

Die Dritte Deutsche
Kunstgewerbeausstellung
Dresden 1906

mit Beteiligung der

Dresdner Werkstätten
für Handwerkskunst

Initiatoren • Anliegen •
Höhepunkte

Dr. Jutta Petzold-Herrmann
Mitglied der AG Museum
Verein Bürgerschaft Hellerau e. V.

Manuskript durchgesehen:
01. November 2012

Unter dem Motto „Ein Festzug des deutschen Kunstgewerbes“ öffnete am 12. Mai 1906 die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung im Ausstellungspalast am Stübelplatz in Dresden ihre Pforten. Das festlich gestimmte Publikum, das durchaus im Umgang mit exklusiven, spektakulären kulturellen Ereignissen in der Stadt vertraut war, erwartete ein wahres Feuerwerk an überraschenden Ereignissen, nicht zuletzt wurde auch das Eintreffen Seiner Majestät, König Friedrich August III., durch die Fanfaren der Gardereiter-Kapelle angekündigt.

Die Initiatoren der Ausstellung, zu denen so bedeutende, in der deutschen Öffentlichkeit schon bekannte Architekten, Künstler und Unternehmer wie Fritz Schumacher, William Lossow, Hermann Muthesius, Wilhelm Kreis, Richard Riemerschmid, Otto Gussmann, Karl Schmidt u. v. a. zählten, waren sich mehrheitlich darüber im Klaren, dass sich mit dieser Ausstellung eine wesentliche Etappe, wenn nicht ein Höhepunkt des Suchens nach einer neuen Formensprache für die Gestaltung der gegenständlichen Lebensumwelt abzeichnete.

In seiner Eröffnungsrede verwies der Vorsitzende des Ausstellungs-Direktoriums, William Lossow, deshalb nachdrücklich auf das der Ausstellung gesetzte generelle Ziel, in erster Linie künstlerische Gesamtwirkungen, die für die damalige Zeit bezeichnend waren, zu präsentieren (Ausstellungszeitung AZ, 1906, S.163):

„und (zu) zeigen, wie alle Einzelleistungen von Kunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie sich zum zweckentsprechenden, stimmungsvollen Raum zusammenfügen ...Das große neue Gebiet ..., die Kunstindustrie, wird die Ausstellung solcher kunstgewerblichen Erzeugnisse zur Vorführung bringen, deren Herstellung nach künstlerischem Entwurf, nicht durch die Hand, sondern durch die Maschine erfolgt. Durch diese Ausstellung soll zu einer notwendigen Klärung des Verhältnisses von Kunsthandwerk und Kunstindustrie beigetragen werden.“

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzte ein solches Ziel einer großen kunstgewerblichen Ausstellung im kaiserlichen Deutschland ein unüberhörbares Signal.

Die industrielle Produktion hatte hohe Wachstumsraten erreicht und Deutschlands Stellung auf dem Weltmarkt gesichert. Die moderne Industrie nutzte technologische Fortschritte wie naturwissenschaftliche Erkenntnisse, um die Produktionsabläufe effektiver und arbeitsteiliger zu organisieren, die Konzentration von Kapital bewirkte, dass sich die marktwirtschaftlichen Wachstumsbedingungen nicht nur auf den produktiven Sektor, sondern auch im sozialen Bereich abzeichneten. Die Entwicklung von kleinen, ursprünglich feudalen Ländern zu einer vereinigten Industrienation mit urbanen Machtzentren hatte sich somit nach 1870 in weniger als 30 Jahren schneller und vollständiger vollzogen als in irgendeinem anderen europäischen Land.

Industriestandorte, vor allem große Städte spürten schon bald mit der Konzentration der Beschäftigten ein Ansteigen ihrer Einwohnerzahlen und damit einen vermehrten Bedarf vor allem an preisgünstigen Wohnungen mit dem entsprechenden Zubehör. Jedoch hielten die gebrauchsgüterproduzierenden Branchen und das Baugewerbe, das teilweise auf handwerklicher Fertigung basierte, diesem Tempo nicht stand. Im Ergebnis etablierte sich um die Jahrhundertwende eine der Nachfrage folgende Massenproduktion von Dingen des Alltags, die meist schnell, mit Hand oder Maschine gefertigt wurden und sich weder durch Qualität der Verarbeitung noch Funktionalität auszeichneten. Überbordende Verzierungen und die vorgetäuschte Verwendung

kostbaren Materials bestimmten das Erscheinungsbild vom einfachsten Geschirr bis zum Mietshaus.

Die Wurzeln dieser Gestaltungsweisen reichten bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich Handwerker, Künstler wie Entwerfer in Manufakturen und kleineren maschinellen Produktionsstätten fast ausschließlich am Formenreichtum vergangener Stilepochen bedienten. Diese Methode der Adaption bewährte sich über Jahrzehnte und hatte sich bald so verfestigt, dass eben auch in der industriellen Güterproduktion um 1900 nach diesem Musterprinzip verfahren wurde.

Die Weltausstellungen in Paris (1878, 1889) und Chicago (1893), sowie vor allem die nationalen Kunstgewerbeausstellungen in München (1876, 1888) bezeugten, wie der Historismus auf alle gegenständlichen und künstlerischen Bereiche übergriff. In intellektuellen bürgerlichen Kreisen setzte sich schon der weit gefasste Begriff ‚Krise der Kultur‘ als zeitnahe Beschreibung des gesellschaftlichen Zustandes fest.

Schon in einem frühen Stadium dieser Entwicklung hatte Ernst Förster dazu sehr pessimistisch festgestellt, „dass die Industrie des 19. Jahrhunderts ... wohl eine theilweise Geschicklichkeit in der Nachahmung von Kunstformen der Vergangenheit, aber sehr wenig schöpferische Kraft für eigene gezeigt hat“ (zit. nach Thiekötter, S., die Vorbereitung der Stilwende um 1900, Gießen 1987, S. 242). Andererseits ist natürlich auch festzustellen, dass die historischen Stile jederzeit genügend frei verfügbare Formen lieferten, über deren wirtschaftliche Verwertung niemand Rechenschaft ablegen musste.

Jedoch ist diese Zeiterscheinung aus heutiger Sicht nicht nur negativ zu bewerten, sensibilisierte sich doch in erheblichem Maße bei Produzenten und Nutzern der Blick auf handwerkliches, gebautes und geformtes Erbe. Einblicke in das Formengut und den Wissensschatz vergangener Kulturen bildeten zudem die Grundlage für die Entwicklung systematischer historischer Wissenschaften sowie für ein praktisch-kritisches Erbeverständnis.

Gleichzeitig sammelten sich mit Beginn des letzten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts in Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern neue Kräfte innerhalb der bürgerlichen Öffentlichkeit. Sie setzten sich zunehmend kritisch mit der allgegenwärtigen Praxis des „Nachahmens“ auseinander und suchten nach neuen Wegen, um mit einer modernen Ästhetik des Gegenstandes auch eine dem Fortschritt aufgeschlossene Geisteskultur auf den Weg zu bringen.

Angeregt durch die von John Ruskin und William Morris ins Leben gerufene englische **Reformbewegung Arts and Crafts** bildeten sich auch in den großstädtischen, industriellen Zentren des Kontinents Kreise, die sich in Aufbruchsstimmung befanden und seine Leitsätze zu ihren eigenen machten. Die Morris'schen Vorstellungen einer Versöhnung von Kunst und Leben zielten zwar nicht vordergründig auf eine Erneuerung industrieller Produktkultur, sondern orientierten sich auf die Aufhebung der in der Epoche des Historismus fortgeschrittenen Trennung von Zweck und Schönheit, Form und Konstruktion am handwerklich hergestellten Gegenstand.

Bald erreichten auch Entwürfe jüngerer englischer Gestalter über Zeitschriften und Ausstellungen die sich etablierenden Kunstgewerbezentren und fielen auf ‚fruchtbaren Boden‘.

1897/98 begeisterte Baillie Scott die Darmstädter Reformgemeinde mit einem Entwurf für die Innenraumgestaltung eines Frühstücks- und Empfangszimmers im Neuen Palais des Großherzogs Ernst Ludwig zu Hessen und bei Rhein, die wesentlich von *Arts and Crafts* inspiriert war. Auch Hermann Muthesius leistete einen wichtigen Beitrag zur Vermittlung englischer Gestaltungskultur, als er nicht nur 1904 bei Ernst Wasmuth/ Berlin „Das englische Haus“ in 3 Bänden veröffentlichte, sondern später selbst in diesem Sinne als praktizierender Architekt tätig war.

Ein wichtiger **Impuls zur Stilwende** im deutschen Kaiserreich wurde zudem über die 1897 gegründete Wiener Sezession vermittelt, der bedeutende Gestalter wie Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und Koloman Moser angehörten. Sie propagierten einen geometrisierten, orthogonal-linearen Gestaltungsstil (Quadrat-Hoffmann in der Umgangssprache), zu dem sie durch eine wegweisende Charles Robert Ashbee- und Charles Rennie Mackintosh-Ausstellung im November/Dezember 1900 in Wien im weitesten Sinne inspiriert wurden. Die vor allem durch Josef Hoffmann angestrebte Klarheit und funktionsgerechte Gestaltung von Räumen und Möbeln sowie Zubehör nahm ihren Weg über München zu weiteren Zentren der neuen Bewegung in Deutschland.

In München wirkten in den 1898 gegründeten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk so bekannte Künstler, Entwerfer und Architekten wie Richard Riemerschmid, Margarete v. Brauchitsch, Peter Behrens, Hermann Obrist, Bruno Paul und Paul Schultze-Naumburg mit. Richard Riemerschmid und Bruno Paul verließen nach der Jahrhundertwende München in Richtung Dresden. Riemerschmid wurde ab 1902 der wichtigste Entwerfer und Inspirator für Karl Schmidt, den Gründer der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

Die Stadt Dresden war damals auf dem Wege, sich zu einem nationalen Zentrum der lebensreformerischen und kunstsinnigen Sammlungsbewegungen und zu einem Mittelpunkt für Ausstellungsmacher zu entwickeln. So entstanden solche lebensreformerischen Refugien wie z. B. der Dürerbund, 1902 von Ferdinand Avenarius gegründet, der sich zum Ziel setzte, unter dem Leitgedanken der ‚gemeinsamen Gesinnung des gemeinsamen Willens‘ eine höhere ‚Gesittung im Volke‘ durchzusetzen.

Mit der **Errichtung des Ausstellungspalastes** durch Alfred Hauschild und Edmund Bräter 1896 etablierte sich in den nachfolgenden Jahren ein umfangreicher Ausstellungsbetrieb mit Infrastruktur. Schon 1897 gab es auf der ‚Internationalen Kunstausstellung Dresden‘ den L’Art Nouveau-Durchbruch mit Räumen, die von Henry van de Velde gestaltet waren. Mit jährlichen aufsehenerregenden Ausstellungen, wie z. B. der „Deutschen Kunstausstellung Dresden 1899“ oder der „Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901“ machte sich Dresden weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt.

Von großer Bedeutung für die Aufbruchsstimmung der sich nach 1900 sammelnden Kräfte der Reformbewegung in Dresden erwies sich die **Ausstellung „Heirat und Hausrat“** 1903/04, wobei unter Federführung der 1889 gegründeten Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst u. a. Richard Riemerschmid, Oswin Hempel, Peter Behrens wie auch Charles Rennie Mackintosh und Mackay Hughes Baillie Scott mit eigens gestalteten Räumen vertreten waren. So differenzierte Vorstellungen zu Kunst und Gestaltung die einzelnen Entwerfer auch vertraten, sie konnten dem Firmengründer Karl Schmidt folgen, wenn er in der Konstruktion der Möbel „eine

Hauptforderung moderner Kunst“ sah und das Schwergewicht auf „Materialgerechtigkeit, Schönheit bei vornehmer Einfachheit, praktisch-bequemer Zweckmässigkeit“ legte. (Katalog: Dresden 1903/04, S. 11)

Die Zeit für eine neue Ausstellung, einer umfassenden Präsentation des erreichten Standes moderner Gestaltungskultur, war nach 1900 herangereift, nachdem die Kunstgewerbeausstellungen in München „Unser Vaeter Werk“ 1876 und die als „Deutsch-Nationale“ 1888 bezeichnete sich noch ganz im Zeichen des Historismus bewegt hatten. Nicht zuletzt spielten auch aktuelle wirtschaftliche Faktoren eine gewichtige Rolle. Mit der Durchsetzung von Sachlichkeit und Ökonomie als ‚moderne‘ Gestaltungsaufgaben sahen sich Künstler und Entwerfer im Einklang mit den Zielen der Wilhelminischen Politik, weltwirtschaftlich bestimmend zu werden und in gewissem Maße die soziale Lage der Nation zu entspannen. Die Wirtschaftskonjunktur von 1903 bis 1910 begünstigten diese Aktivitäten und Aktionen.

Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung sollte wieder in München stattfinden. Schon 1903 waren dazu die Vorarbeiten fast abgeschlossen, jedoch hatte Fritz Schumacher unüberwindbare Schwierigkeiten für die Durchführung ausgemacht (AK S. 11). Als deshalb im März 1904 der Vertreter des Dresdner Kunstgewerbevereins, William Lossow, auf der Generalstagung der Kunstgewerbevereine in Braunschweig die Absicht des Dresdner Vereins bekundete, die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung auszurichten, stimmte letztlich auch der Bayerische Kunstgewerbeverein zu. Schon am 28. März fand dazu ein Informationsaustausch zwischen dem Dresdner Oberbürgermeister Otto Beutler und dem Vorstand des Kunstgewerbevereins statt, in dessen Verlauf über die Durchführung der Ausstellung und ihre Finanzierung verhandelt wurde. Schließlich wurde in einem Schreiben an Beutler vom 3. Juni 1904 die geplante Ausstellung definitiv als Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung bezeichnet. (StAD 1905, Akte 566)

Ein großer Teil der Vorarbeiten war schon absolviert, als sich die Vertreter des Direktoriums am 27. Februar 1905 im Konzertsaal des Ausstellungspalastes erstmals der Öffentlichkeit stellten. Interessierte Künstler, Entwerfer, Architekten und Kunstgewerbezentren waren zu diesem Zeitpunkt bereits informiert, ein provisorisches Ausstellungsprogramm und eine Geschäftsordnung erarbeitet. Sogar erste Wettbewerbe um einen Ausstellungsplatz liefen schon, wie z. B. der Wettbewerb um die Präsentation eines protestantischen Kirchenraumes, an dem sich Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis und Max Hans Kühne beteiligten (AZ Dresden 1906, S. 12).

Das Ausstellungsdirektorium wurde auf der Grundlage früherer Münchner Erfahrungen und im Ergebnis des sehr erfolgreich tätigen Vorbereitungsausschusses gebildet. Ihm gehörten deutschlandweit 45 in Kunst, Kultur und Kunstgewerbe führende Persönlichkeiten an. Das Direktorium verstand sich als ein Kontrollgremium und letzte Instanz für die Arbeits- und Abteilungsausschüsse. William Lossow leitete den 19-köpfigen Arbeitsausschuss, der die Vorsitzenden der Abteilungsausschüsse vereinte und Organisation, Aufbau und Finanzierung sowie Vertragsabschlüsse und Wettbewerbsführung zu verantworten hatte. Das Ausstellungssekretariat unter Leitung von Richard Mehlhose und der Presseausschuss unter dem Vorsitz von Paul Schumann waren dem Arbeitsausschuss bzw. dem Direktorium direkt unterstellt.

Folgende Abteilungsausschüsse und Verantwortlichkeiten (Prüfung eingereicherter Bewerbungen, Ideenskizzen, Modelle, Festlegung von Standorten) wurden festgelegt:

<u>Bereiche:</u>	<u>Vorsitz:</u>
Bildende Kunst	Otto Gussmann
Raumkunst	Fritz Schumacher
Kirchliche Kunst	Cornelius Gurlitt
Volkskunst	Oskar Seyffert
Techniken	Karl Koetschau
Schulen	Karl Groß
Kunsthandwerkliche Einzelerzeugnisse	Max Hans Kühne
Industrielle Vorbilder	Karl Groß
Kunstindustrie nach Materialgruppen	Erich Kleinhempel
Industrielle Maschinen und Werkstätten	Max Buhle

Diesen Abteilungsausschüssen waren Arbeitskommissare zugeordnet, die in einzelnen Regionen Deutschlands Meldungen entgegennahmen und prüften, u. a.:

<u>für die Region</u>	<u>Arbeitskommissar</u>
Düsseldorf	Peter Behrens
Leipzig	Richard Graul
Berlin	Alfred Grenander
München	F. A. O. Krüger
Darmstadt	Joseph Maria Olbrich
Stuttgart	Bernhard Pankok

Weiterhin gab es den Finanzausschuss, geleitet von Oberbürgermeister Otto Beutler, einen Organisationsausschuss, zu dessen Vorsitzenden Felix Bondi gewählt wurde und in dem u. a. Erich Haenel und Kuno Graf Hardenberg mitwirkten. Im Lottereausschuss, dessen Leitung Charles Palmié übernahm, beteiligten sich Karl Groß, Erich Kleinhempel, Max Hans Kühne, William Lossow, Oskar Seyffert und Heinrich Tscharmann als Juroren und Glücksbringer.

Auf der Tagung an jenem 27. Februar 1905 wurde nicht nur die Organisations- und Ausstellungsstruktur diskutiert. Fritz Schumacher hatte die Aufgabe übernommen, die inhaltlichen Ziele der Ausstellung abzustecken. Eine der grundlegenden Fragestellungen betraf das Verhältnis zwischen Kunstgewerbe und Kunstindustrie. Die Ausstellung sollte nach Schumachers Auffassung einen Beitrag zur Klärung der Beziehungen zwischen beiden Herstellungsweisen leisten und darüber hinaus durch einen Gesamtüberblick „einerseits den Schaffenden selber fruchtbare Anregungen geben, andererseits dem Publikum klarer machen, was die schaffenden Männer der Zeit denn eigentlich wirklich wollten und was sich in unverstandener Nachahmung dafür ausgab.“ (Schumacher 1935, S. 250)

Als weitere programmatische Frage erläuterte Fritz Schumacher seinen in der Konsequenz weitreichenden Vorschlag, nur Künstler als Aussteller zuzulassen, d. h., Unternehmen und Werkstätten sollten nur im Gefolge der mit ihnen kooperierenden Künstler in die Ausstellung aufgenommen werden. Er begründete diesen Vorschlag mit dem zunehmend gespannten Verhältnis des „Künstler-Entwerfers“ zum Unternehmen und verwies darauf, dass durch die zunehmende Arbeitsteilung der „Schaffende immer mehr unter das Diktat des Ausführenden“ gerät (AZ, S. 255).

Das Direktorium folgte Schumachers Vorschlag, und so wurden vor allem in der Abteilung Raumkunst „**nur Künstler als Aussteller**“ zugelassen, die Firmen erhielten hier nur Zutritt durch die Vermittlung des Schaffenden, nicht umgekehrt.“ (ebd.)

Außerdem legte das Direktorium Wert darauf, dass Ausstellungsobjekte als Aufträge ausgewiesen wurden und somit nach Ausstellungsende zum Verkauf standen.

Die klare Entscheidung, **die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung konzeptionell als „Künstlerwerk“** zu prägen, führte im Ergebnis dazu, dass sich die bedeutendsten Vertreter der deutschen Moderne beteiligten. Die Ausstellung ging damit als umfassendste und den modernen Zeitgeist nachhaltig bestimmende, aber eben auch als eine von einem reformerischen Idealbild geprägte Präsentation in die Kunstgeschichte ein. Andererseits führte diese Entscheidung nach Abschluss der Kunstgewerbeausstellung zum berühmten Ausstellungskrach und zur Spaltung der ‚Bewegung des deutschen Kunstgewerbes‘, was sich u. a. in der Gründung des „Deutschen Werkbundes“ niederschlug.

Mit insgesamt 38.143 m² besaß die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung die größte Gesamtfläche, die jemals in Deutschland für ein solches Unternehmen zur Verfügung stand. Trotzdem war Platzmangel überall spürbar, oftmals standen Einbauten, Innenräume, Einzelobjekte in räumlich gedrängter Folge.

Fast genau in der Mitte des annähernd rechteckigen **Ausstellungsareals** (s. Übersichtsplan S. 10-11) verlief vom Haupteingang Lenne-Straße bis zum Postamt an der Ostseite die baumbegrenzte Hauptallee; sie trennte das Gelände in einen nördlichen, zur Stübelallee gelegenen Teil, und einen südlichen, Richtung Großer Garten.

Im nördlichen Abschnitt bildete der an einem Teich gelegene Dorfplatz mit Schule (Ernst Kühn), sechs Wohngebäuden (Arbeiterwohnhäuser bzw. Wohnungen verschiedener Ausrichter), mehreren Pavillons (William Lossow, Albin Müller), dem Landgasthaus „Zum Jägerhof“ und mehreren Kleinplastiken (Brunnenplastik A. Eck, Meißner-Zscheilaer Granitwerke, Johannes Schilling) eine Art kleinstädtisches Zentrum. Ein Ensemble weiterer Modellbauten mit Einfamilienhaus (Oswin Hempel), Lotteriepavillon und Industriehalle II (Rudolf Kolbe) befand sich in dem zur Lennestraße gelegenen Gelände, eingebettet in eine sorgfältig geordnete, blühende Parklandschaft.

Nördlich der Hauptallee dominierte der **Ausstellungspalast** mit seinen mehr als 200 raumkünstlerischen Einbauten, in östlicher Richtung schlossen sich die Industriehalle I, die Halle der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst und einige kleine Pavillons an. Westlich des Palastes, an der Ecke Lennestraße/Stübelallee, befand sich das Sächsische Haus (Wilhelm Kreis) mit dem amphitheaterähnlichen Festplatz. Über einige räumliche Ensembles sowie kleinere Ausstellungsobjekte entbrannten noch während der Ausstellung heftige Diskussionen, wie z. B. über die „Museumshalle“ von Henry van de Velde, die den Zugang zur Raumkunstabteilung im Ausstellungspalast bildete. Sie war für das Museum für Kunst und Gewerbe Weimar gedacht. Die barock anmutende, weit schwingende Raumbildung mit eigentümlich gekneteten Stuckmassen, auf deren Flächen Ludwig von Hofmanns Wandmalereien aufgetragen waren, prägten die achteckige Eingangshalle mit zwei Durchgängen. Marmorverkleidete Pfeiler wirkten optisch gestaucht von der scheinbar gewaltigen Last der Stuckverkleidung. Henry van de Velde distanzierte sich bald nach Ende der Ausstellung von seinem Werk. (Fritz Schumacher: Deutsches Kunstgewerbe 1906; Van de Velde 1986, S.277ff)

Besondere Beachtung und Kritik, weil betont historisierend ausgestattet, erhielten auch Emil Högg aus der Bremer Abteilung mit der wuchtigen, holzverkleideten „Bremer Diele“, das biedermeierhaft anmutende „Zimmer einer jungen Frau“ von Heinrich Vogeler (Worpswede) und die Saalecker Werkstätten mit der „Junggesellenwohnung“ von Paul Schultze-Naumburg.

Die Abteilung München war mit 15 Raumausstattungen, u. a. nach Entwürfen von Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Adalbert Niemeyer, F. A. O. Krüger, Karl Bertsch, vertreten. Vor allem Bruno Paul erntete viel Lob mit dem „Arbeitszimmer des Regierungspräsidenten von Bayreuth“, wie zuvor schon auf der Weltausstellung 1904 in St. Louis. Richard Riemerschmid entwarf u. a. die Einrichtungen für die Offiziersmesse und den Kommandantensalon der S.M. Kl. Kreuzer „Danzig“, jeweils ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

In der Achse des Ausstellungspalastes befanden sich die viel diskutierten **Kirchenräume**, der „Katholische“ von Richard Berndt und der „Protestantische“ von Fritz Schumacher, einschließlich Nebenräumen und kleinem Friedhof. Schumacher versuchte, eine Saalkirche nicht nur für eine Gemeinde zu schaffen, die durch eine Konfession vereint ist, sondern auch Raum für das tägliche Gemeindeleben einzubringen, unter dem Aspekt „der Sammlung aller Aufmerksamkeit nach einer einzigen Richtung“ als Hauptforderndes „andächtiger Stimmung“ (F. Schumacher: Stufen des Lebens, Stuttgart und Berlin 1935, S. 254). Auch ein Synagogenraum vom Düsseldorfer Architekten Frauberger fehlte in der Ausstellung nicht; seine Einrichtung wurde vom Dresdner Oberrabbiner Professor Winter einfühlsam erläutert.

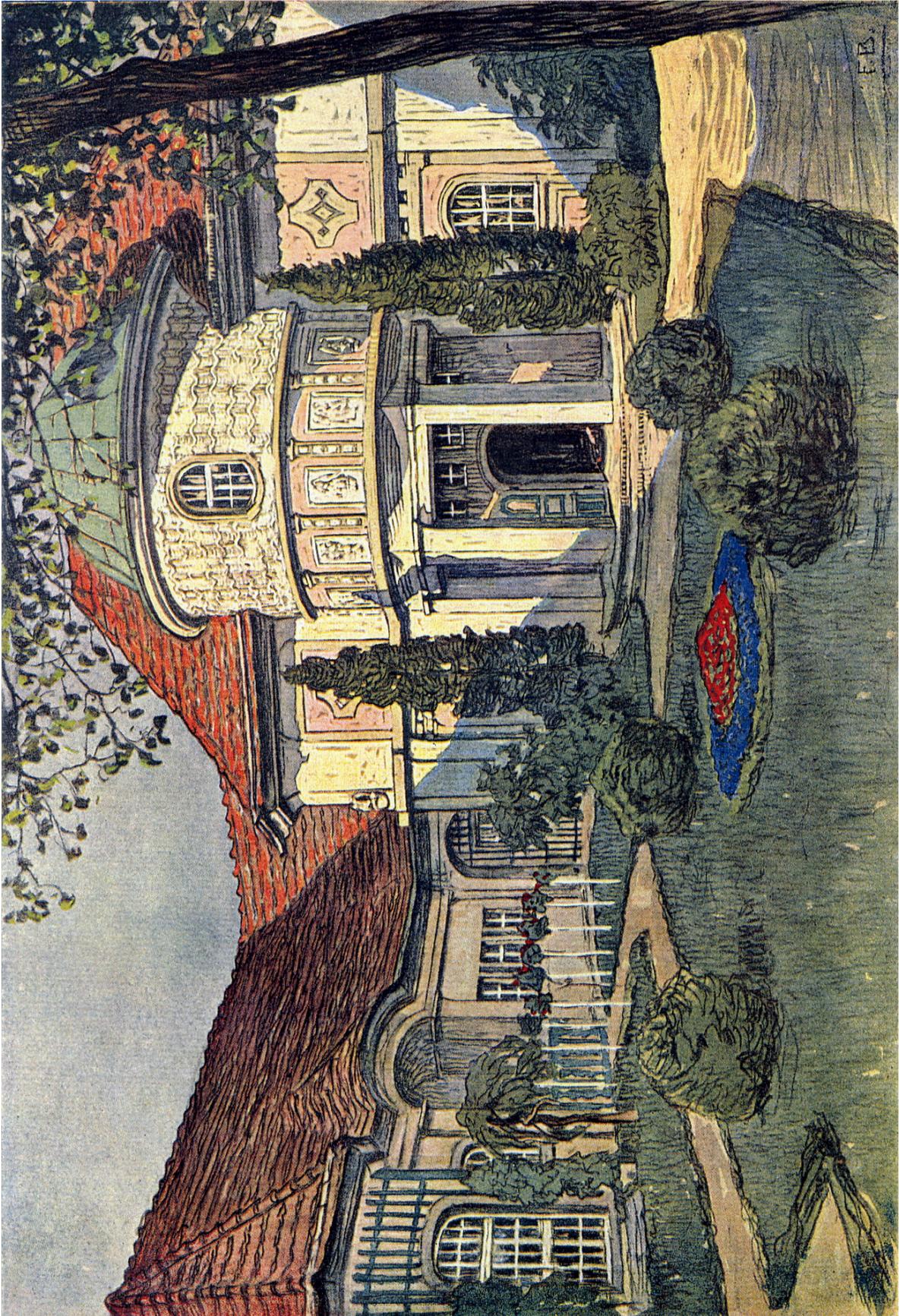
Im „Sächsischen Haus“ (Abb. S. 12), einer Schöpfung des Architekten Wilhelm Kreis, hatten sich insbesondere Dresdner Künstler und Entwerfer mit 26 Raumschöpfungen dem Publikum präsentiert. Neben Kreis, der selbst auch als Raumgestalter wirkte, waren William Lossow, Fritz Schumacher, Max Hans Kühne, Fritz, Erich und Gertrud Kleinhempel, Margarete Junge, Oswin Hempel, Hans Erlwein u. a. vertreten. Durch die festlich wirkende Architektur des „Sächsischen Hauses“ als ‚Haus eines Kunstfreundes‘, war der Rahmen für ‚gehobenerer‘, noble Ausstattungen schon vorgegeben. Hugo Lederer und Richard Guhr, Karl Groß und August Hudler teilten sich mit anderen namhaften Künstlern und Handwerkern in die künstlerische Innenausstattung, Otto Gussmann besorgte gemeinsam mit Gotthard Kuehl die Auswahl der Gemälde und Plastiken für das ganze Gebäude.

In der direkt an der Stübelallee gelegenen **Halle der „Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst“** richtete die Firma, gemeinsam mit E. Kießling & Co. (Fabrik für Holzbearbeitungsmaschinen) und Pollrich & Co. (Staub- und Späne-Absaugungsvorrichtungen) aus Leipzig sowie den Elektromotorenwerken Heidenau, eine Sonderausstellung ein.

Zunächst konnte das Publikum die Ausstellung „Dresdner Hausgerät (..) deutscher Art in neuer Technik“ mit 17 Inneneinrichtungen in der Art der seit 1903/04 bekannten Raumfolgen und weiterhin erstmalig eine Produktionsstrecke betrachten, einen „Maschinensaal, in welchem das „Dresdner Hausgerät“ hergestellt wird, das sind Möbel, die, sowohl technisch wie künstlerisch durchaus vorzüglich, zu ungefähr 90 % mit der Maschine gearbeitet (sind)“ (AZ, S. 99).



Plakatentwurf: Otto Gussmann / Druck: Kunstanstalt Wilhelm Hoffmann AG Dresden
(siehe auch: (http://dresden.stadtwiki.de/sw/images/5/57/Otto_Gussmann_Dritte_Deutsche_Kunstgewerbeausstellung.jpg))



Wilhelm Kreis: Sächsisches Haus – Innerer Garten / Aquarell von F Becker, Dresden

Gleichzeitig erschienen im hauseigenen Verlag die ‚Ausstattungsbriefe‘ von Friedrich Naumann unter dem Titel „Der Geist im Hausgestühl“, gestaltet von Johann Vincenz Cissarz und herausgegeben von den „Werkstätten für Buchdruck und Steindruck Rudolf Kleinhempel, Dresden-Altstadt“. Cissarz wurde übrigens, auf Anregung von Ferdinand Avenarius, von Karl Schmidt als einer der frühesten künstlerischen Mitarbeiter gewonnen und hat bis zu seinem Weggang nach Darmstadt, also auch noch 1906/07, das grafische Erscheinungsbild der Firma wesentlich mitbestimmt.

Mit dieser umfangreichen **Ausstattung der Maschinenhalle** wollte Schmidt neben Werbung, Information und ästhetischer Erziehung auch dem Vorurteil anschaulich begegnen, dass maschinelle, also ‚schnelle‘ Anfertigung von Möbeln deren Qualität beeinflusse. Man wolle überzeugen, „dass gerade die Werkstätten für Handwerkskunst zwischen dem ersten Zuschnitt und dessen Zusammenfügung zum brauchbaren Möbel lange Trockenzeiten (ein)legen.“ (AZ 1906, S. 73)

Zur Herstellung des „Dresdner Hausgeräts“ wurden „nur echte Hölzer verwendet. Gebeiztes und gewachstes Kiefernholz, Erlen- und Tannenholz gegerbt und gebürstet, oder durch die Maserung, die den Querschnitt erzeugt, mit natürlichen Musterungen verziert. Das Hauptaugenmerk ist auf die Konturwirkung der Möbelstücke gerichtet worden, deren Sitze gefällige, meist einfarbige Bezüge aus Wolle gewebter Stoffe bekleiden.“ (AZ, 1906, S. 75)

Die Maschinenmöbel waren zwar aus massiven Hölzern zusammengesetzt, neuartig war aber ihre Typisierung, d. h., sie konnten in genormte Einzelteile zerlegt und z. B. auf Paketgröße gebracht, verkauft oder verschickt werden. Die Möglichkeit des Zerlegens und Zusammenbauens von Möbeln entsprach immerhin den Wünschen einer größeren Nutzergruppe und wurde dem staunenden Publikum gern vorgeführt. Um aber schon von vornherein zukünftiger Kritik zu begegnen, beabsichtigten die Werkstätten „jedes Muster möglichst nur ein Jahr lang bearbeiten zu lassen und dann mit neuen Entwürfen hervortreten.“ (AZ, 1906, S.80)

Zu den Möbeln und Inneneinrichtungen, mit Zubehör sämtlich von Richard Riemerschmid entworfen, gehörten zwei Kleinwohnungen (Stube, Kammer, Küche) aus unterschiedlichen, sehr preiswerten Materialien (gestrichene Fichte), weitere Wohn-Ensembles, bestehend aus Wohn-, Empfangs- und Herrenzimmer (Erle, Lärche, Eiche, Mahagoni), Schlafzimmer und Küchen (Lärche). Weiterhin reihten sich Kinderzimmer, Hotelzimmer, eine Sanatorien-Ausstattung, ein Kontorraum sowie an beiden Enden des Pavillons ein mit kostbaren handgearbeiteten Möbeln eingerichteter Tanzsalon sowie ein Herrenzimmer aneinander.

Riemerschmids Möbelentwürfe „zeigten hohen minimalästhetischen Reiz, freilich auch eine (mitunter) allzu strenge Kargheit für die Masse der Zeitgenossen“ (Selle, G., Design-Geschichte in Deutschland, Dumont, 1987, S.120). Als typisch für seine Entwürfe gelten kleine Füllungen bei breiten Friesen sowie die gerundeten, abgefasten, der Sockelzone vorgeblendeten Querbretter. Türbänder und Beschläge aus Messing oder gebürstetem Eisen belebten die Flächen, jedoch verbargen sich hier schon einige ungelöste Probleme der Maschinenfertigung, die Riemerschmid zu Gestaltungselementen umfunktionierte: Beschläge und Schlösser waren nicht in das Holz eingelassen, sondern aufgeschraubt. Auch Seitensprossen von Stuhllehnen und Seitenlehnen der Stühle wurden auf diese Weise verfestigt, denn mit den zur Verfügung stehenden Maschinen konnten noch nicht die notwendigen, genau abgemessenen Vertiefungen ausgeführt werden. Türen und Rückwände wurden meist mit

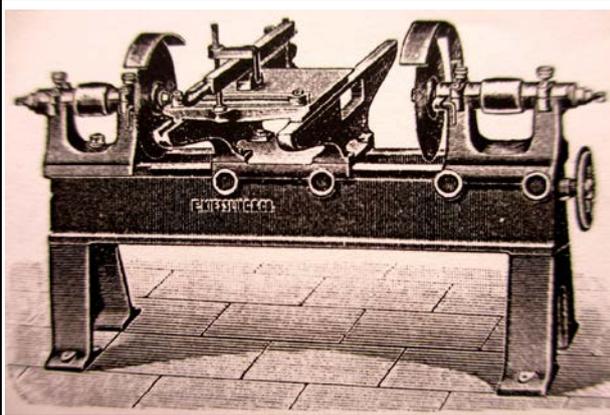
Rahmen und Füllung versehen, um den Möbeln Festigkeit und eine harmonisierende Wirkung zu verleihen. Es gelang Riemerschmid jedoch immer, die Rationalität der Maschinenform mit seinem ästhetischen Anspruch und seiner Freude an der stofflichen Wirkung des Materials zu vereinbaren.

Die mit **Holz verarbeitenden Maschinen** bestückte Halle zeigte u. a. (s. Abb. S. 15):

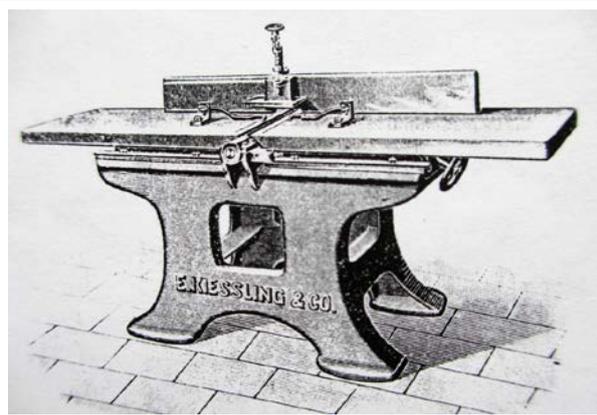
- Eine Kreissäge mit Schiebetisch ermöglichte durch Vorrichtungen, die dem Tisch eine mathematisch genaue Führung gaben, einen sauberen, geradlinigen oder winkligen Schnitt, der jedes Nachputzen mit der Hand überflüssig machte. Die Säge wurde daher meist als Fügemaschine benutzt, da die geschnittenen Teile, zum Verleimen fertig, die Maschine verließen. Der Lauftisch war auf Rollen gelagert, gut beweglich und mit Abspannvorrichtungen für längere Gegenstände versehen. Das Sägeblatt, der Schnitthöhe entsprechend senkrecht einstellbar, war gegen Schwankungen geschützt.
- An Hobelmaschinen (s. hierzu die Abbildungen) stellte man drei Typen aus: eine Universal-Abrichthobel- und Fügemaschine mit Kehldruckapparat und zwei Hobel mit Messerwellen. Mit ihnen war es möglich, solche wesentlichen Schritte der Holzbearbeitung wie Abrichten, Fügen, Nuten, Federn, Falzen, Abkanten, Kehlen usw. durchzuführen. Die beiden langen Tische waren, voneinander unabhängig, schräg und waagrecht verstellbar. Das Führunglineal verlief über die ganze Breite des Tisches und konnte auch im Winkel verstellt werden. Der Vorschub des Holzes geschah durch Walzen, von denen die vordere geriffelt war. Ein unmittelbar hinter der Messerwelle befindlicher, leicht justierbarer Druckbalken verhinderte ein Ausfasern des Holzes sowie das Vibrieren schwacher Hölzer.
- An weiteren Spezialmaschinen war eine Universal-Fräsmaschine mit zwei Spindeln zu sehen. Die Veränderung der Drehrichtung der Spindel sowie ihr Stillstand war durch Fußheben steuerbar.
- Die folgende Zapfenschneidemaschine fand vielseitig Verwendung beim Ausschneiden einfacher, doppelter oder schwalbenschwanzförmiger Zapfen für verschiedene Gewerke.
- Eine der wichtigsten, neuesten Maschinen war zweifelsohne die Ketten-Stemmmaschine, bestehend aus einer Endlos-Kette, deren Glieder mit Schneidezähnen versehen waren. Die Breite der Kette richtete sich nach der Breite der herzustellen den Schlitz. Die Hölzer wurden auf einem schräg einstellbaren Tisch sicher eingespannt und zum Werkzeug geführt.
- Hinzu kamen noch Schleifmaschinen (mit Sandpapier und Schmirgelscheiben), deren Trommel zum Aufziehen neuen Papiers leicht freigelegt werden bzw. deren Scheiben mühelos auf einer Stahlwelle befestigt werden konnten.

„Die Maschinen sind ausnahmslos in der sorgfältigsten Weise ausgeführt und mit allen der Neuzeit entsprechenden Verbesserungen, insbesondere auch mit vernünftigen, deutlich durch ihre rote Farbe kenntlichen **Schutzvorrichtungen** versehen, außerdem ist jede einzelne Maschine an eine von der Fa. Pollrich & Co, Leipzig-Plagwitz ausgestellten Späne-Absauganlage angeschlossen.“ (AZ, 1906, S. 361)

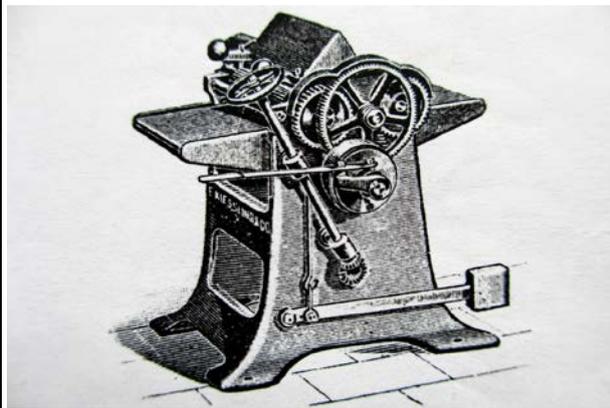
- Am Eingang befanden sich weiterhin elektrische Einzelantriebsmechanismen aus den Lahmayer-Werken Frankfurt/M. und den Elektromotorenwerken Heidenau.



Doppelte Abkürzsäge



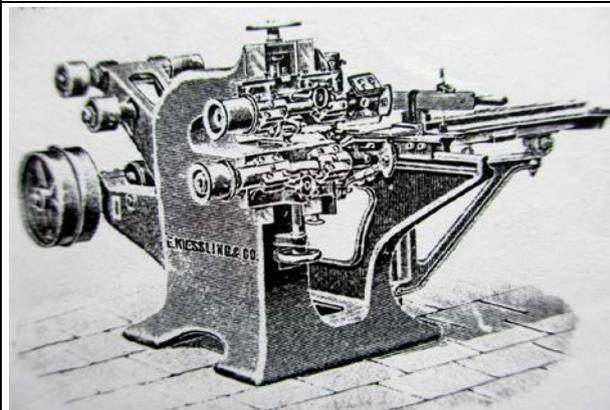
Universal-Abriethobel- und Fügmaschine



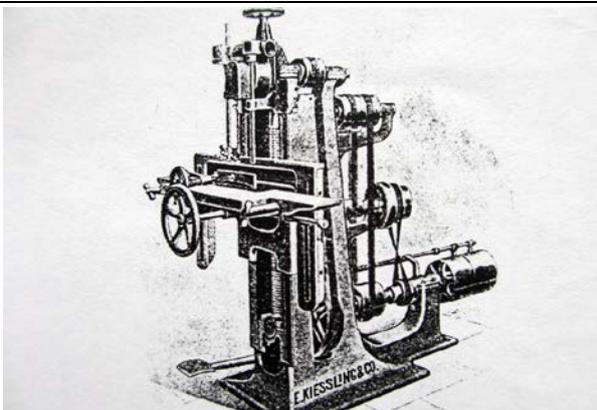
Hobelmaschine mit einer Messerwelle



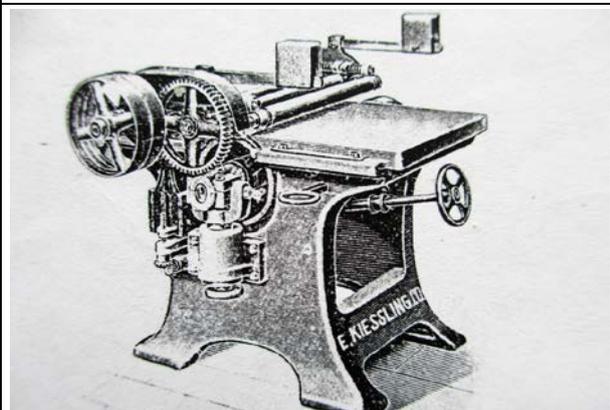
Universal-Fräsmaschine mit zwei Spindeln



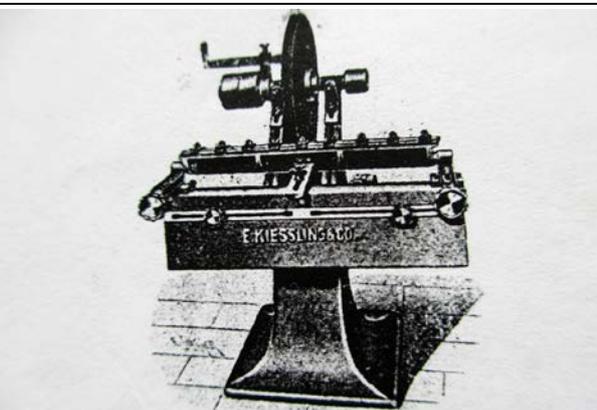
Zapfenschneidmaschine



Kettenstemm-Maschine



Sandpapiermaschine (selbsttätiger Vorschub)



Sandpapier-Schleifmaschine

Mit der Ausstellung und ihrem großen Erfolg erfüllten sich **die Vorstellungen Karl Schmidts und Richard Riemerschmids**, die sie seit 1899 teilten, zu einer Zeit, als Friedrich Naumann mit seiner wegweisenden Schrift „Die Kunst im Zeitalter der Maschine“ vielen Künstlern, Architekten, Entwerfern und Handwerkern neue Ziele vermittelte. Sie ließen sich deshalb bei der Präsentation 1906 sehr klar von der Erwägung leiten (AZ, Dresden 1906, S. 357),

„dass es nicht die Aufgabe maschineller Tätigkeit sein sollte, handwerkliche Arbeiten, am wenigsten solche mit überreicher Dekorationshülle, scheinträuschend nachzuahmen, wie das bereits seit Jahrzehnten auf dem Gebiet der Möbel-Massenfabrikation geschieht, sondern dass sie (die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst) die baulichen und künstlerischen Anforderungen an ihr Dresdner Hausgerät der ganz besonderen Eigenart der Maschine anpassen müssen und sie nur solche Werk- und Zierformen ausführen lassen dürfen, die gerade ihrem Wesen entsprechen – mit anderen Worten – es ist ein Möbelstil aus dem Geist der Maschine heraus zu entwickeln versucht.“

Aber damit war nicht nur ein vom Konstruktiven geprägter Möbelstil gemeint, sondern die Übertragung der Handschriften seiner Künstler von der Möbelproduktion im Sinne eines umfassenden Raumkunstgedanken auf das gesamte Kunstgewerbe. Somit fanden vielfältigste Objekte aus Glas, Keramik, Porzellan, Metall, textilen Geweben u. a. m. Eingang in die Ausstellung. Sie wurden zunächst aus Kollektionen fremder Hersteller ausgewählt, später zunehmend auf Bestellung der Dresdner Werkstätten nach Entwürfen ihrer Künstler angefertigt.

Im Ergebnis der für die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst in jeder Hinsicht erfolgreichen **Firmenpräsentation** auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung, die auch Anerkennung und Auszeichnungen einbrachte, entschieden sich Karl Schmidt und Karl Bertsch, ab dem 1. Juli 1907 den **Zusammenschluss** der seit 1902 bestehenden Münchner „Werkstätten für Wohnungseinrichtungen Karl Bertsch“ mit den Dresdner Werkstätten zur Firma „Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst“ zu vollziehen. Seit diesem Zeitpunkt gehörten zu den Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst der Teilbetrieb in der Münchener Holzstraße mit dem Ausstellungsraum in der Arcisstraße 35, dem Stammbetrieb Dresden in der Blasewitzer Str. 17, den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, Abteilung Spielsachen in Zschopau und den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst als Verkaufsstelle für kunsthandwerkliche Gegenstände und Möbel unter Leitung des Teilhabers Max Wilhelm sowie die Verkaufsstelle in Berlin, Bellevuestr.10. (K.-P. Arnold, Sonderdruck aus „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen 1978/79“, S. 54/55)

Die Fusion mit München brachte Karl Schmidt nicht nur Künstler wie Adalbert Niemeyer, Willy von Beckerath und Karl Bertsch in die gemeinsame Firma ein, sondern auch den gesamten Modellbestand. Die Künstler wurden jedoch in der Regel nicht zu geschäftlichen Teilhabern des Unternehmens berufen, sondern in ein durch Vertrag geregeltes Verhältnis zur Produktionsstätte gesetzt (zit.: Hans Wichmann, Aufbruch zum neuen Wohnen, Basel 1978, S. 15). Schon 1909 waren mehr als 350 Arbeiter beschäftigt und Filialen außer in Berlin noch in Hamburg und Hannover geführt.

Auch an der Gründung der kunst-und gewerbepolitisch einflussreichen Bewegung, dem **Deutschen Werkbund**, hatte Karl Schmidt entscheidenden Anteil. Nach Ende der Kunstgewerbeausstellung, im Herbst 1906, kam es zu den schon erwähnten Auseinandersetzungen innerhalb des „Fachverbandes für die wirtschaftlichen

Interessen des Kunstgewerbes“ . Dabei ging es letztlich um die so entscheidende, weiterwirkende Frage nach dem Urheberrecht (Warenzeichen, Individualität) der Künstler, Entwerfer und Firmen; eine erweiterte Fassung wurde schließlich am 9. Januar 1907 von Wilhelm II. als „Kunstschutzgesetz“ unterzeichnet.

In der Folge der Meinungsverschiedenheiten innerhalb des Fachverbandes, aber eigentlich schon lange in Dresden vorbereitet, **erfolgte am 6. Oktober 1907 die Gründung des „Deutschen Werkbundes“ in München.** Diese Bezeichnung hatte Karl Schmidt selbst vorgeschlagen und die Zustimmung nicht nur der Mitinitiatoren Friedrich Naumann und Hermann Muthesius, sondern auch die der zwölf Künstler und zwölf Hersteller gefunden, die sich unter dem Leitgedanken „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk“ versammelten. (Deutscher Werkbund in München, Leipzig 1908, S. 35)

Als am 31. Oktober 1906 die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung ihre Pforten schloss, bestand bei den an der Ausstellung Beteiligten sowie den breiten Kreisen interessierter, anteilnehmender und fördernder Mitstreiter Konsens darüber, dass mit dieser Ausstellung die Reformbewegung einen bedeutenden Durchbruch erzielt hatte. Neue Auffassungen und Bekenntnisse waren nicht nur in Worten und als Wünsche in der Öffentlichkeit lebendig, sondern wurden am Gegenstand selbst, in der Offenlegung seiner Funktion, Konstruktion und Herstellung, aufgezeigt. Aber für die Zukunft, darin war man sich weitgehend einig, zeichneten sich Aufgaben und Probleme ab, deren schwierigste in einer weit gefassten kulturellen Erziehung und darüber hinaus in dem Bestreben lagen, an einer nationalen Kulturerneuerung teilzuhaben.

In der letzten Ausgabe der Ausstellungszeitung wurde zwar resümiert:

“Man hat vor allem einen Eindruck erhalten von dem gewaltigen Umfang, den die Bewegung inzwischen angenommen (hat). Man hat gesehen, welche wirtschaftlichen Kräfte dem neuen Stil zur Verfügung stehen und wie sicher er sie zu nutzen weiß. Vor allem aber hat man beobachtet, dass die Bestrebung in ihrer Gesamtheit kein Erzeugnis spielender, wandelsüchtiger Phantasie ist, keine artistische Laune, sondern dass sie von einem breiten und stark gefügten Fundament ehrlicher gedanklicher Arbeit getragen wird“ (AZ, Dresden, 1906, S. 466).

Aber Hermann Muthesius formulierte **die für die Zukunft wichtigste Zielstellung** abschließend sehr präzise, wenn er feststellte (Muthesius 1906/07, S. 177-192),

(dass das Kunstgewerbe eine) „erzieherische Aufgabe von eminenter Bedeutung vor sich (hat). Und es überschreitet hier bereits die Grenzen, die ihm nach populärer Auffassung zugeschrieben werden, es wird mehr als Kunstgewerbe, es wird ein kulturelles Erziehungsmittel. Das Kunstgewerbe hat das Ziel, die heutigen Gesellschaftsklassen zur Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlichen Einfachheit zurückzuerziehen. Es wird nicht nur die deutsche Wohnung und das deutsche Haus verändern, sondern es wird direkt auf den Charakter der Generation einwirken.“

Diese hochgesteckten Ziele waren in einem absehbaren Zeitraum nicht zu realisieren. Sie entsprangen dem spannungsreichen, mitreißenden Auftrieb, der die Reformbewegung während der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Atem hielt, als man noch glaubte, Industrie und Handwerk unter die Maßgaben der Kunst zwingen

zu können. Doch schon die Uneinigkeit darüber, was zur Kunst zu rechnen sei, ob man einen Entwurf für eine serielle Fertigung oder das Endprodukt als solches bezeichnen konnte wie auch die Probleme kleinerer Firmen ohne finanzielle Rahmen für Künstlerentwürfe, spaltete die Gruppierungen der Bewegung. Der Urheberrechtsschutz gewann an Bedeutung, denn die bitteren Erfahrungen von Jugendstilkünstlern, deren nicht geschützte Entwürfe ganz einfach in die traditionelle Produktion einbezogen worden waren, sollte nicht an Boden gewinnen.

Mit der Ausbreitung des Massenkonsums und der Warenwirtschaft in einer zunehmend arbeitsteiligen Gesellschaft verlagerten oder verschoben sich die Diskussionsgrundlagen und Auseinandersetzungen zwischen Werkbund und Fachverbänden bis zum Ersten Weltkrieg. Stets, und später aus der Erinnerung heraus, beschworen Initiatoren und Beteiligte den ‚Geist‘ der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung als den einer einzigartigen Kulturleistung, der ‚vom Siegelring bis zu komplett ausgestatteten Villen‘ alles umfasste und durchdrang.

Die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung ging als eine Ausstellung in die Kulturgeschichte ein, die genau zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Platz die Gemüter bewegte - bis heute!

Verzeichnis der genannten Veranstaltungen, Vereinigungen, Firmen u. ä.

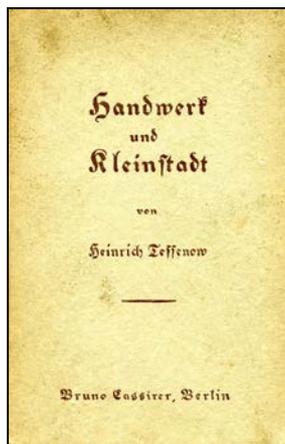
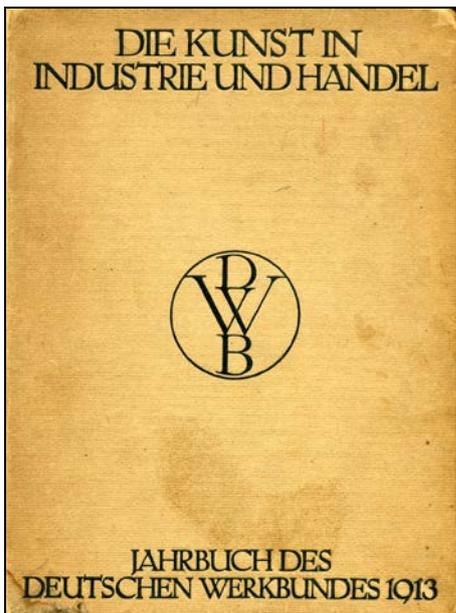
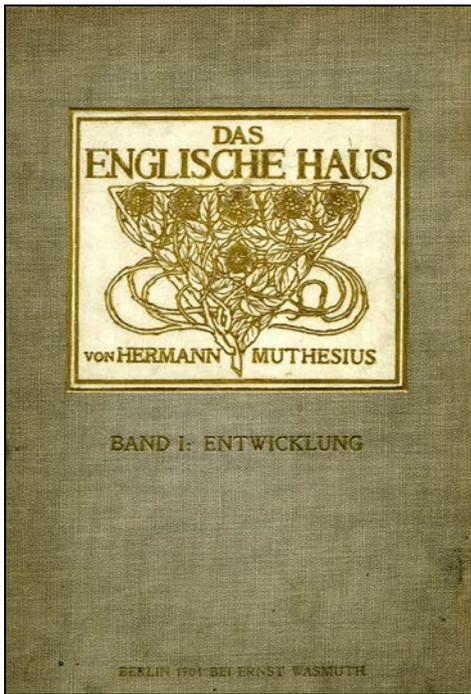
Arts and Crafts
Bayerischer Kunstgewerbeverein
Deutsche Kunstaussstellung Dresden 1899
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst
Deutscher Werkbund (2)
Deutsch-Nationale (Kunstgewerbeausstellung) 1888
Dresdner Hausgerät (2)
Dresdner Kunstgewerbeverein
Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst (7)
Dürerbund
Elektromotorenwerke Heidenau.
Fa. E. Kießling & Co
Fa. Pollrich & Co, Leipzig-Plagwitz (2)
Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes
Heirat und Hausrat 1903/04
Internationale Kunstaussstellung Dresden 1901
Kunstanstalt Wilhelm Hoffmann AG Dresden
Lahmayer-Werke Frankfurt/M.
Meißen-Zscheilaer Granitwerke
Museum für Kunst und Gewerbe Weimar
S. M. Kl. Kreuzer „Danzig“
Saalecker Werkstätten
Unser Vaeter Werk (Kunstgewerbeausstellung) 1876
Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk
Weltausstellung 1904 in St. Louis
Werkstätten für Buchdruck und Steindruck/Dresden
Werkstätten für Wohnungseinrichtungen/München
Wiener Sezession

Verzeichnis der genannten Personen

Ashbee, Charles Robert; 1863-1942	Kleinhempel, Rudolf (Buch&Steindruck)
Avenarius, Ferdinand (2); 1856-1923	Koetschau, Karl; 1868-1949
Baillie Scott, Mackay Hugh(es) (2); *1865	Kolbe, (Emil) Rudolf; 1873-1947
Becker, F. (Fritz [Friedrich]); 1882-1973	Kreis, Wilhelm (5); 1868-1949
Beckerath, Willy von; 1868-1938	Krüger, F. A. O. (Otto) (2); 1868-1938
Behrens, Peter (3); 1868-1940	Kuehl, Gotthardt; 1850-1915
Berndl, Richard; 1875-1955	Kühn, Ernst; 1859-1943
Bertsch, Karl (4); 1873-1933	Kühne, Max Hans (4); 1874-1942
Beutler, Otto (3); 1853-1926	Lederer, Hugo; 1871-1940
Bondi, Felix (Kunstsammler); 1860-1934	Lossow, William (6); 1852-1914
Bräter, Edmund; 1855-1925	Mackintosh, Charles Rennie (2); *1868
Brauchitsch, Margarete von; 1873-1939	Mehlhose, Richard (Sekretariat)
Buhle, Max (Maschinenbau); 1867-1935	Morris, William; 1834-1896
Cissarz, Johann Vincenz (2); 1873-1942	Moser, Koloman; 1868-1918
Eck, A. (Brunnenplastik)	Müller, Albin; 1871-1941
Erlwein, Hans; 1872-1914	Muthesius, Hermann (4); 1861-1927
Ernst Ludwig zu Hessen und bei Rhein	Naumann, Friedrich (3); 1861-1927
Förster, Ernst; (Hist.-maler); 1800-1885	Niemeyer, Adelbert (2); 1867-1932
Frauberger, Heinrich (Düsseldorf)	Obrist, Hermann; 1862-1927
Friedrich August III.	Olbrich, Joseph Maria (2); 1867-1908
Graul, Richard; 1862-1944	Palmié, Charles (Lotterieausschuss)
Grenander, Alfred; 1853-1931	Pankok, Bernhard; 1872-1943
Groß, Karl (4); 1869-1934	Paul, Bruno (4); 1874-1968
Guhr, Richard; 1873-1956	Quadrat-Hoffmann (d. i. Josef H.)
Gurlitt, Cornelius; 1850-1938	Riemerschmid, Richard (9); 1868-1957
Gussmann, Otto (4); 1869-1926	Ruskin, John; 1819-1900
Haenel, Erich (Anton); 1875-1940	Schilling, Johannes; 1828-1910
Hardenberg, Kuno Graf; 1871-1938	Schmidt(-Hellerau), Karl (10); 1873-1948
Hauschild, Alfred Moritz; 1841-1929	Schultze-Naumburg, Paul (2); 1869-1949
Hempel, Oswin (3); 1876-1965	Schumacher, Fritz (9); 1869-1947
Hoffmann, Josef (2); 1870-1956	Schumann, Paul; 1855-1927
Hofmann, Ludwig von; 1861-1945	Seyffert, Oskar (2); 1862-1940
Högg, Emil; 1867-1954	Tscharmann, Heinrich; 1859-1932
Hudler, August (Bildhauer); 1868-1905	van de Velde, Henry (3); 1863-1957
Junge, Margarete; 1874-1966	Vogeler, Heinrich; 1872-1942
Kleinhempel, Erich (3); 1874-1947	Wasmuth, Ernst (Verleger)
Kleinhempel, Fritz; 1860-1910	Wilhelm II.
Kleinhempel, Gertrud; 1875-1948	Winter (Oberrabbiner, Dresden)

Angaben zur zeitgenössischen Literatur

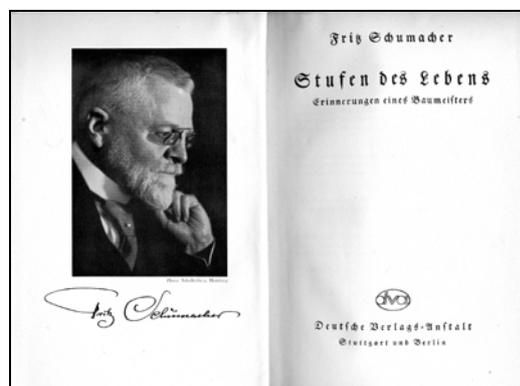
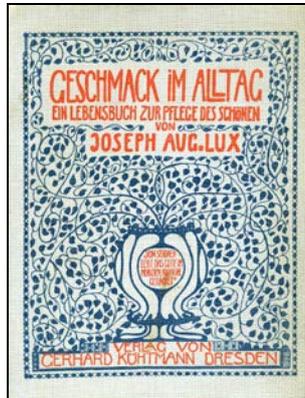
1. Ausstellungszeitung Dresden 1906
2. Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906
3. Katalog "Heirat und Hausrat", Dresden 1903/04
4. Staatsarchiv Dresden 1905, Akte 566
5. Schumacher, Fritz: Stufen des Lebens, Stuttgart und Berlin 1935
6. Schumacher, Fritz: Deutsches Kunstgewerbe 1906
7. Deutscher Werkbund in München, Leipzig 1908
8. Naumann, Friedrich: Die Kunst im Zeitalter der Maschine, 1908 ([Weblink](#))



Offizieller Katalog
Inhalt

	Seite
A Kunst und Kunsthandwerk	1
Raumkunst	1
a) Kirchenkunst, im Verein mit der Abteilung Fried- lichkeitskunst (Raum 1-10)	1
b) Profankunst, im Verein mit der Abteilung Bildende Kunst (Raum 11-16 im Ausstellungsplatz, Raum 17-18 im Schloßischen Haus)	16
Vollkunst (Raum 13-17)	13
Techniken (Raum 18-17)	17
Kuppelraum mit dem Lapidarium (Raum 18)	18
Kunsthandwerkliche Einzelerausgabe (Raum 19-17)	19
Schulen (Raum 18-19)	19
Umfahrt der Räume 1-19	
B Kunstindustrie	19
a) Industrielle Vorbilder (Nr. 1-3), Kunstindustrielle Halle II	19
b) Materialgruppen und Räume (Nr. 14-16, Kunstindustrie Halle B)	14
c) Maschinen und Werkstätten (Nr. 17-19, Kunstindustrie Halle II)	17
d) Modellbau (Kunstindustrie Halle II)	19
e) Backgewerbe (Nr. 19-19, Kunstindustrie Halle I, Mittelhalle)	19
Umfahrt der Nummern 1-19	
C Gebäude für Arbeiter-Wohlfahrt und Sonderbauten bez. Sonderaussteller im Park	19
C. 1. Dörtschke	
C. 2. Arbeiterwohnhaus: Landesversicherungsamt Ostpreußen, Königsberg	

Druck: Wilhelm Baensch, Dresden.
Papier: Papierfabrik Seheita, A.G., Seheita (Sa.)
Farbe: E. T. Göttsmann, Dresden.



Zeitgenössische Literatur im Besitz der Verfasserin