

nenbewußtseins« – so der gleichlautende Titel seiner »Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik«. »Sinnenbewußtsein« evokiert praktische Möglichkeiten der (ästhetischen Selbst-) Bildung im Rahmen der Zukunfts-Werkstatt. Damit tritt Rudolf zur Lippe mit seinem Symposiumsthema »Kunst-Lebensform-Ökonomie« der Vermutung Virilios (in dessen »Ästhetik des Verschwindens«) entgegen, daß die persönlichen Vorstellungsvarianten versiegelt werden, weil die sich ankündigende Vorherrschaft der audiovisuellen Medien eine Perfektionierung anstrebt, die die

Gestaltung der Lebenswelt ökonomisiert.

Diese WERKBUND-Symposien müssen erweisen, inwieweit Modellvorstellungen einer »europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur« konstruktive Wege aus den ästhetischen Labyrinthen des Möglichen finden: ihre innewohnende »verborgene Vernunft« (E. Eyquem) ebenso wie das zuvor Ungesehene und Unempfundene, das sich zum Imaginären verdichtet. Sein Imago muß erst von der Zukunfts-Werkstatt vorgestellt werden, um in die Sinne kommen zu können...

Das 4. WERKBUND-Symposium sieht zunächst die beiden Referate von R. zur Lippe und E. Eyquem vor; es schließt sich ein (Podiums-) Gespräch mit den ebenfalls eingeladenen bayrischen Professoren und Dozenten der Kunstpädagogik an. Die interessierte Fachöffentlichkeit ist herzlich dazu eingeladen.

Rainer Goetz

4. Zukunft Werkstatt-Symposium des DEUTSCHEN WERKBUNDES am 4. Dezember 1993, 16.00 Uhr im Vortragssaal des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Kartäusergasse.

Für den Stil der Wiener Secession auf dem Gebiet der Keramik war Powolny schon zu seiner Zeit ein Begriff. Heute sind die nach seinen Entwürfen gefertigten Zier- und Gebrauchsgegenstände gesuchte Sammlerstücke.

Michael Powolny (Judenburg/Steiermark 1871–1954 Wien) entstammte einer Hafnerfamilie, wodurch seine berufliche Richtung vorgezeichnet war. Er absolvierte eine Hafnerlehre, verbrachte zwei Jahre bei der großen oberösterreichischen Keramikfirma »Sommerhuber« in Steyr und besuchte im Anschluß die »k. k. Fachschule für Thonindustrie« in Znaim. Während dieser Zeit reifte sein Entschluß zu einer künstlerischen Laufbahn als Keramiker und Bildhauer. 1894 ging er nach Wien und wurde Schüler der Kunstgewerbeschule.

Hier fand 1899 durch den neuen Direktor Felician Freiherr von Myrbach jene Aufsehen erregende Reorganisation statt, die für Powolnys künstlerische Entwicklung gravierend werden sollte. Myrbach holte neue Professoren an die Schule, ausschließlich Künstler der jungen Wiener Secession, wie Josef Hoffmann, Koloman Moser, Carl Otto Czeschka oder Franz Cizek. Die Ideen der Secession nahm Powolny mit Enthusiasmus auf. In Anlehnung an die Gedanken der englischen Kunstreformer strebten die Wiener die künstlerische Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche an. Das die Alltagswelt gestaltende Kunstgewerbe erfuhr eine große Aufwertung. Es wurde den freien Künsten gleich gesetzt. Powolnys Freund und Förderer wurde Josef Hoffmann, der ihn in den folgenden Jahren an einer Reihe künstlerischer Gemeinschaftsprojekte beteiligte.

1901 schloß Powolny seine Ausbildung ab. Gemeinsam mit anderen Absolventen der Kunstgewer-

»Donauweibchen und eiserner Mann« Neuerworbene Keramiken von Michael Powolny

beschule, hauptsächlich aus den Klassen Hoffmann und Moser, gründete er die Vereinigung »Wiener Kunst im Hause«. Ihr Ziel war, ein Gegengewicht zur industriellen Massenproduktion mit ihren abgestandenen historistischen Formen und eine Symbiose zwischen künstlerischem Entwurf und industrieller Fertigung zu schaffen. »Funktionelle Konstruktion« und »Materialgerechtigkeit« zählten zu den Grundsätzen der jungen Entwerfer, die mit ihrer Vereinigung bereits die Idee der zwei Jahre später gegründeten »Wiener Werkstätte« vorwegnahmen. Die Gruppe »Wiener Kunst im Hause« stellte u. a. in den Räumen der Secession aus, der sie auch stilistisch angehörte.

1906 eröffnete Powolny gemeinsam mit dem Maler und Grafiker Bertold Löffler eine eigene keramische Werkstatt mit dem Namen »Wiener Keramik«. Die rund 300 Keramikgefäße und -figuren, die Löffler und Powolny in den folgenden Jahren entwarfen und in die Produktion brachten, wurden von der »Wiener Werkstätte« vertrieben. Auch auf internationaler Ebene erlangte die »Wiener Keramik« rasch Berühmtheit. Powolny hatte seinen künstlerischen Durchbruch geschafft. 1909 wurde er Lehrer und Leiter der Keramikklasse an der Wiener Kunstgewerbeschule, 1912 erfolgte seine Ernennung zum Professor.

Die »Wiener Keramik« fusionierte aus wirtschaftlichen Gründen 1913 mit der »Gmundner Keramik«. Das Unternehmen mit der Hauptniederlassung in Gmunden wurde unter dem Namen »Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik und Gmundner Tonwarenfabrik Schleiss Gesellschaft m. b. H.«

in das Handelsregister in Wels eingetragen. Ab 1919 lautete die Firmenbezeichnung »Gmundner Keramik Gesellschaft m. b. H.«. Die Modelle der »Wiener Keramik« wurden auch unter dieser Bezeichnung, bis zur Liquidierung der Firma in den zwanziger Jahren, weiterproduziert.

Das neuerworbene »Blumengefaß mit vier Puttenreliefs« hat die Marken der »Wiener-« und »Gmundner Keramik«, wurde also nach 1913 produziert. Der Entwurf Powolnys datiert um 1907. Das würfelförmige Gefäß zeigt auf allen vier Schauseiten das Motiv des »Stehenden Putto mit Trauben«. Dieses Motiv hatte Powolny als Kachelmotiv für das Kabarett »Fledermaus« entworfen – 1907 von Josef Hoffmann und der »Wiener Werkstätte« realisiert, wobei Architektur und Innenausstattung im Sinne des Gesamtkunstgedankens des Jugendstils bis hin zum kleinsten Gebrauchsgegenstand aufeinander abgestimmt waren. Die von Löffler und Powolny gestaltete bunte keramische Fliesenwand im Barraum des Kabarett und der daran anschließenden Garderobe bildete einen wirkungsvollen Kontrast zur Strenge der schwarz-weißen Quadratfliesen des Bodens. »Bunt wie die Buntheit und phantastisch wie die Phantasie«, heißt es in wienerischer Diktion in einer zeitgenössischen Besprechung der Keramikwand. Große und kleine, quadratische und rechteckige Keramikplatten, jede in einer anderen Farbe, wechselten mit Platten, die verziert waren – »... mit Bildern, Zeichnungen, Vignetten, Symbolen, Karikaturen, modernistischen Allotrien, Porträts, satirischen Einfällen, Ropisaden, kurz mit figura-

lem Ulk jeder Art. (. . .) Es ist (. . .) ein ganzer Orbis Pictus von Ausgebirgen der sprudelnden Kabarettlaune.«

Einen Abglanz dieser sprühenden Buntheit gibt das Blumengefäß mit den Puttenreliefs. Der elfenbeinweiße, in der Silhouette graphisch stilisierte Körper des Kinderengels steht vor einem meeresblauen Grund, sein Kopf wird von dicken grünen Trauben flankiert. Der farbenfrische Kontrast zwischen dem Blau, Grün und dem Elfenbeinweiß wird durch das Schwarz der Randeinfassungen effektivvoll gesteigert. Die leuchtende Farbigeit solcher keramischen Objekte wurde seinerzeit als Neuerung empfunden. »Sie schmettert in all den Interieurs ihre lachende, blühende Note«, heißt es 1908 in einer Besprechung der berühmten Kunsthistorikerin Berta Zuckerkandl zur dekorativen Farbenlust der »Wiener Keramik«.

Die Figur des Putto wurde zu einem regelrechten Markenzeichen Powlonys, was auf die von ihm um 1907 entworfene »Putten-Jahreszeiten«-Serie zurückgeht. Angeregt durch die heitere Verspieltheit der Putto-Plastiken in Rokokogärten war diese Serie als Interieur- und Gartenschmuck gedacht, und mit ihr hatte die Firma »Wiener Keramik« einen guten Verkaufserfolg. Zunehmend setzte Powlony den Putto nicht nur bei Zier- sondern auch bei Gebrauchsgegenständen ein, wie etwa bei der ebenfalls neu erworbenen »Schale mit Putto«.

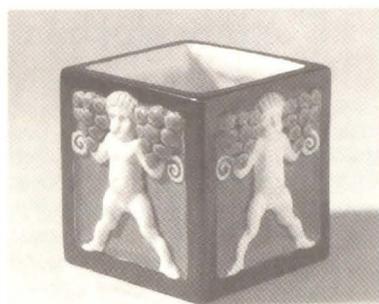
Damit folgte die Firma dem Käufergeschmack. Die frühesten »Wiener-Keramik«-Entwürfe für Gebrauchsobjekte waren schmucklos gehalten, konstruiert aus geradlinigen, stereometrischen Grundformen. Zwar entsprachen sie der Forderung der Kunstgewerbereformer nach Schmucklosigkeit und Zweckmäßigkeit alltäglicher und industriell gefertigter Gebrauchsgeräte. Allerdings entsprach ihre avantgardistische Askeze nicht den allgemeinen Käuferwünschen, weshalb Löffler und Powlony in das Programm ihrer Werkstatt schon nach recht kurzer Zeit dekorationsfreudigere Gefäßentwürfe aufnahmen.

Immerhin hat der Putto der neu erworbenen Schale nicht nur dekorative sondern auch eine tektologische Funktion, er dient als Träger der Schale. Über seine Schulter fällt ein üppiges Blütengebilde, ein Motiv, das Powlony häufig mit seinen Putten verbindet. Oft sind die Blüten im Kontrast zur weißen Glasur des Kinderkörpers sehr farbenfroh dekoriert. Bei vorliegender Schale ist die Dekorglasur



Deckeldose

»Donauweibchen u. eiserner Mann«
Entwurf: Michael Powlony, um 1907
Ausf.: Wiener Keramik, nach 1907



Blumengefäß mit vier Puttenreliefs
(Motiv »Putto mit Weintrauben«,
für das Kabarett »Fledermaus«)

Entwurf: Michael Powlony, um 1907
Ausführung: Vereinigte Wiener und
Gmundner Keramik, nach 1913



Schale mit Putto

Entwurf: Michael Powlony, um 1907
Ausf.: Gmundner Keramik, n. 1919

schwarz, was auf eine bestimmte Stilphase der »Wiener Keramik« verweist. Um 1911/12 folgten Löffler und Powlony der Schwarz-Weiß-Mode des Wiener Sezessionsstils, die Josef Hoffmann initiiert hatte. Sie entwickelten damals nicht nur neue Schwarz-Weiß-Modelle für ihr Verkaufsprogramm, auch ältere Modelle, die vorher farbig dekoriert waren, wurden nun mit Schwarz-Weiß-Glasuren angeboten.

Powlony war ein großer Verehrer Gustav Klimts, der führenden Künstlerpersönlichkeit des Wiener

Sezessionsstils. Seinen stilbildenden Einfluß spiegeln eine Reihe von Details der Figuren Powlonys, so etwa das ornamenthaft gewellte Haar des Putto der neu erworbenen Schale. Das Vorbild Klimt spricht bei dieser Figur auch aus dem pointierten Kontrast zwischen den hellen, glatten Formen des Körpers und der kleinteiligen Verspieltheit der Blütenkaskade. Von Klimt hat Powlony weiter die Stilisierung der Blütenformen übernommen, die Reduzierung der Staubgefäße auf einen dunklen Punkt, die Andeutung der Kelche durch linear gefaßte Kreisflächen.

Klimts Einfluß läßt auch die dritte neu erworbene Powlony-Keramik ablesen, die Dose »Donauweibchen und eiserner Mann«. Auch hier wieder das für Klimt charakteristische Wellenornament der Haare, oder der dekorative Blütengrund, auf den die beiden Gestalten bei ihrem Kuß sinken. Wie Klimt ästhetisiert Powlony ihre Erscheinung durch den stilisierten Fluß ihrer Körperumrisse, die in der inniglichen Umarmung eine verschlungene Einheit bilden. Auch inhaltlich besteht bei diesem Stück eine Nähe zu Klimt, in der Thematisierung des Triumphierenden der Erotik. Die Gegenüberstellung der naturhaften und zugleich verletzlich Nacktheit des Donauweibchens mit der ritterlich gepanzerten Gestalt des Mannes ist ein altes Motiv der Malerei des Gegensatzlichen und Komplementären von männlicher und weiblicher Welt, das man in der symbol- und mythenfreudigen Kunst um 1900 häufiger aufgegriffen findet.

Die Dose gehört in die Reihe der »Souvenirartikel«, die Powlony und Löffler in ihre Produktion aufgenommen hatten. Sie dienten als kleine Geschenke zu bestimmten Anlässen oder gehörten in die Rubrik »Fremdenartikel« und waren hier als Reisemitbringsel gedacht. Die von der »Wiener Keramik« vertriebenen Souvenirs hatten immer auch einen Gebrauchswert, etwa als Bonbonnieren, Tintenfass oder Briefbeschwerer. Das dem Schatz der Donausagen entnommene Motiv der schönen Nixe mit ihrem »eisernen Mann« konnte man nicht nur als Dose, sondern auch als Briefbeschwerer erwerben, vielleicht, um mit dem Geschenk eine recht kommunikative Verbindung zu knüpfen. Zudem gab es »Donauweibchen«-Artikel nicht nur in vornehm zurückhaltendem Elfenbeinweiß, wie bei dem vorliegenden Stück, sondern auch bunt glasiert und als beeindruckende Luxusausführung mit zusätzlichem Golddekor.

Ursula Peters