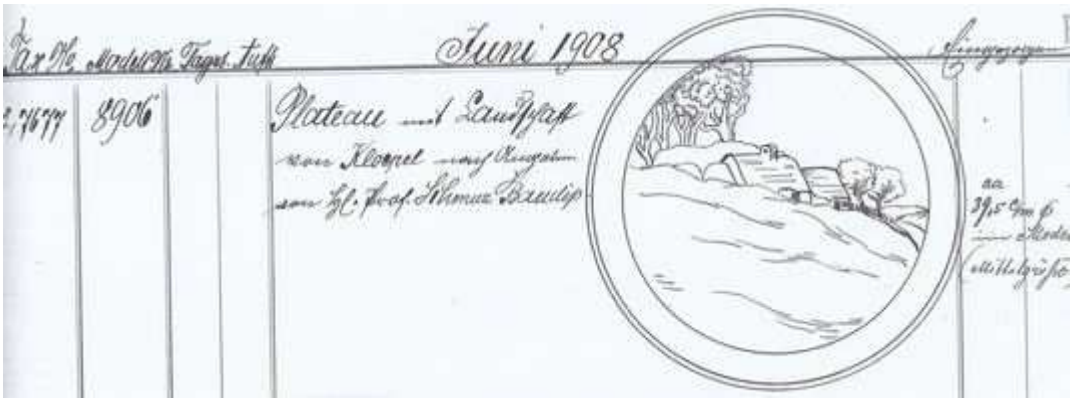
Nummer	193/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8897
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Mieszner 1913, S. 529
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ 150 Jahre Königliche Berliner Porzellan-Manufaktur Berlin 1913

Nummer	194/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8898
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	195/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8899
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

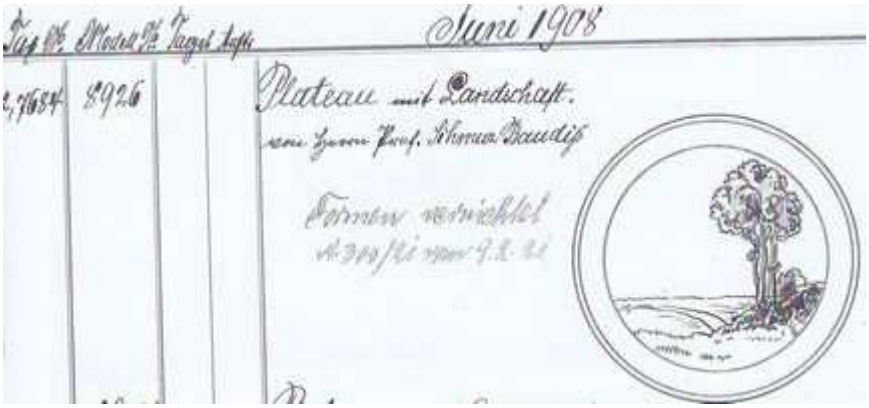
Nummer	196/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8905
Datierung:	Juni 1908
Form:	rund, flach, kurze Fahne Winterlandschaft
Modelleur:	Arthur Kloepel (1877-?)
Dekor:	verschneiter Weg in einer Winterlandschaft
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Szepter-Marke Eisernes Kreuz Reichsapfelmarke (blauer und schwarzer Glasurstempel), Malerzeichen: AK 8905, M 15, R mit Monatspunkten, Bildprägung: O
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Von Zezschwitz Auktion vom 24.04.2006
Maße:	D. 36 cm
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Von Zezschwitz Auktion vom 24.04.2006
Ausstellung:	

Nummer	197/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8906
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	Arthur Kloepel (1877-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Erzgraber 1913, S. 64 Breuer 1911, S. 144 Leistikow-Duchardt 1957, Abb. 81, Tafel 38 Treskow 1971, Abb. 119, S. 182
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

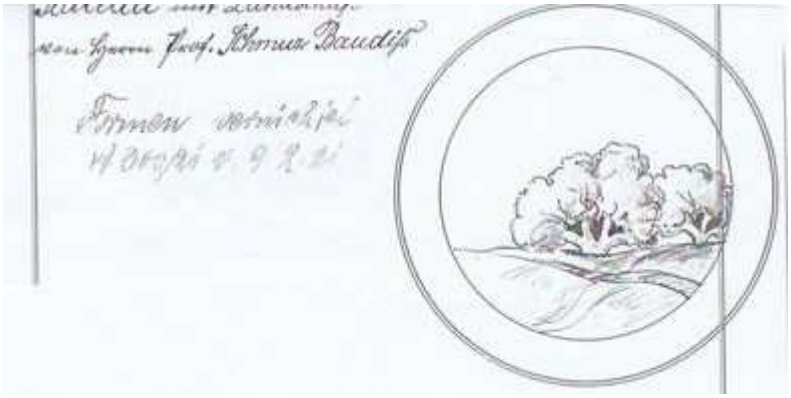


Nummer	198/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Parklandschaft
Modellnummer:	8923
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, Abb. 116 S. 181
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	199/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8926
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

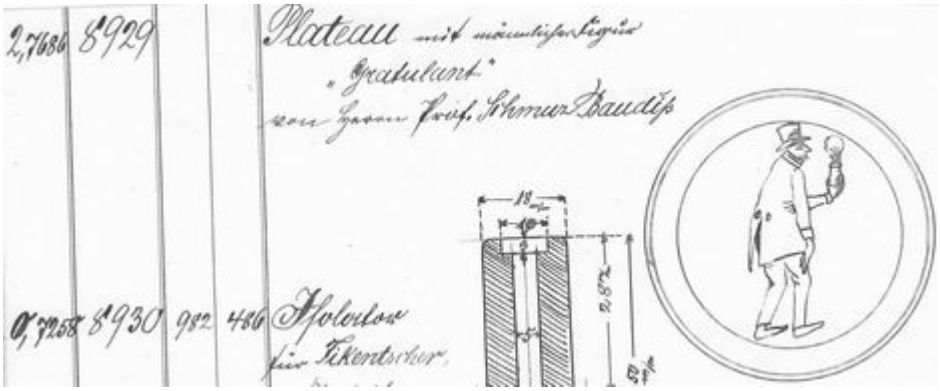


Nummer	200/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8927
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Schur 1907, S. 478
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	201/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau mit verziertem Rand
Modellnummer:	8928
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	202/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit männlicher Figur „Gratulant“
Modellnummer:	8829
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	203/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß mit vier Henkeln
Modellnummer:	8933
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

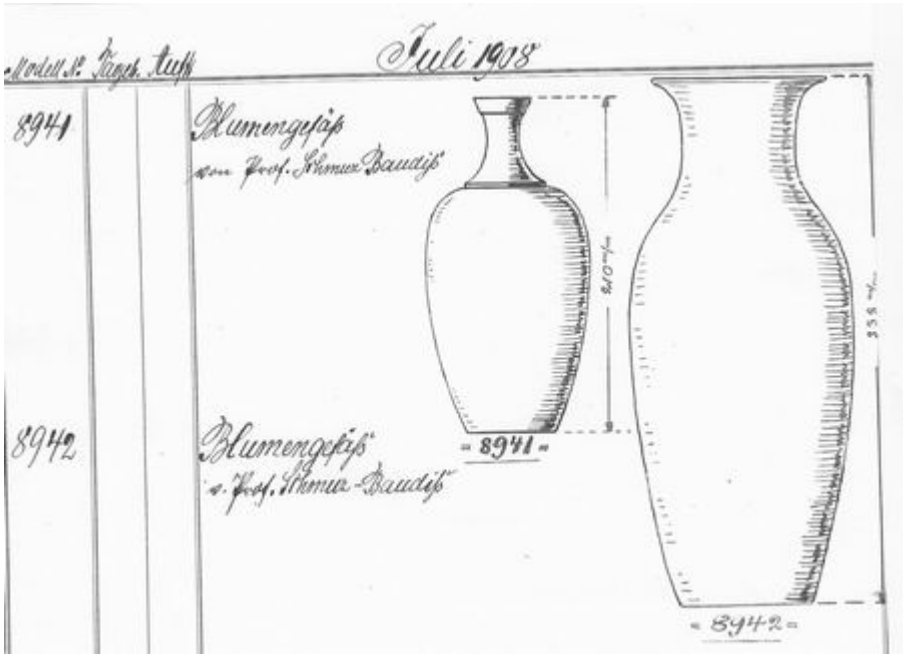
Nummer	204/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhr mit Säulen und Durchbruchverzierung die Säulen werden aus vorhandenen Röhren geschnitten
Modellnummer:	8934
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Breuer 1911, S. 145
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	205/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Deckeldose Deckel dazu
Modellnummer:	8935
Datierung:	Juni 1908
Form:	Auf rundem Sockel auf einem Zwischenring kugeliger Körper, der von kleinen s-förmigen Voluten scheinbar gestützt wird der Körper selbst ist regelmäßig gerundet gerippt, so daß sich breite Ovale mit schmalen Ovalen abwechseln zur Mündung eingezogen der Rand des Deckels kragt wenig über und endet wellig der Griff ist wieder s-förmige Volute
Modelleur:	Emil Rutte (1877-1957)
Dekor:	Aufglasur: Blumenbukett von Winden, Vergißmeinnicht, Gänseblümchen, Margariten, Rosen, Astern u.a. die Grate mit goldenen floralen Ornamenten belegt, die oben in Spiralen überwechseln, in deren Mitte ein Pünktchen aus Emailfarbe Deckel ist goldstaffiert und trägt goldene Ornamente, die am Fuß des Sockels wiederholt werden: geometrisch, geschlungen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Bemalung in Muffelfarben
Bez.:	Szepter (unterglasurblau) Reichsapfel (eisenrot) Aufgemalt: I/J (?) Blindstempel: 1 D aufgemalt (schwarz) 170/76, (violett) 51
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Breuer 1911, S. 148 Jaffé 1911, S. 586 Treskow 1971, Abb. 77, S.165 1989 Hohenberg, S. 215 1990 München, 148. Auktion Ketterer, Nr. 486
Maße:	H. 21,5 cm (mit Deckel); D. 15,0 cm
Slg./Standort:	▪ Stadtmuseum München, Inv.-Nr. K 72-636 ▪ KPM-N
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	206/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß Modell 3007 verändert
Modellnummer:	8938
Datierung:	Juni 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	207/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhrgehäuse verziert mit Rosen Leuchter Briefbeschwerer mit Rosen Schreibzeug, Deckel dazu Einsatz
Modellnummer:	8939
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Erzgraber 1913, S. 67
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	208/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	8941
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



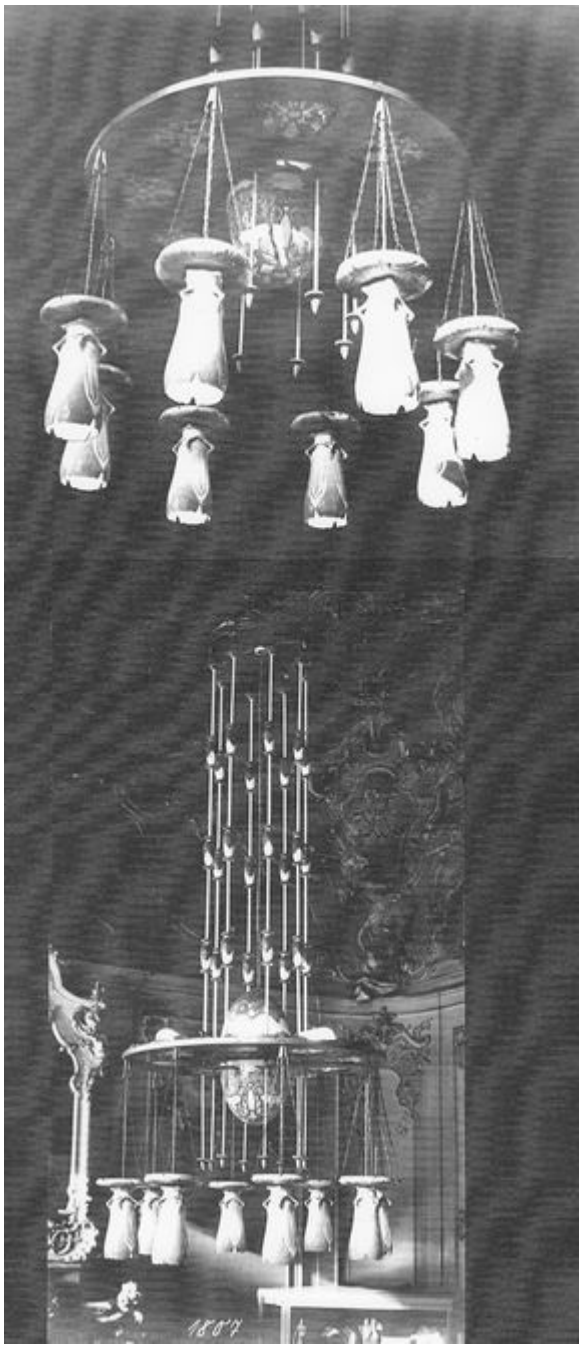
Nummer	209/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	8942
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	210/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß auf vier Füßen
Modellnummer:	8947
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 314
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 314
Ausstellung:	

Nummer	211/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	8959
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	212/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenflasche
Modellnummer:	8963
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 314
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 314
Ausstellung:	

Nummer	213/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Krone Glocke Schale Blumengehänge kleine Mittelrosette kleine Deckenrosette große Rolle große Rolle mit seitlichen Löchern kleine Rolle mit großem Loch kleine Rolle mit kleinem Loch glatte Kugel mit Loch große Perle mit großem Loch/mit kleinem Loch Platte mit zehn Löchern
Modellnummer:	8965
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	Emil Rutte (1877-1957)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Historisches im KPM-Archiv
Ausstellung:	



Nummer	214/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau mit Seestück
Modellnummer:	8966
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	215KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau, glatt
Modellnummer:	8967
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	216KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	8971
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	217KPM
Bezeichnung/Titel:	Pfefferminzdose rund mit zwei Reifen Form und Größe wie Modell 8902 Deckel dazu verziert mit Landschaft (fünf Landschaften)
Modellnummer:	8974
Datierung:	Juli 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

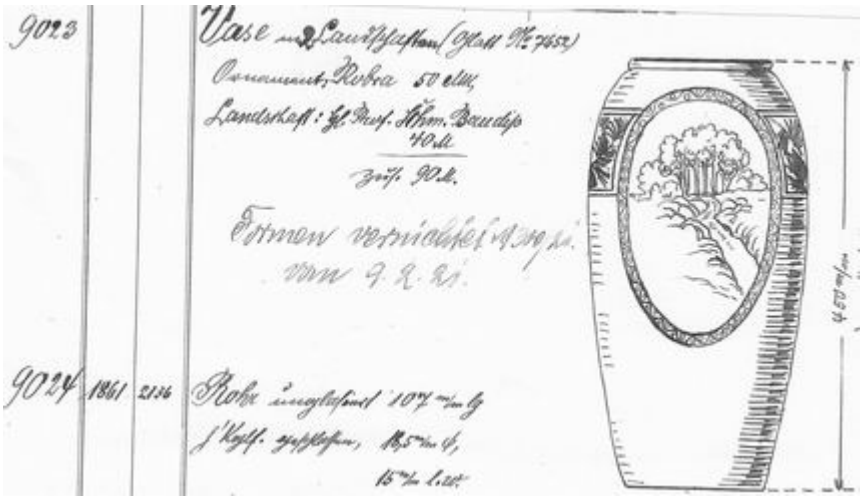
Nummer	218/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Landschaft
Modellnummer:	8979
Datierung:	August 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	219/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß mit vier Henkeln fest auf Untersatz
Modellnummer:	8984
Datierung:	August 1908
Form:	
Modelleur:	Emil Rutte (1877-1957)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 314
Ausstellung:	

Nummer:	220/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Dame
Modellnummer:	8985
Datierung:	August 1908
Form:	
Modelleur:	Hermann Hubatsch (1878-1940)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Bemerk.:	
Ausstellung:	

Nummer	221/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kakesdosen-Oberteil mit Durchbruch Unterteil mit Reifen auch als Beleuchtungskörper zu verwenden
Modellnummer:	9004
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 314
Ausstellung:	

Nummer:	222/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Landschaft
Modellnummer:	9023
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhelm Robra (1876-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Bemerk.:	
Ausstellung:	

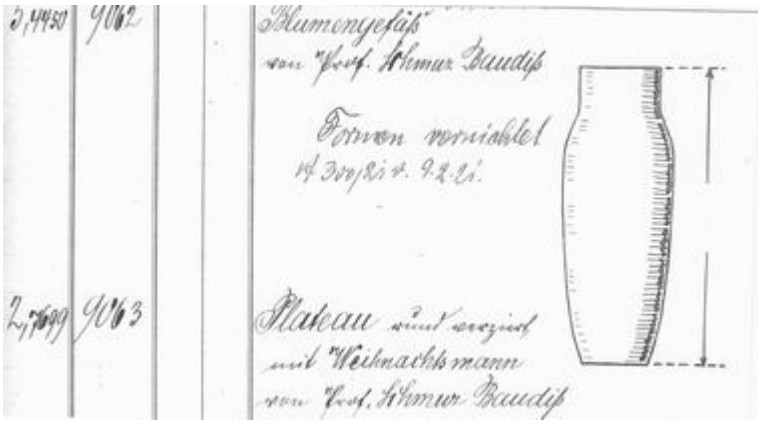


Nummer	223/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Nähkasten mit drei Abteilungen Deckel mit Durchbruch und zwei Griffen
Modellnummer:	9038
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Jaffé 1909, S. 297
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	224/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau verziert mit Alpenlandschaft
Modellnummer:	9039
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Brüning 1907, S. 195
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	225/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Teebüchse fest auf Untersatz Außendeckel mit Durchbruch Innendeckel glatt
Modellnummer:	9061
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	226/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	9062
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	227/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau rund verziert mit Weihnachtsmann
Modellnummer:	9063
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Köllmann 1987, Abb. 251b
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

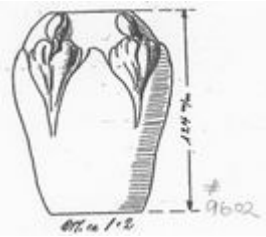
Nummer	228/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Potpourri mit festem Untersatz Deckel dazu a) mit Landschaft
Modellnummer:	9066 9066 a) mit Landschaft
Datierung:	Oktober 1908
Form:	
Modelleur:	Kamp (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 315
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 315
Ausstellung:	

Nummer	230/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Girandole a) – mit Wikinger-Schiff, dieselbe mit Föhren und Brombeerzweigen-Gravierung ist bei 9289 eingetragen Deckel mit Durchbruch ist unter 9344 eingetragen b) – dieselbe ist mit Föhren und Brombeerzweigen Gravierung unter 9289 eingetragen
Modellnummer:	9073
Datierung:	November 1908
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

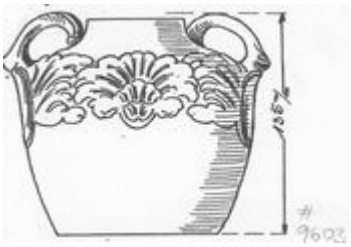
Nummer	230/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß von 8884 verziert mit Schlehdornzweigen
Modellnummer:	9413
Datierung:	Februar 1909
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 319
Ausstellung:	

Nummer	231/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	9596
Datierung:	September 1910
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Treskow 1971, S. 321
Ausstellung:	

Nummer	232/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	9602
Datierung:	Oktober 1910
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	233/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß
Modellnummer:	9603
Datierung:	Oktober 1910
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	234/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhrgehäuse
Modellnummer:	9742
Datierung:	Januar 1911
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	
Ausstellung:	

Nummer	235/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tafelservice verziert mit Kiefernzweigen
Modellnummer:	9979
Datierung:	Dezember 1911
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert Muffelfarbe: Gold
Bez.:	Szepter Reichsapfel (eisenrot) aufgemalt in Gold: 59
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Mieszner 1913, S. 534 Treskow 1971, Abb. 89, S. 168 1993 Berlin, Abb. 126, S. 159 1989 Hohenberg, S. 138
Maße:	H. 17,5 (Terrine)
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Fotos der Verfasserin
Ausstellung:	▪ 150 Jahre Königliche Berliner Porzellan-Manufaktur ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

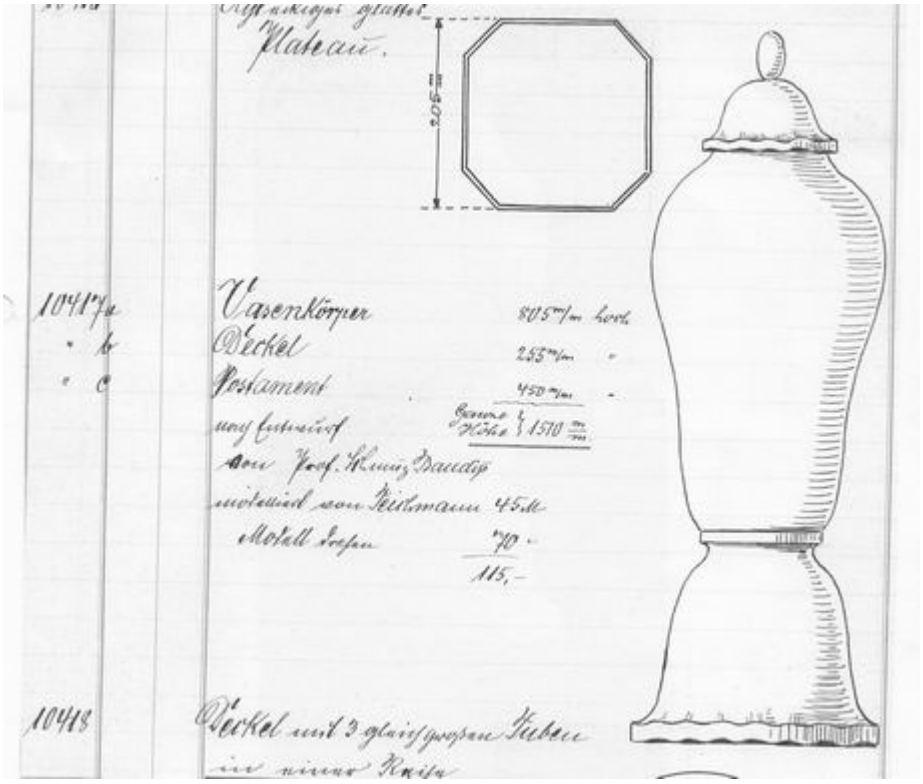
Nummer	236/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Ceres-Tafel-Service mit und ohne Ähren Teller flach Dessertteller, durchbrochen, ohne Schild Platzteller mit Ähren Teller tief Schüssel oval, rund Speisenapf groß, ohne Ähren, Deckel dazu mit Ähren, klein Kartoffelnapf, Deckel dazu Gurkenschale Terrine rund klein mit zwei Griffen, Deckel dazu Terrine rund groß mit zwei Griffen, Deckel dazu Terrinchen für Fruchtsaft, Terrine klein Pichelsteiner Topf, Deckel dazu, Deckel zur kleinen Saucière, fest auf Schale Kompotiere viereckig, Saladiere viereckig, Eierbecher lose, Eierbecher fest auf Schale exzentrisch, Eierbecher fest auf Schalenmitte Cabaret klein ohne Stege, mit Stegen Deckel zum Cabaret Fruchtkorb durchbrochen mit zwei Griffen, Postament dazu, Korb zum Tafelaufsatz, Unterteil mit Korb, Postament dazu, Confektschale durchbrochen auf Fuß Eismuschel, Anschiebeschale, zweiteilig Nur ohne Ähren: Fischteller, Kuchenteller mit zwei Griffen, Butterbüchse No.2 fest auf Schale, Deckel dazu, Salzgefäß rund auf vier Füßen, Salz – und Pfeffergefäß, Sauce-Löffel, Löffel zum Fruchtsaftterinchen, Plateau zum Thee- und Kaffeeservice, Sahnekanne, Zuckerdose, Deckel dazu, Teekanne, Deckel dazu, Kaffeekanne, Deckel dazu, Kaffeebecher, Schale dazu
Modellnummer:	10062
Datierung:	April 1912
Form:	
Modelleur:	Emil Rutte (1877-1957) Jolitz (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Mieszner 1913, S. 533 Bublitz 1913, S. 28, Tafel S.22 Bublitz 1913/KPM, S. 74

	Erzgraber 1913, S. 60f 1914 Berlin, o. S. Berdel 1914, S. 626 Köllmann 1966, S. 57 Scheffler 1966, Abb. 104, S. 72 Treskow 1971, Abb. 84 und 85, S. 168, S. 75 Hakenjos 1974, Nr. 272, o.S. Beaukamp-Markowsky 1980, Abb. 264, S. 283 Préaud 1982, Abb. 58, o.S. Schade 1986, Taf. 107 Buddensieg 1987, S. 206 und S. 96 Köllmann 1987, S. 478 1989 Hohenberg, S. 137 1990 München, 148. Auktion Ketterer, Nr. 487 1993 Berlin/Porzellan, Abb. 688, 692, 693, S. 167-171
Maße:	
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum, Berlin KPM-N
Bildnachweis:	Bröhan Museum, Berlin
Ausstellung:	▪ 150 Jahre Königliche Berliner Porzellan-Manufaktur 1913 ▪ Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914 ▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989
Bemerkung:	Wird seit 1989 wieder bei der KPM produziert

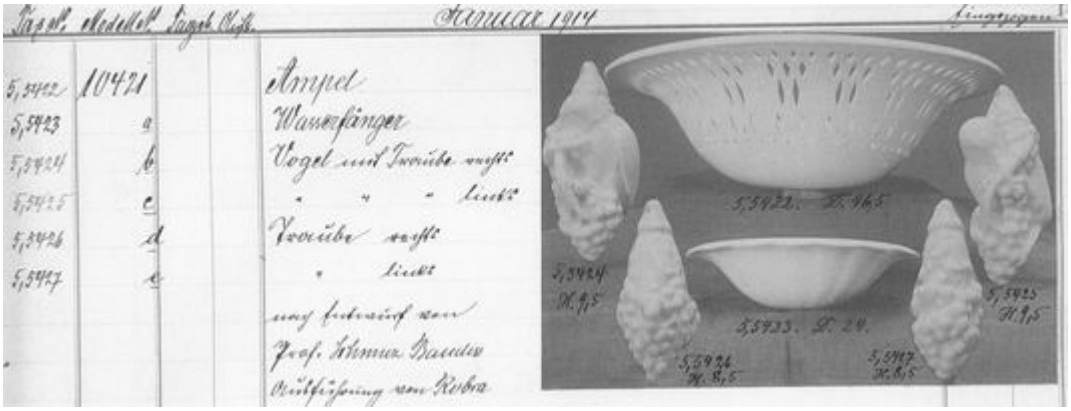
Nummer	237/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau achteckig verziert mit Landschaft
Modellnummer:	10359
Datierung:	September 1913
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	238/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Deckelvase
Modellnummer:	
Datierung:	Um 1914
Form:	gedrückte Balusterform mit in der Kontur fließend ineinanderübergehendem Deckel kaleidoskopartige-klecksographische Muster
Modelleur:	
Dekor:	kaleidoskopartige-klecksographische Muster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Unterglasurfarbe gesprüht, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Reichsapfel Eisernes Kreuz aufgemalt: S
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Treskow 1971, S. 173, Nr. 103 1989 Hohenberg, S. 185 1990 München, 148. Auktion Ketterer, Nr. 489
Maße:	H. 26,5 cm; D. 15 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

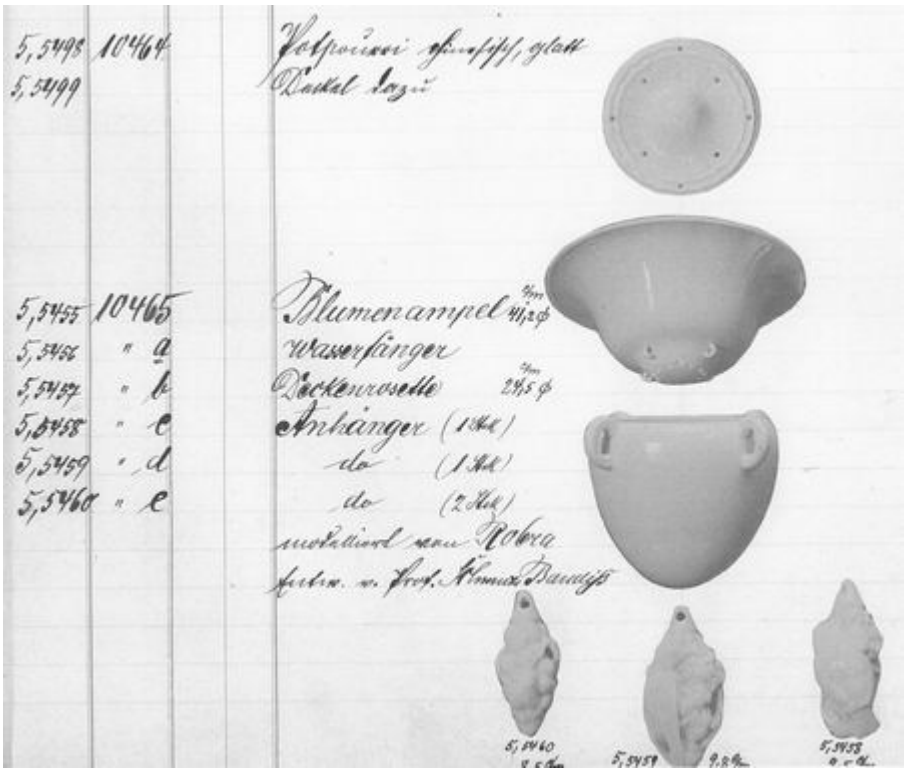
Nummer	239/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vasenkörper Deckel Postament
Modellnummer:	10417 a, b, c
Datierung:	Jan 1914
Form:	
Modelleur:	Teichmann (Vorname und Lebensdaten unbekannt)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



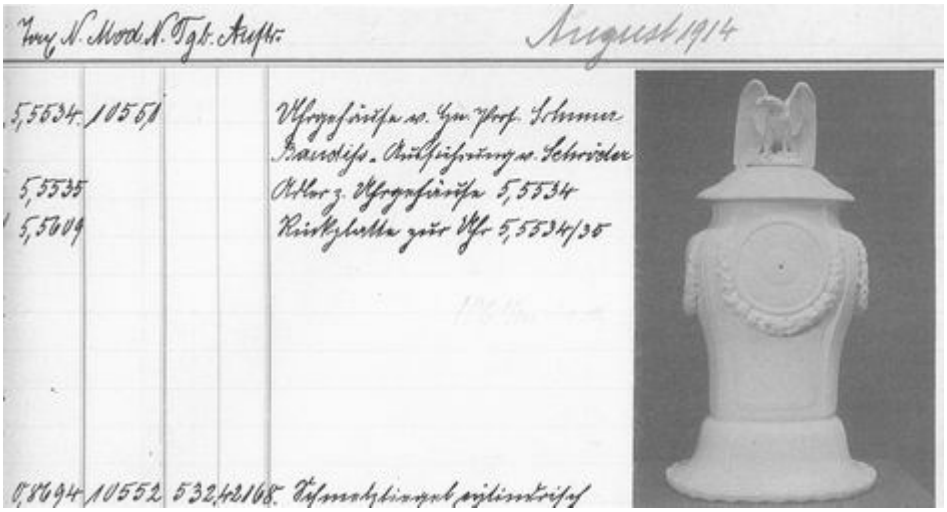
Nummer	240/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Ampel Wasserfänger Vogel mit Traube rechts Vogel mit Traube links Traube rechts Traube links
Modellnummer:	10421
Datierung:	Januar 1914
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	241/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenampel Wasserfänger Deckelrosette Anhänger
Modellnummer:	10465
Datierung:	März 1914
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

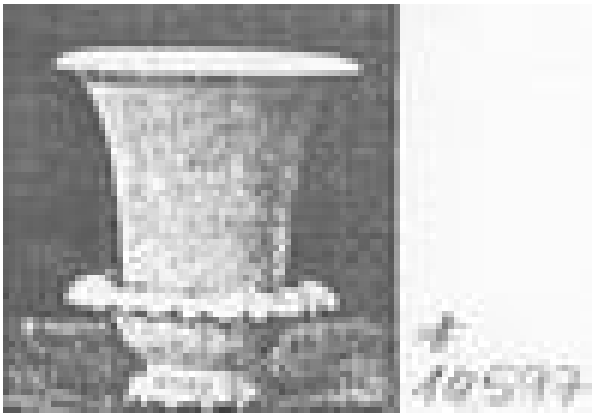


Nummer	242/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Uhrgehäuse verziert mit Adler
Modellnummer:	10551
Datierung:	August 1914
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	243/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase
Modellnummer:	10596
Datierung:	Dezember 1914
Form:	Balusterform mit Deckel, dessen Rand gewellt klecksographisches Muster
Modelleur:	
Dekor:	ausgehend von Blasentangmotif, übergehend in klecksographisches Muster in Fuß- und Halszone geometrisches Ornament mit Goldmalerei
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Reichsapfel Eisernes Kreuz Blindstempel: L und P mit drei Punkten aufgemalt: F.Be, 59
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1993 Berlin/Porzellan, Abb. 120, S. 154
Maße:	H. 52,5 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Historisches Foto im KPM-Archiv
Ausstellung:	

Nummer	244/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tülle für elektrische Kerzen Zum Leuchter 9953
Modellnummer:	10598
Datierung:	Dezember 1914
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	245/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tülle für Leuchter
Modellnummer:	10599
Datierung:	Dezember 1914
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

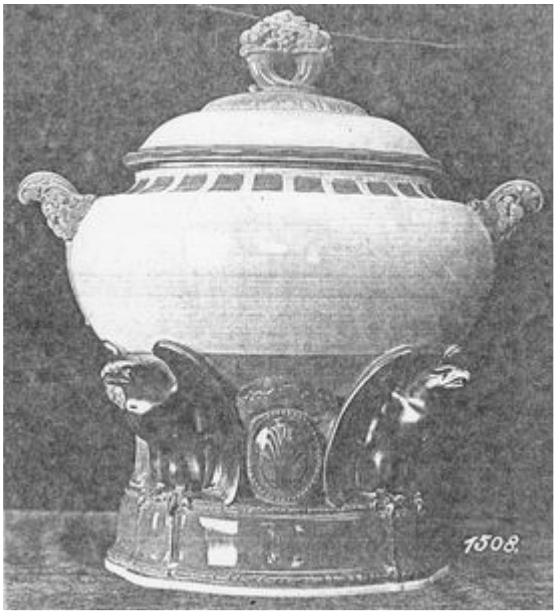
Nummer	246/P-KPM = nicht im Modellbuch enthalten
Bezeichnung/Titel:	Widmungschale
Modellnummer:	
Datierung:	Um 1915
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	H. v. Sp. 1915, S. 146
Maße:	
Slg./Standort:	KPM-Archiv
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	247/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase glatt Deckel glatt zu Vase 10645 Postament glatt zu Vase 10645
Modellnummer:	10645
Datierung:	Februar 1915
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	248/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Terrine mit Deckel auf vier Delphinen Deckel mit zwei Seepferdchen als Griff
Modellnummer:	10648
Datierung:	Januar 1915
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

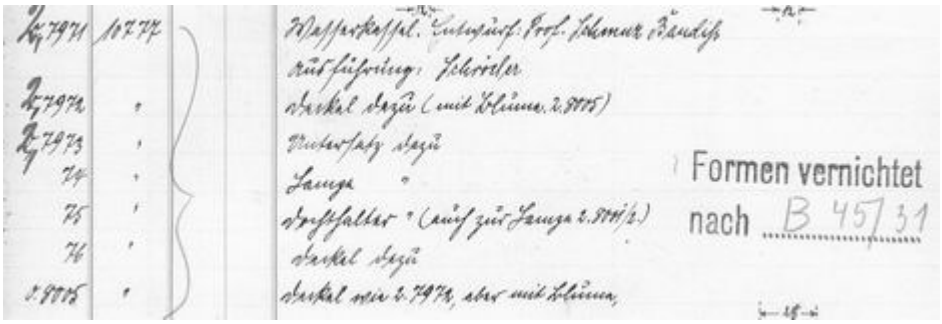
Nummer	249/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Marine-Vase ovale Form mit Seelöwen zwischen Postament und Figur Deckel mit Knopf und zwei Seepferdchen
Modellnummer:	10662
Datierung:	April 1915
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	250/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Ziergefäß „Unser Landser" mit zwei Muschelgriffen, 4 Adlern und zwei Kartuschen a) Ziergefäß „Unser Landser" mit 4 Adlern und zwei Kartuschen b) Deckel dazu mit Lorbeerzweigen c) Deckel dazu mit Füllhorngarnierung
Modellnummer:	10669
Datierung:	Mai 1915
Form:	
Modelleur:	Emil Rutte (1877-1957)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im KPM-Archiv
Ausstellung:	



Nummer	251/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Ziervase mit Deckel, fest mit Fuß a) Deckel dazu b) Vase wie 10682 aber mit Abänderung c) Deckel wie 10682 aber mit Abänderung
Modellnummer:	10682
Datierung:	Juni 1915
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

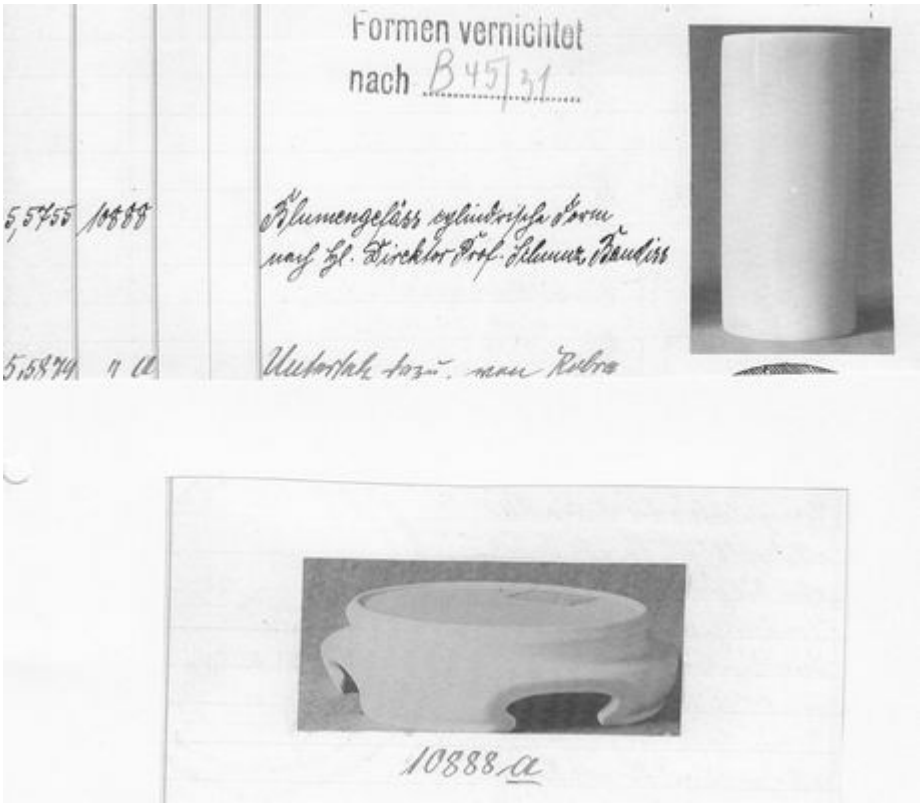
Nummer	252/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Wasserkessel Deckel dazu Untersatz dazu Lampe dazu Dochthalter Deckel dazu
Modellnummer:	10777
Datierung:	März 1916
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM



Nummer	253/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Wasserkessel mit zwei Muschelgriffen Stützen am Boden Stöfchen (Samovar) Deckel dazu mit Knopf (von Blumen)
Modellnummer:	10802
Datierung:	Mai 1916
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	254/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Wandteller verziert mit Landschaft mit glattem Spiegel
Modellnummer:	10879
Datierung:	Dezember 1916
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	255/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß cylindrische Form a) Untersatz dazu
Modellnummer:	10888 a) 10888
Datierung:	Januar 1917
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhelm Robra (1876-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

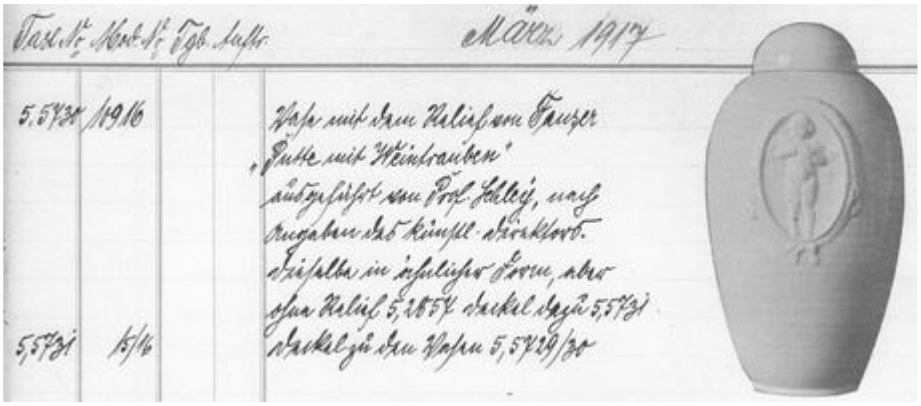


Nummer	256/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	a) Vase glatt, Deckel dazu mit Knopf b) Vase wie 10901 aber mit Gravierung Deckel dazu mit Gravierung
Modellnummer:	10901
Datierung:	Februar 1917
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Historisches Foto im KPM-Archiv
Ausstellung:	

Nummer	257/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schale mit verziertem und durchbrochenem Rand Und mit sechs mal durchbrochenem Unterteil: a) Schale verziert, Rand 9 mal und Unterteil sechs mal durchbrochen b) Schale mit glattem und durchbrochenem Rand und mit 6 Mal durchbrochenem Unterteil c) Schale verziert mit 9 Mal durchbrochenem Rand und 3 Mal durchbrochenem Unterteil, sonst wie a) d) Schale mit verziertem und durchbrochenem Oberteil und 3 Mal durchbrochenem Unterteil
Modellnummer:	10902
Datierung:	Februar 1917
Form:	Zylindrische Form mit gerade umgebogenen Rand große durchbrochene Muster im Rapport
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	Ornamente, Durchbruch umrandet
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Bemalung in Muffelfarben
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Eisernes Kreuz Reichsapfel Blindstempel: 1H, R
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1989 Hohenberg, S. 182 1990 München, 148. Auktion Ketterer, Nr. 489
Maße:	H. 9,5 cm; D. 34 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

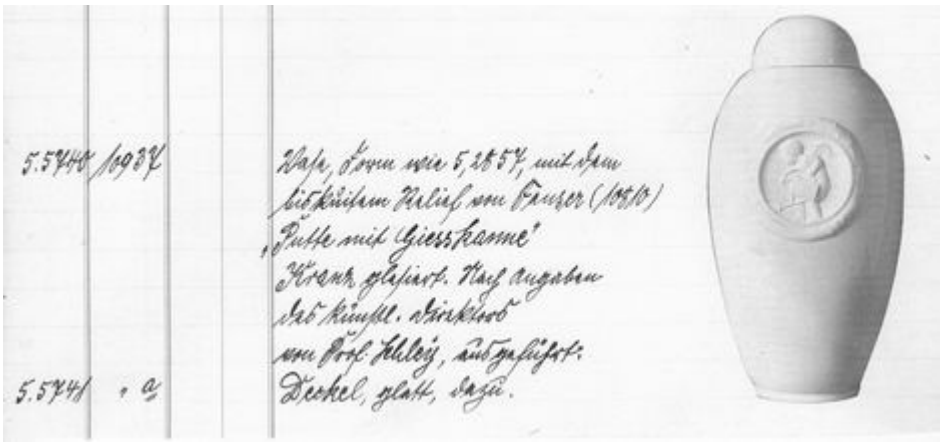
Nummer	258/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Relief „Putte mit Kiefernzweig“
Modellnummer:	10915
Datierung:	März 1917
Form:	
Modelleur:	Paul Schley (1854-1942) Relief von Hermann Fauser (1874-1947)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	259/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase Verziert mit Relief „Putte mit Weintrauben“
Modellnummer:	10916
Datierung:	März 1917
Form:	
Modelleur:	Paul Schley (1854-1942) Relief von Hermann Fauser (1874-1947)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

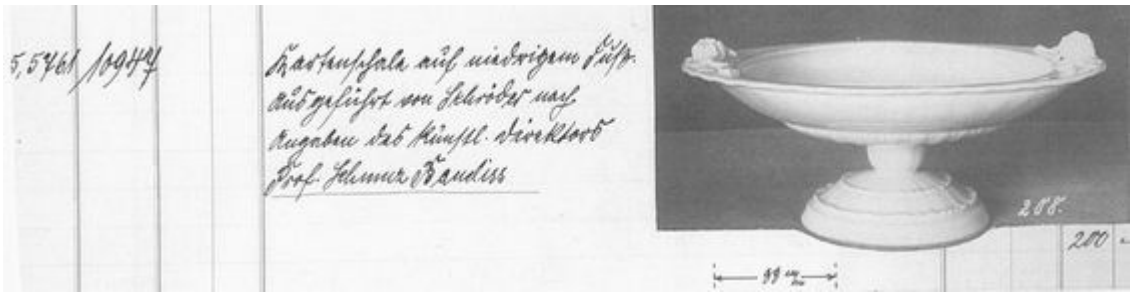


Nummer	260/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase kanneliert auf festem Untersatz Deckel dazu mit Knopf
Modellnummer:	10918
Datierung:	März 1917
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der Verfasserin
Ausstellung:	

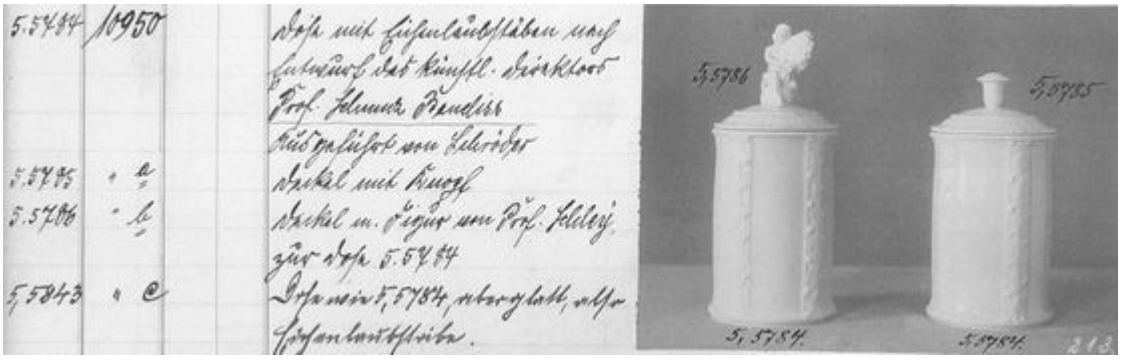
Nummer	261/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Relief „Putte mit Gießkanne" Deckel dazu glatt
Modellnummer:	10937
Datierung:	April 1917
Form:	
Modelleur:	Paul Schley (1854-1942) Relief von Hermann Fauser (1874-1947)
Dekor:	mit bisquitem Relief, Kranz glasiert
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



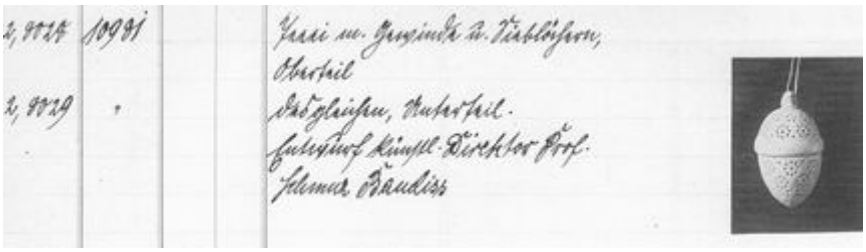
Nummer	262/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Kartenschale auf niedrigem Fuß
Modellnummer:	10947
Datierung:	Juni 1917
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



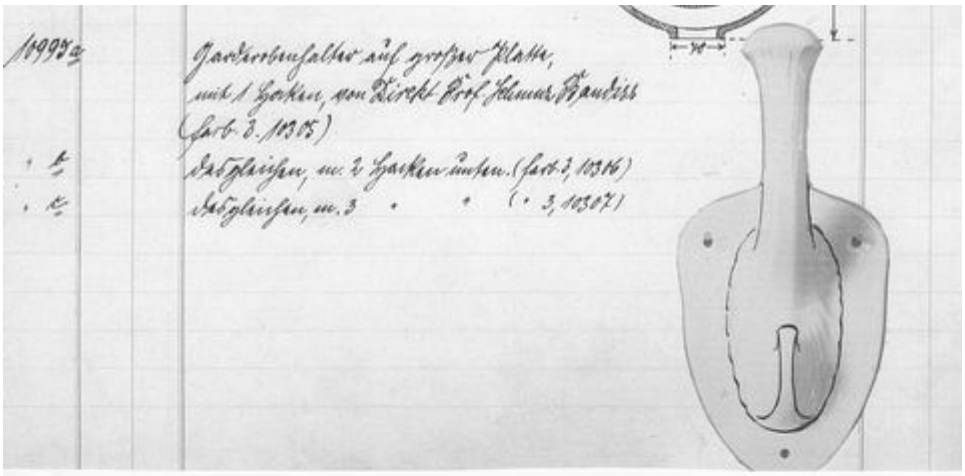
Nummer	263/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Eichenlaubstäben a) Deckel mit Knopf b) Deckel mit Figur c) Vase wie 10950 aber glatt
Modellnummer:	10950
Datierung:	Juni 1917
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935) Figur von Paul Schley (1854-1942)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

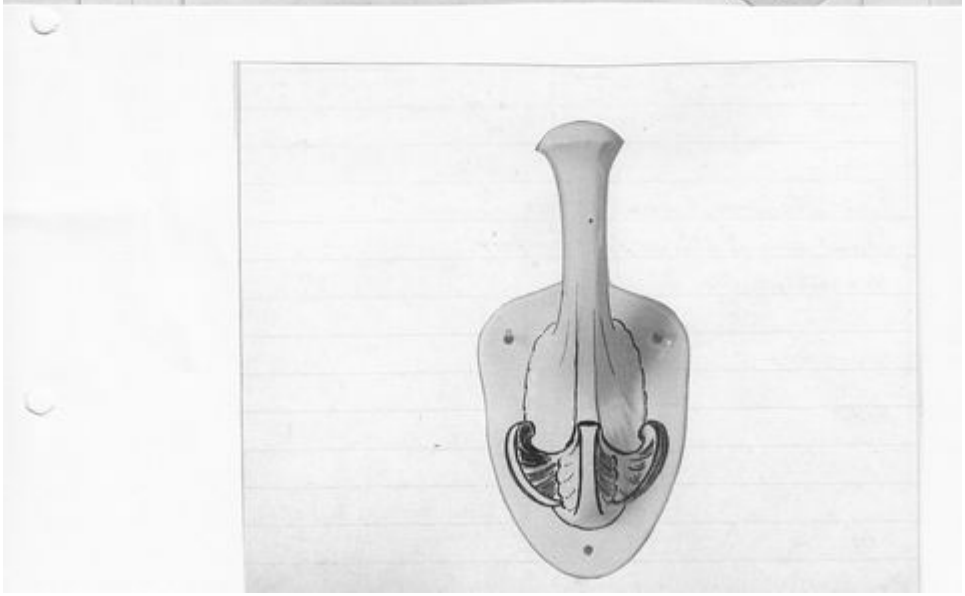


Nummer	264/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tee-Ei mit Gewinde und Sieblöchern Oberteil dergleichen Unterteil
Modellnummer:	10981
Datierung:	Oktober 1917
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

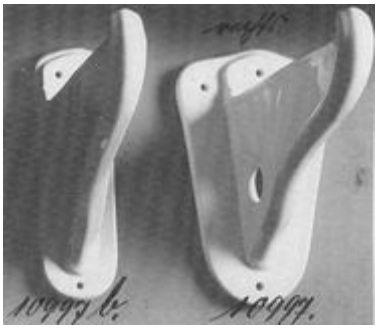


Nummer	265/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Garderobenhalter auf großer Platte mit einem Haken dergleichen mit zwei Haken unten dergleichen mit 3 Haken unten b) dergleichen mit 2 Haken unten c) dergleichen mit drei Haken unten
Modellnummer:	10995 a, b, c
Datierung:	November 1917
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	


10995
Handverbandsalbe auf grosse Platte,
mit 1 Haken, von Direkt. Prof. Hamm. Bandeis
(Lief. d. 1915)
Gebogeisen, m. 2 Haken 2mtm. (Lief. 3, 10316)
Gebogeisen, m. 3 " " (" 3, 10307)



Nummer	266/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	a) Konsole mit kleiner Grundplatte b) Konsole auf großer Platte c) Dergleichen ohne platte „rechts" (Loch nach der Innenseite) d) b) dergleichen „links" (Loch nach der Innenseite)
Modellnummer:	10997 a, b, c
Datierung:	November 1917
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

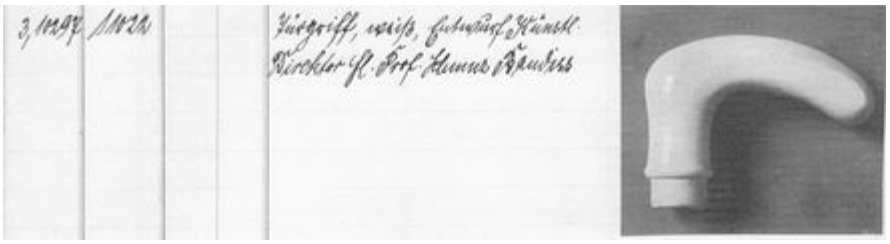


Nummer	267/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Becher auf Fuß mit seitlichen Ritzen und 2 glatten Feldern und zwei Henkeln Deckel mit Blume Schale dazu Zierbecher von 11005 mit seitlichen Ritzen und zwei glatten Feldern aber mit Henkel desgleichen aber auf einem Felde im Relief „Putten mit Weintrauben" und zwei Henkeln desgleichen mit bisquitem Relief „Putte mit Kiefernzweigen"
Modellnummer:	11005
Datierung:	Dezember 1917
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

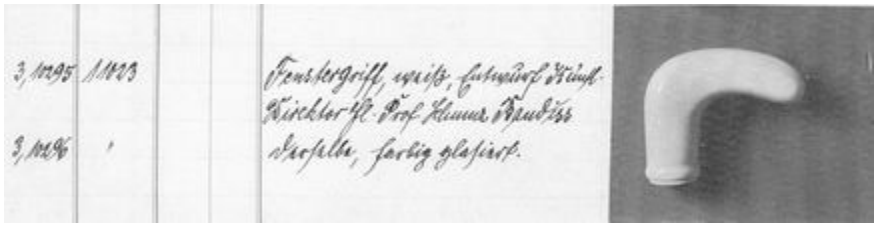
Nummer	268/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Fenstergriff
Modellnummer:	11017
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	269/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Fenstergriff, weiß
Modellnummer:	11018
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

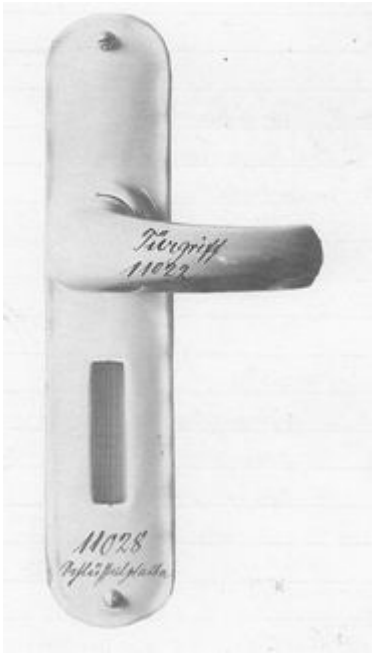
Nummer	270/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Türgriff
Modellnummer:	11022
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



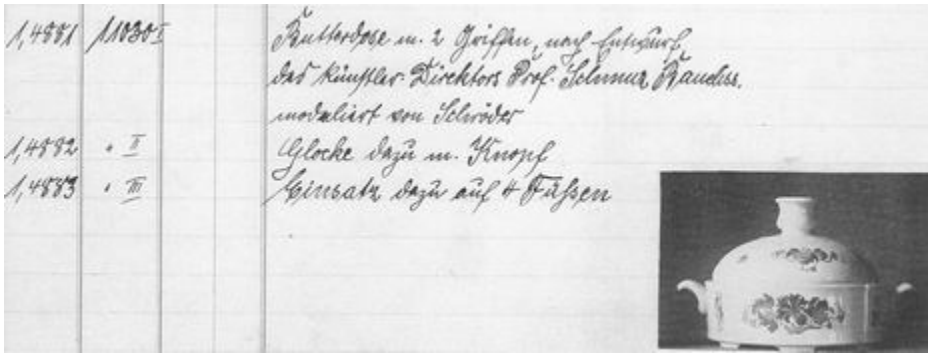
Nummer	271/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Fenstergriff weiß derselbe, farbig glasiert
Modellnummer:	11023
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	272/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Schlüsselplatte weiß derselbe, farbig glasiert
Modellnummer:	11028
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	273/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Butterdose mit zwei Griffen II Glocke dazu mit Knopf III Einsatz dazu auf vier Füßen
Modellnummer:	11030
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

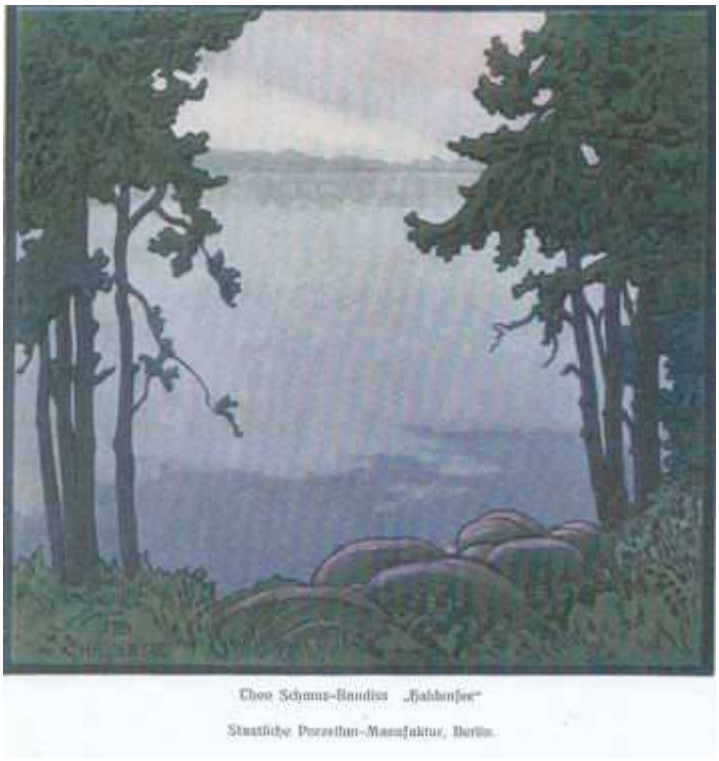


Nummer	274/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Weihnachtsteller mit gewelltem Rand Spiegel glatt
Modellnummer:	11036
Datierung:	Februar 1918
Form:	
Modelleur:	Paul Schley (1854-1942)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	275/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Dose, verziert Deckel dazu
Modellnummer:	11080
Datierung:	Juni 1918
Form:	konische Wandung Deckel aufliegend
Modelleur:	
Dekor:	klecksographische Muster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Szepter Reichsapfel
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 20 cm; D. 21,5 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 169
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	276/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Höllenthal“
Modellnummer:	11114
Datierung:	September 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM

Nummer	277/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Haldensee“
Modellnummer:	11124
Datierung:	Oktober 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Lenz 1920, S. 494
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Theo Schmuz-Baudiss „Haldensee“

Staatliche Porzellan-Manufaktur, Berlin.

Nummer	278/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Gratulant“
Modellnummer:	11133
Datierung:	Oktober 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Rehbein 1920, S. 133
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	279/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Ozeandampfer“
Modellnummer:	11145
Datierung:	Januar 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	280/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „Höhenweg“
Modellnummer:	11149
Datierung:	November 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	281/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „die Wand“
Modellnummer:	11156
Datierung:	November 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	282/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase verziert mit Ornamenten Untersatz dazu
Modellnummer:	11174
Datierung:	Dezember 1918
Form:	
Modelleur:	Vase: Max Schröder (1871-1935) Untersatz: Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	283/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „Am Joch“
Modellnummer:	11176
Datierung:	Dezember 1918
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	284/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „Die Klamm“
Modellnummer:	11180
Datierung:	Dezember 1918
Form:	rechteckige Platte, eingekratzte Konturen
Modelleur:	
Dekor:	nach einem Rand von fast 2 cm das Bild einer Klamm blaues Wasser in Bergschlucht Titel: „Die Klamm“ eingraviert
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Szepter Reichsapfel Künstlermonogramm (grün) Aufgemalt in Schwarz: 300/377 Blindstempel: m Malerzeichen
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 29,6 cm B 20,8 cm
Slg./Standort:	▪ Kestner Museum Hannover, Inv. Nr. 1973,8
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	285/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „die Quelle“
Modellnummer:	11182
Datierung:	Januar 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	286/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „Kiefer" (bei Partenkirchen)
Modellnummer:	11192
Datierung:	März 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Lenz 1925, S. 52 Lenz 1920, S. 492
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	287/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Ramsau“
Modellnummer:	11193
Datierung:	März 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	288/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „Vorland“
Modellnummer:	11194
Datierung:	März 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	289/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „Am Einlaß“
Modellnummer:	11196
Datierung:	März 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	290/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Höllentalboden“
Modellnummer:	11200
Datierung:	März 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	291/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Theegefäß mit durchbrochenem Fuß und Deckel a) Deckel dazu
Modellnummer:	11202 a) 11202
Datierung:	April 1919
Form:	auf Fuß, breite bauchige Form Deckel gewölbt, einliegend ornamental-klecksographische Muster
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	ornamental-klecksographische Muster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 22 cm; D. 24 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	1989 Hohenberg, S. 187
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	292/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Anbieteplatte mit zwei Henkeln und gravierten Ornamenten
Modellnummer:	11227
Datierung:	Juni 1919
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	293/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumenhülltopf, glatt
Modellnummer:	11228
Datierung:	Juni 1919
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	294/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tee- und Kaffeeservice „O-glatte-Form“ mit glatten Henkeln und Tüllen Plateau Sahnetopf mit Deckel No. 1 Sahnetopf mit Deckel No. 2 Teekanne Kaffeekanne Nr. 1 Kaffeekanne No. 2
Modellnummer:	11239
Datierung:	Juli 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	295/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Blumengefäß cylindrisch auf vier Füßen
Modellnummer:	11242
Datierung:	August 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

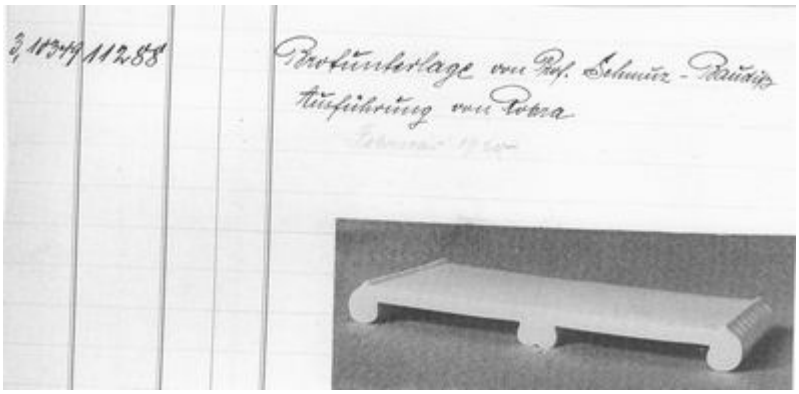
Nummer	296/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Landschaft „am Kessel“
Modellnummer:	11245
Datierung:	August 1919
Form:	rechteckige Platte
Modelleur:	
Dekor:	Berglandschaft
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm (eingraviert, vorn) Szepter Reichsapfel Eingeritzt: 3774 II, T mit zwei Punkten Aufgemalt: 300/381 Eingraviert: Unten links ‚Am Kessel’
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 36 cm; B. 32,5 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM 1989 Hohenberg, S. 198
Ausstellung:	▪ Theodor Herrmann Schmuz-Baudiss – ein Jugendstilkünstler ersten Ranges, Hohenberg an der Eger 1989

Nummer	297/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Bowle auf vier Füßen Deckel dazu
Modellnummer:	11251
Datierung:	September 1919
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM Rehbein 1920, S. 133
Ausstellung:	

Nummer	298/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Vase mit reicher Gravierung „Fleur-Zwiebelmuster" glattes Modell: 8942
Modellnummer:	11278
Datierung:	November 1919
Form:	balusterförmiger Korpus oben und unten facettiert Blüten- Rankenmuster
Modelleur:	Carl Wilhelm Robra (1876-?) Adolph Flad (1881-1937)
Dekor:	Blüten- Rankenmuster
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Szepter Reichsapfel in Blau Eingeritzt: F, X mit vier Punkten Aufgemalt: 300 in Schwarz, darunter 370, darunter B
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 30 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum, Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM Rehbein 1920/Kunst, S. 184 1993/Porzellan, Abb. 219, S. 220

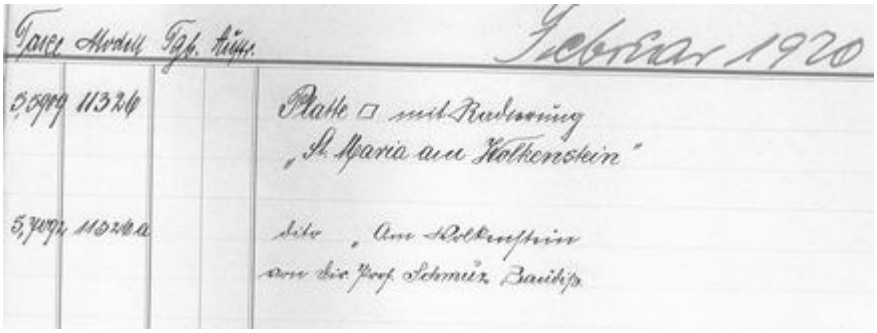
Nummer	299/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Seeufer“
Modellnummer:	11286
Datierung:	November 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM Lenz 1920, S. 493 Lenz 1925, S. 55
Ausstellung:	

Nummer	300/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Brotunterlage
Modellnummer:	11288
Datierung:	November 1919
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	301/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Kunststraße“
Modellnummer:	11311
Datierung:	Februar 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	302/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „St. Maria am Wolkenstein“ a) „am Wolkenstein“
Modellnummer:	11326 a) 11326
Datierung:	Februar 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



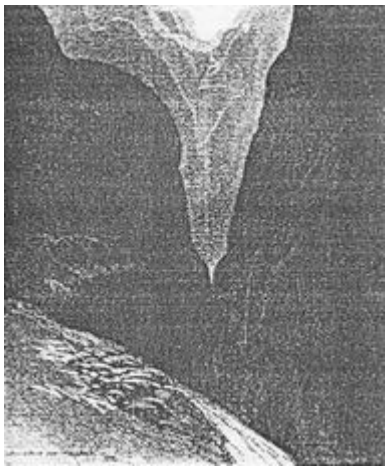
Nummer	303/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte
Modellnummer:	
Datierung:	um 1920
Form:	rechteckige Platte
Modelleur:	
Dekor:	Gebirgslandschaft, Kiefern im Vordergrund
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter Reichsapfel eingeritzt: M oder W 4, 5869 II eingraviert: Unten links eingraviert ‚TSB'
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	Köllmann 1966, Abb. 44 Treskow 1971, Abb. 123, S. 183
Maße:	H. 45,5 cm; B. 39 cm
Slg./Standort:	▪ Bröhan Museum Berlin
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	304/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte mit Tanne
Modellnummer:	
Datierung:	um 1919
Form:	rechteckige Platte
Modelleur:	
Dekor:	Berglandschaft mit Tanne vor Abgrund
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 36 cm; B. 32,5 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	305/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte mit Kiefern in Landschaft
Modellnummer:	
Datierung:	um 1920
Form:	rechteckige Platte
Modelleur:	
Dekor:	Kiefern in Landschaft
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 32,5 cm; B. 36 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	306/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte „Der Gletscher“
Modellnummer:	
Datierung:	um 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Lenz 1920, S. 495
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Lenz 1920, S. 495
Ausstellung:	

Nummer	307/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte „Im Wege zur Ewigkeit“
Modellnummer:	
Datierung:	um 1919
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	Lenz 1920, S. 495
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Lenz 1920, S. 495
Ausstellung:	



Nummer	308/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte mit Küstenlandschaft
Modellnummer:	
Datierung:	um 1919
Form:	rechteckige Platte
Modelleur:	
Dekor:	Küstenlandschaft
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 32,5 cm; B. 36 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	309/P-KPM = nicht im Modellbuch verzeichnet
Bezeichnung/Titel:	Platte mit einsamem Haus in den Bergen
Modellnummer:	
Datierung:	um 1918
Form:	rechteckige Platte
Modelleur:	
Dekor:	Gipfellandschaft mit einsamem Haus in den Bergen
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Szepter
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 32 cm; B. 40 cm
Slg./Standort:	▪ Nachfahren von Schmuz-Baudiß
Bildnachweis:	Lenz 1920, S. 495
Ausstellung:	

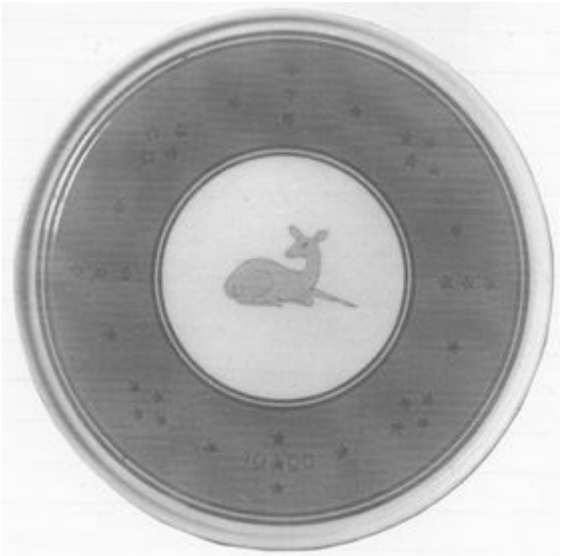
Nummer	310/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Radierung „Alter Mann“
Modellnummer:	11327
Datierung:	Februar 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	311/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ Radierung „Schatten“
Modellnummer:	11338
Datierung:	März 1920
Form:	rechteckig
Modelleur:	
Dekor:	Nackte Figuren in einer dunklen, bedrohlichen Situation
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Signiert: TSB
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 45 cm; B. 36 cm
Slg./Standort:	▪ KPM-N
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

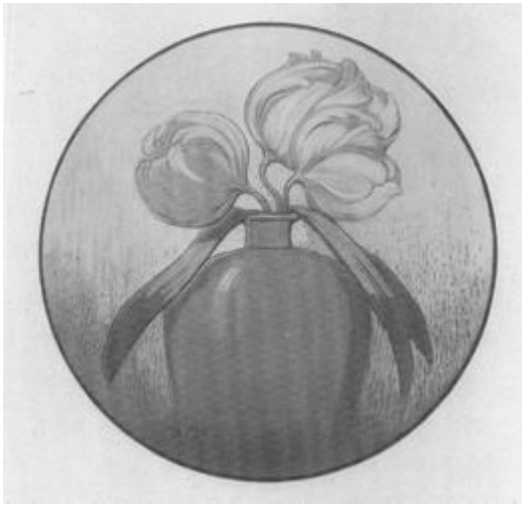
Nummer	312/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte achteckig „Blumenvase mit Blumen“
Modellnummer:	11342
Datierung:	März 1920
Form:	Achteckig
Modelleur:	
Dekor:	Blumen in einer Vase
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Künstlermonogramm Blindstempel: Szepter und KPM Reichsapfel aufgemalt: 300/393
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	KPM
Maße:	H. 24,5 cm; B. 18 cm
Slg./Standort:	▪ Privatsammlung Neuenhagen/ Märkisch-Oderland (1990)
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	313/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plateau achteckig, „Am Ferner“
Modellnummer:	11351
Datierung:	März 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	314/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Weihnachtsteller „1920“ Radierung Mit Reh und Sternen
Modellnummer:	11352
Datierung:	April 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



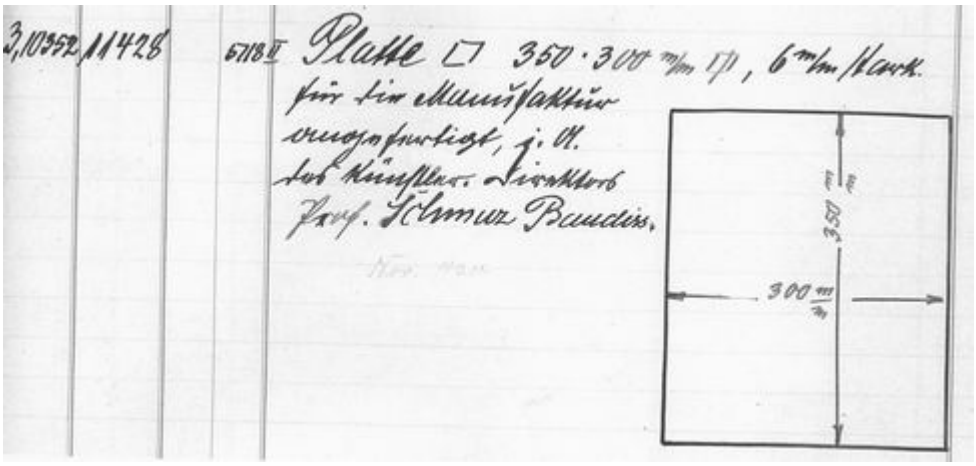
Nummer	315/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte mit Radierung „Tulpen“
Modellnummer:	11363
Datierung:	Mai 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



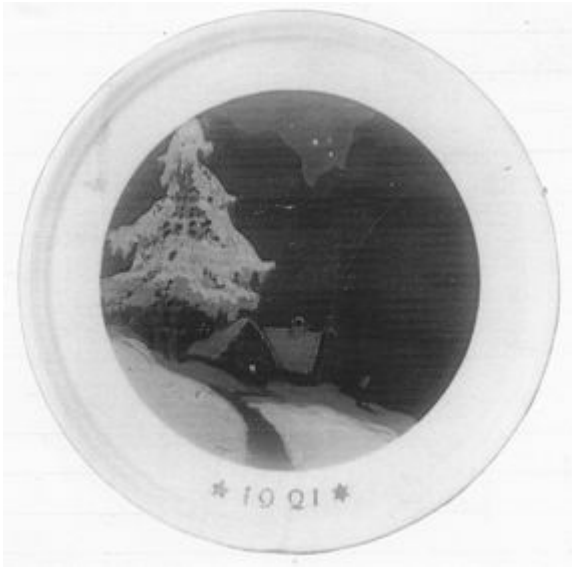
Nummer	316/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □ mit Gravierung „Am Dom“
Modellnummer:	11378
Datierung:	Juni 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	317/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Bilderrahmen, Rahmen zu Radierungen
Modellnummer:	11398
Datierung:	August 1920
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

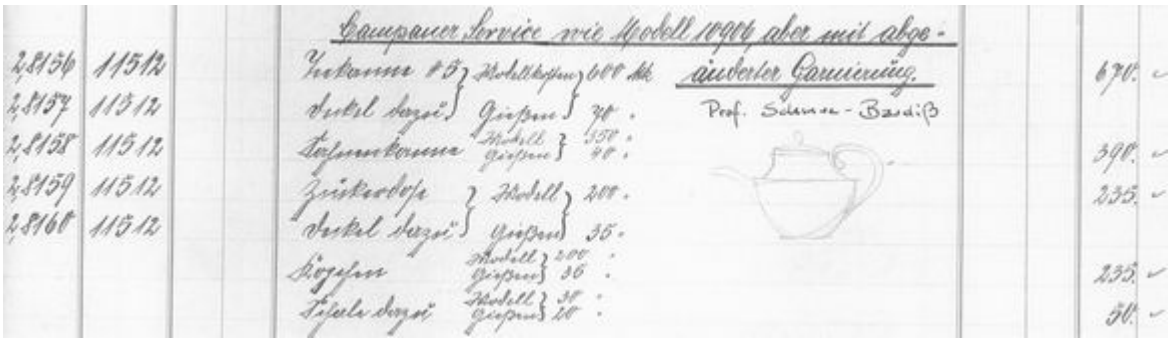
Nummer	318/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte □
Modellnummer:	11428
Datierung:	November 1920
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



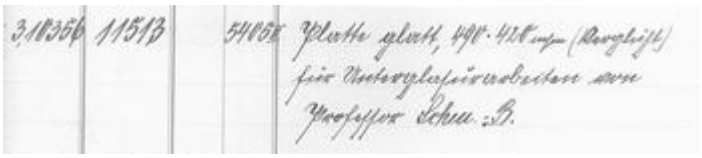
Nummer	319/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Weihnachtsteller 1921 a) „ Schneelandschaft“
Modellnummer:	11449
Datierung:	Dezember 1921
Form:	
Modelleur:	11449
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	320/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Campaner Tee-Service wie Modell 10906, mit abgeänderter Garnierung aufliegende Henkel Teekanne, Deckel dazu Sahnekanne Zuckerdose, Deckel dazu Kopchen, Schale dazu
Modellnummer:	11512
Datierung:	Juli 1921
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

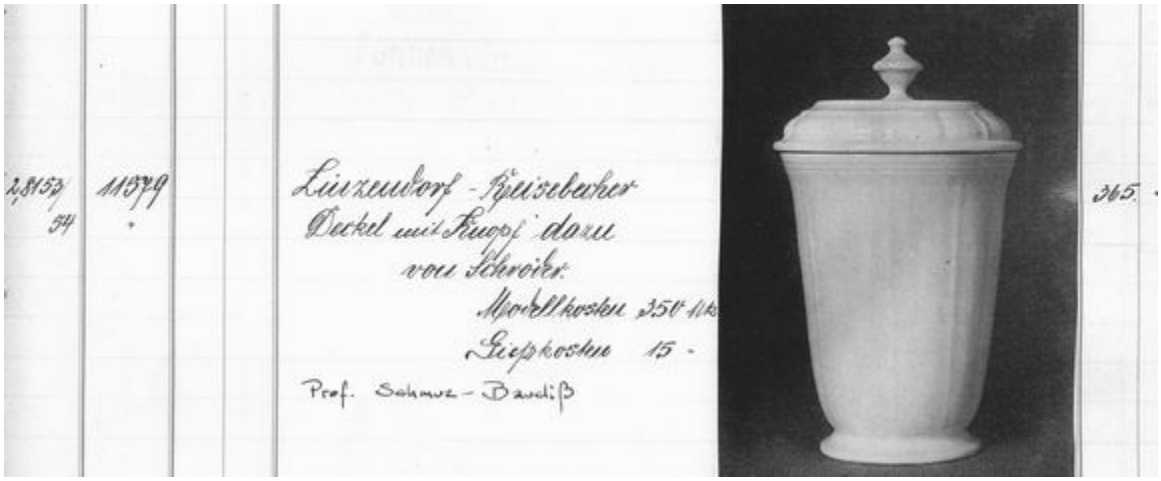


Nummer	321/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte glatt für Unterglasurarbeiten
Modellnummer:	11513
Datierung:	Februar 1921
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	322/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Plattenständer für Bilder, groß und klein
Modellnummer:	11575
Datierung:	November 1921
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	323/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Zinzendorf-Reisebecher Deckel mit Knopf dazu nach Silberbecher
Modellnummer:	11579
Datierung:	Februar 1922
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	



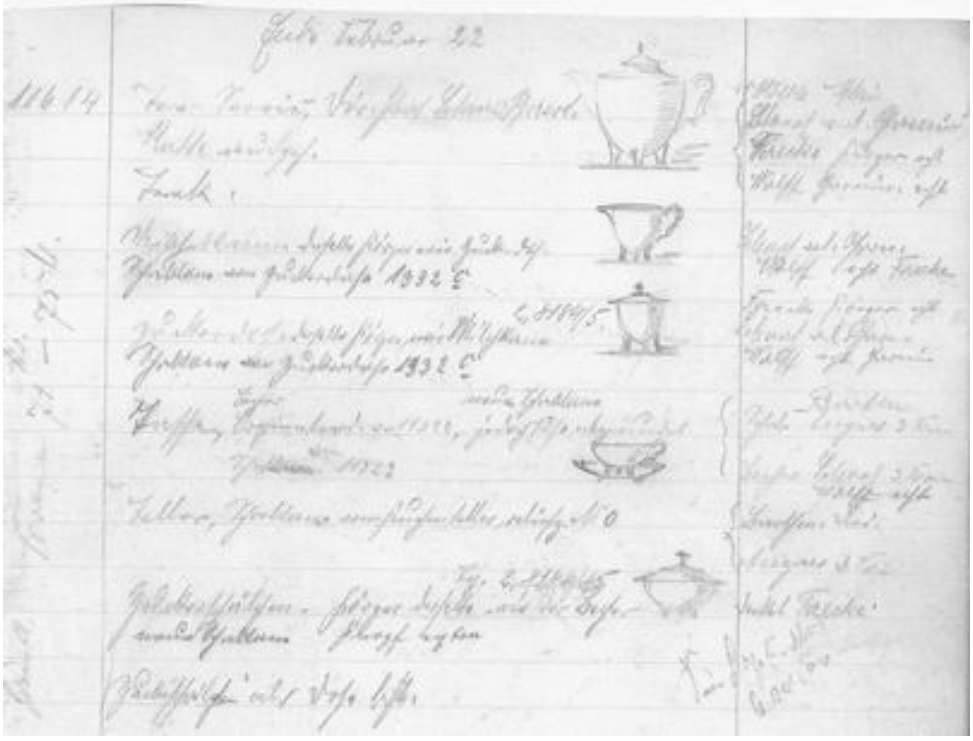
Nummer	324/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Jardiniere mit doppelter Wandung oval auf vier Füßen
Modellnummer:	11605
Datierung:	Februar 1922
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	325/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tee-Service auf vier Füßen Teekanne auf vier Füßen, Deckel dazu Milchkanne auf vier Füßen, Deckel dazu Zuckerdose auf vier Füßen, Deckel dazu Kopchen auf vier Füßen Zuckerschale auf vier Füßen, Deckel dazu Kuchenteller
Modellnummer:	11614
Datierung:	März 1922
Form:	
Modelleur:	Emil Rutte (1877-1957)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM

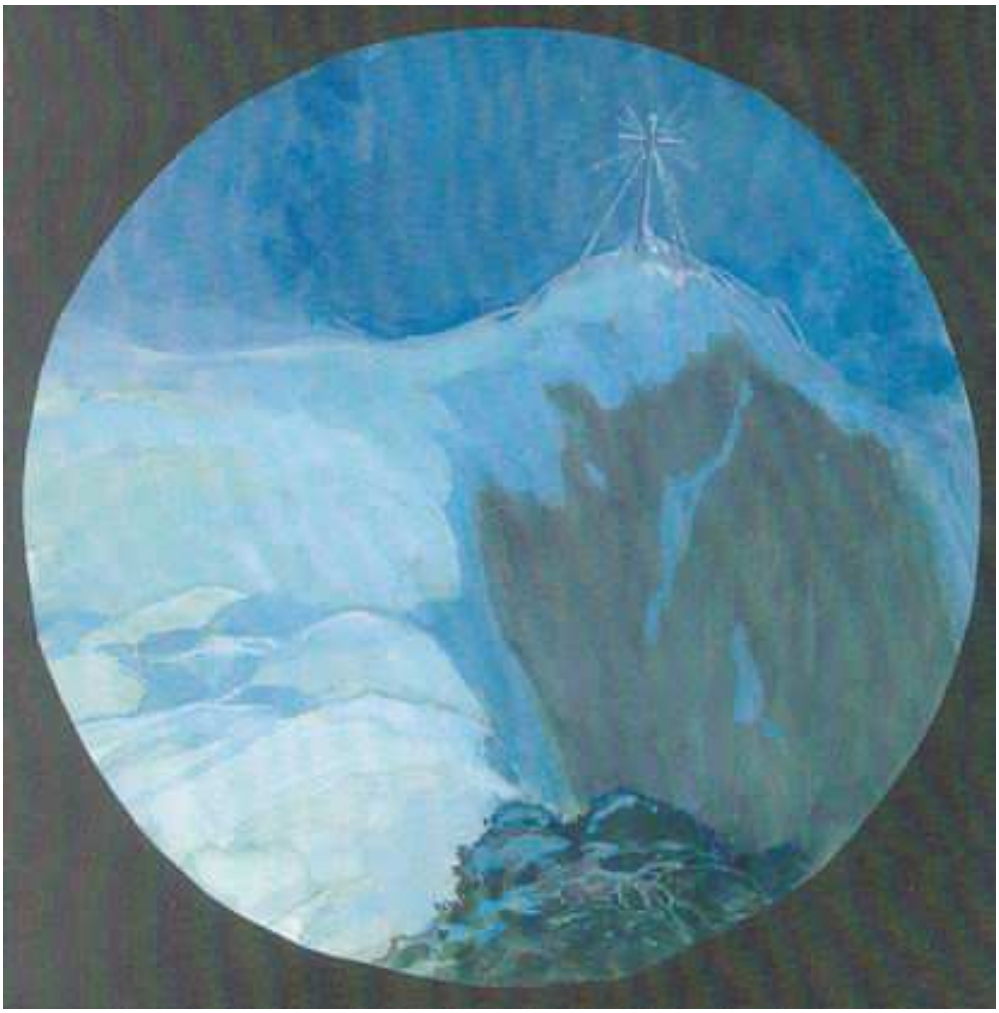
Tel-Service auf 4 Personen von Professor Schmütz-Baudiß.

Terrine auf 4 Personen	Modell	1250 M.
	Gipsm	175 -
Deckel z. Terrine		
Milchkanne auf 4 Personen	Modell	975
Deckel z. Milchkanne	Gipsm	120
Zuckerdose auf 4 Personen	Modell	630
Deckel z. Zuckerdose	Gipsm	90
Eierbecher auf 4 Personen	Modell	475
	Gipsm	60
Tasse z. Eierbecher	Modell	35
	Gipsm	45
Zuckerschale auf 4 Personen	Modell	350
Deckel zur Zuckerschale	Gipsm	75
Brötchenteller	Modell	635
	Gipsm	65

327



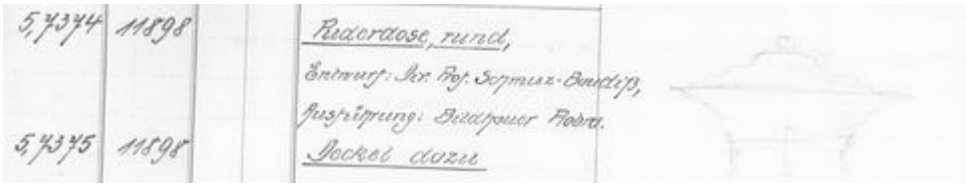
Nummer	326/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Weihnachtsteller 1922 „Gebirge und Kreuz“
Modellnummer:	11668
Datierung:	Mai 1922
Form:	Flacher Teller, leicht aufgestellter Rand
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	winterliche Berglandschaft mit Stern
Material:	Porzellanscherben weiß, Unterglasurfarbe, transparente Glasur
Technik:	Formguss, Reliefgravur, Unterglasurfarben, glasiert
Bez.:	Vorn: Schmuz-Baudiß (blinder Schriftzug unter der Glasur) Künstlermonogramm Szepter Reichsapfel Aufgemalt: 79, 300/411
Ausführung:	KPM
Abgebildet in:	1990 München, 148. Auktion Ketterer, Nr. 490
Maße:	D. 20,5 cm
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM
Ausstellung:	
Entwurf:	KPM-N



Nummer	327/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Gefäß mit Deckel mit Einsatz auf vier Füßen
Modellnummer:	11673
Datierung:	Juli 1922
Form:	
Modelleur:	Max Schröder (1871-1935)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

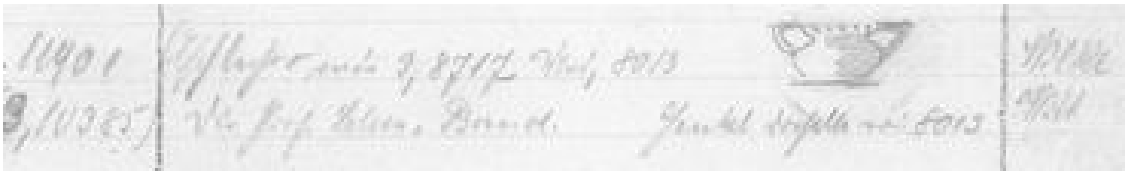
Nummer	328/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Weihnachtsteller 1923 Mit Stern
Modellnummer:	11790
Datierung:	Januar 1923
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	Kunsthandel
Bildnachweis:	Foto der Verfasserin
Ausstellung:	

Nummer	329/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Puderdose rund auf vier Füßen Deckel dazu
Modellnummer:	11898
Datierung:	Oktober 1923
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Modellbuch der KPM (ohne Abbildung)

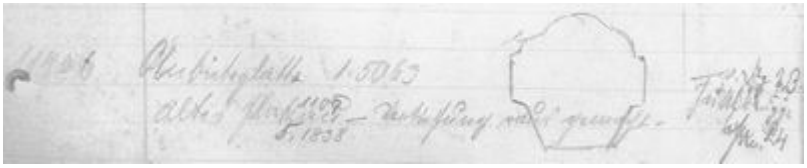


Nummer	330/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Puderdose oval auf vier Füßen Deckel dazu
Modellnummer:	11899 11899a
Datierung:	Oktober 1923
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	331/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Aschenbecher mit zwei Henkeln Wie Modell Nummer 8013
Modellnummer:	11901
Datierung:	Oktober 1923
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	332/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Tasse und Unterschale wie 11322
Modellnummer:	11902
Datierung:	November 1923
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhelm Robra (1876-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	



Nummer	333/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Anbieteplatte altes Plateau 1109, aber ohne Einlass
Modellnummer:	11901
Datierung:	November 1923
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	334/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Pudersteuer - a) Oberteil - b) Mittelteil - c) Unterteil
Modellnummer:	11910
Datierung:	November 1923
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhem Robra (1876-1945)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Formbuch der KPM
Ausstellung:	

Nummer	335/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Dose oval wie 11899, jedoch eckig geschnitten, auf vier Füßen
Modellnummer:	11946
Datierung:	Februar 1924
Form:	
Modelleur:	Carl Wilhelm Robra (1876-?)
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	

Nummer	336/P-KPM
Bezeichnung/Titel:	Platte mit Gravierung für die Hamburg-Amerika-Linie
Modellnummer:	12127
Datierung:	August 1924
Form:	
Modelleur:	
Dekor:	
Material:	
Technik:	
Bez.:	
Ausführung:	
Abgebildet in:	
Maße:	
Slg./Standort:	
Bildnachweis:	Keine Abbildung nachweisbar
Ausstellung:	