

Christina Melk-Haen



Berlepsch-Valendas

Wegbereiter des Jugendstils in München und Zürich

[Zum Inhaltsverzeichnis](#)

Hans Eduard von Berlepsch-Valendas

Konzept:	Kantonale Denkmalpflege, Zürich Christoph Hagen
Wissenschaftliches Lektorat:	Hanspeter Rebsamen
Redaktion:	Kristin Bauer Denise Wittwer
Graphik und Layout:	Jolanda Bucher
Anfangsornamente:	Umzeichnungen von Ursula von Berlepsch und Rita Hessel nach den Originalvorlagen Berlepsch-Valendas'
Satz und Druck:	Zürichsee Druckereien AG, Stäfa

© 1993 Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich,
Abteilung Denkmalpflege

ISBN 3-905647-56-7

Die vorliegende Arbeit wurde in ihrer ersten Fassung von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen im Sommersemester 1988 auf Antrag von Prof. Konrad Hoffmann als Dissertation angenommen. Sie wurde für die Drucklegung von der Autorin sowie Kristin Bauer und Denise Wittwer überarbeitet.

Buchumschlag nach Originalbuchentwurf von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (siehe auch Abb. 31)

Zürcher Denkmalpflege
Monographien Denkmalpflege 1

Christina Melk-Haen

Hans Eduard von Berlepsch-Valendas

**Wegbereiter des Jugendstils
in München und Zürich**

Kommissionsverlag: Fotorotar AG, Egg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7	5. Berlepsch-Valendas als Städteplaner	
Danksagung	9	Seine Vorstellung von den sozialen Aufgaben der Kunst	211
Hans Martin Gubler in memoriam	10	Berlepsch-Valendas' gartenstädtische Ziele	212
		Englische Vorbilder	217
		Der Gartenstadtentwurf München-Perlach	222
Einleitung	13	6. Architekt, Kunstgewerbler und Sozialreformer	
1. Biographie		Berlepsch-Valendas als Künstlerpersönlichkeit	233
Familie	15	Berlepsch-Valendas als Semper-Schüler und Vermittler englischer Ideen	234
Studium	17	Anmerkungen	239
Reisen	20	Anhang	
Die ersten Jahre als Maler und Kunsttheoretiker	29	Werkkatalog	
Berlepsch-Valendas als Entwerfer	38	Architektur und Stadtplanung	259
Berlepsch-Valendas als Architekt und Städteplaner	51	Raumausstattungen	260
Die letzten Lebensjahre	53	Ausstellungsräume	267
2. Berlepsch-Valendas als Künstler in seiner Zeit		Metallarbeiten	273
Die Hauptentwicklungslinien der Epoche	55	Keramik/Porzellan	274
Die Kunstgewerbebewegung in Deutschland	59	Gemälde	275
Berlepsch-Valendas' Ästhetik	79	Graphik	278
Berlepsch-Valendas als Lehrer	80	Skizzenbücher	288
Die Quellen	86	Kunstgewerbliche Entwürfe	289
Die Mittel	90	Bibliographie	
3. Berlepsch-Valendas als Ausstellungsmacher		Schriften von Berlepsch-Valendas	291
7. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1897	93	Literatur	294
Ausstellungen 1898	101	Zeitschriften	300
Ausstellungen 1899	112	Kataloge	302
Pariser Weltausstellung 1900	119	Quellennachweis	304
1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902	122	Abbildungsnachweis	306
Münchner Kunstpolitik	135	Namensregister	310
4. Die Hauptwerke Berlepsch-Valendas'		Abkürzungen	317
Villa Tobler in Zürich	137	Zeittafel	318
Villa Berlepsch in München-Planegg	179	Publikationen der kantonalen Denkmalpflege/ Kantonsarchäologie Zürich	320
Vergleich der Villa Tobler mit anderen Villen- ausstattungen	205		
Würdigung und Einordnung der Villen Tobler und Berlepsch	209		



Vorwort

Wer sich mit den Anfängen des Jugendstils in Zürich und München beschäftigt, kommt an einem seiner wichtigsten Wegbereiter – Hans Eduard von Berlepsch-Valendas – nicht vorbei. Eine Generation älter als die meisten Jugendstilkünstler, verbindet Berlepsch-Valendas in seinen theoretischen Schriften den Historismus mit dem Jugendstil. In München ist er zugleich der wichtigste Vermittler der Lehren des in Zürich wirkenden Gottfried Semper als auch der englischen Arts and Crafts Künstler. Die Hauptwerke Berlepsch-Valendas' sind die eigene als Wohnhaus und Künstleratelier konzipierte Villa Berlepsch von 1899–1901 in München-Planegg sowie die im gleichen Zeitraum entstandene Innenausstattung der in den Jahren 1898–1900 durch den Architekten Conrad von Muralt erweiterten Villa Tobler in Zürich. War Berlepsch-Valendas beim Entwurf der eigenen Villa frei von Vorgaben des Auftraggebers, so musste er bei der Gestaltung der Innenausstattung der Villa Tobler die künstlerischen Vorstellungen des Auftraggeber-Ehepaars Tobler und des damals noch ganz dem Historismus verpflichteten Architekten Conrad von Muralt mit einbeziehen. Kaum ein Werk von Berlepsch-Valendas widerspiegelt die Umbruchphase vom Historismus zum Jugendstil so deutlich wie die Villa Tobler.

Die Innenausstattung der Villa Tobler zählt zu den verborgenen Schätzen des frühen Jugendstils in Zürich. Die bewegte Geschichte der Villa lässt sie als ein bedeutendes Symbol für die Entstehung, Wertschätzung, Gefährdung und Wiederanerkennung dieses Stils erscheinen. Entstanden 1852–1855 als Werk des frühverstorbenen Architekten Gustav Albert Wegmann (1812–1858), war das Stadtpalais Tobler in der Mischform von Privatabank und Wohnhaus gerade fertiggestellt worden, als Gottfried Semper (1803–1879) Professor für Architektur und Leiter der Bauabteilung des neugegründeten Eidgenössischen Polytechnikums wurde. Auf die Bedeutung der 1850er Jahre für die internationale Kunst- und Architekturentwicklung ist 1974 im Zürcher Symposium «Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts» hingewiesen worden, so etwa im Beitrag über Sempers Einfluss auf die Entwurfstätigkeit von Hendrik Petrus Berlage (1856–1934). Berlage wurde 1875–1878 am Polytechnikum Zürich zwar von den Nachfolgern Sempers, aber ganz in der Tradition der «Semperschule» ausgebildet. Semper war, unmittelbar vor seiner Zürcher Lehrtätigkeit, 1852–1855 in London an der Reform des kunstgewerblichen Unterrichts beteiligt gewesen und gab später in seinem theoretischen Werk «Der Stil» dafür eine kunstgeschichtlich-ideelle Abstüt-

zung. Zu den Gründern der Zürcher Kunstgewerbeschule 1878 gehörte auch Sempers Lehrerkollegie und Nachfolger Julius Stadler (1828–1904). Erster Direktor der Schule war der Architekt Albert Müller (1846–1912), ein Semperschüler. Diese Zusammenhänge sind 1978 in der Jubiläumsschrift «Hundert Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich» ausführlich dargestellt worden. Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (1849–1921) war ein Zeitgenosse und Schülerkollege von Albert Müller. Als Sohn eines deutschen 1848er-Flüchtlings, studierte Berlepsch-Valendas bei Semper in Zürich, liess sich aber später in München nieder, um dort eine private Kunstgewerbeschule in Atelierform zu betreiben.

Die vorliegende Monographie von Christina Melk-Haen über Berlepsch-Valendas schliesst in der Zürcher Kunstgeschichte eine empfindliche Lücke und bringt das Wirken eines der bedeutendsten Protagonisten des Jugendstils einer breiteren Öffentlichkeit nahe. Berlepsch-Valendas' Sonderstellung in der ersten Jugendstil-Generation wird sorgfältig herausgearbeitet. Belegt wird die internationale Bedeutung der Semperschule und die Beziehungen zu München, wohin auch der zweite Zürcher Jugendstil-Pionier, Hermann Obrist (1862–1927), gezogen war. Obrist und Berlepsch-Valendas gehörten mit zu der Gruppe von Künstlern, auf deren Betreiben in München erstmals das moderne Kunsthandwerk im Rahmen einer internationalen Kunstausstellung zugelassen wurde. Beide wurden nicht zuletzt durch ihre Lehrtätigkeit in ihren privaten Ateliers und durch ihre kunsttheoretischen Schriften zu wichtigen Vorreitern des Jugendstils. Auch der jüngere Bernhard Pankok (1872–1943) – der deutsche Jugendstilkünstler schlechthin – verdankt Berlepsch-Valendas wesentliche Impulse.

Eine besondere Würdigung erfährt die Villa Tobler in Zürich, die als baukünstlerischer Zeuge der Jahrhundertwende von Kennern zwar bewundert, kunstgeschichtlich bisher aber nur schwer einzuordnen und dem kunstinteressierten Publikum kaum bekannt gewesen war. Zur Einzigartigkeit dieses exotischen «Gesamtkunstwerks» auf dem Architekturschauplatz Zürich gehört die Eingliederung der Jugendstilausstattung in einen älteren Gebäudekern, der zur gleichen Zeit von einem führenden Zürcher Architekten prägend um- und ausgebaut wurde. Zur märchenhaften Erscheinung der Villa gehört der Auftraggeber von märchenhaftem Reichtum: Gustav Adolf Tobler (1850–1923), Dozent für Schwachstromtechnik am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, verfügte über das akkumu-

lierte Vermögen von Vater und Grossvater, er galt als der reichste Zürcher seiner Zeit. Mit dem fast gleichaltrigen Berlepsch-Valendas verband ihn eine Jugendfreundschaft.

Der Architekt des Umbaus, Conrad von Muralt (1859–1928), kombinierte die klassische Formsprache des frühen Flachdachkubus von Gustav Albert Wegmann mit steilem Walmdach und Turm. Damit gipfelte die mittelalterliche Häuserzeile der Kirchgasse auf dem höchsten Punkt der rechtsufrigen Zürcher Altstadt in einer gotisierenden Burg, passende Hülle auch für das «gotische Zimmer», das Berlepsch-Valendas auf Wunsch des Hausherrn einbaute. Hier, aber auch im Eingangstreppehaus, wo eine Donatello-Kopie italienische Renaissance evoziert und im Hof mit Säulenstellung und Jäger-Statue von Richard Kissling (1848–1919), wird der Beziehungsreichtum dieser Architektur-Inszenierung deutlich.

Als interessantes Seitenstück zur Villa Tobler entstand 1902–1904 die Villa Seerose am Seeufer in Horgen bei Zürich, mit der Conrad von Muralt für den Seidenfabrikanten Jacques Huber (1851–1918) ein «Wasserschloss» erstellte. Hier gestaltete Carl Brägger (1875–1907) die Innenausstattung, Kissling schuf eine weissmarmorne Mädchenstatue am See. Auch Berlepsch-Valendas war beteiligt; er liess seine Phantasie in den Pflanzenformen der überaus aufwendigen schmiedeeisernen Gartenumfriedung spielen. Die Jugendstil-Zaunanlage gehörte zu den grossartigsten historischen Gartenmobiliaren von Zürich und Umgebung. Sie wurde um 1950 ohne Beachtung ihres Kunstwertes stark verstümmelt und ist heute nur noch in Bruchstücken erhalten: Ein Mahnmal für den leichtfertigen Umgang mit historischen Baugütern.

Berlepsch-Valendas' Ausstattungen waren kunstvolle Gebilde jener ersten Phase des Jugendstils, in der die überkommene Entwurfstradition mit neuen Impulsen belebt und durchsetzt wurde. Sein Erfolg, gefestigt durch seine intensive Lehr- und Publikationstätigkeit, drängt sich auf wenige Jahre zusammen. Mit seinen «Dekorativen Anregungen» (Leipzig 1899), in dessen Vorwort er sich ausdrücklich auf Semper bezog, schuf Berlepsch-Valendas ähnlich einflussreiche Formvorbilder wie der fast gleichaltrige, in Paris wirkende Westschweizer Eugène Grasset (1845–1917), der ebenfalls Semperschüler in Zürich gewesen war und dessen Tätigkeit Berlepsch-Valendas publizistisch würdigte.

Um 1900 in der Fachliteratur noch hoch gelobt, geriet die Villa Tobler in der Nachkriegszeit im Gefolge der allgemeinen Ablehnung der Architektur des Historismus und des Jugendstils in den Verruf, ein Greuel zu sein, der aus dem Stadtbild auszumerzen sei. Zu Beginn der 1960er Jahre war die Villa akut bedroht, sie sollte abgebrochen werden. Ihre Rettung und der Ankauf durch die Stadt Zürich 1963 stand noch in der Nachwirkung der Wiederentdeckung der Jahrhundertwende-kunst durch Hans Curjel (1896–1974) und Werner M. Moser (1896–1970) in den 1950er Jahren. 1952 waren im Zusammenhang mit der von Curjel gestalteten Ausstellung «Um 1900» im Zürcher Kunstgewerbemuseum auch Werke Hermann Obrists und Henri van de Veldes (1863–1957) gezeigt worden. Van de Veldes 90. Geburtstag in Anwesenheit des Pioniers wurde in Zürich 1953 gefeiert, während ebenfalls 1952 Werner M. Moser das

Werk des nur wenig jüngeren Frank Lloyd Wright (1869–1959) im Kunsthaus präsentiert hatte. Es war eine Wiederentdeckung der Vätergeneration durch die Söhne, denn zur Generation Obrists und Van de Veldes gehörte auch die beherrschende Gestalt Karl Mosers (1860–1936), Professor für Baukunst an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich 1915–1928, der mit Robert Curjel (1859–1925) in Karlsruhe 1887–1915 das einflussreiche Büro Curjel & Moser geführt hatte. Moser lässt sich in den vom Jugendstil beeinflussten Zürcher Werken - Antoniuskirche, Kunsthaus, Universität – nicht auf diesen Stil festlegen, sondern blieb auch hier, wie schon in den historistischen Werken vor 1900 und später in den Werken des Neuklassizismus und des Neuen Bauens der grosse Pragmatiker, der Ausstattungskünstler verschiedener Generationen, so etwa Oskar Kiefer (1874–1938) in Ettlingen, grosszügig bezog.

Mosers Ruhm blieb im Gegensatz zu demjenigen Berlepsch-Valendas' fast unverändert erhalten, wenn auch in seinem Fall eine Gesamtmonographie bis heute fehlt. Sein Kunsthaus (1907–1910) liegt nur wenige Schritte von der Villa Tobler entfernt. Im Auftrag der städtischen Denkmalpflege hatte Architekt Alois Müggler schon 1973 für die Villa Tobler ein Neunutzungsprojekt mit Jugendstilmuseum ausgearbeitet, wo unter anderem auch Werke Obrists aus dem Besitz des Zürcher Kunstgewerbemuseums gezeigt werden sollten. Verwirklicht wurden bis heute aber nicht einmal die notwendigen Restaurierungsarbeiten. 1981 wurde die Villa Tobler vom Regierungsrat des Kantons Zürich als Schutzobjekt von kantonaler Bedeutung klassiert. Die Verwendung des Hauses als Schauspielakademie hat einen starken Verbrauch und Verschleiss der dekorierten Räume mit sich gebracht, doch blieb dem Haus damit sowie durch zwei Kleintheater und Ateliers eine wertvolle, der Öffentlichkeit zugängliche kulturelle Nutzung erhalten.

Das Schicksal der Villa Tobler ist ein instruktives Lehrstück für den raschen, oft von Zufälligkeiten und vom politischen Tagesgeschehen diktierten Wandel der Werte in den Architekturauffassungen. Als Mahnstück möge es die Denkmalpflege-Behörden anspornen, sich vermehrt für einen behutsameren, aus den Verstrickungen des Tagesgeschehens herausgelösten Umgang mit dem bauhistorischen Erbe einzusetzen. Die Bewertung von Baudenkmalen soll nicht von aktuellen Modeströmungen und Geschmackswellen geleitet sein, sondern von längerfristigen Perspektiven, die auf fundierten Kenntnissen der Baugeschichte und des kunstgeschichtlichen Umfeldes beruhen.

Die Monographie über Berlepsch-Valendas und die Villa Tobler erscheint rund dreissig Jahre nach ihrer Rettung zu einem Zeitpunkt, da die Restaurierung und die zukünftige Nutzung neu diskutiert werden. Die Restaurierung des Hauses und seiner bedeutenden Ausstattung ist seit vielen Jahren ein dringliches Anliegen. Die Herausgeber hoffen, mit der vorliegenden Monographie den zuständigen politischen und kulturpolitischen Instanzen diese Verpflichtung deutlich zu machen.

Hanspeter Rebsamen



Danksagung

Diese Monographie über Hans Eduard von Berlepsch-Valendas ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Juni 1988 von der Fakultät für Altertums- und Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen als Promotion angenommen wurde. Betreut wurde die Arbeit mit dem Titel «Zwischen Historismus und Jugendstil – Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (1849–1921) und sein Beitrag zur Debatte der Kunstreform um 1900» von Prof. Konrad Hoffmann. Ihm und Prof. Jürgen Paul danke ich für die fachkundige Unterstützung der Dissertation.

Zu ganz besonderem Dank bin ich PD Dr. Hans Martin Gubler, dem 1989 verstorbenen Kunstdenkmälerinventarator des Kantons Zürich, verpflichtet. Ohne ihn wäre diese Veröffentlichung nie zustande gekommen. Sein aufmunternder, fachkundiger Zuspruch ermutigte mich zur weiteren Bearbeitung des Themas unter besonderer Berücksichtigung der Villa Tobler in Zürich. Auf seine Vermittlung hin sicherte die Baudirektion des Kantons 1989 die Veröffentlichung der Arbeit in ihrer Publikationsreihe *Zürcher Denkmalpflege, Monographien Denkmalpflege* zu und stellte in grosszügiger Weise die Mittel dafür bereit. Dadurch ergab sich für mich die einmalige Chance zur Buchveröffentlichung, wofür ich sehr dankbar bin.

Dr. Christoph Hagen und Hanspeter Rebsamen von der kantonalen Denkmalpflege Zürich haben nach Hans Martin Gublers Tod die weitere Betreuung der Arbeit übernommen, wofür ich ihnen ganz herzlich danken möchte. Besonders Hanspeter Rebsamen, der das wissenschaftliche Lektorat der Arbeit mit grosser Sachkunde an die Hand genommen hat, verdanke ich manchen wertvollen Hinweis zur Architektur- und Kunstgeschichte in Zürich um die Jahrhundertwende. Dr. Christoph Hagen hatte die organisatorische Leitung des Publikationsvorhabens inne. Ihm und seinen Mitarbeiterinnen gilt daher mein aufrichtiger Dank. Besonders Kristin Bauer und Denise Wittwer danke ich für ihre gewissenhafte Überarbeitung des Manuskripts und die aufmunternde Unterstützung meiner Arbeit. Sein «Gesicht» verdankt dieses Buch Jolanda Bucher, die für das Layout verantwortlich ist. Zu Dank verpflichtet bin ich auch der Photographin Elvira Angstmann, von der die Farbaufnahmen der Villa Tobler stammen. Ferner übernahm das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege in München einen Teil der photographischen Neuaufnahmen, hierfür danke ich besonders Eberhard Lantz und Prof. Tilmann Breuer. Das Baugeschichtliche Archiv der Stadt Zürich unter der Leitung von Dr. Pietro Maggi, der mir auch fachlich stets sehr hilfreich zur Seite stand, steuerte ebenfalls einen Teil der Abbildungen bei.

Ohne die gute und freundschaftliche Zusammenarbeit mit den Nachkommen, besonders Ursula Behrens, Klaus von Berlepsch, Ursula von Berlepsch, Regula Thoma, Renate Wirth, Uli Arendt und James von Berlepsch, wären mir viele wertvolle Quellen verborgen geblieben. Alle kamen mir mit grosser Offenheit entgegen und stellten mir bereitwillig ihre Unterlagen zur Verfügung. Ihr Interesse und ihr Zuspruch begleiteten das Entstehen dieses Buches. Ursula Behrens verdanke ich die ersten Kontakte zu den übrigen Familienmitgliedern, sie hatte stets ein offenes Ohr für meine Fragen und unterstützte mich bei der Arbeit. Mein ganz besonderer Dank gilt Ursula von Berlepsch, die mir manchen wichtigen Hinweis gab und mir besonders tatkräftig zur Seite stand. Mit ungewöhnlich herzlicher Gastfreundlichkeit ermöglichte sie mir die Aufenthalte in Basel und damit den Zugang zu wichtigen Unterlagen.

Wichtige Anregungen und unbürokratische Hilfestellungen gab mir auch Stefan Hausherr von der Stadtbibliothek Winterthur. Ferner danke ich folgenden Institutionen und Privatpersonen für die Unterstützung meiner Arbeit: Münchner Stadtmuseum, Münchner Stadtarchiv, Bayerische Staatsbibliothek und Bayerisches Staats- und Hauptstaatsarchiv München, Münchner Stadtbibliothek Abteilung Monacensia, Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Architektursammlung der TU München, IHK-Wirtschaftsarchiv München, Universitätsbibliothek Basel, Städtisches Museum Flensburg, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, gta-Institut der ETH Zürich, Zentralbibliothek und Bibliothek der Kunstgewerbeschule Zürich, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Kenneth Barlow Ltd., Alan Crawford, Dr. Paulus, Dr. Kathryn Hiesinger, Dr. Alexander Wimmer, Dr. Paul Tauchner, Dr. D. Walcher, Hans Harms, Gerhard Esser, Irmgard Knott und Prof. Till Behrens. Vielen anderen Personen fühle ich mich für hilfreiche Anregungen verbunden, wenn es auch nicht möglich ist, alle aufzuzählen.

Die Finanzierung der Veröffentlichung übernahm in grosszügiger Weise der Kanton Zürich. Die Rösch-Stiftung der Universität Tübingen und die Stiftung der württembergischen Hypothekenbank für Kunst und Wissenschaft haben mich ebenfalls finanziell unterstützt. Meine Tante Edith Lautenschlager ermöglichte mir die zahllosen Aufenthalte in Zürich, die für die Bearbeitung des Themas notwendig waren. Zum Schluss möchte ich meinen Eltern und meinem Mann danken, die mir mit ihrer Geduld, ihrem Zuspruch und ihrer finanziellen Unterstützung Promotion und Studium erst ermöglicht haben.

Christina Melk-Haen



Hans Martin Gubler in memoriam

Einen wichtigen Beitrag am Zustandekommen des vorliegenden Werkes hat der 1989 allzufrüh verstorbene kantonale Kunstdenkmälerinventarator Hans Martin Gubler (1939–1989) geleistet. Er war bei seiner Arbeit auf viele Forschungslücken in der Zürcher Kunstgeschichte gestossen. Es ist sein Verdienst, die Bedeutung der vorliegenden Monographie erkannt zu haben. Er regte bei der Baudirektion des Kantons Zürich an, sie in die Publikationsreihe der kantonalen Denkmalpflege aufzunehmen. Hans Martin Gubler begleitete die Autorin in allen wichtigen Etappen der Materialaufarbeitung. Nach dessen plötzlichem Tod im Oktober 1989 übernahm Hanspeter Rebsamen, damals Präsident der kantonalen Denkmalpflegekommission und Autor des Inventars der neueren Schweizer Architektur INSA, die fachliche Begleitung der Autorin.

Hans Martin Gubler hat sein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Zürich 1970 mit einer Dissertation über den Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb abgeschlossen. 1971 wurde er vom Regierungsrat des Kantons Zürich zum vollamtlichen Inventarator der Kunstdenkmäler gewählt. Hans Martin Gubler setzte bei seinem Amtsantritt in der lokalen und regionalen Architekturforschung provokative methodologische Meilensteine. Die Hinaufsetzung der Zeitgrenze der zu inventarisierenden Objekte auf 1925 und die Ausweitung des klassischen, von ästhetischen Kriterien dominierten Denkmalbegriffes war ihm ein besonderes Anliegen. Die anonymen Schöpfungen der profanen und technischen Gebrauchsarchitektur des 19. und 20. Jahrhunderts würdigte er als wichtige Zeitdokumente der Kultur- und Sozialgeschichte, die in ihrem geschichtlichen Zeugniswert den traditionellen Baudenkmalern der älteren Epochen ebenbürtig sind. In den zwischen 1978 und 1989 in rascher Folge erschienenen drei Kunstdenkmälerbänden zeichnete Hans Martin Gubler mit der akribischen Dokumentation der anonymen Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein wirklichkeitstreuendes Bild der Zürcher Kulturlandschaft. Die prägende Umgestaltung von der traditionellen ländlichen Agrarlandschaft zur modernen verstärkten Industrie- und Dienstleistungslandschaft wird der Leserschaft anschaulich vorgeführt.

Hans Martin Gubler hat seine Erfahrungen als kantonaler Kunstdenkmälerinventarator selbstlos in den Dienst der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK – Herausgeberin der Schweizerischen Kunstdenkmälerbände – gestellt. 1981 wurde ihm das anspruchsvolle Amt des Präsidenten der Redaktionskommission übertragen. Die Redaktionskommission trägt die Hauptverantwortung für die wissenschaftliche Betreuung der Kunstdenkmälerbände der Schweiz und der Inventarbände der neueren Schweizer Architektur 1850–1920 INSA. An der Jahresversammlung von 1983 wurde Hans Martin Gubler ehrenvoll zum Vizepräsidenten der GSK ernannt. Als Präsident der Redaktions-

kommission hat er 1981 die vollständige Revision der Wegleitung und Vorschriften für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Schweiz in Angriff genommen und 1984 zielstrebig abgeschlossen.

Weniger bekannt in der Öffentlichkeit, aber nicht minder verdienstvoll, ist Hans Martin Gublers Wirken in der Denkmalpflegekommission des Kantons Zürich, der er seit 1971 angehörte. Als Gutachter eröffnete sich ihm hier ein ergänzendes praktisches Betätigungsfeld, wo er seine theoretischen Fachkenntnisse mit Überzeugungskraft in den Dienst der Denkmalpflege stellte und die Erhaltung des von ihm inventarisierten Baudenkmalbestandes fördern konnte.

Von grosser Tragweite war das leidenschaftliche Engagement Hans Martin Gublers in der schweizerischen Heimatschutzbewegung. Mit einer Schar Gleichgesinnter gründete er 1973 die Stadtzürcherische Vereinigung für Heimatschutz, die er während einigen Jahren auch präsiidierte. Die Heimatschutz Stadtsektion pflegte einen neuen Stil mit der Art und Weise, wie sie aktuelle Themen von Denkmalschutz und Städtebau alle 14 Tage in öffentlich zugänglichen Vorstandssitzungen aufgriff, diskutierte und sich regelmässig in Pressestellungen dazu vernehmen liess. Von den vielen erfolgreichen Aktionen sei der Einsatz für die Erhaltung der neugotischen Villa Falkenstein auf der hohen Promenade und der Barockhäuser an der Stadelhoferstrasse erwähnt. Eine herbe Enttäuschung bereitete Hans Martin Gubler der vergebliche Kampf um die Erhaltung der bedeutenden historistischen Villa Luchsinger an der Klausstrasse am Zürichsee.

Es spricht für die Weite des Denkens von Hans Martin Gubler, wenn er als Ausgleich zum Heimatschutzengagement und zur Inventarisierung der «profanen» Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen zweiten Interessen- und Forschungsschwerpunkt in der süddeutschen Barockbaukunst setzte. Er hat den von religiöser Imaginationskraft geprägten barocken Raumschöpfungen und ihren Baumeisterpersönlichkeiten neben zahlreichen kleineren Abhandlungen zwei grundlegende Monographien gewidmet. Die Dissertation «Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb 1681–1766» erschien in erweiterter Fassung 1972, die Habilitationsschrift «Johann Caspar Bagnato 1696–1757» folgte 1985.

In seinen letzten Lebensjahren hat Hans Martin Gubler als Privatdozent an der Universität Zürich Vorlesungen über Barock- und Regionalarchitektur gehalten. Die Betreuung der Studierenden war ihm ein grosses Anliegen. Sein vorzeitiges Ableben ist ein grosser Verlust für die Fachwelt. Möge die Weite seines kunstgeschichtlichen Betrachtungswinkels und die Breite seiner Detailkenntnisse den zukünftigen Kunsthistorikern und Inventarisatoren Vorbild und Ansporn sein.

Christoph Hagen



Textteil



1 Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, um 1900.



Einleitung

Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (1849–1921) machte sich um 1900 als Entwerfer für Kunstgewerbe, als Maler, Architekt und Kunstschriftsteller international einen Namen, dennoch ist er heute vergessen. Als einer der ersten setzte er sich für eine umfassende Reform des Kunstgewerbes auf der Grundlage von Naturstudien und Werkstattunterricht ein.¹ Zweck- und materialgerechter Entwurf sowie die Aufwertung der angewandten Kunst waren die Ziele dieser Reform. Berlepsch-Valendas wollte jedoch nicht nur das künstlerische Niveau heben, sondern im Sinne der englischen Arts and Crafts Bewegung durch die Kunst die Lebensverhältnisse allgemein verbessern. Daher engagierte er sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg für die deutsche Gartenstadtbewegung und war auch hier einer der wichtigsten Vorkämpfer englischer Ideen in Deutschland. Die Vorstellungen Gottfried Sempers (1803–1879) und die Ideen englischer Arts and Crafts Künstler waren prägend für Berlepsch-Valendas' Ansichten. Mit seinen kunsttheoretischen Schriften und seiner Unterstützung der jungen Künstler wurde Berlepsch-Valendas in München, ähnlich wie Otto Wagner (1841–1918) in Wien, zum Wegbereiter moderner Formgestaltung. Als Schüler und Verehrer von Semper war er der wichtigste Vermittler Semperscher Ideen im Münchner Jugendstilkreis. Seine Kontakte zu Walter Crane (1845–1915), Charles Robert Ashbee (1863–1942), Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) und Raymond Unwin (1863–1940) machten ihn zu einem der Hauptvermittler englischer Einflüsse in Deutschland und in der Schweiz. Berlepsch-Valendas hatte gute Beziehungen nach Zürich und Basel. Mit Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888), seinem Lehrer an der Züricher Universität, verband ihn eine Freundschaft bis zu dessen frühem Tod. Neben Gottfried Semper, seinem Lehrer am Eidgenössischen Polytechnikum, wurde Vögelin zu einem der wesentlichsten Vorbilder für Hans Eduard von Berlepsch-Valendas. Auch nach Basel hatte der gebürtige St. Galler rege Kontakte. So stellte er dort mehrmals aus, zuletzt zeigte er 1912 seine Entwürfe für Kleinwohnhäuser. Mit dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945), Nachfolger Jacob Burckhardts (1818–1897) in Basel, und dem Maler und Entwerfer Hans Sandreuter (1850–1901) stand er in Briefwechsel.

Im Gegensatz zu anderen Theoretikern, wie Georg Hirth (1841–1915), dem Herausgeber der Zeitschrift *DIE JUGEND*, war Berlepsch-Valendas auch praktisch tätig und als einziger der Münchner Reformer sowohl als Architekt als auch als Maler ausgebildet. Er gehörte zur Generation von Georg Hirth, Otto Wagner, dem Schweizer Eugène Grasset (1841–1917) sowie Walter Crane und nicht zu derjenigen der Münchner Jugendstilkünstler, wie Bernhard Pankok (1872–1943), Richard Riemerschmid (1868–1957), Bruno Paul (1874–1968) und Hermann Obrist (1863–1927), der er jedoch meistens zugerechnet wird. Dies muss bei der Beurteilung seiner Entwürfe und Veröffentlichungen berücksichtigt werden. Um so erstaunlicher ist es daher, dass bei den Entwürfen zwischen 1890 und 1910 eine Entwicklung zu schlichteren Formen zu erkennen ist, die nie in der Literatur beachtet wurde, weil fast alle modernen Urteile über Berlepsch-Valendas auf seinen 1897 und 1898 im Glaspalast ausgestellten Entwürfen beruhen, für die er zu seiner Zeit die meiste Anerkennung erhielt.² Seine Hauptwerke sind die Ausstattung der Villa Tobler in Zürich (1899) und der Gesamtentwurf für seine Villa in München-Planegg (1899–1901).

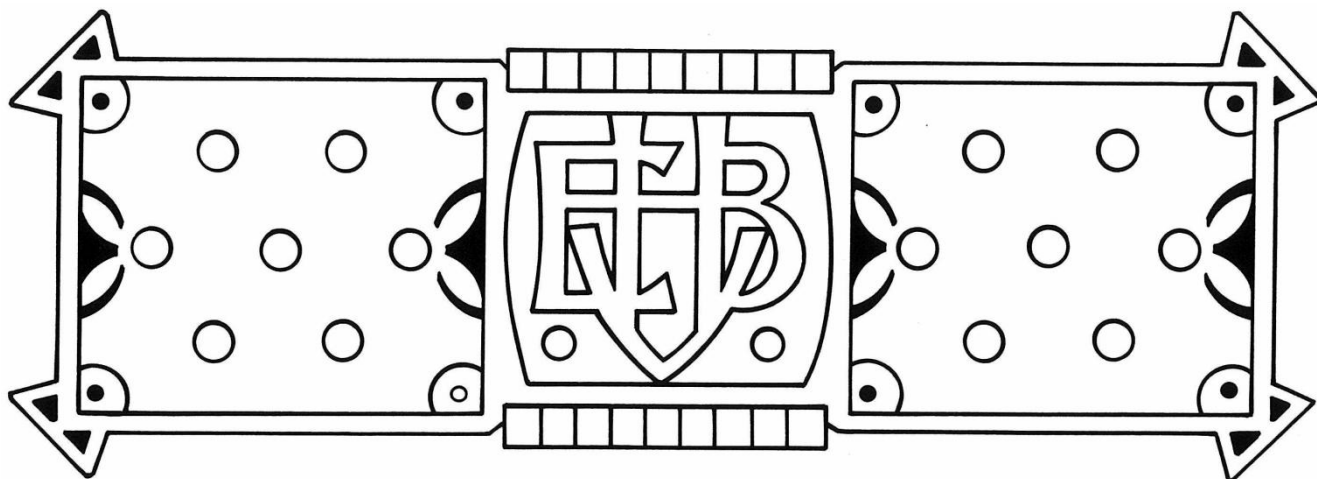
Stilistisch war Berlepsch-Valendas von englischen und japanischen Vorbildern beeinflusst und trug wesentlich zu deren Verbreitung bei, so durch seine Schriften über japanische Kunst, die wichtige Anregungen für den Jugendstil gaben.³ Seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts beschäftigte er sich mit japanischer Kunst und war selbst Sammler. Berlepsch-Valendas galt als einer der besten Japankenner Münchens um 1900. Ähnlich wie Grasset und Crane sah er in den japanischen Arbeiten «den deutlichsten Ausdruck dekorativer Interpretierung der Natur».⁴

Neben dem Engagement für die Reform des Kunstgewerbes war Berlepsch-Valendas vor allem die deutsche Gartenstadtbewegung wichtig. Dieser Aspekt wurde bislang in der moderneren Literatur überhaupt nicht beachtet. Kaum ein anderer Vertreter der deutschen Gartenstadtbewegung hatte so enge persönliche Kontakte nach England. Er kannte nicht nur viele der englischen Projekte von eigenen Reisen, er war auch mit dem Erbauer der ersten englischen Gartenstadt, Raymond Unwin, befreundet. Die englischen Verbindungen der deutschen Bewegung werden am Beispiel

Berlepsch-Valendas' besonders deutlich. Bereits 1966 erwähnte der englische Architekturhistoriker Walter Creese in seiner Geschichte der englischen Gartenstadtbewegung Berlepsch-Valendas als einen wichtigen Vertreter der deutschen Gartenstadtbewegung, was im folgenden genauer untersucht wird.⁵ Aufgezeigt werden sollen auch die Parallelen zum Ideengut der Arts and Crafts Bewegung. Berlepsch-Valendas' wichtigster Beitrag zur Gartenstadtbewegung ist sein Entwurf von 1909/10 für das Gartenstadt-Projekt München-Perlach, das hier erstmals ausführlich gewürdigt wird.⁶

Der in München – neben Darmstadt das wichtigste deutsche Jugendstilzentrum – tätige Schweizer Hans Eduard von Berlepsch-Valendas war einer der frühesten und aktivsten Teilnehmer an der Debatte über die Kunstreform um 1900. Dennoch gibt es bislang keine Monographie über ihn, eine Lücke, die dieses Buch schliessen will. Die Arbeit befasst sich mit den unterschiedlichen Interessensgebieten Berlepsch-Valendas', wie sie in seinen Schriften zum Ausdruck kommen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf seinem kämpferischen Einsatz zur Verbesserung der allgemeinen Lebensgrundlagen. Kunstreform als Lebensreform war das Hauptziel Berlepsch-Valendas'. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch sein Engagement für die Gartenstadtbewegung behandelt. Seine Tätigkeit als Maler in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird nur am Rande gestreift. Im Mittelpunkt der Abhandlung steht die Rolle Berlepsch-Valendas' als Vermittler Semperscher und ausländischer Entwurfsvorstellungen für die Moderne, sein Beitrag als Sozialreformer und seine Rolle in der Münchner Kunstpolitik. Berlepsch-Valendas soll deshalb in erster Linie als Theoretiker gewürdigt werden.⁷ Nur wenige dekorative Arbeiten Berlepsch-Valendas' haben sich erhalten, da die meisten Innenausstattungen Ausstellungsräume und daher temporär waren. Der Werkkatalogteil erhebt daher auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Soweit seine Interieurs in zeitgenössischen Photographien erhalten sind, sollen sie zur Illustration der theoretischen Schriften dienen. Trotz der langjährigen Tätigkeit in München befindet sich das zweite Hauptwerk Berlepsch-Valendas' neben seiner eigenen Villa in München-Planegg – die Ausstattung der Villa Tobler – in Zürich. Sie soll hier besonders gewürdigt werden.

Grundlage dieser Monographie sind neben Berlepsch-Valendas' veröffentlichten Schriften ein umfangreicher Briefwechsel mit Familienmitgliedern und Geschäftspartnern, der sich teilweise in Privatbesitz und teilweise in öffentlichen Archiven befindet. Der grösste Teil ist in der Handschriftenabteilung der Stadtbibliothek Winterthur im Nachlass von Rudolf Hunziker (1870–1946) zusammengefasst. Der Altphilologe Hunziker hatte von der Schriftstellerin Goswina von Berlepsch (1845–1916), der Schwester des Künstlers, den gesamten privaten Briefwechsel übernommen, der die Jahre 1872 bis 1916, dem Todesjahr Goswina von Berlepschs, umfasst. Ferner geben mehrere Skizzen- und Tagebücher des Künstlers und seiner Frau Elise (1861–1924) sowie zeitgenössische Rezensionen Aufschluss über sein Denken und seine Arbeit. In Münchner Sammlungen und Archiven befinden sich trotz der langjährigen Tätigkeit Berlepsch-Valendas' in dieser Stadt erstaunlicherweise nur Fragmente seines schriftlichen Nachlasses.



1. Biographie

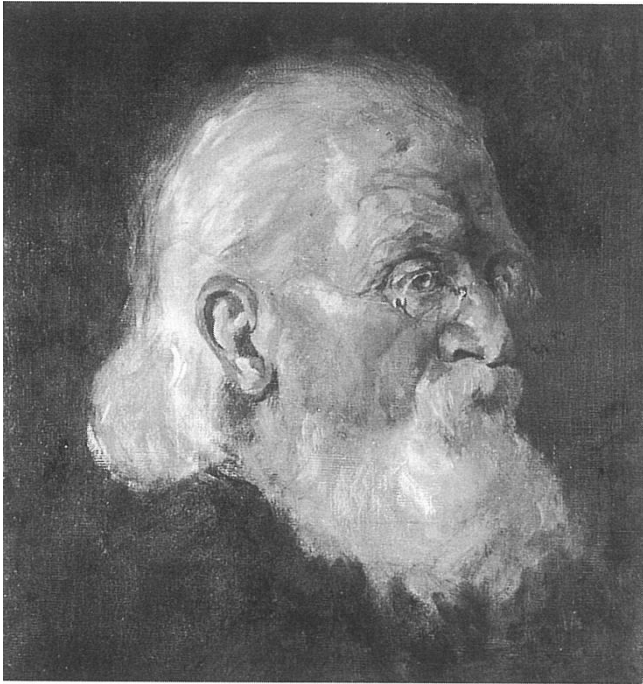
Familie

Hans Eduard von Berlepsch-Valendas wurde als einziger Sohn des Geographen und Verfassers mehrerer Reisehandbücher Hermann Alexander von Berlepsch (1813–1883) am 31. Dezember 1849 in St. Gallen geboren. Sein Vater, der aus einer Göttinger Adelsfamilie stammte, war ursprünglich Buchhändler und Verleger liberaler Zeitungen in Erfurt. Er war besonders für seine lebendigen Schilderungen der Schweizer Alpen bekannt, so unter anderem durch sein Buch «Die Alpen in Natur- und Lebensbildern», das mehrere Auflagen erzielte und von Emil Rittmeyer (1820–1904), einem Freund der Familie, illustriert worden war. Hans Eduard von Berlepsch-Valendas würdigte die Arbeit seines väterlichen Freundes 1914 mit der Veröffentlichung einer Biographie. Nach dem Tod des Vaters 1883 brachte Hans Eduard von Berlepsch-Valendas dessen Bücher neu heraus, zum Teil mit eigenen Ergänzungen, wie aus dem Briefwechsel des Jahres 1884 mit seiner Familie hervorgeht.⁸ Im Zusammenhang mit den Revolutionswirren des Jahres 1848 war der engagierte Liberale Hermann Alexander von Berlepsch mit seiner Frau Theresia Antonia, geborene Mayr (1809–1897), von Erfurt in die Schweiz geflohen, wo die Familie in der Bündner Gemeinde Dutglen-Valendas am 2. Juli 1851 das Schweizer Bürgerrecht erhielt, nachdem sie sich in St. Gallen vergeblich darum bemüht hatte.⁹ Die Schriftstellerin Nanny von Escher (1855–1932), eine Freundin der Familie Berlepsch, schildert die Einbürgerungsgeschichte als sehr unbürokratisch und idealistisch.¹⁰ Die beiden Flüchtlinge erhielten das Bürgerrecht einzig aufgrund ihrer persönlichen Vorstellung beim Gemeindebeamten. Zeitlebens blieb die Familie, besonders auch die drei Kinder Carl Eduard, genannt Hans Eduard, Charlotte Elise Frederike, genannt Lilli (1842–1905) und Goswina Maria (1845–1916), ihrer Bündner Heimatgemeinde verbunden, obwohl sie selbst nie dort lebten. Hans Eduard von Berlepsch nahm 1902 im Gedenken

daran den Beinamen «Valendas» an, um Verwechslungen mit seinem Namensvetter, dem Politiker Hans von Berlepsch (1843–1926) zu vermeiden.¹¹ Seine Lieblingschwester, die Schriftstellerin Goswina von Berlepsch, hinterliess bei ihrem Tod der Gemeinde Dutglen-Valendas 20000 Kronen zugunsten der Armen.¹²

Zentrale Figur im Leben des jungen Hans Eduard von Berlepsch-Valendas war sein Vater Hermann Alexander, ein energischer und eigenwilliger Mann, wie später auch der Sohn. In seinem Haus verkehrten Maler und Schriftsteller, darunter der Dichter und Historiker Karl Morel (1822–1866), der Verleger und Drucker Iwan von Tschudy (1816–1887) sowie die Maler Emil Rittmeyer (1820–1904) und August Corrodi (1826–1885), was nicht ohne Einfluss auf den Sohn Hans Eduard blieb.¹³ Trotz des gespannten Verhältnisses zu seinem Vater wurde Berlepsch-Valendas' bürgerliche politische Auffassung, wie die seiner Lieblingschwester Goswina, stark vom Elternhaus geprägt. Die republikanische schweizerische Verfassung galt Berlepsch-Valendas sein Leben lang als vorbildlich. Trotz seiner langjährigen Tätigkeit in Deutschland behielt er bis zu seinem Tod am 17. August 1921 in Planegg bei München die Schweizer Staatsbürgerschaft bei.¹⁴ Neben der politischen Auffassung und dem eigenwilligen Charakter des Vaters war es vor allem dessen Liebe zur Alpenlandschaft und Natur, welche Hans Eduard von Berlepsch-Valendas und seine Geschwister prägte. Berlepsch-Valendas' Biograph, Arthur Weese (1868–1934), schildert die langen Spaziergänge der Kinder mit ihrem Vater, bei denen botanisiert wurde und der Vater die Pflanzen- und Tierwelt erklärte.¹⁵ Sicherlich gilt auch für Hans Eduard von Berlepsch-Valendas die Schilderung seiner Schwester Goswina vom väterlichen Einfluss: «Von ihm lernte ich das Beste, was ich habe und kann: die Liebe, den tiefen Zug zur Natur. Von ihm lernte ich die Dinge sehen und verstehen.»¹⁶

Mit seiner Schwester Goswina, die ihn glühend verehrte, stand Berlepsch-Valendas zeitlebens in engem



2 Hermann Alexander von Berlepsch, Vater, um 1877.
Ölgemälde von Berlepsch-Valendas. Vgl. Kat. Nr. 47.



3 Goswina von Berlepsch, Schwester, um 1875.

Gedankenaustausch. Ihr berichtete er von seiner Arbeit, seinen Freunden und seiner Familie. Diesem mehrere hundert Briefe umfassenden Briefwechsel, der sich heute in der Stadtbibliothek Winterthur befindet und durch Rudolf Hunziker (1870–1946) dorthin vermittelt worden war¹⁷, verdanken wir die meisten Informationen über sein Schaffen. Rudolf Hunziker hatte 1913 zusammen mit Goswina von Berlepsch eine Biographie über August Corrodi veröffentlicht, der ebenfalls ein Freund der Familie Berlepsch aus ihrer St. Galler Zeit war. Goswina bewahrte fast alle Briefe ihres Bruders auf, so dass sich ein praktisch lückenloses Bild der Zeitspanne von 1872, als Berlepsch-Valendas nach Frankfurt zog, bis 1916, dem Todesjahr von Goswina, ergibt. Auch ein Teil der Briefe an die Mutter Therese, liebevoll «Mammeli» genannt, sowie an die Schwester Lilli und deren Mann Franz von Hanke (1817–1902), mit denen Goswina seit dem Tod des Vaters 1883 zusammenlebte, blieb durch sie erhalten. Lilli von Berlepsch hatte 1874 den 25 Jahre älteren Hofrat Franz von Hanke geheiratet und lebte seitdem in Wien.

Ihren Lebensunterhalt verdiente sich die unverheiratete Goswina als Schriftstellerin. Während ihrer Wiener Zeit schrieb sie zahlreiche Novellen, die das Schweizer – speziell das Zürcher – Milieu schildern. Die Familie war 1860 von St. Gallen nach Zürich gezogen, wo die Kinder ihre prägenden Jugendjahre verlebten. Anfang Februar 1905 erhielt Goswina von Berlepsch in Anerkennung ihrer schriftstellerischen Verdienste um die Schweiz das Zürcher Ehrenbürgerrecht. Professor Julius Stiefel (1847–1908) schrieb in seinem Gutachten für die Ehrenbürgerschaft: «Die Tochter des Flüchtlings von 1848 zeigt in der Wahl der Stoffe und Motive wie in ihrer ganzen Gefühlswelt ein freudiges Verständnis für volkstümliche Gestalten, demokratische Denkweise und Lebensart. In der Schweiz aufgewachsen, hat sie unser Volksleben, besonders das zürcherische der sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts, tief in sich aufgenommen, treu am Herzen getragen und dann nach vieljährigem Aufenthalt im Ausland in blanke Spiegelbilder von dauerndem kulturhistorischem Wert und poesievoller Schönheit gegossen.»¹⁸

Auch mit seiner Schwester Lilli und ihrem Mann Franz von Hanke verband Hans Eduard von Berlepsch-Valendas ein herzlicher Kontakt. Besonders seinem Schwager fühlte er sich zu Dank verpflichtet, da dieser die Mutter und die alleinstehende Schwester Goswina bei sich aufgenommen hatte. Bei Familienstreitigkeiten verteidigte Berlepsch-Valendas auch immer seinen Schwager gegenüber den beiden Schwestern. Lilli und Franz von Hanke waren es auch, die ihn in den schwierigen Anfangsjahren durch Aufträge für Bilder und Möbelentwürfe finanziell unterstützten.¹⁹ Sie hielten ihn auch über die künstlerischen Ereignisse in Wien auf dem laufenden.

Eine eigene Familie gründete Berlepsch-Valendas erst 1890 im Alter von 41 Jahren. Zwar war er bereits in seiner Frankfurter Zeit (1873–1875) mit Marion Genth verlobt, doch löste er die Verlobung nach seinem Umzug nach München wieder auf.²⁰ Am 15. April 1890 heiratete er die junge Witwe Elise Levysohn, geborene Sachs (1861–1924), eine jüdische Kaufmannstochter aus wohlhabender Familie in Breslau.²¹ Mit ihr hatte er vier Kinder, Hans Hermann (1890–1938), Peter Oswald

Wilhelm (1892–1939), Wolfgang Dietrich (1897–1968) und Angelina Goswina Charlotte (1894–1953). Durch die Heirat verbesserte sich seine finanzielle Situation entscheidend. Seine Frau hatte er durch das Breslauer Arztehepaar Toni (1861–1931) und Albert Neisser (1855–1916) kennengelernt, welches schon lange Zeit mit den Schwestern Elise und Clara Sachs (1862–1921) – beides Malerinnen – befreundet war.²² Berlepsch-Valendas hatte das Ehepaar Neisser 1880 in Granada bei einer Studienreise getroffen. Auf Toni Neissers Empfehlung wollte Elise Levysohn 1889 bei Berlepsch-Valendas in München Malunterricht nehmen.²³ 1890 stellte sie zwei Bilder im Glaspalast aus, anlässlich der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen.²⁴ Bereits im selben Jahr heirateten die beiden. Albert Neisser, bekannter Dermatologe und grosszügiger Kunstmäzen, der auch den Maler Fritz Erler (1868–1940) förderte, war ihr Trauzeuge.²⁵

Studium

Seine Ausbildung als Architekt und Maler erhielt Berlepsch-Valendas das in Zürich und München. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Zürich studierte er bei Gottfried Semper (1803–1879) von 1868 bis 1870/71 am Polytechnikum in Zürich Architektur und belegte ausserdem die Fächer Kunstgeschichte und Philosophie an den Zürcher Hochschulen bei den Professoren Bendorff, Kinkel und Vögelin.²⁶ Besonders die Zürcher Studienzeit bei Gottfried Semper, den er auch privat kennenlernte – beide wohnten an der Plattenstrasse im Haus «Hottingerhof» –, prägte Berlepsch-Valendas' Anschauungen über Kunst und Architektur.²⁷ Noch im Nachruf betont Friedrich von Thiersch (1852–1921) Sempers Einfluss auf Berlepsch-Valendas und bedauert, dass er allerdings leider «nicht das Mass an Förderung erhalten habe, wie er es sich erhofft hatte». Berlepsch-Valendas habe mit zunehmendem Alter immer mehr die Bedeutung Sempers erkannt und alle seine Anschauungen hätten auf Sempers Lehren gefusst.²⁸ Thiersch spielt hier wohl sehr diskret auf die Tatsache an, dass Berlepsch-Valendas 1870 wegen «Unfleiss» ermahnt und schliesslich auch nicht promoviert wurde.²⁹ Es muss Berlepsch-Valendas daher später eine besondere Genugtuung gewesen sein, als er beauftragt wurde, die Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Polytechnikums künstlerisch auszustatten.³⁰

Immer wieder finden sich in Berlepsch-Valendas' Studientagebuch der Jahre 1870/71 begeisterte Berichte über Sempers Vorlesungen. Neben Sempers Lehre von der Bedeutung von Material und Technik für die Stilbildung waren es besonders die Gedanken zur griechischen Antike, die den Architekturstudenten beeindruckten. Am 9. November 1870 notiert er: «Eine Zeit voll künstlerischen Schaffens, wo selbst der gemeine Mann des Volkes teilnahm am allgemeinen Aufschwung und sich stolz fühlte, ein Hellene zu heissen. Und dieses grosse künstlerische Streben ging aus einer Republik hervor, damit ist also der Beweis gegeben, dass nicht monarchische, dynastische Regimes allein Grosses in der Kunst zu leisten vermögen. Wie Semper sagte, die Kunst war eine freie, sie war an kein Regime gebunden, dem sie dienen musste, darum war sie gross.»³¹



4 Therese Antonia von Berlepsch, Mutter, 1877. Ölgemälde von Berlepsch-Valendas. Vgl. Kat. Nr. 46.



5 Elise von Berlepsch, Ehefrau, 1890. Originalfoto im Besitz von Ursula Behrens, München-Planegg. Das Foto zeigt Berlepsch-Valendas' Frau am Hochzeitstag. Sie trägt ein von ihrem Mann entworfenes Collier (vgl. Abb. 17).

Die Lehre von der freien, unabhängigen Kunst, die für jedermann zugänglich war, fiel auf fruchtbaren Boden bei diesem jungen Mann, der selbst aus einer politisch engagierten Familie stammte.

Eine ähnliche Ansicht vertrat auch Berlepsch-Valendas' Lehrer für Kunstgeschichte, Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888), mit dem er auch nach seiner Studienzeit in Briefkontakt stand.³² Vögelin, Schüler von Jacob Burckhardt (1818–1897) und Freund von Gottfried Kinkel (1815–1882), der Professor für Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum war, wurde am 13. August 1870 auf den neuen Lehrstuhl für Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität Zürich berufen.

Nach dem Vorbild seiner Lehrer war für Berlepsch-Valendas Kunst zeitlebens eng verknüpft mit sozialen Fragen. Durch die Kunst wollte er Gesellschaft und Lebensbedingungen reformieren, Kunst sollte Allgemeingut sein und nicht das Privileg einiger weniger. Diese Zielsetzung wurde vor allem von John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896) vertreten, Berlepsch-Valendas' Vorbilder in späteren Jahren.

Während seines Studiums war Berlepsch-Valendas nicht an Spezialwissen interessiert, sondern war bemüht, sich den Überblick über die Gesamtkultur einer Epoche zu verschaffen. So konzentrierte er sich im Wintersemester 1870/71 auf das Studium der Antike und belegte neben Sempers Vorlesung ein Kolleg über Grabsymbolik bei Vögelin an der Universität, eines bei Kinkel am Polytechnikum über «Das Privatleben der Griechen und Römer» und eines bei Friedrich August Otto Benndorf (1838–1907) an der Universität über Johann Jakob Winckelmann (1717–1768). Besonders letzteres faszinierte Berlepsch-Valendas. Er wollte wie Winckelmann, mit dem er sich identifizierte, zum Vorkämpfer neuer Ideen werden. Sein Studientagebuch eröffnete er daher am 1. November 1870 mit folgenden Worten: «Dass ich gerade heute ein neues Tagebuch anfang und mir vornahm, von jetzt an alles noch schärfer an mir und an anderen zu kritisieren, hat noch in einer anderen Sache ihren Ursprung. Professor Benndorf berührte nämlich bei seinem Vortrag über Kunstgeschichte ziemlich das Leben Winckelmanns, des ersten grossen Kunstschriftstellers. Er beleuchtete hell seine unter Mühe und Not durchgezogene Jugend und wie endlich doch der göttliche Genius in ihm die Schranken zerbrechend aufging und Ansichten einer neuen Periode begründete, die bis auf den heutigen Tag aufrecht erhalten blieben.»³³

Da seine Eltern nicht besonders wohlhabend waren, musste Berlepsch-Valendas einen Teil seines Studiums von Anfang an selbst finanzieren. Er gab Privatunterricht und arbeitete von 1871 bis 1875 an August Ortweins (1836–1900) Abhandlung über «Die Deutsche Renaissance» (1871–1888) mit. Für dieses Werk zeichnete und vermass Berlepsch-Valendas Bauten in Zürich und Luzern.³⁴ Johann Rudolf Rahn (1841–1912) «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» (1876) wurde ebenfalls teilweise von Berlepsch-Valendas illustriert. Rahn war mit Vögelin befreundet³⁵, der Berlepsch-Valendas wahrscheinlich diese Tätigkeit vermittelte. Die von seinem Freund und Biographen Arthur Weese gerühmten praktischen Erfahrungen als Maurer und Zimmermann machte er bereits während

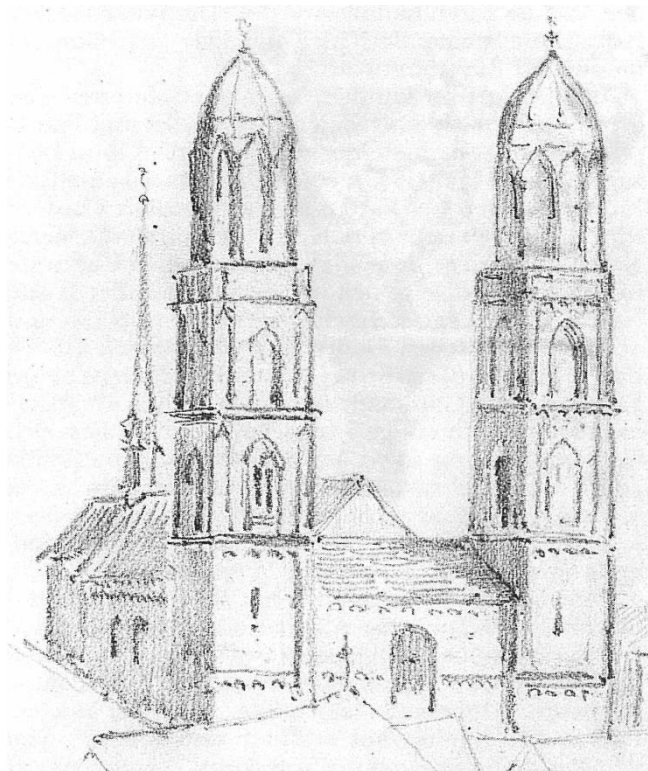
seiner Studienzeit: «Berlepsch entschloss sich deshalb, erst als Zimmermann dann als Maurer mit Axt und Kelle in der Hand zu lernen, was bauen heisst. Von morgens früh bis abends musste er auf dem Bauplatz mit Gesellen arbeiten und nachher gab er dann noch Privatunterricht.»³⁶

In seinen Schriften betonte Berlepsch-Valendas im Sinne von Sempers Lehren immer wieder die Bedeutung von praktischen Erfahrungen und Materialkenntnissen für den Entwerfer und Architekten.

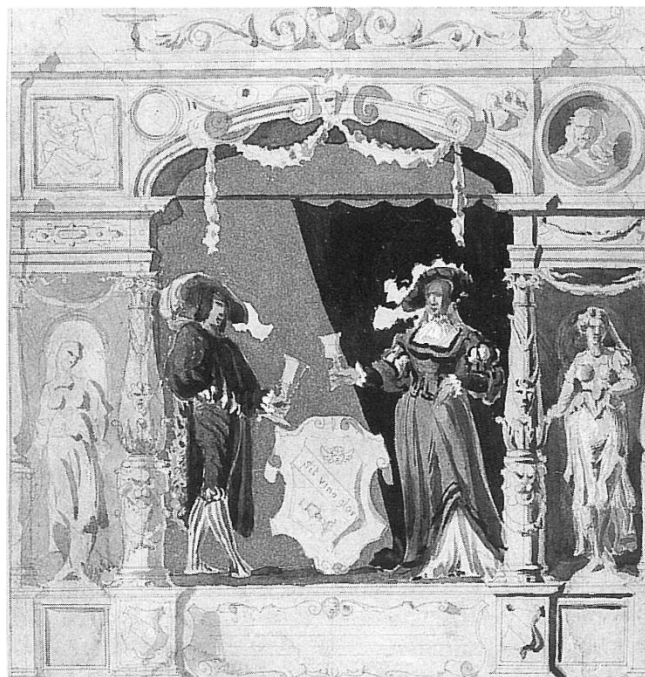
Über Berlepsch-Valendas' Frankfurter Zeit ist leider nur wenig bekannt. Auf Wunsch seines Vaters, der sich gegen ein Malerestudium ausgesprochen hatte, war er Ostern 1872 nach Frankfurt umgezogen, um dort als Architekt zu wirken.³⁷ Zunächst arbeitete er für den Architekten und Lehrer am Städelschen Institut, Oskar Sommer (1840–1894). Sommer hatte wenige Jahre vor Berlepsch-Valendas als Schüler Sempers am Polytechnikum in Zürich studiert.³⁸ Wenig später wechselte Berlepsch-Valendas in das Büro des Architekten, Glasmalers und Kunstgewerblers Alexander Linnemann (1839–1902) über.³⁹ Hier kam er wahrscheinlich zum ersten Mal mit kunstgewerblichem Entwurfsverfahren in Berührung. Seine dort gesammelten Erfahrungen fanden ihren Niederschlag in einem Artikel zur Schweizer Glasmalerei.⁴⁰ Zuletzt war Berlepsch-Valendas an der Frankfurter Baubank tätig.⁴¹ Anscheinend wurde ihm gegen Ende seiner Frankfurter Zeit die Direktorenstelle des zukünftigen Frankfurter Gewerbemuseums angeboten, wie aus einem Brief an seine Schwester Goswina hervorgeht. Zugunsten seiner Münchner Studienpläne lehnte er jedoch ab.⁴²

Der wichtigste Kontakt während seiner Frankfurter Zeit war die Freundschaft mit dem Maler und Lehrer an der Frankfurter Kunstgewerbeschule, Eugen Klimsch (1839–1896)⁴³, unter dessen Anleitung Berlepsch-Valendas erste Malstudien betrieb.⁴⁴ Klimsch stammte aus einer Frankfurter Malerfamilie und wurde vor allem als Illustrator von Kinderbüchern bekannt. Von 1859 bis 1865 war er Privatschüler von Andreas Müller (1831–1901) in München, dessen Schüler Berlepsch-Valendas anfänglich auch werden wollte. Klimsch lehrte bis 1895 an der Kunstgewerbeschule, danach am Städel. Einige Frankfurter Freskoausmalungen stammen von ihm, vermutlich lernte Berlepsch-Valendas hier diese Technik. Ausserdem malte Klimsch drei Dampfer der Frankfurter Lloyd aus, für die auch Berlepsch-Valendas ein Schiff ausstatten sollte, was dann aber doch nicht erfolgte. Auch wenn er Klimschs Bilder für zu fein, für «Salonbilder» hielt, entschied sich Berlepsch-Valendas doch unter Klimschs Einfluss, seinen Beruf als Architekt aufzugeben, um an die Akademie nach München zu gehen.⁴⁵ Anfängliche Pläne, in Paris Malerei zu studieren, musste er aus finanziellen Gründen aufgeben. Noch im Juni 1874 hatte er hoffnungsvoll an seine Schwester Goswina geschrieben: «Doch bald wird dieses Frankfurter Leben ein Ende haben und gen Paris wendet sich mein Schritt. Jedenfalls aber komm ich als Künstler dort weiter als im sittlichen, wenig Gescheites produzierenden Deutschland.»⁴⁶

Zu den wenigen erhaltenen Skizzen dieser Frankfurter Zeit gehört der Entwurf für ein Wirtshausschild in einem Ort am Rhein, ausgeführt Ostern 1875. Am 23. März 1875 berichtete Berlepsch-Valendas seiner Schwe-



6 Ausschnitt aus einer Skizze der Studienzeit in Zürich:
Grossmünster in Zürich, 1870. Bleistiftskizze, Skizzenbuch d. Bezeich-
net: «5. Augst 70, Grossmünster vom Lindenhof aus gesehen». Vgl. Kat.
Nr. 240 d.



7 Zeichnung aus der Frankfurter Zeit:
Entwurf für ein Wirtshausschild, 1875. Bleistift- und Tuschzeichnung,
aquarelliert, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 100.

ster Goswina von einem vergnüglichen Ausflug an den Rhein. Dort hatte er zusammen mit den beiden Malerfreunden Carl Schirm (1852–1928) und Heinrich Schlitt (geb. 1849) gegen freie Kost und Logis in drei Tagen ein Wirtshausschild gemalt.⁴⁷ Der Entwurf ist ganz im Stil der Deutschen Renaissance gehalten, die um diese Zeit in Mode kam und in der Münchner Ausstellung «Unserer Väter Werke» von 1876 gipfelte. Als Vorlage diente eine Wappenscheibe von Holbein (vgl. Kat.Nr. 100). Mit Schlitt und Schirm war Berlepsch-Valendas zeitlebens befreundet. Heinrich Schlitt, wie Berlepsch-Valendas Schüler von Wilhelm von Lindenschmit (1829–1895), wurde vor allem als Illustrator der Münchner FLIEGENDE BLÄTTER bekannt, einem satirischen Blatt, für das auch Berlepsch-Valendas zeitweise arbeitete. Der Wiesbadener Maler und Kunstgewerbler Carl Schirm, der an der Karlsruher Akademie Schüler von Wilhelm Ludwig Riefstahl (1827–1888) war, den auch Berlepsch-Valendas kannte, war von 1883 bis 1889 Lehrer für Landschaftsmalerei am Museum in Breslau, der Heimatstadt von Berlepsch-Valendas' Gattin.

Im Frühjahr 1875 kam Berlepsch-Valendas schliesslich nach München, um Malerei zu studieren. Schon im Dezember 1874 hatte er seinem Schwager Franz von Hanke angekündigt, dass er sich «den Gipssaal ersparen wolle» und gleich zu «guten Leuten, zu Andreas Müller und Professor Piloty» wolle.⁴⁸ Am 21. April 1875 wurde er in die Akademie aufgenommen und zwar in die «Naturklasse».⁴⁹ Die Lehrer waren mit seinen Leistungen zufrieden und am 19. November 1875 berichtet er stolz seiner Schwester Goswina: «Piloty hatte mir weiter nichts zu eröffnen, als dass meine Skizze vom Lehrerkonvent sehr gelobt worden sei und ich im Frühjahr in eine Componierklasse befördert werde ...»⁵⁰

Karl von Piloty (1826–1886) war 1874 Direktor der Akademie geworden und beteiligte sich daher selbst wenig am Unterricht. Berlepsch-Valendas' Lehrer waren: Wilhelm von Lindenschmit (1829–1895), Wilhelm Diez (1839–1907) und Ludwig von Löffitz (1845–1910).⁵¹ Wilhelm von Lindenschmit, seit 1863 in München, war früher – wie Berlepsch-Valendas selbst – am Frankfurter Stadel tätig gewesen. Es ist daher wahrscheinlich, dass Berlepsch-Valendas auf Frankfurter Empfehlung zu ihm kam.

Wilhelm Diez, seit 1872 Professor an der Akademie, hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die Secessionskünstler, darunter Ludwig von Löffitz, Adolf Hölzel (1853–1934), Max Slevogt (1868–1937), Lovis Corinth (1858–1925) und Ernst Karl Georg Zimmermann (1852–1901). In seinem Unterricht legte Diez Wert auf genaue Naturbeobachtung unter Berücksichtigung der Licht- und Schattensituation, Prinzipien, die später auch immer von Berlepsch-Valendas betont wurden.⁵² Die Diez-Schule zeigte einen demokratischen Zug und gestand den Schülern grössere Freiheiten zu.⁵³ Berlepsch-Valendas, der seinen Lehrer sehr verehrte, strich in seiner Diez-Biographie besonders diesen Drang zum Individualismus und zum Nonkonformismus heraus.⁵⁴ Diez löste sich jedoch thematisch nie von der Historienmalerei, was bei den modernen Malern verpönt war. Berlepsch-Valendas hingegen verteidigte seinen Lehrer. Diez stelle in seinen Bildern den immer gleichbleibenden Menschen dar, es sei daher nebensächlich, wel-

ches Kostüm er dazu verwende: «Wer aber den Menschen als solchen – und der ist sich stets gleich geblieben – zu schildern versteht, wie Diez es thut, dem steht auch das Recht zu, ihn in jedes beliebige Gewand zu stecken, denn während eben viele ein paar glänzende Kostümfetzen, mit unseren Modellen darin steckend, malen und nun glauben, sie hätten ein Stück Vergangenheit gemalt, führt uns Diez ein Stück Menschheit vor, wie es lebt und webt, und bei dem es nicht darauf ankommt, was die Leute für Kleider tragen.»⁵⁵

Auch Berlepsch-Valendas widmete sich kurzfristig der Historienmalerei, obwohl er später die Landschaftsmalerei bevorzugte und die häufig überdimensional grossen Historienbilder als langweilig ablehnte. 1877 erhielt er sogar einen Preis in einem Wettbewerb zur Historienmalerei für sein Bild «Antonius zeigt dem Volk die Wunden Cäsars», und eines seiner ersten grösseren Bilder «Kein Pardon» (1878) zeigt eine Gefechtszene aus dem Siebenjährigen Krieg.⁵⁶

Löffitz (1874) und Lindenschmit (1875) kamen fast gleichzeitig mit Berlepsch-Valendas' Studienbeginn als Lehrer an die Akademie. Besonders Lindenschmit wird öfters in Berlepsch-Valendas' Briefen erwähnt. Bei einem Aufenthalt in Paris (1850–1853) hatte Lindenschmit die «Barbizon-Schule» kennengelernt, die seine Malerei stark beeinflusste. Seit 1830 fand sich in der Nähe von Fontainebleau eine Malergruppe zusammen, zu der unter anderem Theodore Rousseau (1812–1867), Jean François Millet (1814–1875) und Charles François Daubigny (1817–1878) gehörten. Sie pflegten eine intime Landschaftsmalerei in Anlehnung an John Constable (1776–1837). Wahrscheinlich lernte Berlepsch-Valendas durch Lindenschmits Einfluss diese Malrichtung kennen, die er besonders schätzte. Als Historienmaler interessierte sich Lindenschmit besonders für Themen der Reformationszeit, einer Epoche, mit der sich auch Berlepsch-Valendas bevorzugt in seinen kunsthistorischen Schriften beschäftigte, jedoch nicht in seinen Bildern.⁵⁷

Reisen

Im Anschluss an seine Studienzeit unternahm Berlepsch-Valendas seine ersten grösseren Reisen zusammen mit dem Schlachtenmaler Alexander von Kotzebue (1815–1889). Bereits als Akademieschüler hatte er Kotzebue kennengelernt, der ihm riet, ebenfalls Schlachtenmaler zu werden – ein Vorschlag, den sich der abenteuerlustige junge Mann ernsthaft überlegte.⁵⁸ Kotzebue besuchte den Studenten regelmässig im Atelier, um dessen Bilder zu besprechen. Berlepsch-Valendas schätzte diese Kritik sehr, besonders da sein Lehrer Diez, entgegen seiner Versprechen, viel zu wenig Zeit für solche Besuche hatte – dies schrieb er 1877 an seine Mutter. Im gleichen Brief berichtete er, dass er von 8.00 bis 12.00 Uhr den Unterricht bei Diez besuche und abends den obligatorischen Abendakt.⁵⁹ Im Sommer 1878 wohnte Berlepsch-Valendas sogar einige Zeit im Haus Kotzebue am Starnberger See.⁶⁰ Im September 1879 begleitete er dann Kotzebue auf einer Reise in russischem Staatsauftrag zu den russisch-türkischen Schlachtfeldern auf dem Balkan.⁶¹ Eine zweite Balkanreise fand 1881 nicht mehr statt, da der Auftrag durch

den Tod des Zaren hinfällig wurde.⁶² Die Skizzen seiner Balkanreise stellte Berlepsch-Valendas anschliessend im Zürcher Künstlergut aus.⁶³

Im August 1880 kündigte er seiner Schwester eine grosse Reise nach Südspanien, Nordafrika und Frankreich an, die von einem reichen Gönner – August Ludwig Deinhard (geb. 1847), einem Papierfabrikanten aus Mochenwangen bei Ravensburg – finanziert wurde.⁶⁴ Im Herbst 1880 ist er bereits zu Pferd durch die Sierra Nevada unterwegs, besichtigt die maurischen Überreste in Granada und zeigt sich beeindruckt von der Wüste Nordafrikas.⁶⁵ Begeistert schreibt er an seine Schwester: «Unter dem frischen Eindruck des Gesehenen will ich nun tüchtig an die Arbeit gehen und des Südens heisse Farben auf die Leinwand zu bringen suchen.»⁶⁶ Später entstanden auch einige spanische Bilder. Er liess sich für seine Studien sogar andalusische Kostüme schicken.⁶⁷ Im Anschluss an die Reise berichtete er in einem Vortrag beim Bayerischen Kunstgewerbeverein über seine Reiseeindrücke unter besonderer Berücksichtigung von Spaniens maurischer Vergangenheit.⁶⁸

1888 bereiste er zusammen mit seinen Freunden – dem Ehepaar Toni und Albert Neisser und Friedrich Weysser – erneut Osteuropa, dieses Mal den südlichen Teil, hauptsächlich Dalmatien, wo er Split und Ragusa, das heutige Dubrovnik, besichtigte. Auch hier beschäftigte er sich intensiv mit Trachten und Folklore. Von den Kunstschatzen und der Volkskunst Dalmatiens war er tief beeindruckt und bemerkte: «Über Dalmatien, ein Land, dessen Volksleben unendlich viel mannichtiger und bunter (als Italien ist), ... weiss die Welt beinahe soviel wie über irgendeinen arabischen Staat.»⁶⁹ Durch Vorträge und Veröffentlichungen versuchte er, diesem Mangel Abhilfe zu schaffen. Während der Reise entstanden mehrere Skizzen⁷⁰, die Berlepsch-Valendas zu Hause ausarbeitete, beispielsweise die Radierung, die den Kirchhof von Ragusa zeigt. Sie erschien 1893 in der Jahresmappe des Münchner Radiervereins.⁷¹

Besonders die dalmatinische Tracht und ihr Schmuck interessierten ihn. Obwohl er das Kopieren folkloristischer Motive ablehnte, tauchen in seinen frühesten Schmuckentwürfen um 1890 Anklänge an dalmatinischen Trachtenschmuck auf. Für ein Collier⁷² und ein Haarnadelset seiner Braut verarbeitete Berlepsch-Valendas sogar Originalstücke – Filigranperlen und Knöpfe, die er vergolden liess – innerhalb des eigenen Entwurfs: «Ich dachte mir die Sache nun so: Anstatt der von Dir proposierten dünnen Kette, schaue ich zwei Ketten wie die an meiner Uhr zu bekommen, und an diese würden dann die Halbkнопfe abwechselnd mit Spillen, wie auf beiliegender Skizze, befestigt. Die Kette stünde dann also aufrecht am Halse (sie ist genau genommen in den festen cylindrischen Körpern 21 qmm breit, von Axe zu Axe ist die Entfernung genau 1 cm). Natürlich muss ich noch die Halsweite haben. Dazu schenke ich ihr dann die schöne Haarnadel, die ich bereits besitze, dann wird das Ganze wohl ein anständiges und künstlerisch präsentables Geschenk sein, was jedenfalls nach mehr aussieht als irgendein pompöser Goldgladderadatsch... Es fragt sich nun, was Machatschek für das Giessen der Spillen verlangen wird und was endlich das Vergolden und Montieren der ganzen Geschichte, samt einem dazu passenden Etui

Balkanreise von 1879



8 Ausschnitt des Porträts von Berlepsch-Valendas' Pferdeführer, 1879. Bleistiftskizze, Skizzenbuch f. Originalgröße. Bezeichnet: «Ibrahim Petko, Unser Pferdeführer vom 21.IX bis 30.IX». Vgl. Kat. Nr. 240 f.



9 Türkisches Haus, 1879. Bleistiftskizze, Skizzenbuch f. Bezeichnet: «Roustschouk 19.IX.79, Türkisches Haus neben der zerstossenen Moschee». Vgl. Kat. Nr. 240 f.

10 Landschaft bei Ruschuk, um 1879. Tuschzeichnung, laviert, Einzelblatt. Bezeichnet: «Ruschuk, v. B.». Vgl. Kat. Nr. 109 c.



Spanienreise von 1880



11 El Picador, 1882. Aquarell, Einzelblatt. Bezeichnet: «El picador, 1882, H.E. v. Berlepsch». Vgl. Kat. Nr. 129. Kostümstudie, bei der Berlepsch-Valendas nachträglich – aufgrund von ihm zugesandten Originalkostümen – die Eindrücke seiner Spanienreise verarbeitet hat.

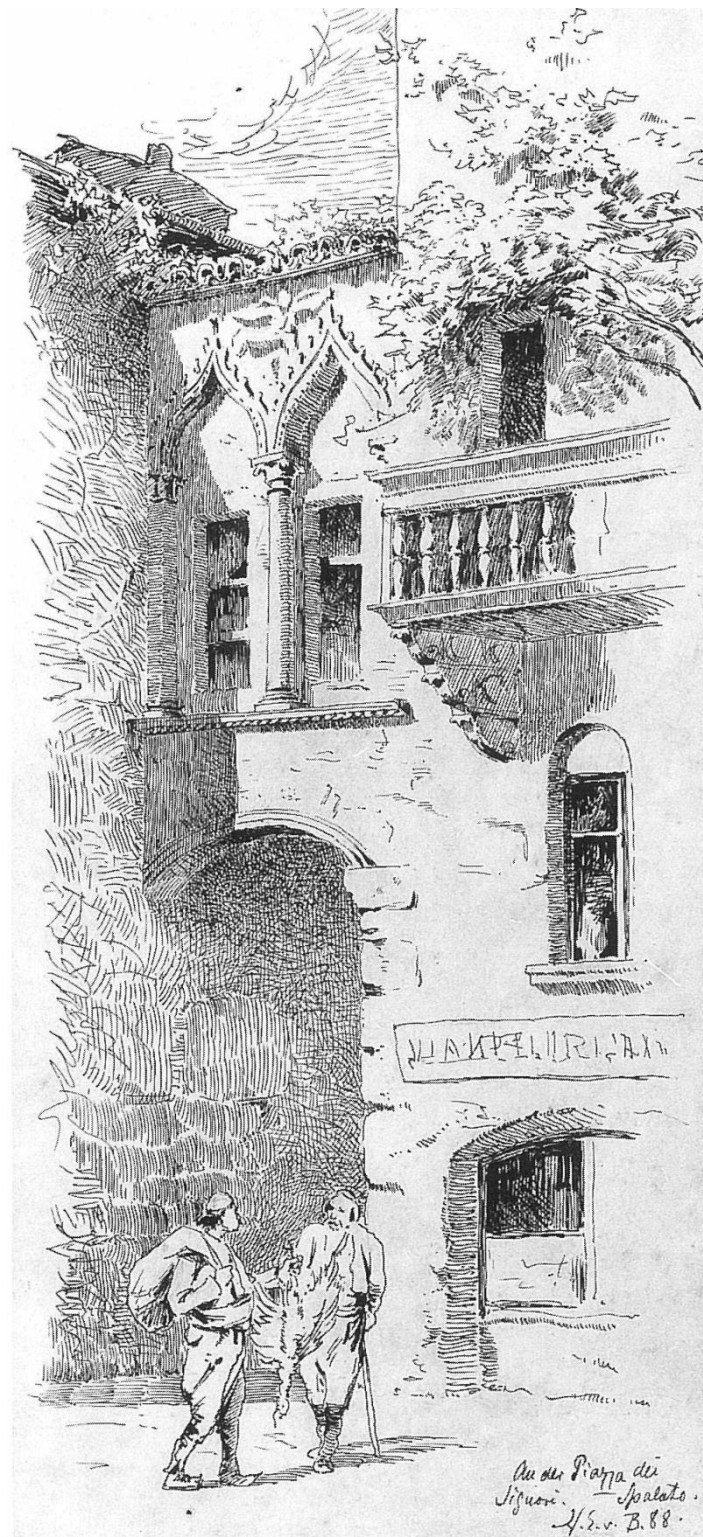


12 Torbogen der Alhambra in Granada, 1880. Bleistift- und Tuschzeichnung, laviert, Skizzenbuch 1, Seite 4. Bezeichnet: «Alhambra 15.X.80. Puerta de los Juicios». Vgl. Kat. Nr. 240 1.

13 Quartierszene in Granada, 1880. Bleistift- und Tuschzeichnung, aquarelliert, Skizzenbuch 1, Seite 24. Bezeichnet: «Granada 23.X.80. Quartier unter der Alhambra». Vgl. Kat. Nr. 240 1.



Dalmatienreise von 1888



14 Ansicht der Piazza dei Signori in Split, 1888. Tuschzeichnung auf Karton, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 203.



links:

15 Altstadtzene in Split, 1888. Tuschzeichnung auf Karton, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 203 a.

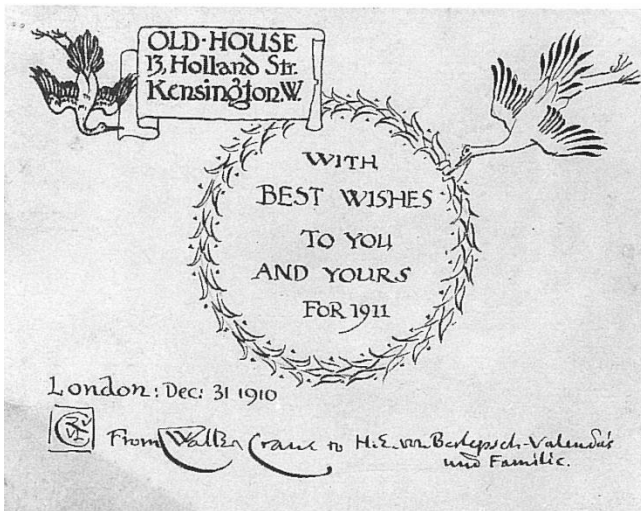
rechts:

16 Ziehbrunnen im Dominikanerkloster San Domenico, 1888. Bleistiftzeichnung, laviert, Skizzenbuch m. Bezeichnet: «San Domenico, Ragusa 16.X.88, Torre Vincetto, das Thor, welches beim Berge ob Hotel Miramar liegt. Oben Fort Imperial». Vgl. Kat. Nr. 240 m. Die Skizze hat Berlepsch-Valendas 1904 weiter ausgearbeitet und als Artikelillustration in ZKGV 1894, Bd. 44, S. 49, veröffentlicht.





17 Collier: Brautschmuck für Elise von Berlepsch, um 1890. Gold, Silber, Halbedelsteine und Perlen. Vgl. Kat. Nr. 33. Auf der Porträtaufnahme von 1890 (siehe Abb. 5) trägt die Braut das Collier.



18 Neujahrskarte von Walter Crane, 1910. Tuschzeichnung auf Halbkarton. 9 x 11 cm. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen.

kostet... Die Nadel sende ich dann auch, damit sie entsprechend den anderen Dingen vergoldet wird.»⁷³

Wie die von ihm beschriebenen dalmatinischen Schmuckstücke, setzt sich das Halsband aus mehreren, stufenförmig angeordneten Ketten und Zierformen zusammen. In der Mitte des Colliers prangt ein mit Edelsteinen besetztes Georgskreuz, das ebenfalls – in einer schlichteren Version – Bestandteil der dalmatinischen Tracht ist.⁷⁴ Die dazugehörige Haarnadel, die er seiner Braut «am Hochzeitsmorgen anstecken» wollte, war ein Originalstück aus Dalmatien.⁷⁵ Er hatte sie nur vergolden lassen.

Wann Berlepsch-Valendas die für Maler seiner Zeit obligatorische, erste Italienreise unternahm, ist unklar. In seinen kunsthistorischen Arbeiten beschäftigte er sich nie mit der italienischen Kunst, sondern immer mit derjenigen Mitteleuropas. Erst für das Frühjahr 1891 ist eine Italienreise archivalisch nachweisbar. Berlepsch-Valendas reiste mit dem Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847–1921) und dem Kunsthistoriker Adolf Beyerndorfer (1842–1901) für vierzehn Tage nach Florenz.⁷⁶ Südtirol und Norditalien hatte er schon früher bereist. Eine Kostümstudie ist signiert «Roma 1874» und könnte auf eine Romreise hinweisen. Archivalische Belege für diese Reise gibt es nicht. Sein Biograph Arthur Weese erzählt allerdings von einer Reise nach Italien während der ersten Studienjahre.⁷⁷

Eine Englandreise lässt sich trotz intensiver Englandkontakte nicht vor 1900 nachweisen, entgegen der allgemeinen Annahme.⁷⁸ Berlepsch-Valendas plante zwar schon für April 1897 eine Reise nach England, sie fand jedoch aus terminlichen und finanziellen Gründen nicht statt.⁷⁹ Vor allem nach der Turiner Ausstellung von 1902, bei der er viele führende englische Künstler kennenlernte, kam es zu gegenseitigen Besuchen. Durch den intensiven Briefwechsel in den 1890er Jahren mit führenden Arts and Crafts Künstlern, vor allem mit Walter Crane (1845–1915), war er bald zum Vorreiter englischer Entwurfsvorstellungen in München geworden.

Die frühesten Englandkontakte entsprangen jedoch nicht seinem Entwurfsinteresse. Auf Vermittlung des Augsburger Archivars Adolf Buff (1839–1901), der vor 1875 einige Zeit am englischen Hof als Erzieher tätig war, verlangte der Londoner Kunsthändler Goupil 1883 eine Auswahl seiner Bilder zur Ansicht, worauf Berlepsch-Valendas zwei Bilder nach England schickte.⁸⁰ Aber erst 1891 fand eine deutsche Ausstellung im Earl's Court in London mit hauptsächlich Münchner Künstlern statt.⁸¹ Besonders seit Anfang der 1890er Jahre waren schottische und englische Maler bei den Münchner Ausstellungen erfolgreich vertreten. In einem Artikel verweist Berlepsch-Valendas 1895 auf den zunehmenden Einfluss der Engländer in München, der auch von ihm gefördert wurde: «..., dass gerade aus England... ein gesunder Anstoss ausgehen werde, der selbst der Superiorität von Paris nahetritt, dem akademisch hochentwickelten Können, was an Seele arm ist, die Empfindung entgegengesetzt und vielleicht in unseren Tagen den nämlichen Einfluss auszuüben bestimmt ist, womit England schon einmal die nördlichen Kulturländer Europas im 18. Jahrhundert überzog, den französischen Geist, die Caprice in Kunst und Leben überall verdrängend.»⁸²

Wiederholt widmete Berlepsch-Valendas den Engländern ausführliche Besprechungen in seinen Ausstellungskritiken, so anlässlich der «Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen» von 1890.⁸³

Unter den englischen Arts and Crafts Künstlern war Walter Crane, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband, die wichtigste Kontaktperson. Charles Robert Ashbee (1863–1942), den Berlepsch-Valendas 1906 mit einer Empfehlung Cranes in Chipping Campden besuchte, stellte bereits 1898 in München aus.⁸⁴ Raymond Unwin (1863–1940) sowie Margareth (1865–1933) und Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) gehörten zu Berlepsch-Valendas' persönlichen Freunden.⁸⁵ Crane wurde vor allem durch seine Kinderbücher als einer der ersten englischen Entwerfer in Deutschland bekannt. Peter Arnold Jessen (geb. 1858), Bibliothekar am Berliner Kunstgewerbemuseum, veranstaltete 1893 eine Wanderausstellung mit Cranes Arbeiten, durch die wahrscheinlich auch Berlepsch-Valendas auf Crane aufmerksam wurde. Sie war unter anderem in Berlin, Wien, Brünn und Karlsruhe zu sehen.⁸⁶ 1895 und 1896 stellte Crane sowohl im Münchner Glaspalast als auch in der dortigen Secessionsausstellung mit aus. Berlepsch-Valendas hatte ihn im Auftrag des Secessionsvorstands dazu eingeladen und trug 1897 durch seinen ausführlichen Artikel, an dem er bereits 1895 arbeitete, wesentlich zu Cranes Bekanntwerden in Deutschland bei. Isobel Spencer bezeichnet den Artikel als «the most thorough German analysis of Crane's work».⁸⁷

Obwohl Berlepsch-Valendas sich als erstaunlicher Kenner der amerikanischen Verhältnisse zeigte, fand eine USA-Reise nie statt. Die Weltausstellungen in Chicago (1893) und St. Louis (1904), an denen er sich mit Bildern und Entwürfen beteiligte, besuchte er nicht.⁸⁸ Bereits 1897 hatte er sich mit «La Culture artistique en Amérique» von Samuel Bing (1838–1905) auseinandergesetzt und war daher über die moderne Architektur in Chicago, sowie über amerikanisches Kunstgewerbe überhaupt, wohlinformiert.⁸⁹ Ausserdem stand er in Briefkontakt mit dem Generaldirektor der Bostoner Kunstgewerbevereine und Fortbildungsschulen, den er persönlich kannte. Den Bostoner Kollegen beneidete er vor allem um seine finanziellen Möglichkeiten: «Heute früh hatte ich einen langen speech mit dem Generaldirektor aller Kunstgewerbevereine und Fortbildungsschulen in Boston. Herrgott, wenn man sieht wie die Leute sich rühren, weil ihnen vernünftige Millionen das nötige Kleingeld geben. Man könnte grad neidisch werden.»⁹⁰ Berlepsch-Valendas' Vortrag über amerikanisches Kunstgewerbe anlässlich der Generalversammlung des Bayerischen Kunstgewerbevereins im April 1903 erschien unter dem Titel «Ein Wort zur Frage der Beteiligung des bayerischen Kunstgewerbes an der Ausstellung in St. Louis 1904». Hierin erwähnte er bereits die Entwürfe von Frank Lloyd Wright (1869–1959), der erst 1910 durch die Veröffentlichung beim Verlag Ernst Wasmuth in Deutschland bekannt wurde, setzte sich mit den Entwürfen von Will Bradley (1868–1962) und Gustav Stickly (1857–1942) auseinander und mit der Organisation der Chicago Industrial Art League unter Leitung von Oskar Lowell Triggs (1865–1930); alles Themen, die um 1902/03 als hoch aktuell in den amerikanischen Zeitschriften CRAFTSMAN, HOUSE

BEAUTIFUL und anderen besprochen wurden. Besonders das Bemühen um einen eigenen nationalen Stil, der den amerikanischen Verhältnissen angepasst sein sollte, schilderte Berlepsch-Valendas als vorbildlich für deutsche Verhältnisse: «... wächst doch in Amerika die Zahl jener hellen Köpfe von Tag zu Tag mehr an, die eine den Verhältnissen, den lokalen Gepflogenheiten, den klimatischen Eigentümlichkeiten und der Rohstoffproduktion des eigenen Landes entsprechende Ausgestaltung jener Dinge befürwortet, die dazu bestimmt sind, das Milieu zu bilden, das sich der Mensch mit seinem Haus und seiner Wohnung schafft.»⁹¹

Neben den angelsächsischen Ländern interessierte sich Berlepsch-Valendas besonders auch für Skandinavien und seine Volkskunst. Schon Ende der 1880er Jahre stand er mit Arthur Hazilius (1833–1901), dem Leiter des Stockholmer Museums, in Kontakt, aber erst um 1904 bereiste er die nordischen Länder.⁹²

Die ersten Jahre als Maler und Kunsttheoretiker

Gleich zu Beginn seiner Münchner Zeit gelang es Berlepsch-Valendas, sich in Münchner Künstlerkreisen zu etablieren. Bereits im November 1875 wurde er Mitglied der Künstlergesellschaft Allotria, der Künstlergenossenschaft und des Bayerischen Kunstgewerbevereins.⁹³ Im Dezember 1895 wurde er, nach seinem Austritt aus der Künstlergenossenschaft, bei einer Gegenstimme in die Münchner Secession aufgenommen.⁹⁴ Der Münchner orientalischen Gesellschaft gehörte Berlepsch-Valendas genauso an wie dem Vorstand des Münchner Vereins für Originalradierungen.⁹⁵ Letzterer war 1891 von seinem Freund Ernst Zimmermann (1852–1901) und von Peter Halm (1854–1923) gegründet worden.⁹⁶ Auch bei der 1897 gegründeten Literarischen Gesellschaft unter dem Vorsitz von Ludwig Ganghofer (1855–1920) und Ernst von Wohlzogen (1855–1934) war Berlepsch-Valendas Mitglied.⁹⁷ Der 1899 gegründeten Gesellschaft der Bibliophilen trat Berlepsch-Valendas – ebenso wie Georg Hirth (1841–1915) – von Anfang an bei.⁹⁸ Wie William Morris und Walter Crane widmete auch Berlepsch-Valendas der Buchgestaltung und -ausstattung besondere Aufmerksamkeit.

Seinen Lebensunterhalt verdiente sich der Maler Berlepsch-Valendas durch Illustrationen für Zeitschriften und Bücher sowie durch Artikel und kunsthistorische Veröffentlichungen. Zu seinen Verlegern zählten Cotta in Stuttgart und Hanfstängl in München. Mitte der 1880er Jahre gab er die Reisehandbücher seines Vaters neu heraus⁹⁹ und redigierte die ZEITSCHRIFT DES MÜNCHNER ALTERTUMSVEREINS, ehemals DIE WARTBURG, zu dessen Mitgliedern auch Peter Behrens (1868–1940) gehörte.¹⁰⁰ In der Vorrede zur neuen Folge der Zeitschrift heisst es: «Man kann dem Vereine nur aufrichtig gratulieren, eine so tüchtige Kraft, wie Herrn von Berlepsch für die Redaktion seiner Zeitschrift gefunden zu haben.»¹⁰¹

Berlepsch-Valendas, der neben Architektur auch Kunstgeschichte in Zürich studiert hatte, machte sich vor allem in den Jahren 1871 bis 1895 einen Namen als Kunsthistoriker. In seinen Studien beschränkte er sich mit wenigen Ausnahmen auf Mitteleuropa, besonders auf Deutschland und die Schweiz. Er widmete sich vor

allem der deutschen Renaissance und dem Barock. Das Biedermeier dagegen hielt er, im Gegensatz zu den jüngeren Jugendstil Künstlern wie Josef Hoffmann (1870–1956), für den «langweiligsten aller Stile».¹⁰²

Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin im heutigen Sinne gab es damals erst seit ungefähr hundert Jahren. Im 19. Jahrhundert wurden viele Denkmäler im deutschsprachigen Raum erstmals erfasst. Nachdem Jacob Burckhardt die italienische Renaissance behandelt hatte, galt das Interesse vor allem der deutschen Renaissance.¹⁰³ Besonders unter dem Einfluss der Reichsgründung von 1871 widmete man der nationalen Kunst grössere Aufmerksamkeit. So erschienen neben Ortweins mehrbändigem Werk «Die Deutsche Renaissance», an dem Berlepsch-Valendas mitarbeitete, eine umfassende Geschichte der Epoche von Wilhelm Lübke (1826–1893) sowie Arbeiten zu Holbein und Dürer.¹⁰⁴

Ende der 1880er Jahre verlagerte sich der allgemeine Interessensschwerpunkt in der Kunstwissenschaft zum Barock. Zeitlich parallel erschienen die Werke von Heinrich Wölfflin (1864–1945) und Cornelius Gurlitt (1850–1938).¹⁰⁵ Berlepsch-Valendas veröffentlichte bei Lambert und Stahl unter dem Titel «Motive deutscher Architektur» ein zweibändiges Werk zur Kunst der Renaissance und des Barocks in Deutschland.¹⁰⁶ Fast gleichzeitig illustrierte Berlepsch-Valendas das Buch seines Bekannten Adolf Buff «Augsburg in der Renaissancezeit», das 1893 in Bamberg erschien.

Anders als Heinrich Wölfflin ging Berlepsch-Valendas nicht nach rein optischen Kriterien vor, sondern war wie sein Lehrer Semper bemüht, Architektur und Kunstgewerbe in ihrem zeitlichen Zusammenhang zu sehen und zu analysieren. Berlepsch-Valendas kannte aber Wölfflin aus seiner Münchner Zeit persönlich und schätzte ihn. 1893 beglückwünschte er ihn zu seiner Berufung nach Basel: «So leid es mir thut, Sie künftig nicht mehr in München zu wissen, ebenso freut es mich, Sie gerade diesen Lehrstuhl besteigen zu sehen. Der Nachfolger von Jakob Burckhardt! Das ist ein Wort. Nehmen Sie meinen herzlichen Glückwunsch entgegen.»¹⁰⁷

Im Vorwort zu Band 2 seines Werkes verwies Berlepsch-Valendas sogar ausdrücklich auf Wölfflins Schrift. Für zwei Neuauflagen von Wölfflins Arbeiten, «Die Klassische Kunst» (1901) und «Renaissance und Barock» (1899), entwarf er die Bucheinbände.¹⁰⁸

Fast gleichzeitig mit «Motive deutscher Architektur» veröffentlichte Berlepsch-Valendas zusammen mit seinem Freund Friedrich Weysser einen Katalog der Sammlung des Bamberger Verlagsbuchhändlers Carl Christian Buchner (1817–1886).¹⁰⁹ Nach einem kurzen Einleitungsteil zur Sammlungsgeschichte konzentriert sich das Buch auf die Katalogbeschreibungen der kunstgewerblichen Objekte. Sammlungsschwerpunkte sind vor allem Möbel und Keramiken des 18. Jahrhunderts aus dem Raum nördlich der Alpen sowie einige deutsche Renaissancemöbel.

Der Künstlerclub Allotria spielte keine geringe Rolle im gesellschaftlichen Leben Münchens. Neben bildenden Künstlern gehörten Musiker, Schriftsteller, Juristen, Bankiers und andere zu den Mitgliedern.¹¹⁰ Zwei Jahre bevor Berlepsch-Valendas nach München zog, herrschten Unstimmigkeiten innerhalb der Künstlergenossenschaft, der damals alleinigen Gesamtvertretung

Münchner Künstler, über die Teilnahme an der Weltausstellung in Wien. Unter Führung von Lorenz Gedon (1843–1883), Franz von Lenbach (1836–1904) und Rudolf von Seitz (1842–1910) traten an die 50 Künstler aus und gründeten 1873 die Allotria. Anders als beim Austritt der Secessionisten 1892 traten jedoch fast alle wenig später wieder in die Künstlergenossenschaft ein.¹¹¹ Die Allotria, berühmt für ihre humoristischen Kneipzeitungen und Feste, wurde zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt mit wechselnden Vereinslokalen. So verkehrten in der Allotria auch nach 1892 Mitglieder der Künstlergenossenschaft und der Secession freundschaftlich miteinander.¹¹²

Neben Berlepsch-Valendas gehörten zahlreiche weitere Diez-Schüler zu den Mitgliedern der Allotria, was er in einem diesbezüglichen Artikel besonders betonte. Der Artikel erschien 1893 anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens des Vereins und damit während des Höhepunkts der Secessionstreitigkeiten. Berlepsch-Valendas bemühte sich, zwischen den Mitgliedern der Künstlergenossenschaft und jenen der 1892 gegründeten Secession zu vermitteln und betonte daher auch, dass die Gründung der Allotria «genau die selbe Erscheinung» gewesen sei wie die der Secession.¹¹³ Er ignorierte so die tatsächlich weit grösseren Differenzen zwischen den streitenden Parteien. Allgemein als Vermittler anerkannt, schrieb er seiner Familie 1894, kurz vor seinem Austritt aus der Allotria, dass man ihn ins Präsidium wählen wollte, was er jedoch ablehnte.¹¹⁴

Wenigstens die privaten Kontakte unter den streitenden Mitgliedern der Allotria wollte er aufrecht erhalten, wenn man sich schon auf künstlerischem Gebiet nicht mehr einig war. Daher betonte er vor allem die gesellschaftlichen Aktivitäten: «Die künstlerische Einheit der Bestrebungen ist nicht mehr der Kardinalpunkt des Vereinslebens, wohl aber die künstlerische Gestaltung dieses Lebens selbst, wenn auch in anderer Form als früher, und so konnte der Sänger und Dichter am 20. Wiegenfeste der Gesellschaft sagen: «Denn von einem Band umschlungen sind die Alten und die Jungen, und bei Beiden drängt sich vor, was sie adelt: der Humor!»¹¹⁵

Als festliche Höhepunkte erwähnte er das Faschingsfest 1876 mit dem Motto «Kaiser Karl V. und sein Hof» und das Sommerfest 1887, kurz vor Abbruch des alten Vereinslokals. Bei diesen Festen fehlte Berlepsch-Valendas nie. Auch beim tragischen Faschingsfest von 1881, als mehrere Teilnehmer bei einem Brand umkamen, war er Zeuge. Berlepsch-Valendas selbst entkam dem Brand dank einer «günstigen» Verkleidung mit nassen Fellen.¹¹⁶

Die Gründung der Secession führte zu einer engtägigen Spaltung der seit 1868 bestehenden Künstlergenossenschaft.¹¹⁷ Berlepsch-Valendas gehörte zwar nicht zu den Gründern, sympathisierte aber von Anfang an mit ihren Mitgliedern, wie aus seinen Kritiken der frühen 1890er Jahre hervorgeht.¹¹⁸

Während seines Sommeraufenthaltes in Maria-brunn 1893 schrieb er an die Secessionsleitung und bat darum, die Ausstellung vorab besichtigen zu dürfen, da er für die MÜNCHNER ALLGEMEINE ZEITUNG eine Kritik schreiben sollte.¹¹⁹ Seit 1890 war er Chefkritiker der Sparte Kunst bei dieser Zeitung. 1896, kurz nach seiner offiziellen Aufnahme, nahm er an einer Seces-

sions-Ausstellung in Basel teil.¹²⁰ Schon 1894 war er vom Sekretär der Basler Kunsthalle Emanuel Bernoulli (1834–1917) gebeten worden, dort auszustellen und antwortete: «Sehr geehrter Herr, mit Vergnügen würde ich ihrer Aufforderung, meine zwei Bilder von der Secession aus nach Basel zu schicken, nachkommen. Indess hat die Secession selbst vor ein paar Tagen ein Schreiben an die Aussteller erlassen, die in Stuttgart befindlich gewesenen Bilder für die akademische Ausstellung in Dresden zu überlassen und zu allem Überfluss kam auch eine direkte Einladung von Dresden aus, die ich angenommen habe.»¹²¹

Berlepsch-Valendas machte sich gerade einen Namen als Maler und wurde häufig zu Ausstellungen eingeladen. Auch mit der Secession stellte er bereits vor seiner Mitgliedschaft 1895 wiederholt aus. Dies ist bemerkenswert, da die Secession bei der Zulassung zu ihren Ausstellungen weit elitärere Massstäbe anlegte als die Künstlergenossenschaft, wie Maria Makela dargelegt hat.¹²²

Bei der Ausstellung im Wiener Künstlerhaus 1894 zeigte er vier Bilder, die von der WIENER ABENDPOST gelobt wurden: «Berlepschs Landschaften zählten in der Ausstellung der Münchner Secession mit zu den reizendsten und stimmungsvollsten, indem sein ›Hochsommer‹ und ›Julitag‹ nicht nur die Erscheinung wiedergeben, sondern auch den Odem, der sie durchweht, die Seele der Landschaft.»¹²³

Dank seiner familiären Beziehungen in Wien war er wesentlich am Zustandekommen dieser Ausstellung beteiligt. Seiner Schwester schildert Berlepsch-Valendas aus diesem Anlass die Secession als «ein Stück französische Revolutionspolitik, die überall ihre Emissäre in Bewegung setzte.»¹²⁴ Auch den Kontakt zwischen Ludwig Dill (1848–1940), dem Präsidenten der Münchner Secession, und dem Wiener Feuilletonjournalisten und Biographen Anton Bettelheim (1851–1930) vermittelte Berlepsch-Valendas. Er empfahl Dill brieflich und bat Bettelheim um eine Ausstellungsbesprechung: «Ich selbst bin, ob schon ich mit der Secession ausstelle, offiziell nicht Mitglied der Gesellschaft. Was thut' s! Mit Leib und Seele bin ich ohnehin dabei und das gibt mir auch den Muth, den Präsidenten der Secession zu einem Besuche bei Ihnen zu bewegen.»¹²⁵

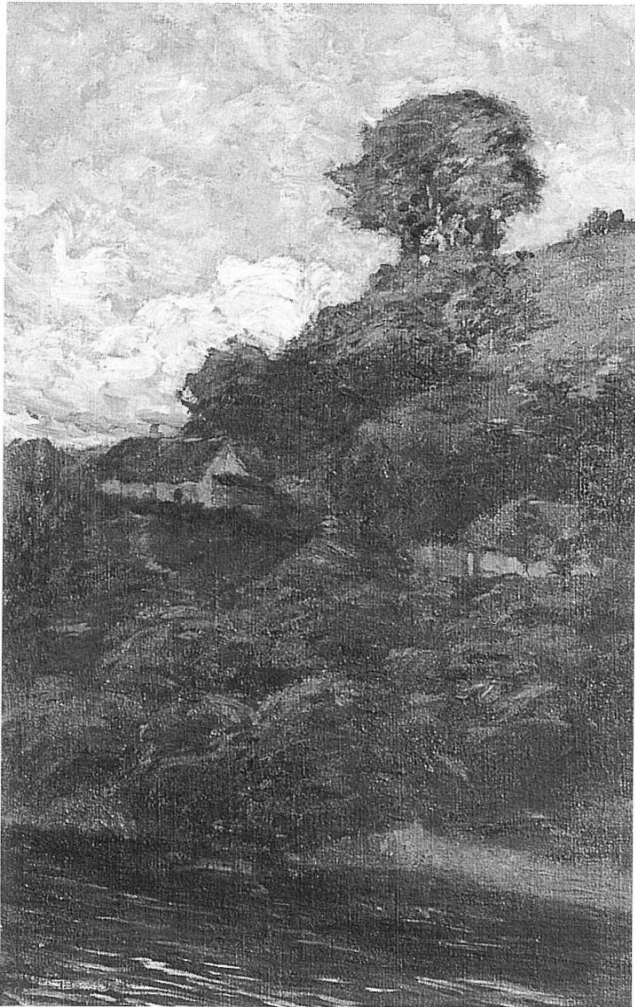
Durch seine Arbeit als Kritiker kam es schon bald zu Schwierigkeiten mit der Secession und zu seinem Austritt, da er nicht bereit war, alles gutzuheissen, was die Secession tat. Er war sich seiner Macht als Kritiker durchaus bewusst und wollte die zeitgenössische Kunstszene nach seinen Vorstellungen beeinflussen. Seit 1890 war er nicht nur einer der führenden Kritiker der MÜNCHNER ALLGEMEINEN ZEITUNG, sondern auch Herausgeber der KUNST UNSERER ZEIT. Ausserdem schrieb er öfter für die KUNST FÜR ALLE und die von seinem langjährigen Freund Michael Georg Conrad (1846–1927) herausgegebene Zeitschrift DIE GESELLSCHAFT.¹²⁶ Ferdinand Ernst Albert Avenarius (1856–1923), Herausgeber des KUNSTWART, forderte 1894 Berlepsch-Valendas auf, die Berichterstattung für die Abteilung bildende Kunst im KUNSTWART zu übernehmen.¹²⁷ An seine Braut schreibt Berlepsch-Valendas: «Mit der KUNST UNSERER ZEIT und der ALLGEMEINEN erobern wir uns eine Position von ausserordentlichem Einfluss...»¹²⁸

Typisch für seine kompromisslose Haltung in Fragen der Kunst ist die Tatsache, dass er weniger als ein Jahr nach seiner Aufnahme bereits wieder aus der Secession austrat. Im Juli 1896 schreibt er an seine Familie: «Ich bin unter anderem auch aus der Secession ausgetreten, nachdem ich den Posten eines offiziellen Lobhudlers zu übernehmen mich verwahrte...»¹²⁹ Beim Basler Hans Sandreuter (1850–1901) beschwert er sich, die «Obersten von der Secession muten einem zu, keine Meinung mehr zu äussern...».¹³⁰ Anlass für die Streitereien war die Frühjahrsausstellung 1896, die er für sehr mittelmässig hielt.¹³¹ Berlepsch-Valendas wurde seinem Namen als unabhängiger Kritiker durchaus gerecht. Der MÜNCHNER ALLGEMEINEN ZEITUNG wurde er 1890 folgendermassen empfohlen: «Der einzige Mann, der allgemein als völlig unabhängig und vorurteilsfrei in seinen Urtheilen in Künstlerkreisen ungeteilte Achtung geniesst, ist Herr Hans von Berlepsch... Gelänge es Ihnen denselben zu gewinnen, so wäre das ein Vortheil von grossem Werthe, denn es ist, zumal bei einem Weltblatte wie dem Ihren nicht gleichgültig, welche Beurtheilung das künstlerische Schaffen einer grossen Corporation und deren einzelnen Mitglieder erhält.»¹³²

Berlepsch-Valendas' Kunstauffassung, seine Vorliebe für moderne französische Malerei, wird vor allem in seinen Kritiken deutlich. Besonders bei den Diskussionen anlässlich der Kunstausstellungen um 1890, die schliesslich zum Austritt einiger Künstler aus der Künstlergenossenschaft und zur Gründung der Secession führten, nahm Berlepsch-Valendas aktiv teil. Unter dem Titel «Münchner Kunstbummeleien» philosophierte er in der MÜNCHNER ALLGEMEINEN ZEITUNG über die Münchner Kunstszene.¹³³ Hier erschien auch als Sonderbeilage eine besonders ausführliche Ausstellungsbesprechung anlässlich der «Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen» von 1890.¹³⁴ Berlepsch-Valendas lobte die Bilder von Wilhelm Leibl (1844–1900), der ein «Realist von reinstem Wasser, aber selbständig» sei, unabhängig von ausländischen Stilen.¹³⁵ Es ist bezeichnend für die nationale Stimmung der Zeit, dass er bemüht ist, den von Gustave Courbet (1819–1877) beeinflussten Leibl als unabhängig von ausländischem Einfluss darzustellen. Courbets Ausstellung im Münchner Glaspalast von 1869 hatte manchen Münchner Maler beeindruckt.¹³⁶

Berlepsch-Valendas, der selbst Landschaftsmaler war, unterstützte die französisch beeinflussten Münchner Maler gegen die akademische Tradition, wie sie beispielsweise von Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) vertreten wurde. Die überdimensionalen Historienbilder lehnte er entschieden als langweilig zugunsten der «Plein air»-Malerei ab. Schon während seiner Zürcher Studienzeit war es zu Streitgesprächen mit seinem Vater gekommen, der die Malerei Kaulbachs verteidigte: «... zuhause wieder einmal über Kaulbach gesprochen, natürlich diesmal vom vernünftigen Standpunkte aus, nicht zu widersprechen; denn das nützt nicht viel und macht nur Verdross, also wars besser zu schweigen und dessen ungeachtet anderer Meinung zu sein.»¹³⁷

In seiner Ausstellungsbesprechung von 1890 zitiert er einige Zuschauerkommentare, um die allgemeine Haltung gegen die modernen Maler zu ironisieren: «Sie [die Maler] werfen am Ende noch das ABC über den



19 Flusslandschaft mit Birken und Dorf, ca. 1894. Öl auf Leinwand. Vgl. Kat. Nr. 81.

Haufen oder haben es sich wohl gar selbst gebildet, ohne dass sie jemals eine Schule besuchten, wie?»¹³⁸. Berlepsch-Valendas veröffentlichte auch mehrere Biographien befreundeter Künstler. Neben Malern, die sich, wie er selbst, für das Kunstgewerbe engagierten – beispielsweise Bernhard Pankok (1872–1943), Fritz Erler, Walter Crane, Eugène Grasset (1841–1917) und der Böcklin-Schüler Hans Sandreuter –, setzte er sich häufig für seine Schweizer Landsmänner ein, zu denen auch die beiden letztgenannten gehörten. Die Bilder seines langjährigen Freundes Hans Thoma (1839–1924) schätzte er sehr. Von den Künstlern der älteren Generation verehrte er den Maler Arnold Böcklin (1827–1901)¹³⁹ und den Dichter Gottfried Keller (1819–1890), der ursprünglich als Landschaftsmaler in München tätig war. 1895 erschien sein Buch «Gottfried Keller als Maler». Die von ihm gelobten Landschaftsbilder der Schweizer Adolf Stäbli (1842–1901) und Otto Fröhlicher (1840–1890) zeugen ebenso vom Einfluss der französischen Barbizon-Schule wie seine eigenen Landschaftsmalereien.

Zu den unterstützten Courbet-Nachfolgern gehörte vor allem der Frankfurter Victor Müller (1829–1871), von dem er selbst ein Bild besass, das im Speisezimmer seines Hauses in Planegg hing.¹⁴⁰ Der «Feuermüller», wie er mit Spitznamen hiess, war seit 1865 in München tätig, hatte Courbet in Frankreich kennengelernt¹⁴¹ und unter anderem in Paris im Atelier Coutures studiert. Berlepsch-Valendas schrieb 1896, Müller habe «mit klarem Blicke die Kräfte der Zukunft – Millet und Courbet – erkannt».¹⁴² Neben Courbets Bildthemen überzeugte ihn vor allem die pastose Malweise und Farbbehandlung, und er sieht daher in Victor Müller einen Vorkämpfer, der den «Sieg der Farbe» über das «vorwiegend zeichnerische Element in der deutschen Malerei» ermöglichte.¹⁴³ Auch nach der neueren Forschung machte Victor Müller die Münchner Malerei mit «der französischen Farbauffassung bekannt».¹⁴⁴

Anders als die dekorative Kunst und die Architektur ist die Malerei für Berlepsch-Valendas Ausdruck des individuellen, künstlerischen Genies – ein Gedanke, der auch bei Julius Langbehn (1851–1907) auftaucht. Die Malerei ist «der geistige Ausdruck des schöpferischen Genies, sie übersetzt das dem Künstler Vorschwebende ins Sichtbare, ohne sich an präzise Forderungen der Zeit zu binden. Die dekorativen Künste dagegen sind das notwendige Produkt bereits bestehender Verhältnisse.»¹⁴⁵ Die künstlerische Freiheit rechtfertigte für ihn deshalb auch die Schöpfungen eines Arnold Böcklin neben so gegensätzlichen Werken eines Gustave Courbet und seiner deutschen Nachfolger.

Die abstrakte Malerei lehnte er allerdings ab und schloss sich hierin dem Franzosen Emile Zola (1840–1902) an, dem Vorkämpfer der Impressionisten. Zolas Artikel «An die Jugend» und «Die Malerei», die ursprünglich im FIGARO erschienen, hatte er mit Genehmigung Zolas übersetzt und 1896 mit einem Kommentar unter dem Titel «Ein Wort in Sachen Kunst von Emil Zola» in der KUNST FÜR ALLE veröffentlicht.¹⁴⁶ Die Natur ist das absolute Vorbild, die Lehrmeisterin des Malers: «Nur das Leben spricht vom Leben, Schönheit ebenso wie Wahrheit sind nur in der lebenden Natur zu finden.»¹⁴⁷ Trotz künstlerischer Freiheit muss ein Bild realistisch, mit natürlichen Phänomenen erklärbar bleiben. Auch in Bezug auf die dekorativen Künste stimmen Zola und Berlepsch-Valendas überein. Beide sehen den wesentlichen Erfolg der neuen Bewegung nicht in der Schaffung eines neuen Stils, sondern in einer Aufwertung der dekorativen Kunst: «Auch steht mir die Erfindung eines neuen Stils durchaus nicht etwa so hoch als die Freude, die ich in dem Gedanken empfinde, man wende auch den Dingen des gewöhnlichen Lebens heute wieder eine gewisse künstlerische Sorgfalt zu, sei mithin auf dem Wege, dem guten Geschmacke wieder allseits entgegen zu kommen.»¹⁴⁸

Mit seinen eigenen Bildern konnte sich Berlepsch-Valendas nie wirklich durchsetzen. Seit Ende der 1890er Jahre, seiner Glanzzeit als Entwerfer und Kunsttheoretiker, war er überhaupt nicht mehr als Maler tätig. Obwohl er vorher regelmässig die Secessionsausstellungen und die Glaspalastaustellungen besuchte, sind nur wenige Bildtitel bekannt. Neben mehreren Landschaftsbildern sind es die «Kräuterliesel am Ammersee», 1883 auf der Zürcher Landesausstellung gezeigt, «Kein Pardon» und die Darstellung der «Leonardi-



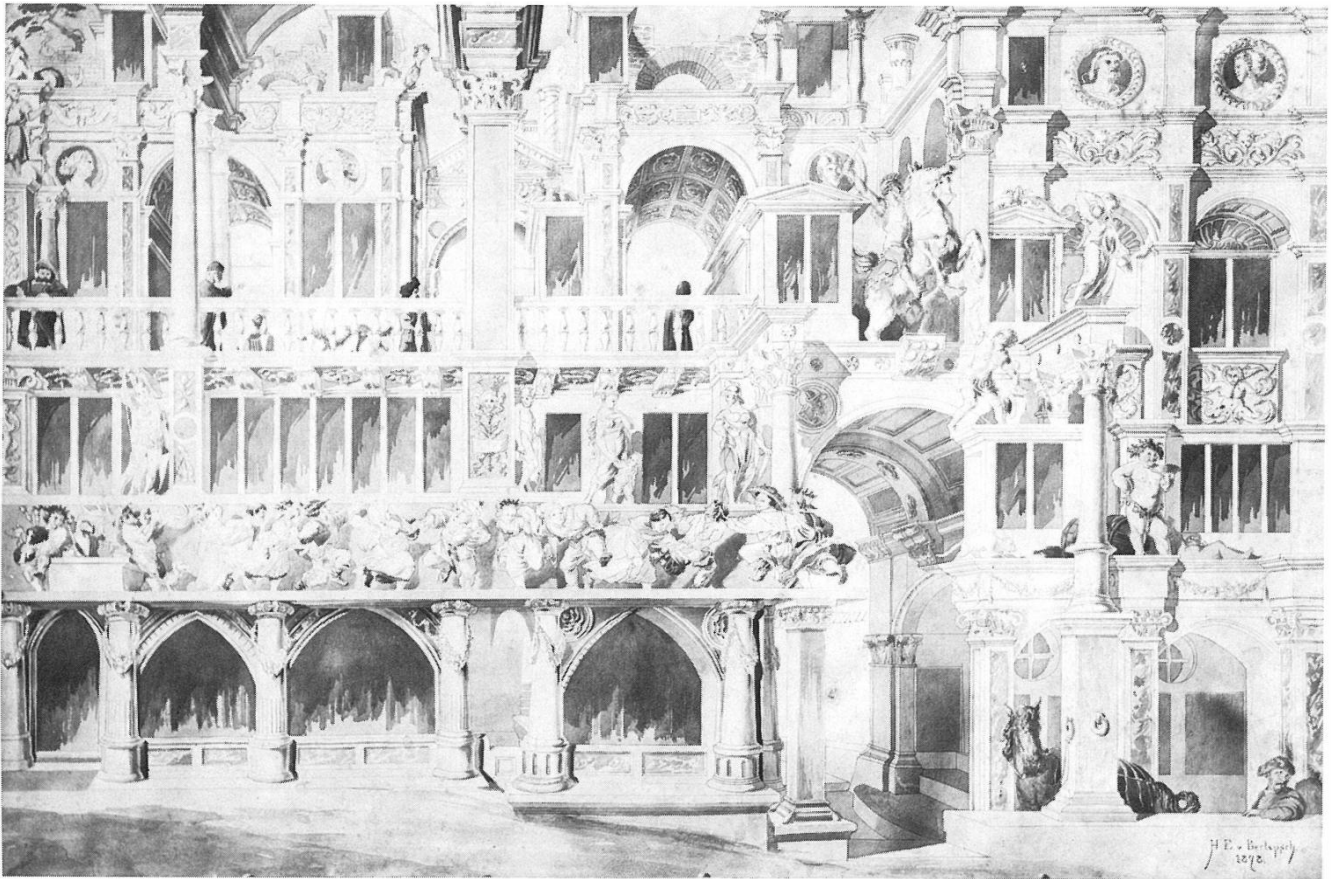
20 Industrielandschaft, 1895. Radierung. Bezeichnet: «H.E. v. Berlepsch 95». Publiziert als Blatt 2 der 4. Jahrespublikation des Vereins für Originalradierung in München.

Fahrt», die während eines einjährigen Aufenthaltes in Diessen am Ammersee 1881/82 entstand.¹⁴⁹ Bekannt wurden seine stimmungsvollen Landschaftsbilder der neunziger Jahre, die Anklänge etwa an die Landschaften von Theodore Rousseau und Charles François Daubigny sowie an die frühen Impressionisten zeigen. Innerhalb der deutschen Malerei sind sie vor allem mit den lyrischen Landschaften seines Freundes Hans Thoma (1839–1924) zu vergleichen. Wolkenformationen und weite Landschaften sind die von Berlepsch-Valendas bevorzugten Motive, gedämpfte Farben und Licht-Schattenkontraste seine Stilmittel. Anhand seiner Skizzenbücher wird deutlich, dass er die Motive im Freien genau skizzierte, mit Farb- und Tonangaben versah und sie dann im Atelier ausarbeitete.

Trotzdem war er mehr als Illustrator denn als Maler tätig, nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen. In seinen Briefen werden häufig Drucke mit Holzstöcken für verschiedene Zeitschriften erwähnt. Ein Grossteil seiner Arbeiten waren Illustrationen für kunsthistorische Arbeiten, wie etwa die Zeichnungen des Chorge-

stühls in Wettingen, die in Ortweins Renaissance-Reihe erschienen¹⁵⁰, die Bauaufnahmen für Schloss Spittal an der Drau oder die Zeichnungen von Schloss Tratzberg in Tirol.¹⁵¹ Von Hans Holl, dem Vater des berühmten Augsburger Architekten Elias Holl (1573–1646), publizierte er 1875 in Faksimile das «Skizzenbuch eines Architekten» mit Zeichnungen und Begleittext.¹⁵²

Im September 1877 hatte Berlepsch-Valendas vom Basler Kunstverein den Auftrag für eine Rekonstruktionszeichnung der Fassadenmalerei des «Hauses zum Tanz» in Basel – ausgeführt von Hans Holbein d.J. (1497/98–1543) – erhalten, die ein Jahr später mit seinem Kommentar in der ZEITSCHRIFT DES KUNSTGEWERBEVEREINS veröffentlicht wurde.¹⁵³ Es entsteht trotz einer Vielzahl von Details nirgends der Eindruck der Überladenheit in Holbeins Malerei, daher könne sie auch für moderne Architektur vorbildlich sein: «Sollten wir nicht in unserer modernen Kunst zu einer freien Dekoration dieser Art zurückkehren können, wenn die Verhältnisse für unsere Zeit umgemodelt werden? Gewiss!»¹⁵⁴



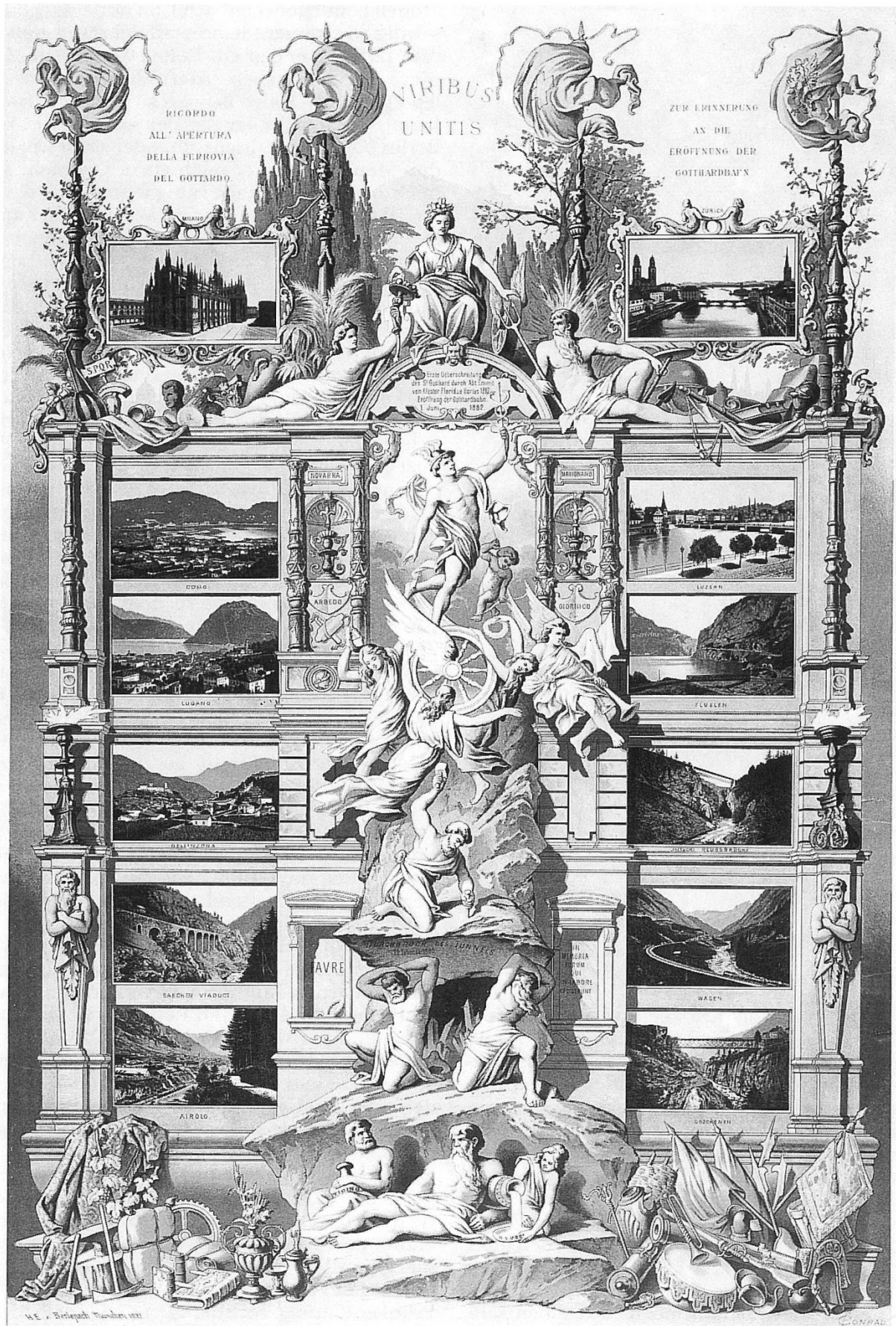
21 Rekonstruktion der Fassadenbemalung von Holbeins «Haus zum Tanz» in Basel, 1878. Foto der verschollenen Zeichnung, auf Halbkarton aufgezogen. Vgl. Kat. Nr. 104.



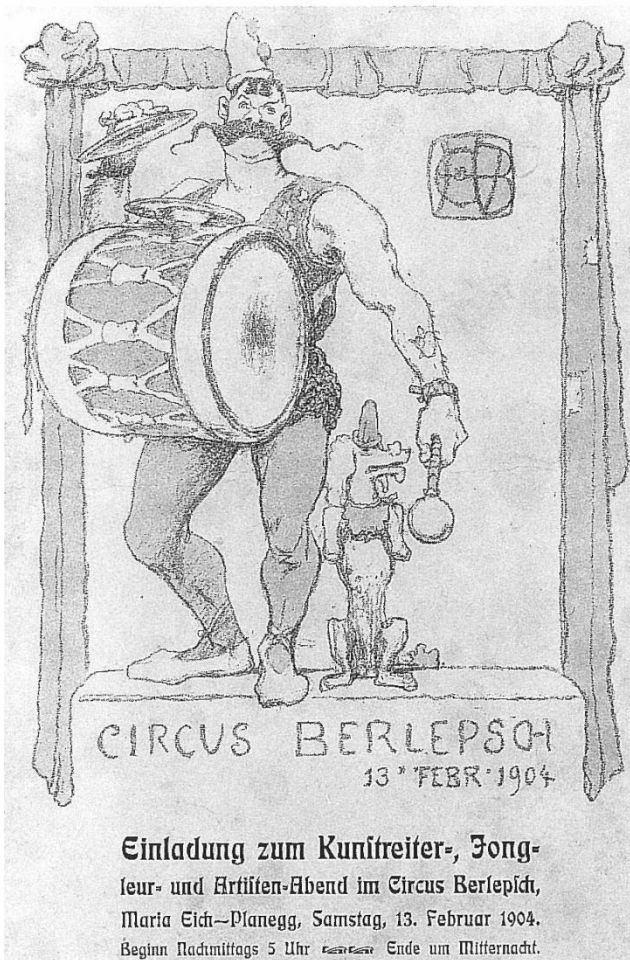
22 Detail des Chorgestühls der ehemaligen Klosterkirche in Wettingen, 1885. Bleistiftskizze, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 148.

Noch zehn Jahre später stellte er das Blatt in der Abteilung für Baukunst im Münchner Glaspalast aus.¹⁵⁵ Anstelle des alten «Hauses zum Tanz» errichtete 1909 der Basler Architekt Alfred Romang (1860–1919) einen Neubau und griff dabei in einem Steinfries den Fassadenschmuck des Vorgängerbaus auf. Die Besprechung in der SCHWEIZERISCHEN BAUZEITUNG verwies dabei auf Berlepsch-Valendas Rekonstruktionszeichnung, die nun als Vorlage für das Relief diente.¹⁵⁶

Anlässlich der Eröffnung der Gotthardbahn 1882 erhielt er vom Verleger Johannes Albert Preuss (geb. 1847) in Zürich den Auftrag für ein Gedenkblatt mit mehreren Veduten. Sein Vater Hermann Alexander von Berlepsch hatte aus gleichem Anlass eine Gedenkschrift herausgebracht.¹⁵⁷ Mit diesem Auftrag hatte Berlepsch-Valendas jedoch wenig Glück, nicht nur musste er seine Bezahlung gerichtlich einklagen¹⁵⁸, das Blatt wurde auch gegen seinen Willen verändert. Der Lithograph hatte die allegorischen Figuren eigenmächtig bekleidet, so dass Berlepsch-Valendas den Originalentwurf wütend verbrannte.¹⁵⁹



23 Plakat zur Eröffnung der Gotthardbahn mit verschiedenen Ansichten entlang der Gotthardstrecke, 1882. Lithographie. Vgl. Kat. Nr. 139. Die Originalzeichnung für die Lithographie wurde von Berlepsch-Valendas aus Ärger über die an seinem Entwurf vorgenommenen Veränderungen verbrannt.



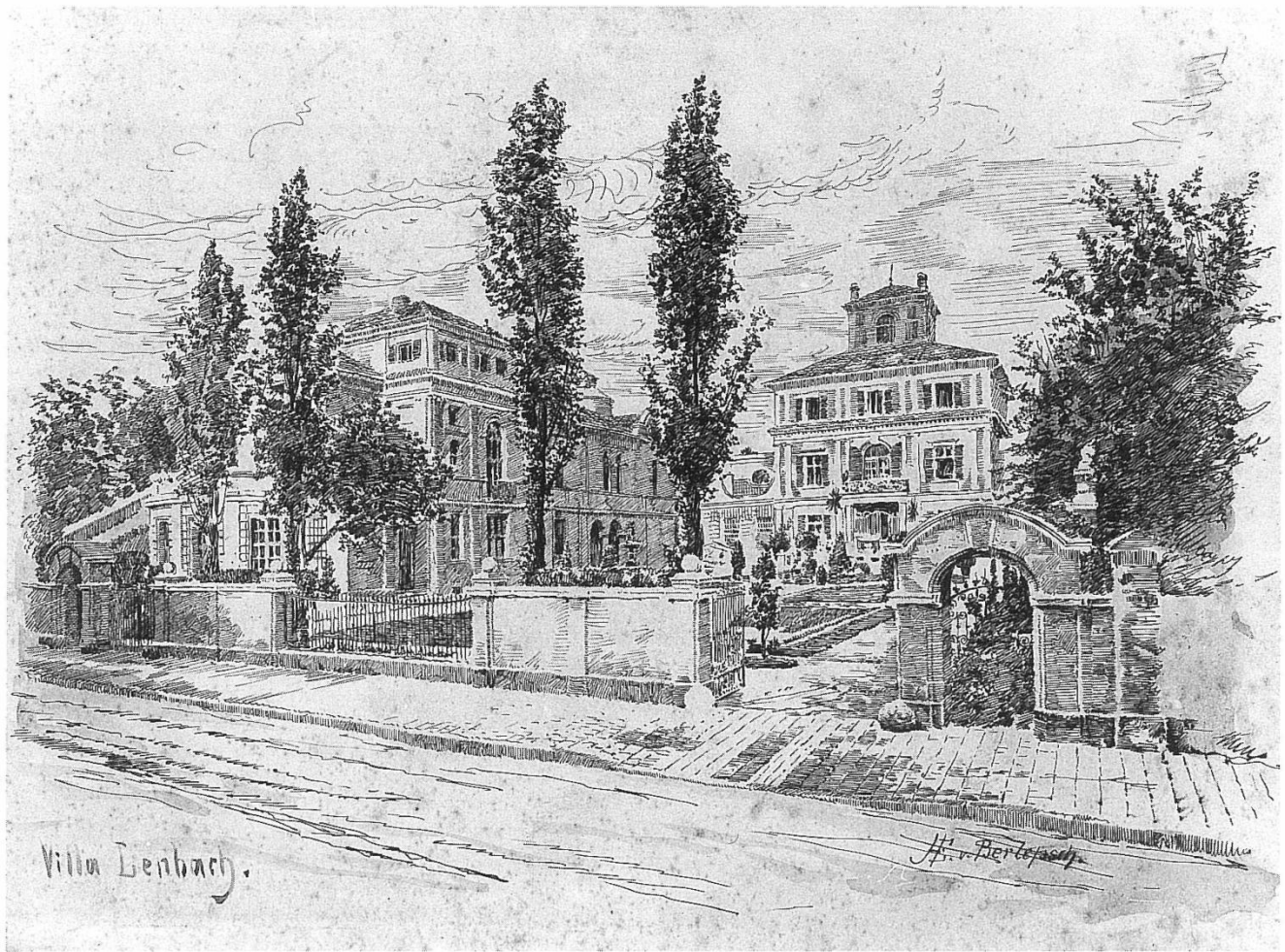
24 Faschings-Einladung: Circus Berlepsch, 1904. Druck, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 186.

Durch seine Arbeit als Kritiker und die Mitgliedschaft in verschiedenen Künstlervereinigungen zählte Berlepsch-Valendas die unterschiedlichsten Charaktere zu seinem Bekanntenkreis. Wie aus seinem Briefwechsel hervorgeht, hatte er besonders um 1890 ein sehr freundschaftliches Verhältnis zu Franz von Lenbach, dem Münchner «Kulturpapst» und langjährigen Vorsitzenden der Allotria. Die beruflichen Erfolge als Kritiker um 1890 beruhen mit auf diesem Kontakt. Unter seinen privaten Photos finden sich mehrere Bilder der Familie Lenbach, und Besuche bei ihr werden öfter in den Briefen an seine Braut Ende der 1880er Jahre erwähnt. In späteren Jahren flaute der Kontakt etwas ab, obwohl Berlepsch-Valendas noch 1904 einen sehr positiven Nachruf auf Lenbach schrieb.¹⁶⁰ Berlepsch-Valendas verglich ihn mit den grossen Porträtisten der Geschichte. Lenbach sei für Bismarck, was Cranach für Luther und van Dyck für Karl I. von England gewesen sei.¹⁶¹ Ein Brief gibt Aufschluss über das Entstehen eines Bismarckporträts, bei dem der Maler ein Double als

Modell benutzte: «Lenbach kam mir entgegen, liebenswürdig wie immer. Seine Staffelei stand weit seitwärts vom Licht, daneben ein Koloss von einem Menschen, wie aus Erz gegossen. «Herr Reichskanzler von Berlepsch – Herr Maler Bismarck.» Ja Donnerwetter, das konnte doch nicht der Kanzler sein – der ist ja doch in Berlin oder in Friedrichsruh, oder sonst wo; ich starrte den Menschen an, er mich auch, viel mehr glotzte er mich an. Lenbach malte ruhig weiter, ging dann, wie er das zu tun pflegte, 10 Schritte weit zurück, rannte dann in ein Nebengemach und kam mit einem wahrhaft Himalayaartigen Pinsel zurück. «Grosse Leute brauchen grosse Pinsel, grosse Pinsel brauchen grosse Leute», raunte er vor sich hin. Der Kanzler zwinckerte kaum mit den Wimpern. Dazu war's totenstill in dem Riesenraum und nur das elektrische Licht juckte zuweilen hell auf... Ich ging und setzte mich und schaute unverwandten Blickes nach dem Pseudokanzler hinüber... kein Wort war gesprochen worden, da machte der Kanzler einen Schritt und sagte auf gut altpäpstlich: «Herr Professor, jetzt geht's nimma, i muess a bissl verschnaufen.»»¹⁶²

Um 1890 stand Lenbach auf dem Höhepunkt seines Erfolges, den er auch äusserlich zur Schau trug. Er hatte gerade seine neue Villa bezogen, die ihm sein Freund Gabriel von Seidl (1848–1913) im Stile eines italienischen Renaissance-Palazzos gebaut hatte. Berlepsch-Valendas veröffentlichte zu dem vielbeachteten Neubau einige eigene Skizzen in der KUNST UNSERER ZEIT. Im Kommentar beschrieb er die Villa als «Ausdruck eines medicäisch verfeinerten Kunstgeschmacks, ganz ohne bombastische Prunkentfaltung».¹⁶³ Christine Hoh-Slodezyk sieht 1980 in der Villa den «Wunschtraum vom borghesischen Fürstentum» verwirklicht. Durch die bewusste Anlehnung an die Bauten der italienischen Renaissancefürsten habe Lenbach sich auch äusserlich von seiner niedrigen sozialen Herkunft befreien wollen.¹⁶⁴ Der Maler residierte hier wie ein Fürst, er wollte sein Haus zum künstlerischen und gesellschaftlichen Mittelpunkt Münchens machen, trat also keineswegs nur zurückhaltend auf, wie man nach Berlepsch-Valendas' Beschreibung meinen könnte.

In den Rezensionen zu Lenbachs Werken war Berlepsch-Valendas immer bemüht, Lenbach gegenüber den modernen Künstlern zu verteidigen, obwohl dessen Kunstauffassung und Lebensweise seinen eigenen Vorstellungen widersprachen. Lenbach war ein entschiedener Gegner der Jugendstilkünstler und lehnte beispielsweise die Darmstädter Bauten auf der Mathildenhöhe im Gegensatz zu Berlepsch-Valendas energisch ab.¹⁶⁵ Berlepsch-Valendas' Besprechung der Retrospektive von 1904 ist eine Lobeshymne auf den Künstler, wobei er versucht, Lenbachs Vorstellungen mit denen der Modernen in Einklang zu bringen. Dabei rechtfertigt er Lenbachs Anlehnung an alte Meister damit, dass dieser selbst «die Wesenszüge des Renaissancekünstlers» in sich trage und man ihm daher den Vorwurf des Kopierens nicht machen könne. Lenbachs Prunkentfaltung rechtfertigt er, der selbst nie müde wurde, die Vorzüge der Volkskunst zu rühmen, mit Lenbachs bauerlicher Herkunft: «Kann man es einem, der Stufe um Stufe emporgestiegen ist aus eigener Tüchtigkeit heraus, verargen, wenn er eines Tages aus niedrigen Stuben auszieht, um sie gegen hohe, luftige Räume einzutauschen, kann man es ihm verargen,



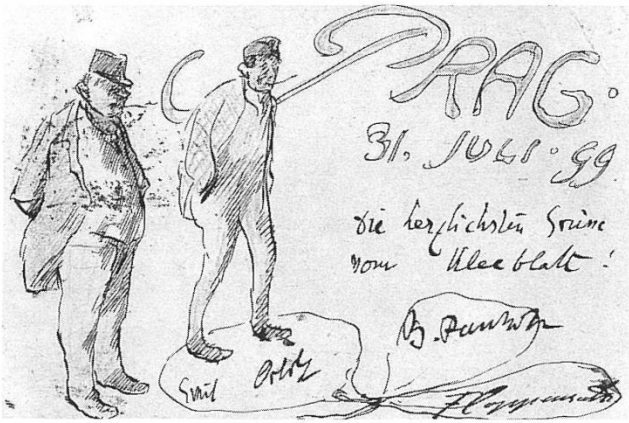
25 Villa Lenbach in München, 1890. Tuschzeichnung, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 157. Die Villa Lenbach wurde um 1890 von Gabriel von Seidl für den Münchner Maler und «Kulturpapst» Franz von Lenbach erbaut.

wenn er in diese neue Umgebung die alten biedereren Bauernmöbel nicht mitnimmt, sondern sie in einem Erinnerungswinkel vereinigt, ohne dabei die Nase zu rümpfen oder sich ihrer zu schämen?»¹⁶⁶ Er geht sogar soweit, Lenbach als den ersten Raumkünstler zu bezeichnen, da er seine Gemälde bei Ausstellungen immer mit Rücksicht auf die gesamte Raumwirkung arrangiert habe. Der entschiedene Gegner der neuen Richtung wird so zu ihrem Vorläufer.

Zu Berlepsch-Valendas' engsten Freunden gehörte neben den Malern Ernst Zimmermann (1852–1901) und Adolf Stäbli (1842–1901) vor allem auch Hans Thoma. Stäbli und Thoma, die beide in Karlsruhe zusammen studiert hatten, waren sogar Paten seiner Kinder.¹⁶⁷ Bereits im Dezember 1875 werden sie in Briefen erwähnt. Beide verkehrten im Freundeskreis um den Frankfurter Victor Müller (1829–1871), dem auch Adolf Bayersdorfer und Wilhelm Leibl angehörten.¹⁶⁸ Mit Bayersdorfer und Adolf von Hildebrand reiste Berlepsch-Valendas 1891 nach Florenz. Besuche des Bild-

hauers Hildebrand werden in den frühen 1890er Jahren öfter im Tagebuch erwähnt.¹⁶⁹ Stäbli hatte er in der Veltlinerei kennengelernt, einer Splittergruppe der Alotria, die ihren Stammtisch in der Wirtschaft «Veltlinerei» hatte.¹⁷⁰ Der freundschaftliche Kontakt zu Thoma bestand zeitlebens, obwohl dieser schon 1877 nach Frankfurt und später nach Karlsruhe umzog, wo ihn Berlepsch-Valendas 1912 besuchte.¹⁷¹ Stäbli, seit 1868 in München, und Zimmermann lebten bis zu ihrem Tod in München. Noch lange Jahre nach ihrem Ableben 1901 gedenkt Berlepsch-Valendas seiner verstorbenen Freunde in Briefen und Vorträgen.¹⁷²

Gut befreundet war er auch mit dem Bludenzer Maler Jakob Jehly (1854–1897). Dessen Tochter Gretl Jehly (1882–1934), die erste Frau des Simplicissimus-Zeichners Olaf Gulbransson (1873–1958), lebte nach dem Tode ihrer Eltern von 1903 bis 1905 bei der Familie Berlepsch in Planegg.¹⁷³ Das Zusammenleben des lebenslustigen jungen Mädchens, das in Schwabinger Bohème-Kreisen verkehrte, mit dem strengen Hans



26 Postkarte: Grüße aus Prag von E. Orlik, B. Pankok und F. Coppenrath, 1899. Tuschzeichnung. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen. Berlepsch-Valendas war – wie zahlreiche Briefe im Nachlass bezeugen – mit Emil Orlik und Bernhard Pankok eng befreundet.



27 Hans Eduard von Berlepsch-Valendas mit Sohn Peter, um 1897. Ölgemälde von Fritz Erler. 105 x 88 cm. Original im Besitz von James von Berlepsch, Hannover. Fritz Erler war mit der Schwägerin von Berlepsch-Valendas, Clara Sachs aus Breslau, befreundet.

Eduard von Berlepsch-Valendas und seiner Familie war nicht unproblematisch. 1905, kurz vor Gretls Heirat, trennte man sich im Streit, hatte später jedoch wieder Kontakt miteinander.¹⁷⁴

Auch unter den jüngeren Malern und Entwerfern hatte Berlepsch-Valendas gute Freunde und Bekannte, so Hermann Obrist (1863–1927), Richard Riemerschmid (1868–1957), Fritz Erler (1868–1940), Emil Orlik (1870–1932) und Bernhard Pankok. Eng befreundet war er jedoch nur mit den beiden letzten. Pankok hatte er Mitte der 1890er Jahre im Münchner Verein für Originalradierung kennen- und schätzengelern. Unter Berlepsch-Valendas' Einfluss und mit seiner Förderung und Anleitung entstanden Pankoks erste kunstgewerblichen Arbeiten.¹⁷⁵ Mehrere Briefe von Pankok und seinem gleichaltrigen Freund Emil Orlik, einem Deutsch-Böhmen, dokumentieren den freundschaftlichen Kontakt. Von einer gemeinsamen Reise nach Prag im Juli 1899 stammt eine Skizze humoristischer Selbstporträts Orliks und Pankoks, die die beiden jungen Maler ihrem älteren Freund schickten.¹⁷⁶ Orlik studierte wie früher Berlepsch-Valendas bei Lindenschmit an der Akademie. Schon 1898 reiste er nach England und 1900/01 nach Japan.¹⁷⁷ Er teilte mit Berlepsch-Valendas die Faszination für die Kunst dieser Länder. Wolfgang von Berlepsch, der jüngste Sohn des Künstlers, schreibt in seinen «Erinnerungen» sogar, dass sich sein Vater unter Orliks Einfluss noch verstärkt mit japanischer Kunst beschäftigte.¹⁷⁸

Den jungen Maler Fritz Erler hatte Berlepsch-Valendas auf Vermittlung seiner Breslauer Freunde, des Ehepaars Neisser, kennengelernt. Berlepsch-Valendas hatte für sie einen modernen Schreibtisch entworfen und Erler schuf sein berühmtes Musikzimmer für ihre Villa.¹⁷⁹ Nach Friedrich Ahlers-Hestermann war das heute zerstörte Zimmer das «erste Gesamtkunstwerk der jungen Bewegung».¹⁸⁰ 1896 stellten Erler und Berlepsch-Valendas erstmals kunstgewerbliche Entwürfe im Münchner Glaspalast aus.¹⁸¹ Wahrscheinlich auf Vermittlung der Neissers porträtierte Erler um 1897 Berlepsch-Valendas und seinen kleinen Sohn Peter.¹⁸² Die Reproduktion des Bildes begleitet den ausführlichen Artikel Berlepsch-Valendas' in der Zeitschrift DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION zum Werk Fritz Erlers.¹⁸³ Berlepsch-Valendas' Schwägerin, die Malerin Clara Sachs, wurde ebenfalls von Fritz Erler porträtiert, mit dem sie befreundet war. Sie stand für Erlers Bild «Dame im Park» Modell.¹⁸⁴

Berlepsch-Valendas als Entwerfer

Keiner der jüngeren Münchner Entwerfer verfügte über so viel Wissen und langjährige praktische Erfahrungen auf dem Gebiet des Kunstgewerbes wie Berlepsch-Valendas. Seine ersten dekorativen Arbeiten um 1880, die nicht erhalten sind, waren Fest- und Wanddekorationen. Bereits 1874 malte Berlepsch-Valendas zusammen mit Eugen Klimsch seine erste bekannte Festdekoration für ein Künstlerfest.¹⁸⁵ Im Sommer 1878 eröffnete er zusammen mit dem Maler Josef Flüggen (1842–1906) ein Atelier für Kunstgewerbe und Festdekoration, an dem sich ein Jahr später auch Heinrich Lossow (1843–1897) beteiligte.¹⁸⁶ Dieses gemeinsame Atelier wird nach

1881, dem Jahr, in dem Berlepsch-Valendas in Diessen lebte, im Briefwechsel bereits nicht mehr erwähnt. Josef Flüggen wurde 1883 Direktor des Kostümwesens an der königlichen Hofbühne und inszenierte unter anderem die privaten Aufführungen von Wagneropern für Ludwig II. von Bayern (1845–1886). Wie Heinrich Lossow war er Piloty-Schüler. 1878 hatte Lossow zusammen mit Lorenz Gedon den deutschen Pavillon in Paris ausgestattet. Lossow und Flüggen waren berühmt für ihre Festdekorationen.¹⁸⁷ Berlepsch-Valendas' Interesse an Kostümkunde, wie es bei seinen Reisen nach Spanien (1880) und nach Dalmatien (1888) zum Ausdruck kam, ist sicher auf den Einfluss Flüggens zurückzuführen, der Spezialist auf diesem Gebiet war.

Die ersten kompletten Zimmereinrichtungen Berlepsch-Valendas' sind im Stil der deutschen Renaissance gehalten. Er entwirft sie für Freunde, Familienmitglieder und den eigenen Bedarf. Leider ist keine dieser Ausstattungen erhalten. Im Dezember 1880 erwähnt er die Einrichtung eines Renaissancezimmers, das er für seinen Ravensburger Reisebegleiter und Gönner, den Papierfabrikanten August Ludwig Deinhard eingerichtet hatte.¹⁸⁸ 1882/83 folgte die Einrichtung eines Renaissancezimmers für das neue Cottage seiner Schwester Lilli von Hanke in Wien-Währing, Colloredostrasse 13.¹⁸⁹ In Wien-Währing war seit 1873 eine Cottage-Siedlung nach englischem Vorbild für Beamte und Offiziere entstanden. Dabei verstand man unter Cottage ganz allgemein ein «Einzelhaus in offener Bauweise».¹⁹⁰ Anders als die englischen Vorläufer der Gartenstadtsiedlungen¹⁹¹ war die Wiener Siedlung jedoch keine Arbeitersiedlung, sondern ein Wohngebiet der Mittel- und Oberschicht. Im Januar 1883 reiste Berlepsch-Valendas nach Wien, um die örtlichen Verhältnisse kennenzulernen. Bereits Ende des Jahres war das Renaissancezimmer fertig und sein Schöpfer begierig, die Ausführung der Entwürfe zu sehen. Zur Einrichtung gehörte auch eine Kredenz, von der er hoffte, dass sie «in der Ausführung einmal etwas anderes als den gewöhnlichen hiesigen [Wiener] Möbelschlendrian vorstellen» würde.¹⁹² Anscheinend verwendete er einige dieser Entwürfe zweimal, da er darum bittet, ihm die Zeichnungen für die Vertäfelung und das Buffet zurückzuschicken.¹⁹³ Zur selben Zeit entwarf er auch sechs Skizzen einer Wandvertäfelung für einen Möbelgrosshändler, dessen Namen er jedoch nicht erwähnt.¹⁹⁴

Die Entwürfe dieser Zeit für Möbel und kleinere Objekte sind meist nicht erhalten, sondern nur aus Briefen bekannt. Im Januar 1890 schreibt er an seine Braut: «Ich weiss im grossen und ganzen ziemlich genau, was für Eigenschaften ein Buffet haben muss, um ebenso sehr ein Gebrauchsstück wie ein Prunkstück zu sein. Ich habe ihrer so und soviele gezeichnet und ausführen lassen, dass ich glaube voraussetzen zu dürfen, die betreffenden Stücke hätten immer vollauf ihrem Zwecke entsprochen.»¹⁹⁵

Belegt ist der Entwurf seiner eigenen Wohnungseinrichtung in der Findlingstrasse 29/I in München anlässlich der Heirat im Jahr 1890. Die Briefe an seine Braut in Breslau (1889/90) enthalten Vorschläge und Skizzen. Den zukünftigen Schwiegereltern gibt er eine genaue Kostenaufstellung und Beschreibung der antiken, gekauften und der selbst entworfenen Möbel: «Ich dachte, man machte einfache holländische Stühle mit Lehne,

einfach gedrehten Füßen, einem Überzug von gebrochen rothem Tuch (so wie die Hosen der französischen Infanterie) und Beschlag ohne Borten oder Fransen mit einfachen grossen Messingknöpfen. Das Gestell pro Stück kommt laut Voranschlag auf 20 Mark.»¹⁹⁶

Zwar betonte der Entwerfer bereits hier, dass die Stücke möglichst einfach sein sollten, die Entwürfe waren aber doch noch historisierend und nicht neu und unabhängig.

Schon im Jahr seines Umzugs nach München (1875) war Berlepsch-Valendas Mitglied des Bayerischen Kunstgewerbevereins geworden und bereits 1876 als einer der Jüngsten an der Organisation der 1. Deutschen Kunstgewerbeausstellung im Münchner Glaspalast beteiligt. Wiederholt wurde er später in den Vorstand des Vereins gewählt.¹⁹⁷ Besonders nach dem Erfolg der Glaspalastaustellungen von 1897, 1898 und 1899 festigte sich seine Position, so dass er auch massgeblich an den Vorbereitungen des 50jährigen Vereinsjubiläums von 1901 beteiligt war. Seine Arbeiten, beispielsweise die Ausstattung des Arbeitszimmers des Ingenieurs Rudolf Diesel (1858–1913), Erfinder des Dieselmotors, gehörten zu den wenigen modernen Arbeiten, die in der Festschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zum 50jährigen Jubiläum abgebildet wurden.¹⁹⁸

Die erfolgreichen Münchner Ausstellungen von 1897–1899 machten Berlepsch-Valendas mit einem Schlag auch international bekannt. Im englischen THE STUDIO und im französischen ART ET DÉCORATION wurden seine Arbeiten besprochen.¹⁹⁹ In der Folge erhielt er verschiedene Aufträge für Entwürfe und Artikel sowie Ausstellungseinladungen und war ein begehrter Juror für Wettbewerbe und Ausstellungen. Er arbeitete beispielsweise als Juror für die Nürnberger Kunstanstalt Wolfrum und Hauptmann sowie für den Darmstädter Verleger Alexander Koch (1860–1939).²⁰⁰ Neuentstandene Kunstzeitschriften wie die DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION und das Wiener KUNST UND KUNSTHANDWERK warben um seine Mitarbeit.²⁰¹ In diese Zeit fallen die Aufträge für die Villen Tobler (Zürich), Esser (Elberfeld), Anton Pössenbacher (München) und Rudolf Diesel (München). Das eigene Haus in Planegg bei München, gedacht als Vorbild für weitere Aufträge, entstand von 1899 bis 1901. Auf Einladung beteiligte sich Berlepsch-Valendas an Ausstellungen mit kompletten Interieurs in München, Krefeld, Darmstadt, Dresden, Wien, Paris und Turin.

Besonders gute Beziehungen hatte er nach Krefeld, Darmstadt und Wien. Friedrich Deneken (1857–1927), Museumsleiter in Krefeld, früher Assistent von Justus Brinckmann (1843–1915) in Hamburg am Museum für Kunst und Gewerbe, versuchte ihn 1898 für die Mitarbeit an der Scherrebecker Webschule zu gewinnen.²⁰² Auf Denekens Vermittlung lieferte Berlepsch-Valendas auch Entwürfe für verschiedene Krefelder Firmen und nahm an mehreren Ausstellungen des Kaiser Wilhelm Museums teil. Er war an der Ausstellung «Moderne Buchentwürfe» (1899) und der Ausstellung «Moderne Möbel und Geräte» (1898) in Krefeld beteiligt sowie 1897/98 an einer Gemäldeausstellung.²⁰³ 1902 hielt Berlepsch-Valendas einen Meisterkurs in Krefeld ab, nach dem Vorbild des Nürnberger Kurses von Peter Behrens von 1901.

Für die Darmstädter Zeitschrift DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION war er als Juror tätig, so beim berühmten Wettbewerb für das «Haus eines Kunstfreundes» von 1901.²⁰⁴ Als Autor und Artikelgutachter wurde sein Name besonders in den Anfangsjahren mit dem Journal identifiziert. So erschien als erster Artikel des ersten Jahrgangs 1897/98 seine programmatische Schrift «Endlich ein Umschwung» und kurz darauf Arthur Weeses ausführliche Besprechung von Berlepsch-Valendas' eigenen Arbeiten.²⁰⁵ Die englische ARCHITECTURAL REVIEW, welche in ihm den Hauptvertreter der deutschen Richtung der dekorativen Kunst und des Kunstgewerbes sah, brachte unter dem Titel «Deutsche Kunst und Dekoration» eine kritische Besprechung seiner Arbeiten.²⁰⁶

An der Darmstädter Künstlerkolonie von 1901 war Berlepsch-Valendas jedoch nicht beteiligt. Begeistert berichtete er aber seiner Familie anlässlich einer Darmstadt-Reise über die Bauten auf der Mathildenhöhe von Peter Behrens, Josef Maria Olbrich (1867–1908) und Hans Heinrich Christiansen (1866–1945) und erhoffte sich von der Künstlerkolonie «Anregungen für das träge München».²⁰⁷ Den Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen (1868–1937), der die Kolonie finanzierte, lernte er dann 1902 in Turin persönlich kennen und schätzen: «Den einzigen Menschen aus dieser Sphäre, mit dem ich wirklich Freude im Verkehr hatte, war der Grossherzog von Hessen. Mit dem habe ich zweimal lange, sehr interessante Unterhaltungen gehabt, bei denen die «königliche Hoheit» vollständig in den Hintergrund trat.»²⁰⁸

1899 war er an der 26. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus vertreten und zeigte – wie bereits 1898 im Glaspalast – Möbel, ausgeführt von der Firma Johann Buyten und Söhne (Düsseldorf) sowie Metallgefässe, hergestellt bei Winhart und Co. (München) und Barthelmess (Nürnberg).²⁰⁹ Nach seinen Ausstellungserfolgen wurde er im Jahr 1900 aufgefordert, an der nachmals berühmten 8. Secessionsausstellung in Wien teilzunehmen, bei der Ashbee und Mackintosh ihre grossen Erfolge feierten. Er lehnte die Teilnahme jedoch bedauernd ab, da er zur Zeit keine geeigneten Stücke zur Verfügung habe, von den Arbeiten an der Villa Tobler zu sehr in Anspruch genommen sei und nicht «durch Dinge vertreten sein wollte, die so nebenher laufen».²¹⁰ Im selben Brief erwähnt er auch, dass er bislang alle Wiener Secessionsausstellungen gesehen habe. 1904, ein Jahr nach Gründung der Wiener Werkstätte, berichtet Berlepsch-Valendas sehr lobend über einen Prachtband der Firma, gestaltet in der Art von Morris, nach einem Entwurf von Carl Otto Czeschka (1878–1960) und Koloman Moser (1868–1918). Die Buchgestaltung sei «ausgewogen und frei von historischen Anlehnungen».²¹¹ Seine eigenen Buchentwürfe wurden anlässlich einer Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie 1903 von Ludwig Hevesi (1843–1910) als «geistvoll namentlich bei reicher Farbigkeit» gelobt.²¹²

Durch die Teilnahme an Ausstellungen hatte sich Berlepsch-Valendas Aufträge von Firmen erhofft. Obwohl diese nicht ausblieben, kam der Erfolg meist den Firmen zugute und weniger dem Entwerfer. So beschwerte er sich über die Münchner Firma Winhart und Co. – für die er zahlreiche Metallgefässe entwarf –, dass

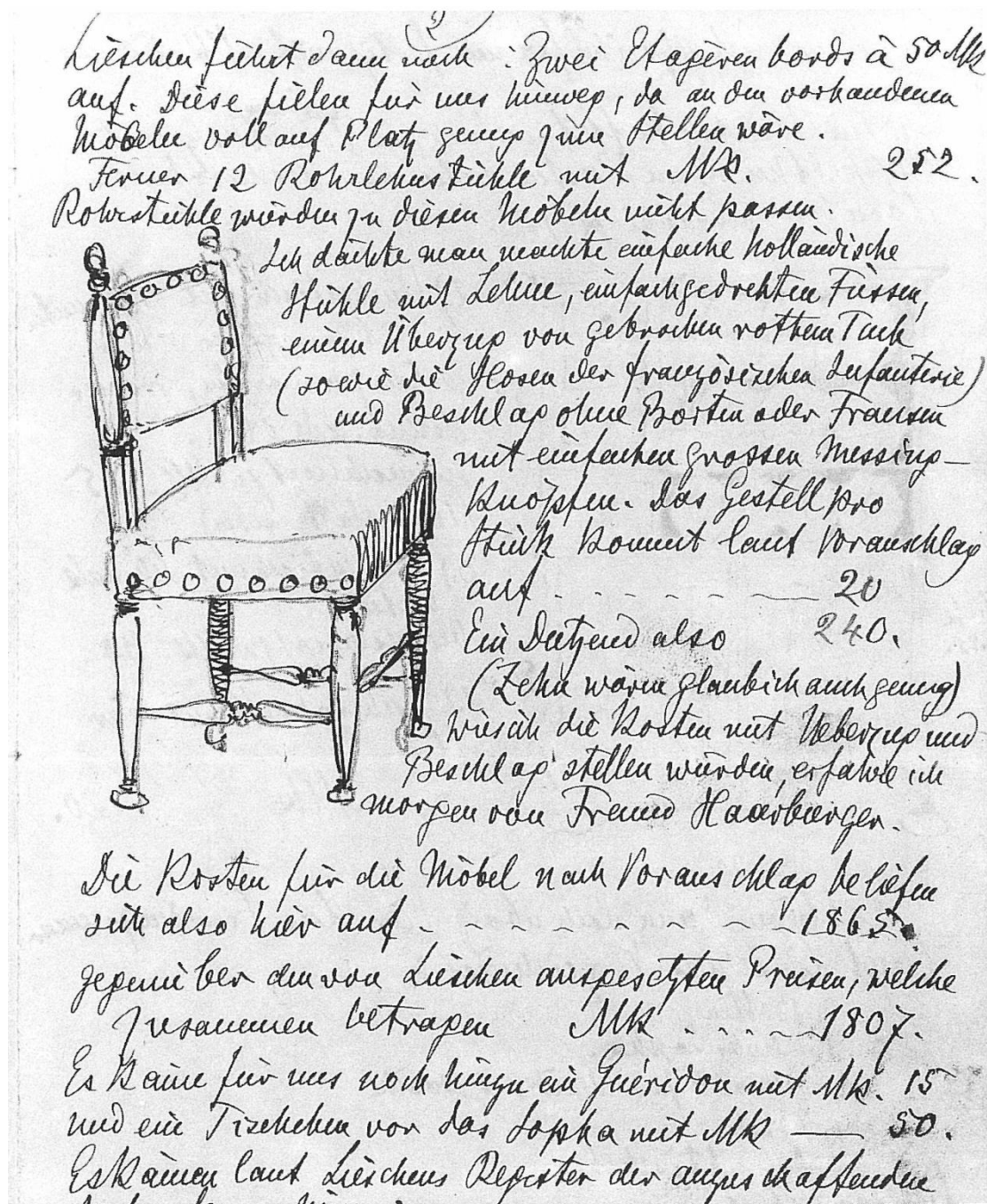
das Unternehmen mit seinem Namen grosse Gewinne erzielt habe: «Die Firma, mit der ich arbeite hat sich durch meine Geschichten einen Weltruf gemacht... Sie machen fast ausschliesslich «Berlepsch», haben in Paris und New York Filialen und ich – habe nichts. Jetzt ist Winhart ein reicher Mann durch mich und ich habe das Nachsehen.»²¹³ Die Objekte waren besonders auf den Ausstellungen 1898 und 1899 sehr lobend besprochen worden.

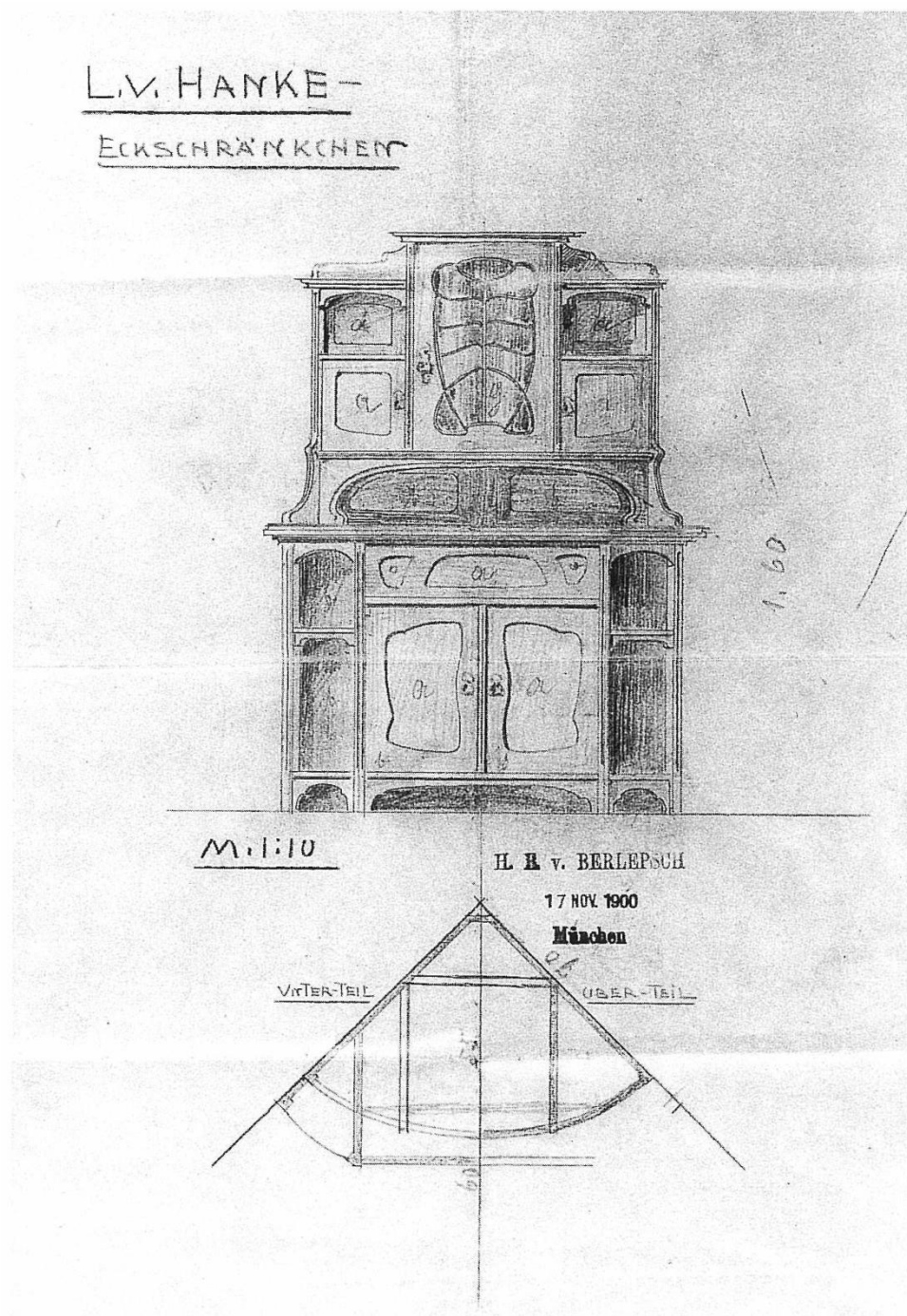
Dass seine Entwürfe um 1900 hoch gehandelt wurden, wird besonders deutlich am Beispiel der Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Nach der Turiner Ausstellung von 1902, wo er als Ausstellungsleiter und Juror mit dem Firmenleiter Albert Bäuml (1855–1929) in Kontakt gekommen war, erteilte ihm dieser den Auftrag für ein Kaffeeservice.²¹⁴ Von den fünf vorgelegten Entwürfen wurde Entwurf «B» ausgewählt – bestehend aus Kaffeekanne, Zuckerdose, Milchkanne, Kaffeetasse und Teller – und mit dem relativ hohen Preis von 300 Mark honoriert.²¹⁵ Davon sind die signierten Entwürfe für Teller und Kaffeekanne erhalten, die ausgeführten Stücke jedoch nicht.²¹⁶ Neben der modernen floralen Jugendstilbemalung von Kanne und Teller zeigt die Kanne an der Basis ein Reliefband mit Motiven, die barocke Vorbilder umsetzen, genauso wie am modellierten Deckelknopf in Blütenform. Letzterer erinnert an die Deckel seiner Gefässe für Winhart und Co., die 1898 im Glaspalast gezeigt wurden.

Gerade die Mitarbeit an der Turiner Ausstellung war ein finanzielles Verlustgeschäft und bedeutete einen Wendepunkt in seiner Entwurfskarriere. Er gestaltete nun keine grösseren Ausstellungsräume mehr und führte auch keine grösseren Innenausstattungen mehr aus. Neben kleineren Entwürfen für die Firmen Merkelbach²¹⁷ und Nymphenburg widmete er sich nun einer neuen Gattung. 1905/06 schuf er zwei Schiffsinterieurs für Bodenseedampfer und die Ausstattung eines Eisenbahnwagens, der 1906 in Nürnberg ausgestellt wurde.

Besondere Beachtung verdient die Ausstattung der beiden Bodenseedampfer «Lindau» und «Rhein», die Berlepsch-Valendas im Auftrag der Schweizerischen Bundesbahnen und der Bayerischen Staatseisenbahnen schuf. Auch seine jüngeren Kollegen Bernhard Pankok, Bruno Paul (1874–1968), Richard Riemerschmid und der Schweizer Robert Rittmeyer (1868–1960) beschäftigten sich in diesen Jahren mit Entwürfen für Schiffsausstattungen. Dass Berlepsch-Valendas' Entwürfe nicht ohne Einfluss auf ähnliche Schiffsausstattungen in der Schweiz waren, zeigen die stilistischen Ähnlichkeiten des Dampfers «Schiller» – 1906 ausgestattet von Robert Rittmeyer –, der immer noch auf dem Vierwaldstättersee verkehrt.²¹⁸ Die «Lindau», genannt «Bodenseegigerl», lief 1905 vom Stapel, den Auftrag hatte Berlepsch-Valendas bereits 1903 erhalten. Der Stapellauf des Schweizer Motorschiffs «Rhein» fand 1906 in Romanshorn statt. Die Ausführung der Schiffe übernahmen für die «Lindau» die Münchner Firmen Krauss Maffai und Josef Rathgeber, für die «Rhein» die Zürcher Firma Escher Wyss und Co., die auch die von Pankok ausgestatteten Bodenseedampfer «Friedrichshafen» (1908/09) und «Hohentwiel» (1913) ausführte.²¹⁹ Sowohl die «Rhein» als auch die «Lindau» wurden ausführlich in zeitgenössischen Zeitschriften besprochen und abgebildet.²²⁰

Möbelentwürfe



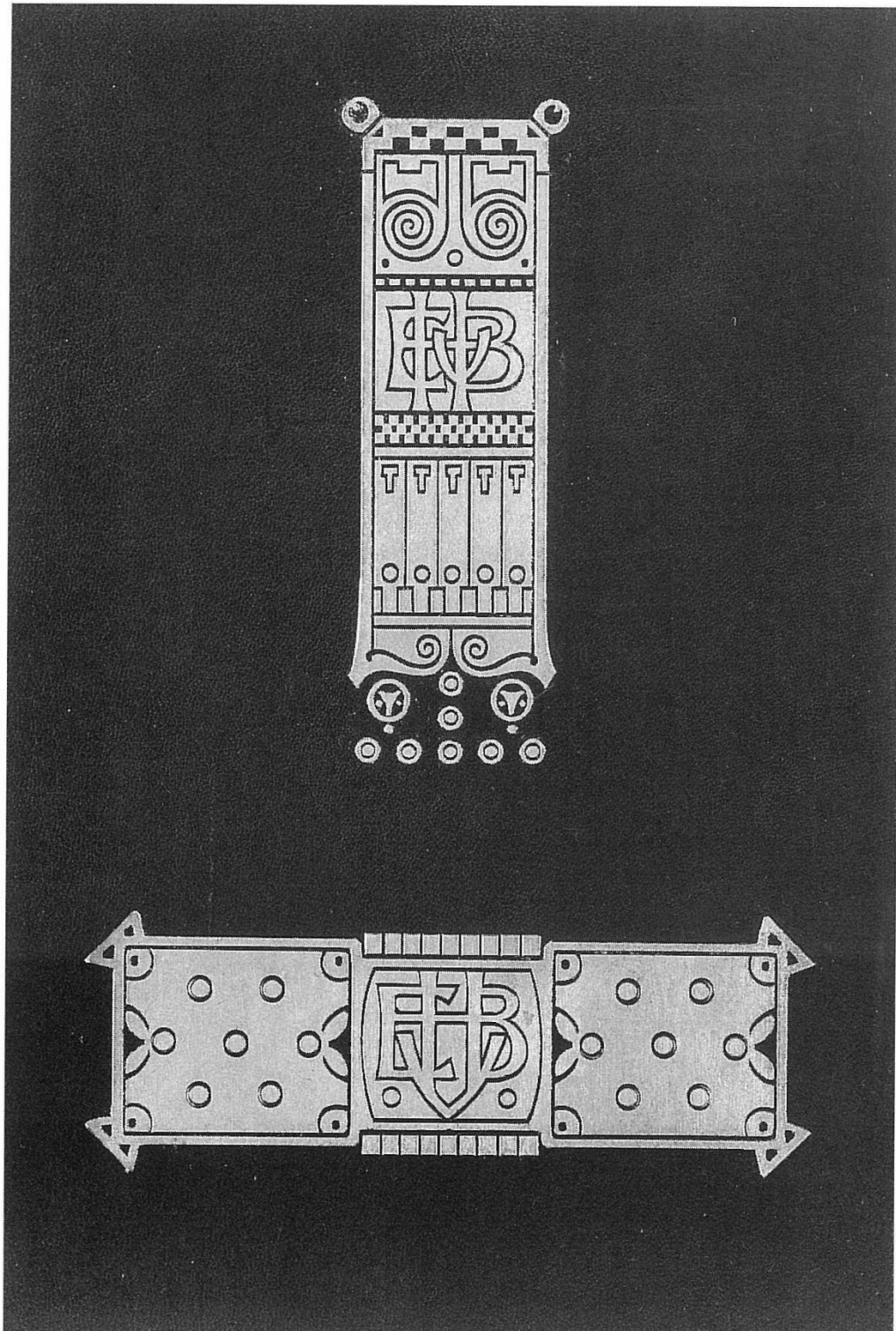


29 Entwurf für ein Schränckchen, 1900. Bleistiftzeichnung, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 244. Bei dem Eckschränckchen handelt es sich um einen Entwurf für Lilli von Hanke, die in Wien ansässige Schwester Berlepsch-Valendas'.

Buchentwürfe

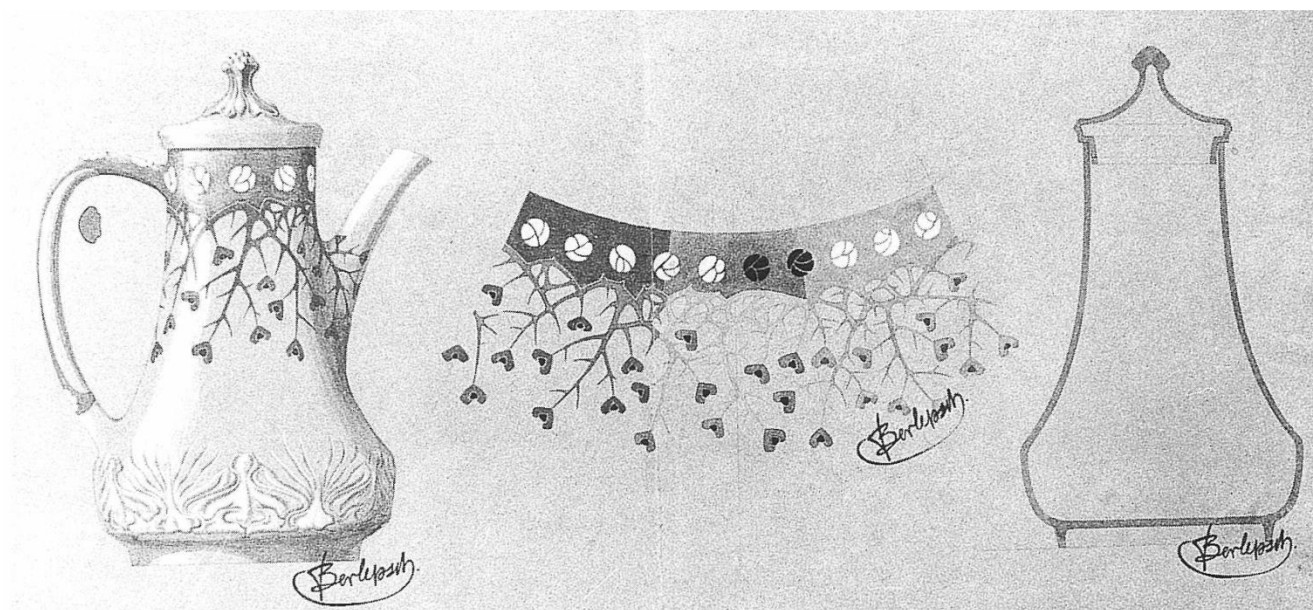


30 Mustervorlage für einen Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographie, Tafel 33. Vgl. Kat. Nr. 245. Buchentwurf aus dem 1899 in Leipzig erschienenen Sammelband «Dekorative Anregungen» von Berlepsch-Valendas mit 33 Entwürfen für fiktive Buchdeckel (siehe auch Abb. 55, 57-61).



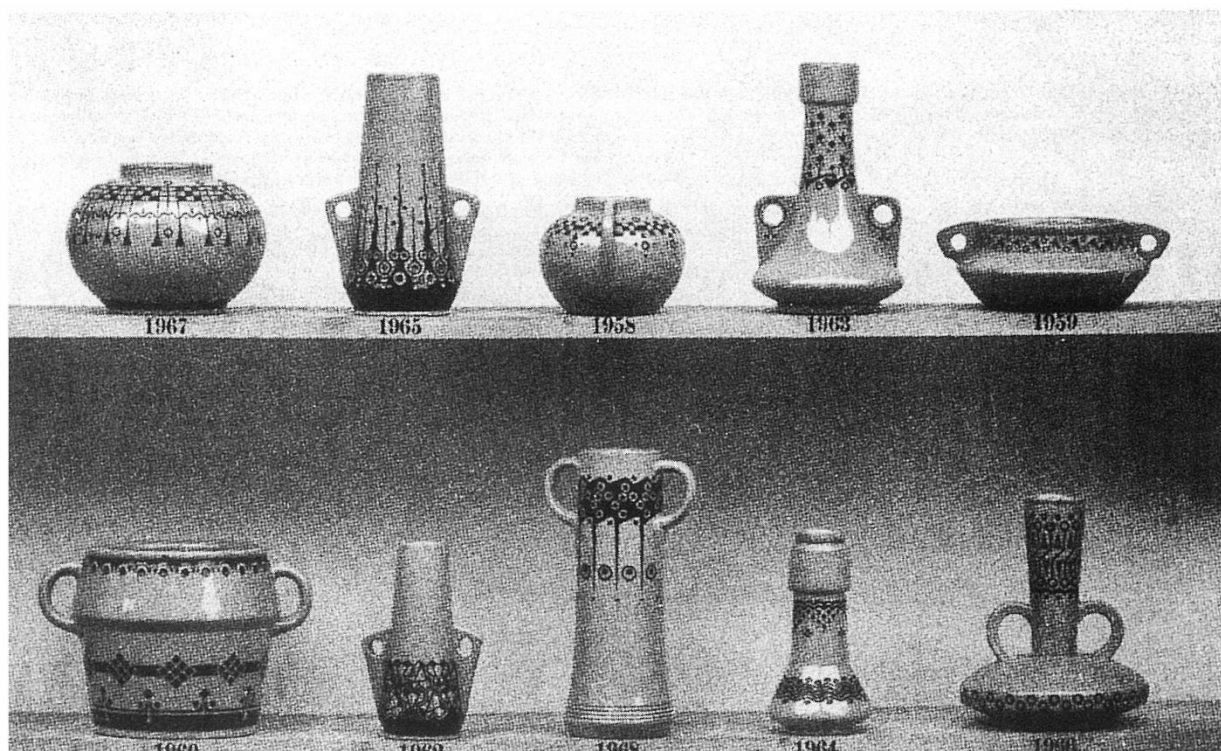
31 Musterbuchdeckel, um 1906. Goldprägendruck auf Kalbslederimitation. Vgl. Kat. Nr. 251. Ähnliche Monogramme verwendete Berlepsch-Valendas 1904–1906 auch als Briefkopf (siehe Abb. 69–71).

Entwürfe für Porzellan und Steinzeug

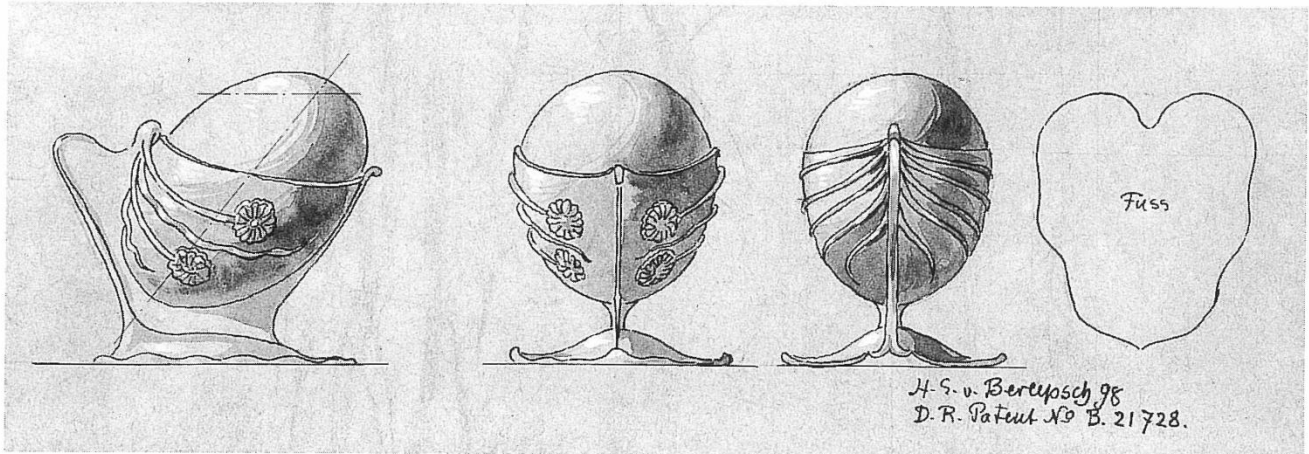


32 Entwurf für eine Kaffeekanne der Porzellanmanufaktur Nymphenburg in München, 1902. Bleistiftzeichnung, aquarelliert, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 246.

33 Entwürfe von Steinzeugkrügen für den Musterkatalog der Firma Reinhold Merkelbach in Grenzhausen, 1905. Vgl. Kat. Nrn. 41–45.

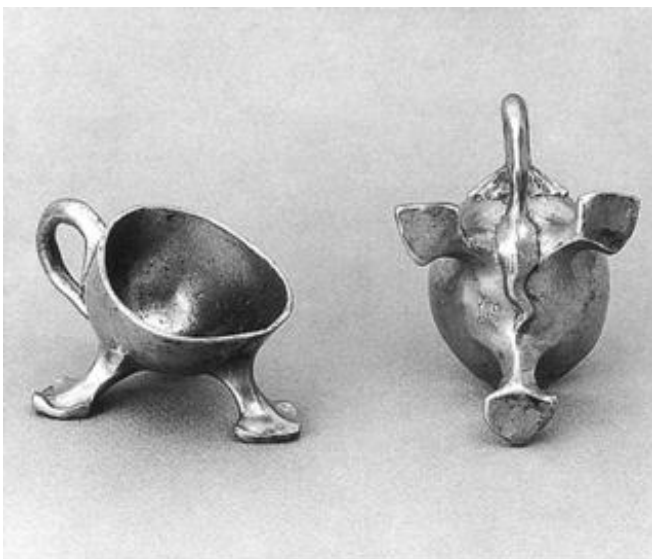


Entwürfe für Zinngefässe

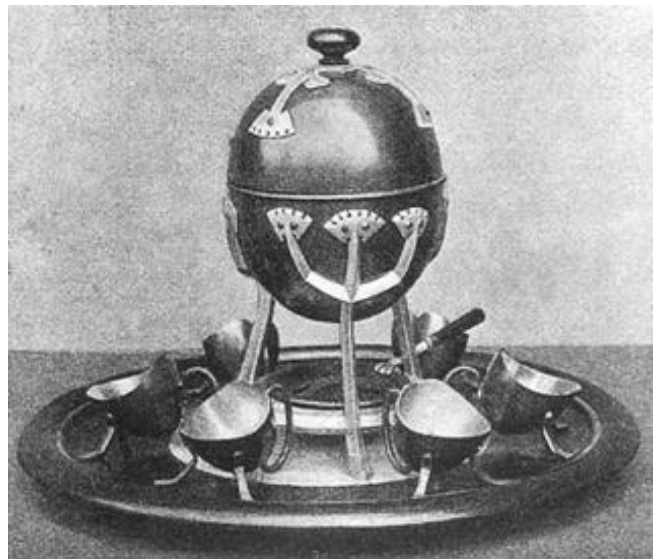


34 Entwurf für Eierbecher mit Blumenornament, 1898. Tuschzeichnung, weiss gehöht, Einzelblatt aus einer Dreierserie von Eierbecherentwürfen. Vgl. Kat. Nr. 243.

35 Eierbecher, 1898. Zinn, nach Entwürfen von Berlepsch-Valendas (siehe Abb. 34). Vgl. Kat. Nr. 32. Sechs Eierbecher sind noch vorhanden, der Eierkocher (vgl. Abb. 36) ist verschollen.



36 Eierkocher mit sechs Eierbechern, 1898. Zinn, nach Entwürfen von Berlepsch-Valendas (siehe Abb. 34), ausgeführt von der Münchner Firma Winhart und Co. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 32. Die Gebrauchsgegenstände wurden 1898 an der Münchner Jahresausstellung und 1899 in Dresden ausgestellt.



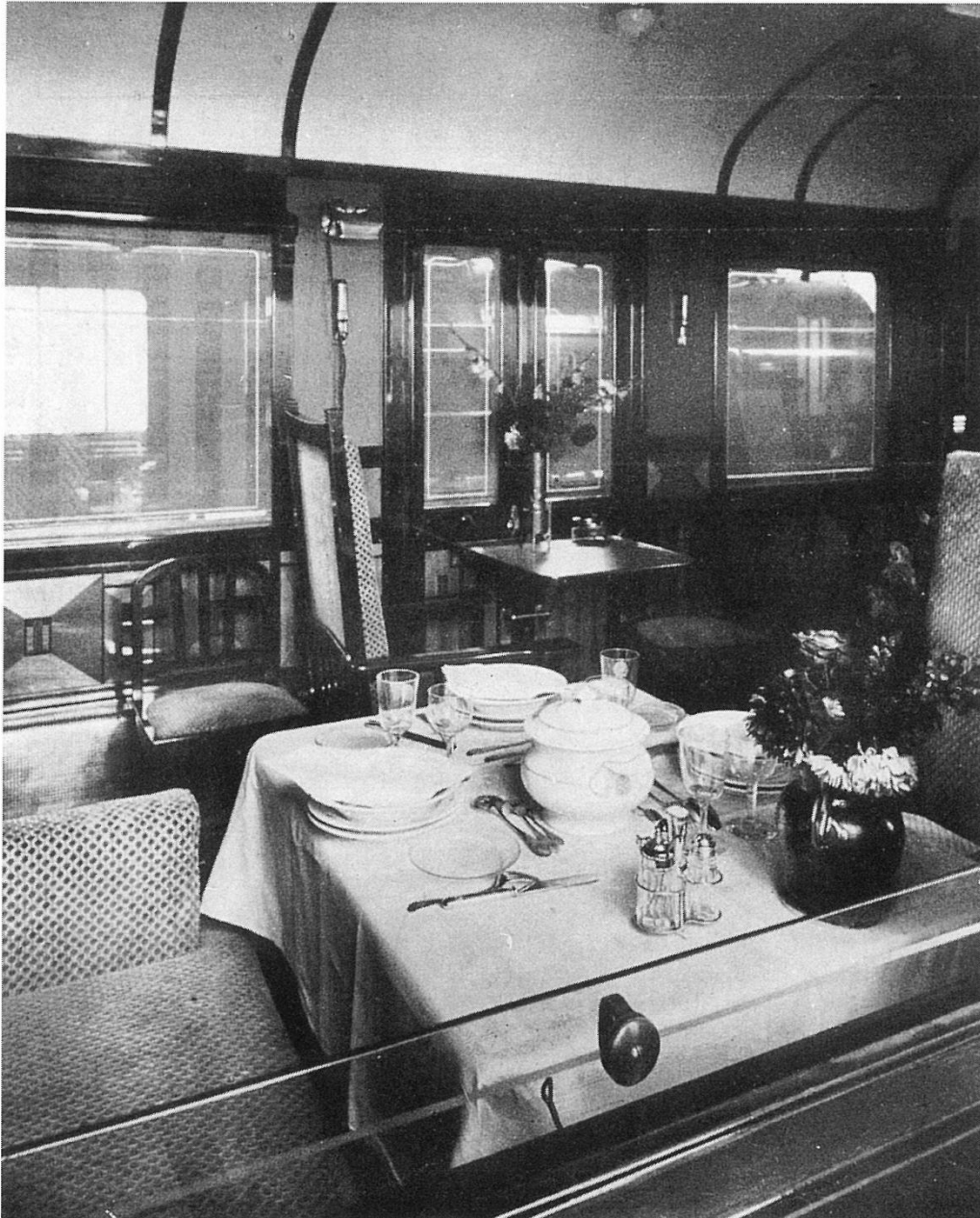


37 Ausschnitt aus einem Geschäftsbrief, 1908. 28,3 x 22,2 cm. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen.



38 Ausschnitt aus einem Geschäftsbrief, 1908. 29 x 22,5 cm. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen.

Eisenbahn- und Schiffseinrichtungen



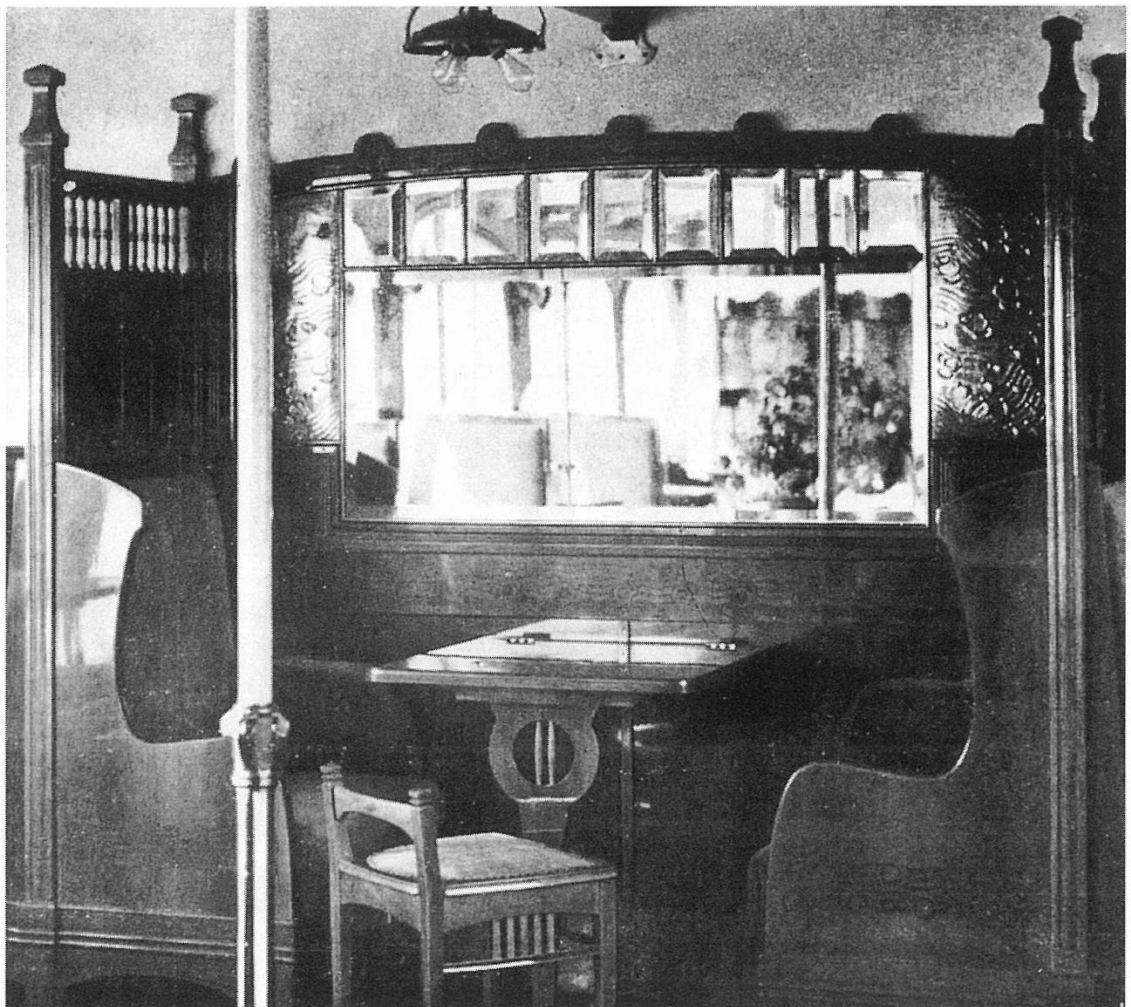
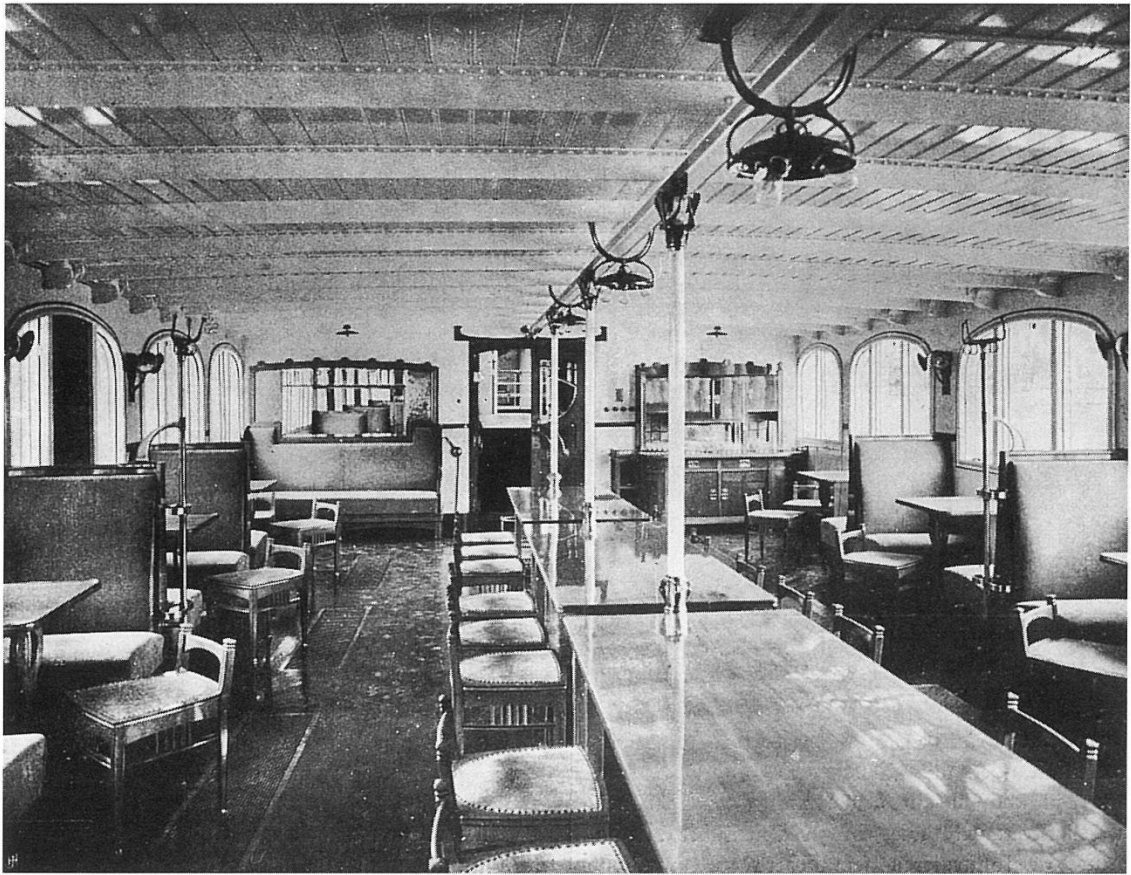
39 Ausstattung für einen vierachsigen Krankensalonwagen, 1906. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 20. Der nach Entwürfen von Berlepsch-Valendas von der Münchner Firma Rathgeber ausgeführte Salonwagen wurde 1906 in Nürnberg ausgestellt und ist heute verschollen.

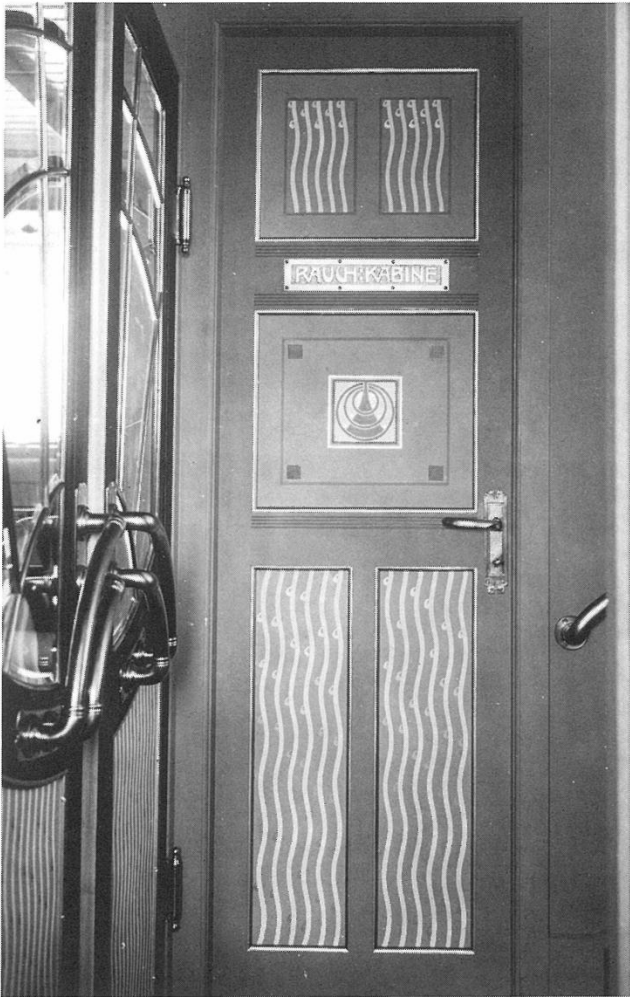
oben rechts:

40 Ausstattung des Bodenseedampfers Lindau: Ansicht des Speisesaals der 1. Klasse, 1905. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 18. Das Schiff lief 1905 vom Stapel, wurde 1930 modernisiert und um 1960 verschrottet.

unten rechts:

41 Ausstattung des Bodenseedampfers Lindau: Nische am Heck des Schiffes, 1905. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 18. Die Ausstattung fertigte die Münchner Firma Rathgeber an.





42 Ausstattung des Bodenseedampfers Rhein: Türe zum Rauchzimmer, 1906. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 19. Die Ausstattung wurde von der Firma Escher Wyss und Co., Zürich, im Auftrag der SBB ausgeführt.

43 Ausstattung des Bodenseedampfers Rhein: Ansicht der Rauchkabine, 1906. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 19. Das Schiff lief 1906 erstmals aus, wurde 1930 modernisiert und 1966 verschrottet.



Berlepsch-Valendas betont wiederholt, dass die Schiffsausstattung zweckmässig sein müsse, daher sollten Konstrukteur und Entwerfer im Idealfall von Anfang an eng zusammenarbeiten. Die Versuche des 19. Jahrhunderts, «Erscheinungen der Stilarchitektur auch auf dem Gebiet des Maschinenbaus unterzubringen», verurteilt Berlepsch-Valendas.²²¹ In der Funktionalität der Maschine sieht er eine eigene Ästhetik, die es bei der Ausstattung des Schiffes zu erhalten gilt, Wände und Leitungen sollten nicht mit Pilastern, Kapitellen und historisierenden Ornamenten verkleidet werden. Gegen den Historismus polemisierend, wirft er den Vertretern dieses Stils vor, sie hätten noch immer nicht begriffen, «dass der Parthenon und eine Dampfturbinenanlage zwei durchaus verschiedene Dinge sind».²²² Dagegen setzt Berlepsch-Valendas den ästhetischen Reiz technischer Details: «Warum aber die leicht gebogenen Rippen der Decken, die Nieten und Schraubenköpfe, die notwendigen Stützen der mittleren Längsrippen in ein Kleid stecken, das gar nicht dazu passt? Sie sind, ist ihre technische Ausführung einwandfrei, nicht um Haaresbreite weniger schön als irgendwelche mit ihnen in Verbindung gebrachten Stilgebilde, wie Profile, Kapitelle etc.»²²³

Trotz dieses Plädoyers für die ästhetische Qualität technischer Details benutzt Berlepsch-Valendas selbst ebenfalls rein dekorative Elemente, auch wenn er sich dabei nicht an historischen, sondern an zeitgenössischen Vorbildern orientiert. Bezeichnend ist, dass Berlepsch-Valendas selbst bei der Besprechung seiner Schiffsausstattung auf den vorbildlichen Charakter der Wiener Beethoven-Ausstellung, 1902 von der Secession veranstaltet, verweist.²²⁴ Gerade in den Jahren 1904/05 wurden die Arbeiten der Wiener Werkstätte in Deutschland bekannt. So zeigt die DEKORATIVE KUNST 1904 mehrere Wohnungseinrichtungen von Koloman Moser, die ebenfalls rot-weiss oder blau-weiss gestrichen sind und ähnliche geometrische Ornamente aufweisen wie die Ausstattung der «Rhein».²²⁵

Berlepsch-Valendas als Architekt und Städteplaner

Nach 1902 war Berlepsch-Valendas wieder vermehrt als Schriftsteller und Gutachter tätig und setzte sich besonders für die deutsche Gartenstadtbewegung ein. Da er als einer der engagiertesten Kämpfer für die Gartenstadtbewegung galt, wurde er häufig um Gutachten für verschiedene Projekte gebeten, so 1908 für die Arbeiterkolonie der Zeche Langenbrahm und Bergerhausen des Essener Architekturbüros Lang und Grod²²⁶, und 1913 für Gartenstadtprojekte in Oberesslingen und in Bonn, die von den Architekten Jakob Göttel (geb. 1886) und Theodor Lohrmann (geb. 1879) entworfen wurden.²²⁷ Zusammen mit dem Architekten Peter Andreas Hansen (1870–1946) plante Berlepsch-Valendas um 1910 eine Gartenstadt für München-Perlach, die jedoch nicht ausgeführt wurde, obwohl die Pläne dazu sehr weit gediehen waren. In den Jahren 1908–1921 war der aus Osnabrück stammende Hansen, der seit 1888 in München lebte, an allen wichtigen Architekturprojekten beteiligt. Er gab im Oktober 1910 nach nur drei Jahren sein eigenes Architekturbüro auf und arbeitete für Berlepsch-Valendas.²²⁸ Auch beim Projekt einer Gar-

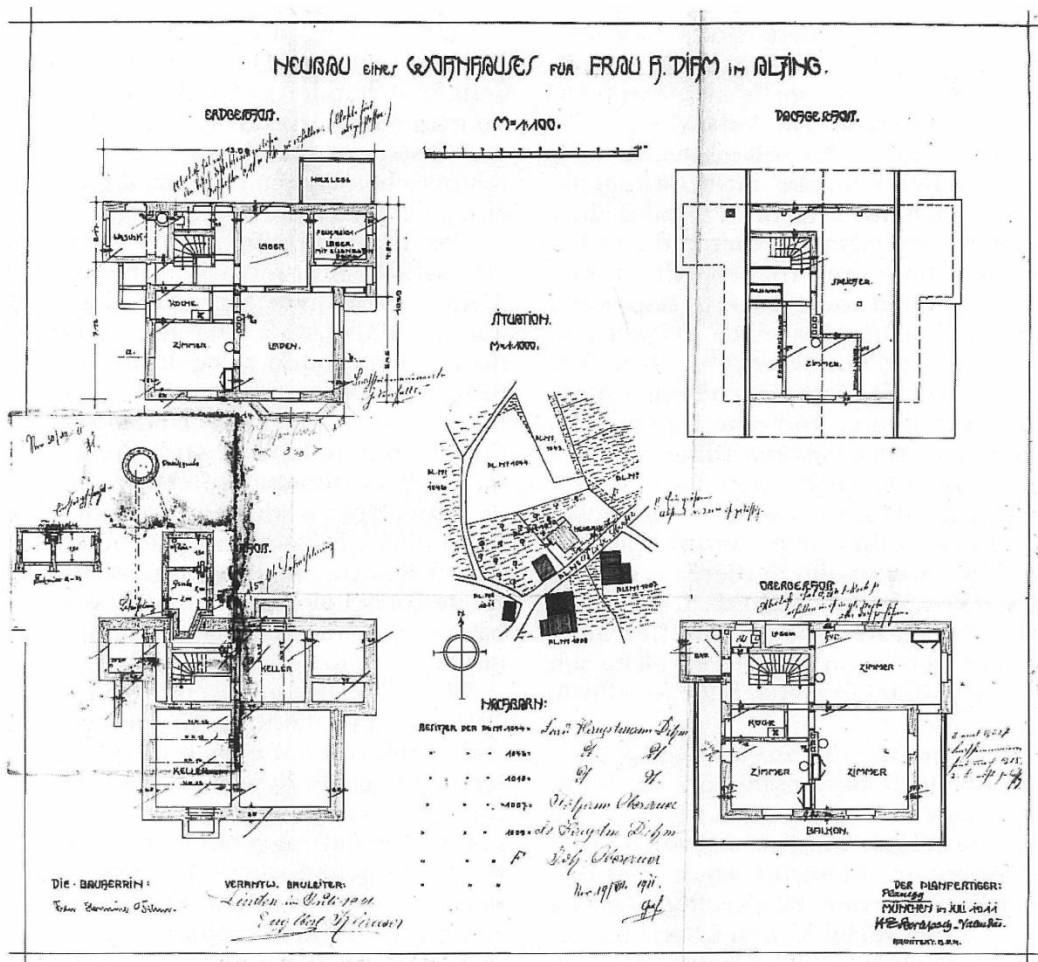
tenstadtsiedlung in Tastlau in Siebenbürgen arbeiteten beide zusammen. Der Entwurf wurde 1915 veröffentlicht.²²⁹ Es handelt sich dabei um eine Art Arbeitersiedlung für ein Holzverarbeitungswerk. Als Propagator der Gartenstadt beschäftigte er sich wieder mehr mit architektonischen Fragen und beteiligte sich an der Planung einer Villenkolonie in Starnberg.²³⁰

Das Landhaus für den Bauingenieur Otto Dihm (1878–1916) und seine Frau Hermine (1877–1968) in Alzing (Gemeinde Siegsdorf, Landkreis Traunstein) war im März/April 1912 bezugsfertig.²³¹ Es ist heute noch erhalten und spiegelt in seiner äusseren Gestaltung und Fassadenmalerei die Elemente bayerischer Bauernhausarchitektur. Umlaufender Schrot, Windbretter und Malereien sind Elemente der oberbayerischen Bauernhausarchitektur, die Grunddisposition des Baukörper sowie der Erker auf der Giebelseite und der seitliche Eingang entsprechen Berlepsch-Valendas' Entwürfen für Kleinwohnhausbauten von 1908. Das breite Giebeldach ist ebenfalls ein Zugeständnis an die bayerische Bauernhausarchitektur, denn sonst verwendet er meist Krüppelwalmdächer.

Eine der letzten architektonischen Arbeiten um 1911, der Privatauftrag für einen Schulbau in Wien, scheiterte, obwohl er bereits mehrere Entwürfe geliefert hatte. Da Berlepsch-Valendas keine Bezahlung für die Pläne erhalten hatte, wollte er sogar gerichtlich gegen die Auftraggeberin Frau Stella Hertzka vorgehen.²³² Dagegen wurde 1917/18 ein Fabrikbau zufriedenstellend ausgeführt: «Vor Jahresfrist bekam ich den Auftrag zum Entwurf einer grossen Aluminium-Fabrik in Liesing bei Wien. Dieser Tage erhielt ich die Photographie des fertigen Baus, der meine Erwartungen nicht bloss erfüllt, sondern noch übertrifft. Die Wirkung ist trotz aller Einfachheit eminent kräftig, monumental. Das wird auch vom Bauherrn in vollem Masse anerkannt.»²³³ Das Gebäude der Firma Jakob Neurath wurde 1986 abgebrochen.

1911 nahmen Hans Eduard von Berlepsch-Valendas und Peter Andreas Hansen an einem Wettbewerb um den Entwurf eines Bebauungsplans für das Südgelände von Schöneberg, damals noch selbständig, bei Berlin teil. Unter dem Kennwort «Adler» wurde das Projekt zwar lobend erwähnt, erhielt aber keinen Preis.²³⁶ Den ersten Preis unter den 33 Einsendungen erhielt Bruno Möhrings Entwurf mit dem Kennwort «Montebello». Der Berliner Architekt Bruno Möhring (1863–1929) gehörte bereits 1909 zu den ersten Preisträgern beim Wettbewerb «Gross-Berlin», der internationale Beachtung fand und auch für die Stadtentwicklung von Zürich von Bedeutung war.

Der Wettbewerb zur Stadtentwicklung Gross-Berlin 1909 wurde zum Vorbild für den Wettbewerb «Gross-Zürich», der am 1. Dezember 1915 ausgeschrieben wurde und bei dem Berlepsch-Valendas und Hansen erfolgreich teilnahmen. Bereits 1911 hatten der junge Ingenieur Carl Jegher (1874–1945) und der Architekt Max Häfeli (1869–1941), beides Mitglieder des Zürcher Architekten- und Ingenieur-Vereins, mit Unterstützung des sozialdemokratischen Stadtrates und Leiter des Bauamtes I – Emil Klöti (1877–1963) – eine Städtebau-Ausstellung mit den Berliner Entwürfen von 1909 in Zürich organisiert. Seit der Zürcher Stadtvereinigung von 1893 und dem damit verbundenen rapiden Wachs-



44 Villa Dihm, Adelholzenerstrasse 70, Alzing-Siegsdorf: Grundrisse und Situation, 1911. Vgl. Kat. Nr. 2.

45 Villa Dihm, Adelholzenerstrasse 70, Alzing-Siegsdorf: Südfassade, 1912. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 2. Das Wohnhaus mit Kolonialwarenladen ist von Engelbert Klauser nach Plänen von Berlepsch-Valendas erbaut worden.



tum der Stadt waren die Wohnungsbauprobleme auch in Zürich immer drängender geworden. 1898 wurde daher ein erster grober Bebauungsplan fertiggestellt. Mitten im Ersten Weltkrieg, im Dezember 1915, kam es dann zur Ausschreibung eines internationalen Wettbewerbs «Gross-Zürich», von dem man sich Anregungen für die zukünftige Grossstadtentwicklung erhoffte. Als Grundlage galt das Baugesetz des Kantons Zürich von 1893. Endgültiger Abgabetermin für die eingereichten Entwürfe war der Januar 1918. Im April 1918 tagte das Preisgericht. Aufgrund des Krieges kam die erhoffte Internationalität des Wettbewerbs jedoch nicht zustande. Von 31 Entwürfen – meist aus der Schweiz – wurden sechs prämiert (je zwei 2. und 4. Preise), fünf angekauft und fünf belohnt. Ein 1. Preis wurde nicht verliehen. Die beiden 2. Preise gingen an Albert Bodmer/Konrad Hippenmeier: «Eine Heimat dem neuen Menschen» und an Hermann Herter: «Die Organisation von Gross-Zürich».

Das Projekt von Berlepsch-Valendas und Hansen war zwar nicht unter den ersten 6 Preisen, wurde aber von der Stadt angekauft. Elise von Berlepsch berichtet 1918 in ihrem Tagebuch zum Anruf von Hansen: «Meldet, dass Hansens und Hans Eduards Projekt zur Stadterweiterung Zürich mit einem Preis bedacht wurde, respektive von der Stadtgemeinde angekauft wurde. – Darüber grosse Freude im Haus, die Familienflagge sollte wehen.»²³⁴ Der Entwurf mit dem Kennwort: Felix, Regula, Exuperantius – die Zürcher Stadtheiligen – wurde für 3000 sFr. von der Stadt Zürich gekauft, für die Ausführung jedoch als ungeeignet angesehen: «Schon eine kurze Prüfung des Entwurfs zeigt, dass er bezüglich der Bebauung (Verteilung der Industrie und der verschiedenen Wohnquartiere) und hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung der Hauptpunkte unzulänglich ist und dass seine Vorzüge lediglich auf verkehrstechnischem Gebiete liegen.»²³⁵ Auf die Erhaltung von Grünzonen und eine umsichtige Strassenführung wurde Wert gelegt, was auch allgemein anerkannt wurde. Berlepsch-Valendas Teilnahme am Wettbewerb Gross-Zürich sollte seine letzte grössere architektonische Arbeit sein.

Die letzten Lebensjahre

Während der Jahre 1914–1921 entstehen nur noch wenige architektonische Entwürfe. Die schriftstellerischen Arbeiten sind meist Biographien persönlicher Freunde, so das Buch über den St. Galler Freund seiner Eltern, den Maler Emil Rittmeyer, von dem er selbst seine ersten künstlerischen Eindrücke erhielt.²³⁷ Rittmeyer war ein Onkel des bekannten Schweizer Architekten Robert Rittmeyer.²³⁸ Für einen Kontakt zwischen dem fast zwanzig Jahre jüngeren Architekten und Berlepsch-Valendas gibt es jedoch keine schriftlichen Belege.

Auch eine Biographie des jüngeren Malerfreundes Josef Weiss (1894–1969) entsteht zu dieser Zeit. Weiss hat später seinen Mentor Berlepsch-Valendas auf dem Totenbett gezeichnet und die anderen Familienmitglieder porträtiert.²³⁹ Weiss lebte ebenfalls in Planegg und war mit den Kindern von Berlepsch-Valendas gut befreundet.

Nach seinen letzten Erfolgen als Gartenstadtarchitekt kurz vor dem Ersten Weltkrieg geriet er nun mehr und mehr in Vergessenheit und erhielt kaum noch Aufträge. Die Jahre waren überschattet von den Kriegseignissen, die Berlepsch-Valendas trotz seiner Schweizer Staatsbürgerschaft in München-Planegg erlebte. Wie schwierig die Zeit für die Familie war, sowohl finanziell wie ideell, schildert das Tagebuch seiner Frau anschaulich.²⁴⁰

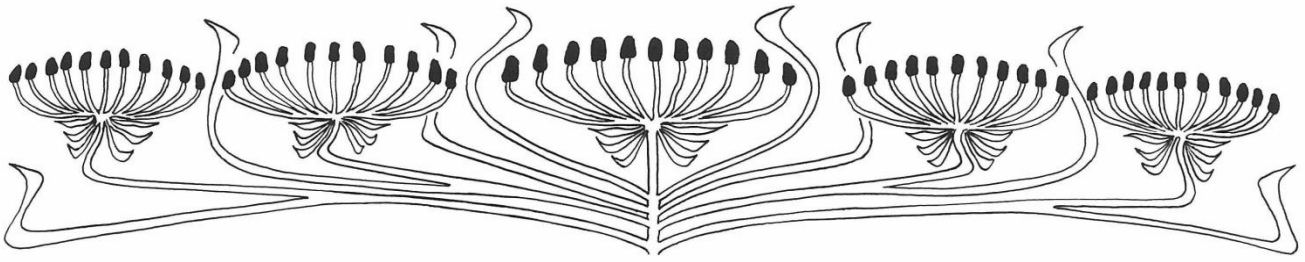
Berlepsch-Valendas versuchte seinen politischen Standpunkt als neutraler Schweizer zwischen den Fronten zu definieren. Vor allem bemühte er sich um Loyalität gegenüber Deutschland, auch wenn er die deutsche Politik ablehnte. Der Krieg muss ihn sowohl als Anglophilen wie Deutschfreundlichen in ernste Konflikte gestürzt haben. Tief getroffen fühlte er sich vor allem von den Angriffen aus der Schweiz gegen Deutschland anlässlich der Beschiessung der Kathedrale von Reims. In seinen letzten Veröffentlichungen versuchte er, das deutsche Verhalten zu rechtfertigen. Dabei griff er besonders die beiden Schweizer Ferdinand Hodler (1853–1918) und Emile Jacques-Dalcroze (1865–1950) an, die beide ihre grössten Erfolge in Deutschland erlebten. Hodler und Dalcroze beteiligten sich an der Unterschriftenaktion zur Verurteilung Deutschlands wegen der Beschiessung der Kathedrale. Die Franzosen hätten selbst die bedauerliche Zerstörung eines so hervorragenden Kunstwerkes provoziert, indem sie sich in der Kathedrale verschanzten, gibt Berlepsch-Valendas zu bedenken: «In Reims aber, Herr Hodler, zogen die Franzosen mit Absicht das deutsche Feuer auf die Kathedrale. Nach Ihren Begriffen hätten die deutschen Angreifer wahrscheinlich die Beobachtungsposten auf den Türmen und die neben dem Bauwerk aufgestellten Batterien mit Luftdruckgewehren vertreiben sollen.»²⁴¹ Berlepsch-Valendas wirft seinen Landsleuten nicht nur einseitige Darstellung der Tatsachen vor und damit die Verletzung der Schweizer Neutralität, sondern schlimmer, er spricht ihnen jeden menschlichen Anstand ab. Schliesslich verdankten sie ihre eigenen künstlerischen Erfolge diesem nun verurteilten Deutschland: «Ob der in allen Tonarten, besonders von der Frauenwelt, gefeierte Künstler [Hodler] nun, nachdem er sich ostentativ dem gegen Deutschland tätigen Verleumderchor angeschlossen hat, es unter seiner Würde finden wird, im Lande der Barbaren weiterhin öffentlich seine Werke zur Schau zu stellen?»²⁴²

Man hatte Hodler demonstrativ aus den deutschen Künstlervereinen ausgeschlossen, worüber seine Landsleute sehr entrüstet waren. Hodler bemühte sich, sein Ansehen in Deutschland wieder aufzubessern. Berlepsch-Valendas' Schrift trug dazu nicht gerade bei, weswegen dieser nun selbst angegriffen wurde. In einer zweiten Veröffentlichung setzte Berlepsch-Valendas sich vor allem gegen zwei Vorwürfe der Schweizer Presse zur Wehr: Hodlers Genie zu verkennen und die historischen Tatsachen zu Gunsten Deutschlands verdreht zu haben. Zur Verteidigung Deutschlands gibt er unter anderem zu bedenken, dass auch die Franzosen in vorhergehenden Kriegen nicht gerade schonend mit Kunstwerken umgegangen seien. Im Phänomen des Krieges an sich und nicht im nationalen Charakter sieht Berlepsch-Valendas die Zerstörung von Kunstschatzen begründet. Als Gegenbeispiel zu Reims führt er, unter

Berufung auf Reisehandbücher und Augenzeugenberichte, die teilweise Zerstörung von Leonardos Abendmahl durch französische Soldaten an, was von seinen Gegnern abgestritten worden war: «Wenn eine Horde von Soldaten einen Raum, dessen Wände Kostbarstes an künstlerischer Offenbarung aufweisen zum stinkenden Pferdestall macht, Nägel einschlägt, um Sättel und Waffen aufzuhängen, Futtertröge daselbst aufstellt, ja der eigenen Notdurft keinerlei räumliche Beschränkung auferlegt, nachher als Gefängnis benützt wird, so ist das nach Herrn Zollsekretär Baerwerts [er hatte die Erwiderung verfasst] Meinung offenbar das gleiche, was man sonst mit dem Ausdrücke konservieren bezeichnet... Herr Zollsekretär, an Ihnen ist offenbar ein Kunsthistoriker verloren gegangen!»²⁴³

Die Zerstörung vieler Kunstwerke durch den Krieg hat den Kunsthistoriker und Künstler Berlepsch-Valendas schwer getroffen. Der Krieg liess ihn an der Zivilisation zweifeln. Trotz seiner Parteinahme für Deutschland – er hielt es für seine Pflicht, einem Lande gegenüber, dem er seiner Geburt und Bildung nach angehörte und dem er unendlich vieles zu verdanken hatte, Farbe zu bekennen – war er sich der Untaten auf beiden Seiten bewusst.²⁴⁴ Gerade aber die Tatsache, dass Krieg auch unter europäischen Kulturnationen immer noch möglich war, muss sein Weltbild gewaltig erschüttert haben. Er hatte sich immer für Völkerverständigung, für das Bemühen um andere Kulturen eingesetzt. Selbst mehrere Sprachen sprechend forderte er beispielsweise als Mitglied der Münchner orientalischen Gesellschaft Sprachkurse als Grundlage für gegenseitiges Verständnis und gab der persönlichen Begegnung mit anderen Kulturen den Vorrang vor dem rein theoretischen Wissen über sie.²⁴⁵

Seinen idealistischen Glauben an die Verbesserung der Gesellschaft durch die Kunst hat Berlepsch-Valendas bei Kriegsende verloren und ist darüber mit sich und der Welt uneins. Die Gegenwart gilt ihm als «künstlerelende Zeit, ... die an Gebrechen aller Art, vor allem am Mangel wirklicher Künstler leidet».²⁴⁶ Seine energischen Meinungsäusserungen hatten ihm zudem sicher viele Feinde geschaffen. In seiner Resignation war er nicht mehr in der Lage zu arbeiten und geriet als Künstler und Reformator fast vollständig in Vergessenheit. Schon drei Jahre später, am 17. August 1921, starb er mit 72 Jahren in Planegg bei München.



2. Berlepsch-Valendas als Künstler in seiner Zeit

Die Hauptentwicklungslinien der Epoche

Die Reformbestrebungen für das Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert gingen von England aus, wo frühzeitig die Probleme der Industrialisierung deutlich wurden. Anlässlich der Londoner Weltausstellung von 1851 hatten aussereuropäische handwerkliche Produkte grossen Erfolg, die minderwertige Qualität europäischer industrieller Produkte wurde erstmals erkannt. In der Folge veröffentlichte Gottfried Semper mehrere Schriften zu diesem Thema und bemühte sich, unterstützt von staatlichen Stellen, um eine Ausbildungsreform. Es kam zur Gründung des South Kensington Museums in London und ähnlicher Anstalten auf dem Kontinent. Weitere Gründe der Reformbewegung waren sozialer und moralischer Natur und wurden von John Ruskin und William Morris betont. Die Industrialisierung hatte zu einer Verelendung weiter Kreise geführt. Durch die Hebung des Niveaus der Kunst im Alltag und durch verbesserte Arbeitsbedingungen – für Ruskin hiess das Rückkehr zu vorindustriellen Bedingungen in Idealisierung des Mittelalters – sollten die sozialen Probleme gelöst werden.

Der wirtschaftliche Erfolg englischer, kunstgewerblicher Produkte führte zu ähnlichen Reformbestrebungen in Deutschland. Die zahlreichen Ausstellungen modernen Kunsthandwerks um die Jahrhundertwende propagierten deutsche Produkte gegenüber ausländischen, vor allem englischen Erzeugnissen. Unter dem Einfluss der Ideen von Julius Langbehn sollte die Volkskunst wiedererweckt werden, und die vorindustrielle, bäuerliche Gesellschaft wurde idealisiert. Anders als in England lehnten die Reformer die maschinelle Arbeit nicht strikt ab, sondern wollten sie nur kontrollierter einsetzen, was schliesslich 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes führte. Auch wurden die nationalen Aspekte der Kunst gegenüber den sozialen stärker betont.

Bereits Gottfried Semper, der Lehrer Berlepsch-Valendas' in Zürich am Polytechnikum, betonte die Bedeutung des privaten Interieurs in seiner 1851 in Braunschweig erschienenen Schrift «Die vier Elemente der Baukunst».²⁴⁷ Sempers Ansichten waren prägend für Berlepsch-Valendas' Vorstellungen, der durch seine

Schriften zum populärsten Vermittler dieser Ideen im Kreis der Münchner Jugendstilkünstler wurde. Hauptgedanken waren die notwendige Einheit von Kunst und Kunsthandwerk, besonders eine Wiederaufwertung des letzteren, die Idee von der stilbildenden Funktion des Materials und Zwecks sowie die These, Architektur und Kunstgewerbe seien Ausdruck einer linearen Entwicklung von der prähistorischen Zeit bis heute, geprägt von den unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen.

Diese Vorstellung der linearen Entwicklung wird besonders deutlich in einem Semper-Zitat, mit dem Berlepsch-Valendas sein Buch «Der Barockstil in Deutschland» einleitet, dem 1893 herausgegebenen zweiten Band der 1890–1893 in Stuttgart erschienenen «Motive der deutschen Architektur». Das Zitat stammt aus der Schrift «Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit den allgemeinen Kulturzuständen»: «Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die sozialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden Stile eigentümlich waren.

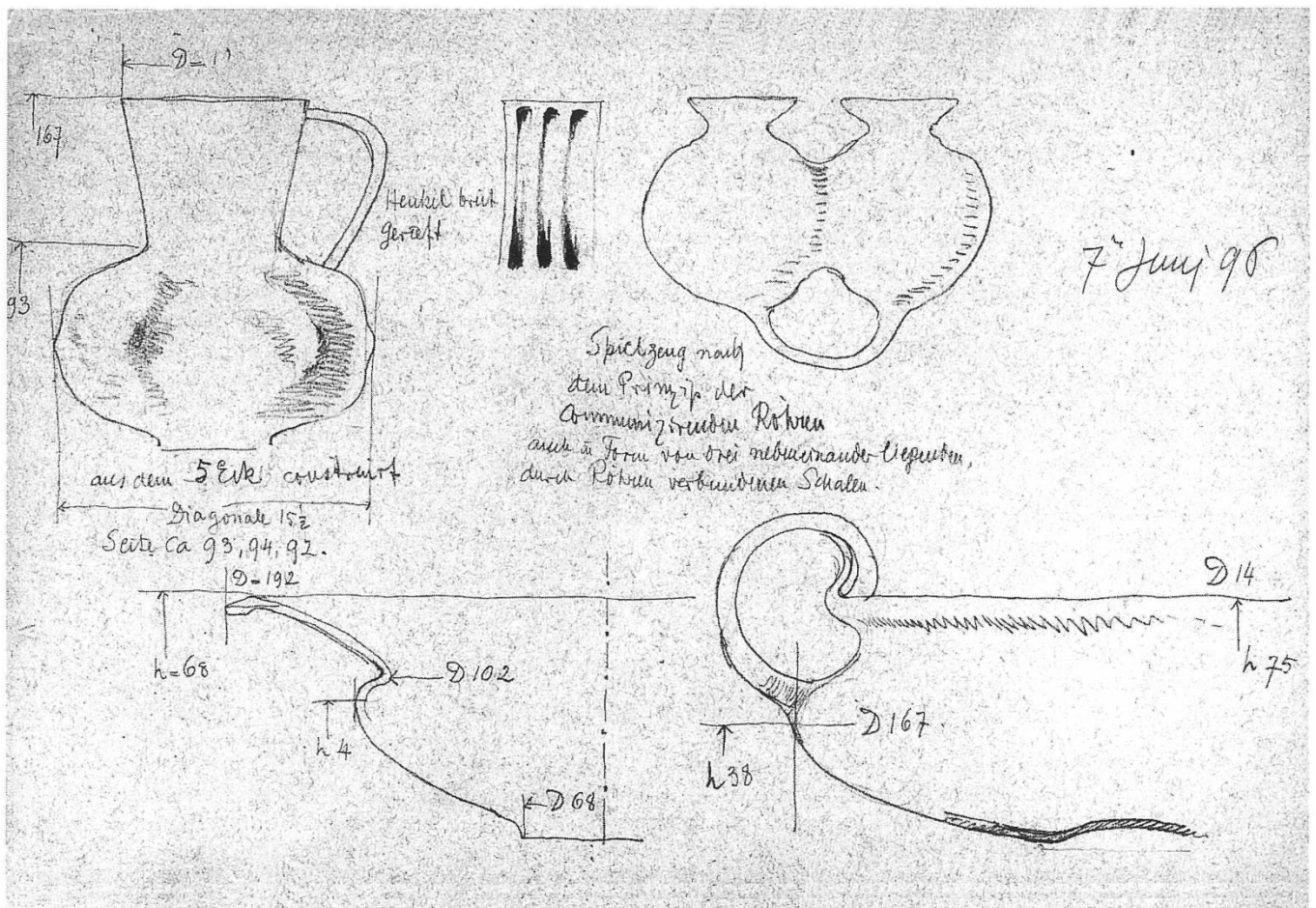
Architektonische Denkmale sind tatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser sozialen, politischen und religiösen Institutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie jene der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzips oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestanden haben musste.»²⁴⁸

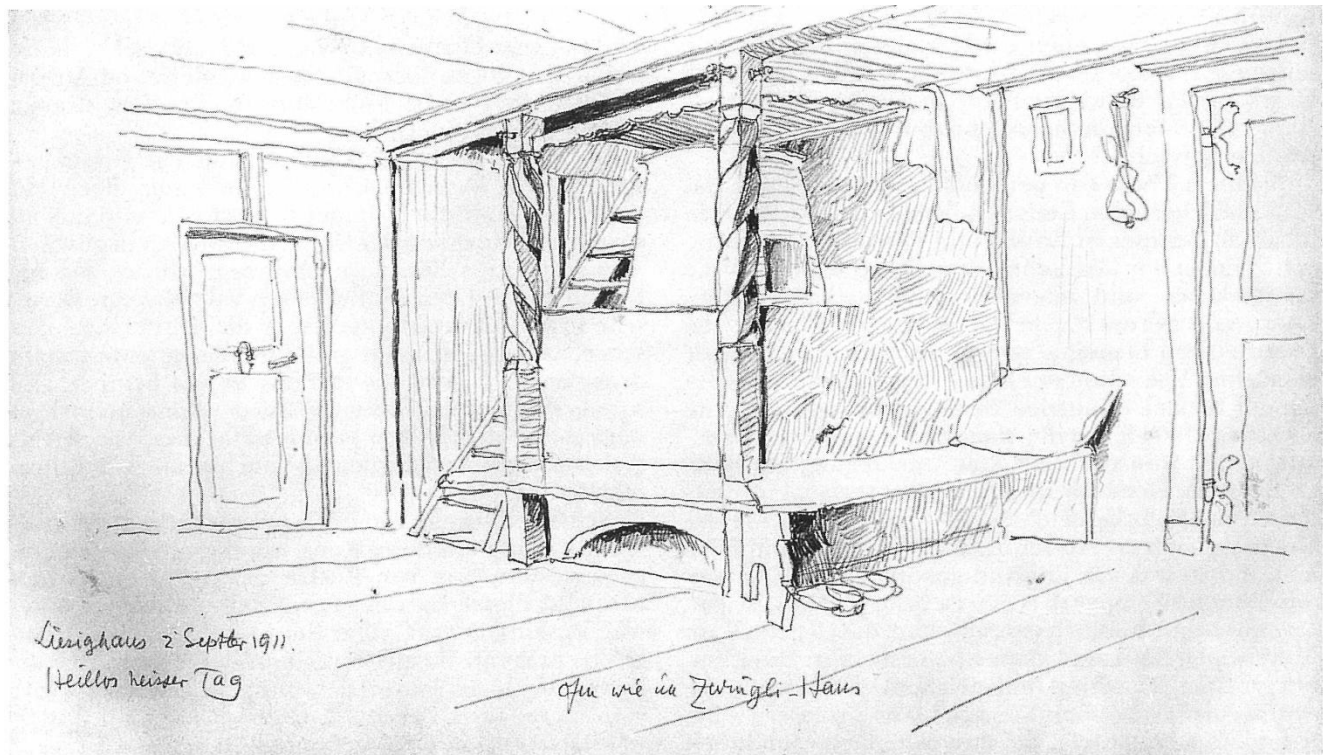
Der Architekturhistoriker L.D. Ettlinger benutzte 1964 diese Passage ebenfalls zur Erläuterung der Semperschen Theorien.²⁴⁹ Ettlinger sieht darin mehr als den vagen Hinweis auf den Zeitgeist einer Epoche und verweist auf Sempers ethnologisches Interesse, das von Gustav Klemms (1802–1867) Buch «Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit» beeinflusst gewesen sei. Nach Ettlinger wollte Semper die vitruvische Theorie über die Ursprünge der Architektur durch eine eigene neue ersetzen, die er mit den Methoden der Ethnologie aus dem Vergleich verschiedener Stilarten erarbeitete. Für Semper war der zentrale Punkt des menschlichen Heimes der Herd, welcher das wichtigste Unterscheidungsmerkmal zwischen menschlicher und tierischer



46 Flache Schale mit zwei Henkeln, ca. 1897/98. Kupfer und Bronze. Vgl. Kat. Nr. 34. Die Schale wurde von der Münchner Firma Winhart und Co. ausgeführt und 1898 an der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast ausgestellt.

47 Studien prähistorischer Gefäße mit Massangaben, 1896. Bleistiftskizzen, Skizzenbuch e. Vgl. Kat. Nr. 240 e.





48 Liesighaus, 1911. Bleistiftskizze, Skizzenbuch h. Bezeichnet: «Liesighaus 2 Septbr 1911, Heillos heisser Tag, Offen wie im Zwingli-Haus». Vgl. Kat. Nr. 240 h.

Behausung sei. Dabei ging er von vier architektonischen Grundelementen aus, die je nach Entwicklungsstand einer Kultur unterschiedlich gestaltet wurden und alle dem Schutz des Herdfeuers dienten: Raum, Dach, Terrasse und Wand, letztere ursprünglich aus Matten oder Teppichen bestehend, später aus einer Mauer. Natürliche Bedingungen – Klima, geographische Lage – und soziologische Faktoren – Nationalität, Religion, Rasse, Gesellschaftsform – beeinflussten diese vier Bauelemente. Ähnlich wie der englische Naturforscher Charles Darwin (1809–1882) in seiner Entstehungsgeschichte der Menschheit – die Semper kannte – sah er eine evolutionäre Entwicklung der Architektur, die sich anhand der Veränderungen dieser vier Bauelemente ablesen liess.

Berlepsch-Valendas übernahm dieses Schema. Er interessierte sich schon früh für primitive Kunstformen und engagierte sich in der Münchner anthropologischen Gesellschaft.²⁵⁰ In seinem Skizzenbuch von 1896 befinden sich Studien prähistorischer Gefässe mit genauer Beschreibung und Massangaben.²⁵¹ Von solchen Grundformen liess sich Berlepsch-Valendas bei seinen Gefässentwürfen und Metallarbeiten anregen. Auch der Kunst primitiver aussereuropäischer Völker galt sein Interesse. Beim Umbau des Münchner Völkerkundemuseums, dem die Breslauerin Toni Neisser – wohl auf Vermittlung von Berlepsch-Valendas – ein Grossteil ihrer wertvollen Sammlung gestiftet hatte, war er beratend tätig.²⁵² In seinen Schriften zur Museologie betont

Berlepsch-Valendas als eine der Hauptaufgaben des Museums die Darstellung der evolutionären Entwicklung von Architektur und Gebrauchskunst. Sogar in seinen eigenen Raumausstattungen und -entwürfen folgt er Sempers Ideen und schenkt dem Kamin/Ofen als Mittelpunkt des Raumes, der «Feuerstelle» im Sinne von Sempers Theorie der Bauelemente, immer besondere Beachtung. Für Berlepsch-Valendas gilt, was Ettlinger von Sempers Stilverständnis sagte: «The result as much of materials and techniques as of the requirements of a civilization and man's creative ability fused the two.»²⁵³

Wie Semper glaubte Berlepsch-Valendas, dass ornamentale Verzierungen zuerst im textilen Bereich entstanden seien. Laut Semper sind «fast alle struktiven Symbole, die in der Architektur benutzt werden, mit ihrem gemalten oder plastischen Schmucke, gleich jenen Zieraten der ägyptischen Kapitelle, direkt dem Kostümwesen und insbesondere dem Putzwesen entnommene Motive».²⁵⁴

Das Ornament entstand demnach aus dem menschlichen Bedürfnis nach Schmuck, das sich erstmals in Verzierungen der Kleidung und Tätowierungen ausdrückte. Während seiner Zürcher Studienzeit zeichnete Berlepsch-Valendas die Vorlesung «Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol, von Gottfried Semper» auf.²⁵⁵ Darin ging Semper auf die verschiedenen Trachten und Tätowierungen als Ausdruck primitiven Schmuck-

bedürfnisses der Menschen ein, das sich später auch in Gebrauchsgegenständen äusserte. Berlepsch-Valendas, mit diesen Theorien wohlvertraut, setzte darum den Ursprung der Bandornamente in Tiroler Flachsnetzereien – einem innenarchitektonischen Motiv – im textilen Bereich an.²⁵⁶

Sempers These von der stilbildenden Funktion des Materials übernahm Berlepsch-Valendas teilweise. Sein Ideal sah Semper in Antike und Renaissance verwirklicht. Nur in der klassischen Kunst glaubte Semper die konstruktiven und materiellen Eigenschaften eines Kunstwerks verdeckt. Die Gotik dagegen betont die konstruktiven Elemente und wurde daher von Semper abgelehnt. Wie schon der Maler Ernst Zimmermann in seinem Artikel «Gottfried Semper und die moderne Richtung» 1904 feststellte, stand Semper hier im Gegensatz zu den Künstlern der Reformbewegung um 1900: «... aber die Gotik wie ihre Anhänger verlangen gebieterisch das Sichtbarmachen der Konstruktion wie des Materials. Es ist die Forderung nach Wahrheit und Echtheit, die zu uns aus England gekommen ist, die hier durchbricht. Semper dagegen ist bekanntlich sein ganzes Leben unermüdlich tätig gewesen, das Gegenteil am Ideal seiner Baukunst, dem Klassizismus zu beweisen. Mit grossem Scharfsinn und gleichem Wissen hat er die Antike nicht als eine Konstruktions-, sondern eine Raumkunst hingestellt, die ihre eigentliche Schönheit und Harmonie zuerst durch das Vergessenlassen des Konstruiertseins empfängt.»²⁵⁷

Berlepsch-Valendas stellt die stilbildende Funktion des Materials beim dekorativen Entwurf über alle anderen Kriterien: «Stoffeerkennntnis ist Stilerkennntnis... Die Materie bedingt den Stil, nicht das Modell.»²⁵⁸ Jede Technik und jedes Material erfordert einen eigenen Entwurf, betont Berlepsch-Valendas in der Nachfolge Sempers: «Eisenschmiedearbeit verlangt andere Formen als Bronzeguss, ein Muster, das mittels einer Strickmaschine hergestellt wird, braucht eine andere Zeichnung als sie für einen Knüpftteppich notwendig erscheint.»²⁵⁹ Die materiellen Eigenschaften sollen jedes Werk der Kunst in seinem Erscheinen gleichsam reflektieren. Im Unterschied zu Berlepsch-Valendas sah Semper erst in der Übertragung der Formen auf ein anderes Material die eigentliche Kunst. Günther Bandmann hält Berlepsch-Valendas für den Vermittler dieser eingeschränkten Materialästhetik an die Architektur des 20. Jahrhunderts.²⁶⁰

Die künstlerische Freiheit ist im Bereich von dekorativer Kunst und Architektur keineswegs unbegrenzt. Diese Feststellung kommt im Programm der Glaspalastausstellung von 1897 zum Ausdruck, das massgeblich von Berlepsch-Valendas gestaltet wurde. Das Originalitätsprinzip habe sich funktionellen und materiellen Kriterien unterzuordnen: «Andererseits schliesst sie [die Ausstellung] auch solche Gegenstände des modernen Kunstgewerbes aus, die über die Grenzen des künstlerischen Masshaltens hinausgehen oder unter Verkenning des Materials und in dem Streben nach Ursprünglichkeit, Übertreibungen und Verirrungen zu bilden scheinen.»²⁶¹

Kollegen, welche die Forderung nach Originalität über alles stellen, werden kritisiert, wobei Berlepsch-Valendas zwischen kunstgewerblichen und illustrativen Arbeiten differenziert: «Was auf dem Papier bleibt, ge-

niesst die allerweiteste Freiheit der Gestaltung.»²⁶² So wird Bernhard Pankoks Gestaltung des Pariser Weltausstellungskataloges über alle Massen gelobt und August Endells (1871–1925) Möbelentwurf für Kurt Breysig (1866–1940) kritisiert.²⁶³

Berlepsch-Valendas' Schriften sind ein Paradebeispiel für die Verschmelzung Semperscher Ideen mit englischen Einflüssen. In der Praxis folgte er den konstruktiven Prinzipien der Gotik, die von den englischen Arts and Crafts Künstlern bevorzugt wurde. Wie für Ruskin war die Gotik für Berlepsch-Valendas eine nordische Kunst. Er favorisierte daher die deutsche Renaissance, bei der oft noch gotische Stilelemente durchdrangen, und nicht die italienische wie Semper. Die soziale und moralische Bewertung der Kunst übernahm Berlepsch-Valendas von John Ruskin, ebenso den Vergleich zwischen natürlichem Wachstum und Kunstschaffen.

Seine Auffassung von der Gotik als nicht individueller und daher minderer Kunst war dagegen genau entgegengesetzt dem von Ruskin geprägten englischen Idealbild dieser Epoche. Eines der zentralen Kapitel von Ruskins Schrift «The Stones of Venice» (1851–1853), prägend für die Ansichten der Arts and Crafts Bewegung, handelte von der Natur der Gotik. Es wurde von William Morris separat nachgedruckt.²⁶⁴ Für Ruskin war die Gotik ein organischer Stil. In der Vielfalt nicht idealisierter Formen sah er den Ausdruck persönlicher Gestaltungsfreiheit des einzelnen Handwerkers.²⁶⁵ Die gotische Kunst war aufgrund dieser angeblichen Freiheit des Handwerkers, der Freude an der Arbeit empfand, moralisch hochstehend – für John Ruskin und Thomas Carlyle (1795–1889) die wichtigste Voraussetzung menschlichen Glücks. An den konstruktiven Elementen gotischer Bauwerke, welche Berlepsch-Valendas wie viele Jugendstilkünstler faszinierten, war Ruskin nicht interessiert.²⁶⁶

Schon 1888, in Berlepsch-Valendas' Artikel über die Tiroler Gotik – einem der ersten zu diesem Thema – wurden diese verschiedenen Einflüsse deutlich, so Sempers Idee von der stilbildenden Funktion des Materials und der Kontinuität der Kunstentwicklung.²⁶⁷ Berlepsch-Valendas kannte die spätgotischen Interieurs von wiederholten Studienreisen ins Tirol.²⁶⁸ Anlässlich dieser Reisen zeichnete und inventarisierte er das Mobiliar von Schloss Tratzberg bei Jenbach, damals im Besitz der Grafen von Eugensberg.²⁶⁹ Die Tiroler Gotik galt ihm als besonders urtümlich und deutsch aufgrund der verwendeten Ornamente und Techniken. Den häufig benutzten Kerbschnitt sieht Berlepsch-Valendas als uralte Technik und Beweis für die Kontinuität der Kunstentwicklung: «Zweifelsohne aber ist der Kerbschnitt älter als der Spitzbogenstil, denn er ist ja recht eigentlich der Ausgangspunkt der Dekoration in Holz durch Anwendung des Schnitzmessers. Beweis hierfür ist das der Textilkunst entnommene Bandmuster.»²⁷⁰

Von einem textilen Uornament ausgehend, wird mit den werkzeugbedingten Formen argumentiert. Im Grenzgebiet zwischen Nord und Süd hätten sich die älteren Formen besonders lange gehalten, in Abgrenzung zum modernen, fremdländischen Stil – der italienischen Renaissance: «Es ist eine sonderbare Tatsache, dass hart an der Grenzscheide zweier Sprachgebiete, die sich auch in ihren künstlerischen Arbeiten von ein-

ander unterscheiden lassen, spezifische Eigenart zäher am Hergebrachten festhält, als dies bei weiter auseinander gelegenen, gegenseitigem Einflusse scheinbar weiter entrückten Orten der Fall ist.»²⁷¹

Wahrscheinlich war es dieses vermeintlich urdeutsche Element, das die Tiroler Gotik in den 1890er Jahren populär machte und zur Veröffentlichung verschiedener Publikationen, wie Franz Paukerts Tafelwerk «Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol», führte.²⁷² In einem späteren Artikel von 1902 über den Tiroler Künstler Hermann Kirchmayr (geb. 1857) verwies Berlepsch-Valendas auf die Bedeutung des Naturstudiums als Grundlage der Tiroler Formen.²⁷³

Obwohl Berlepsch-Valendas bei seinen eigenen Möbelentwürfen vorwiegend gotische Konstruktionsprinzipien anwandte, befasste er sich in seinen Schriften nur wenig mit der Gotik. Vielleicht folgte er hier seinem Lehrer Semper, der die Gotik ablehnte. Im Gegensatz zur Renaissance seien die gotischen Bauten von einer Gemeinschaft und nicht von einem Künstler geschaffen, was zu einem gewissen Schematismus führe.²⁷⁴ Semper legte seiner Bewertung die Gesellschaftsstruktur zu Grunde, wobei er diejenige der Renaissance idealisierte. Ruskin und Morris verherrlichten hingegen das Mittelalter und die Gotik, weil Künstler und Handwerker angeblich gemeinsam arbeiteten und daher keine Trennung zwischen Kunst und angewandter Kunst bestand. Betont wird die künstlerische Zusammenarbeit, nicht der geniale Architekt.

Die Bewertung dieser Epochen ist bei Berlepsch-Valendas in erster Linie von seinem Geschichtsbild geprägt und nicht von einer formalen Analyse der Kunstwerke. Während seiner Zürcher Studienzeit notiert Berlepsch-Valendas am 4. November 1870: «Ein Argument gegen die Gothik brachte Semper vor, das allerdings von Niemandem bestritten werden kann! Er sagte nämlich: die Perioden, wo die Kunst dem Staate oder der Kirche dienstbar war, brachten die grössten Schöpfungen, aber nicht die höchsten. Das Kunstwerk soll frei und unabhängig von Tendenz sein, es soll quasi eine Welt, eine Schöpfung für sich sein, und diese Epoche fand nur zweimal statt: bei den Griechen und in der Renaissance, und der beste Beweis ist der, dass in diesen beiden Perioden die Künstler ihre Namen auf ihren Schöpfungen verewigten, dass überhaupt das Schaffen ein individuelles, mannigfaltigeres war, als z. B. in der Gothik, wo allgemein gültige Formen zum Gemeingut wurden.»²⁷⁵ Das Thema der Epochenbewertung und der damit verknüpften stilistischen Merkmale war im späten 19. Jahrhundert zentral. Diese Fragestellung scheidet Sempers Theorien von denen der jüngeren Künstler, trotz gewisser Parallelen. Sempers Vorliebe für die Renaissance sei in seiner Abgrenzung von der «Deutschtümlei» der Romantik begründet, schrieb Ernst Zimmermann.²⁷⁶ Die jüngere Generation dagegen trat gegen die Renaissance-Mode an und bevorzugte unter dem Einfluss englischer Ideen die Gotik. Auch die Denkweise der «Modernen» war keineswegs frei von traditionellen Elementen, was Zimmermann schon 1904 in seiner Schrift «Gottfried Semper und die moderne Richtung» feststellte. Er argumentierte, dass sie unter dem Einfluss englischer Entwurfslehren «ganz unmerklich und wider ihren eigenen Willen doch an die Tradition angeknüpft» hätten.²⁷⁷

Die Kunstgewerbebewegung in Deutschland

Die deutsche Stilentwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist wesentlich von den Kunstgewerbeausstellungen geprägt. Ziel war in erster Linie die Förderung eines nationalen, eines deutschen Stils. Die erste Deutsche Kunstgewerbeausstellung mit dem Titel «Deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer Meister» fand 1876 in München statt, das damit zum Zentrum der dekorativen Künste schlechthin wurde. Sie brachte die «Deutsche Renaissance» als Einrichtungsstil in Mode. Anlass war die Feier des 25jährigen Bestehens des Bayerischen Kunstgewerbevereins, der 1851 – dem Jahr der Londoner Weltausstellung – gegründet worden war. 1888 folgte die zweite Deutsche Kunstgewerbeausstellung in München, die schon von neubarocken Formen geprägt war. Auch damit erhoffte man sich im wesentlichen eine Belebung der wirtschaftlichen Verhältnisse. Berlepsch-Valendas, der sich für das Vorhaben öffentlich einsetzte, versuchte besonders mit ökonomischen Argumenten die zuständigen Regierungsstellen und Geldgeber zu überzeugen.²⁷⁸ Die beiden Ausstellungen wurden wegweisend für die erwähnten neuen Inneneinrichtungsstile. Die dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung, die dem neuen «Stil» gewidmet war, fand 1906 in Dresden statt und nicht mehr in München. Obwohl die Jugendstilbewegung in München ihren Anfang nahm, konnte sie sich dort nie richtig gegen den Historismus durchsetzen, was gerade auch an dieser Ausstellungspolitik deutlich wird.

Die Renaissance-Begeisterung der 1870er Jahre gipfelte im Programm der ersten Deutschen Kunstgewerbeausstellung im Münchner Glaspalast von 1876, die den Stil der Einrichtungen für das nächste Jahrzehnt prägte und eine eigene deutsche Stilentwicklung in Gang setzte. Schon anlässlich dieser Ausstellung wurde gefordert, dass die «Kunst nicht mehr die Treibhauspflanze einzelner Mäcene» sein sollte, sondern wieder vom ganzen Volk getragen werden müsse²⁷⁹, eine Forderung, die später in den Reformgedanken von Walter Crane und Berlepsch-Valendas eine zentrale Stellung einnehmen sollte. In der programmatischen Schrift «Endlich ein Umschwung» verweist Berlepsch-Valendas noch 1897 auf die Schlüsselfunktion der Ausstellung von 1876. Er ermahnt aber seine Leser, nicht einfach – wie in den letzten 20 Jahren geschehen – die deutsche Renaissance zu imitieren und als den neuen deutschen Stil zu betrachten.²⁸⁰

Der Ausstellung zeitgenössischen Kunsthandwerks von 1876 war eine Abteilung historischer Objekte angeschlossen. Unter dem Titel «Unserer Väter Werke» wollte man die verkannte deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts wieder zu Ehren bringen.²⁸¹ Erklärtes Ziel war die Hebung des nationalen Stils, welcher der politischen Bedeutung des neugeeinten Reiches ebenbürtig sein sollte. Dabei galt die Zeit Albrecht Dürers (1471–1528) und Martin Luthers (1483–1546) als besonders ruhmreiche und vorbildliche Epoche deutscher Geschichte. Laut Josef von Schmädell (1847–1923), dem Ausstellungs-Architekten, wollte man «Deutschland auch auf dem Gebiete der Kunst und Kunstindustrie jener Wiedergeburt entgegenführen, die uns anderen Völkern gegenüber ebenso gross erscheinen lässt wie auf politischem Gebiete, und wo uns dieselben begeisternden

Traditionen vor Augen schweben, wie sie der Machtentfaltung des neuen Reiches als geschichtliche Grundlage gegeben waren».²⁸²

Vier programmatische Punkte prägten das Bild der Jubiläumsausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins:

1. Es wurden ausschliesslich deutsche Exponate gezeigt.

2. Alte und neue Arbeiten wurden miteinander kontrastiert, daher zeigte der Prachtband zur Ausstellung Photos von kunstgewerblichen Objekten der Renaissance und der Neurenaissance. Der Begleittext stammte von Berlepsch-Valendas, der zu den jüngsten Mitgliedern der Ausstellungscommission gehörte.²⁸³

3. Die modernen Entwürfe stützten sich bevorzugt auf die freieren Formen der deutschen Renaissance des 16. Jahrhunderts.

4. Kunst und Kunstgewerbe wurden zusammen in kompletten Zimmerensembles nach dem Wiener Vorbild von 1871 ausgestellt, als anlässlich der Einweihung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie erstmals komplette Interieurs gezeigt worden waren.²⁸⁴

Josef von Schmädell erhoffte sich von dieser Ausstellungspraxis, «dass der Grundgedanke der künstlerischen Totalwirkung des Raumes festgehalten» werde.²⁸⁵

Obwohl Berlepsch-Valendas' allererste Arbeiten auf kunsthandwerklichem Gebiet ebenfalls Motive der deutschen Renaissance aufgriffen, kritisierte er bereits Mitte der 1880er Jahre die modische Verwendung dieser Motive in beliebig austauschbarer Auswahl. Historische Formen sollten immer dem modernen Verwendungszweck entsprechend umgearbeitet und weiterentwickelt werden. Bereits 1886 schreibt Berlepsch-Valendas in seinem Aufsatz «Kunstgewerbliches aus München»: «Ja, wenn die Renaissance allerdings nur eine Mode war, dann verdient sie auch nichts anderes... Es ist ja wahr, unsere Zeit marschiert schnell in vielen Dingen – aber dennoch gibt es Dinge, die heute zu ihrer Reise ebenso lange brauchen, als es vor hundert oder tausenden von Jahren der Fall war, und dies ist mir Beweis genug, dass unsere Renaissance eben eine Mode aber nicht ein aus der Zeit herausgewachsener Stil ist... Und warum? Weil sie, abgesehen von vielem Guten, was sie zuwege brachte und noch bringt, sich in vielen Punkten mit einer Zudringlichkeit an allen Ecken und Enden breit macht und zwar mit der puren Kopie vergangener Zeiten, dass unbedingt eine Übersättigung eintreten muss und damit auch alsbald das Bedürfnis gegeben sein wird, in andere Bahnen einzulenken, andere Formen, deren Erfindung dem Geiste einer anderen Zeit oder der Zeit eines anderen Geistes entsprungen ist? ... Die Alten sollen unsere Lehrmeister sein, ja, in der originellen Art und Weise, wie sie schufen, aber wir wollen sie nicht schlechtweg kopieren... Was unser Kunstgewerbe vor der hand noch auf unsicherer Basis ruhen lässt, das ist die Unselbständigkeit, der Verlass auf bereits Vorhandenes...»²⁸⁶

Auch in seinem Buch über die deutsche Renaissance, veröffentlicht 1890, wird diese Haltung deutlich. Wichtig sind die ideellen Werte der Epoche, der Hintergrund dieses Stils, den die Mode ausser acht lasse: «Die Kenntnisnahme von einer Unmasse schöner Dinge, die auf eigenem Boden gewachsen sind... veranlasste dann bekanntermassen einige mit grossen Hoffnungen ge-

segnete und bereits die Wiederkehr des künstlerischen Cinque-cento witternde Enthusiasten, jenes Heraufbeschwören eines neuen nationalen Stiles in Szene zu setzen. Die Geschichte stand von Anfang an auf schwachen Beinen, da die Romantik, die in dunklen, braungetäfelten Stuben wohnt, ursprünglich doch eigentlich noch an 100 anderen Faktoren hing, als bloss an Buzenscheiben und vielfach recht unbequemen Möbeln, kurzum an Dingen, welchen der äusseren Erscheinung das Charakteristikum aufdrücken.»²⁸⁷

Das Interesse am Interieur, das 1876 in der neuen Ausstellungsarchitektur für «Unserer Väter Werke» zum Ausdruck kam, spiegelte sich auch in den Publikationen von Georg Hirth. Berlepsch-Valendas rühmte sie als verdienstvolle Arbeiten.²⁸⁸ Ähnlich wie Berlepsch-Valendas gehörte auch dieser Münchner Verleger zunächst zu den Anhängern der deutschen Renaissance. Bekannt wurde er besonders durch die Werke «Der deutsche Formenschatz der Renaissance» (1877) und «Das deutsche Zimmer der Renaissance» (1880), letzteres unter dem Einfluss von Jakob von Falke (1825–1897) «Die Kunst im Hause» (1871).²⁸⁹ Mit Falke stand Hirth sogar in Briefkontakt.²⁹⁰ «Das deutsche Zimmer der Renaissance» war das erste, dem Interieur als ganzem gewidmete deutsche Buch.²⁹¹ Berlepsch-Valendas stand zeitweilig ebenfalls in Briefkontakt mit Hirth. Zu dessen Hauptwerk schreibt er 1886: «Es steht ausser Zweifel, dass Werke wie Georg Hirths Formenschatz der Renaissance von epochemachender Bedeutung für die Entwicklung des Kunstgewerbes sind und ein wahres Verdienst in sich tragen, jenes nämlich, wahrhaft klassische Leistungen durch wohlfeile Vervielfältigungsweise aller Welt zugänglich zu machen.»²⁹² Erst ab Mitte der 1890er Jahre, als Herausgeber der JÜGEND, wurde Hirth zu einem der wichtigsten Vorkämpfer für die moderne Richtung. Wie Berlepsch-Valendas lehnte Hirth zwar nun die historistische Kopierpraxis ab, nicht jedoch die historischen Formen generell. Die JÜGEND spiegelt daher auch die typische Variante des eher konservativen Münchner Jugendstils.²⁹³

Schon 1876, im Jahre der Münchner Ausstellung, erschien ein Artikel von Berlepsch-Valendas über «Renaissance-Interieurs in der Schweiz» in der Zeitschrift KUNST UND HANDWERK, worin sich bereits die Bedeutung dieser Studien für seine späteren eigenen Entwürfe – beispielsweise für die Villa Tobler in Zürich – ankündigt.²⁹⁴ Es wird die Entwicklung des Möbels von der frühen Renaissance, noch unter gotischem Einfluss, bis zur Spätrenaissance und zum Barock geschildert. In stetiger Entwicklung wird das fest in die Wand integrierte Mobiliar beweglich. Obwohl Berlepsch-Valendas die beweglichen Möbel des 17. Jahrhunderts als zweckmässiger schildert, greift er selbst oft auf die älteren, eingebauten Möbelformen zurück: «Es ist keine Frage, dass in den Grundformen der Möbel des 17. Jahrhunderts eine bei weitem richtigere Styl-erkenntnis für die Behandlung des Holzes liegt, als in denen des 16. Jahrhunderts.»²⁹⁵ Details wie der Kamin mit gefliesstem Boden, die Truhenbank unter dem Fenster, Vertäfelung und die «reichgepressten Tapeten auf goldigem Grund» erwähnt er: allesamt Elemente, die in seinem Entwurf für die Räume der Villa Tobler wiedererscheinen. Neben Schweizer Beispielen nennt Berlepsch-Valendas auch Tiroler Einrichtungen wie

beispielsweise diejenige von Schloss Tratzberg, die er in einer Linie mit der Schweizer Entwicklung sieht.²⁹⁶ Schloss Tratzberg galt als Musterbeispiel der Epoche und war Berlepsch-Valendas von Studienaufenthalten und aus zeitgenössischen Veröffentlichungen bekannt.²⁹⁷

Eine der wichtigsten Voraussetzungen bei der Entwicklung eines nationalen Stils sah man im Naturstudium. Dies wird besonders deutlich in der 1903 vom Leipziger Kunstgewerbemuseum organisierten Ausstellung «Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung», welche das Ziel hatte, die Umsetzung der Pflanze in ein ornamentales Gebilde zu zeigen, in dem sich die verschiedenen künstlerischen Individualitäten ausdrückten. Gezeigt wurden Naturstudien, Entwürfe und ausgeführte Objekte von staatlichen Kunstgewerbeschulen und Privatschulen – darunter diejenigen Berlepsch-Valendas' – und Einzelausstellern. Folgendes sollte die Ausstellung verdeutlichen: «Naturformen in Schmuckformen umwandeln heisst ihren künstlerischen, ihren konstruktiven, ihren materiellen Kern in seinem ganzen Wesen erfassen und ihn entsprechend durchgearbeitet einem anderen Zwecke in geeigneter Weise unterordnen. Das Naturgebilde ist in den seltensten Fällen tale quale zum künstlerischen Zwecke nutzbar.»²⁹⁸

In deutlicher Distanzierung vom reinen Kopieren betont Berlepsch-Valendas wie Walter Crane und andere englische Arts and Crafts-Künstler die Bedeutung von Analyse und Selektion der Formen beim künstlerischen Prozess. Crane beschreibt die Rolle des Naturstudiums folgendermassen: «To go to nature is of course to approach the fountainhead, but before a living plant a man must go through an elaborate process of selection and analysis. The natural forms have to be reduced to mere symbols.»²⁹⁹

Berlepsch-Valendas lobt besonders die Arbeiten der Dresdner Kunstgewerbeschule unter Karl Gross (1869–1934) und die Entwürfe des Darmstädters Paul Bürck (1878–1902). Dessen Arbeiten sind als «erfreulich durchdachte Arbeiten von klarem Wollen durchzogen, [als] Arbeiten, die nicht an der Naturform hängen geblieben sind», was sie geistig wertvoll mache.³⁰⁰

Aber auch Berlepsch-Valendas' Arbeit erfährt Zustimmung. Zusammen mit Arbeiten von Bürck und Margarete von Brauchitsch (1865–1957) werden seine Entwürfe besonders gelobt. Albrecht Kurzwelly, Organisator der Leipziger Ausstellung, beschreibt sie als «frei von jedem Anklang an doctrinäre Richtungen, [als] unmittelbarer Ausdruck eines stark persönlichen Temperaments.»³⁰¹ Und weiter meint er: «Ihre höhere Bedeutung wird darin gesehen, dass sie in vollendeter Weise jenes Prinzip eines eindringlichen analytischen Pflanzenstudiums verkörpern, das jederzeit das wirksamste Regenerationsmittel für das ornamentale Empfinden bilden wird.»³⁰²

Trotz seiner fortschrittlichen Auffassung war auch Berlepsch-Valendas nicht immer frei von traditionellen Methoden. Dies zeigt sich besonders deutlich in der 1899 von ihm herausgegebenen Sammelmappe «Dekorative Anregungen». Die Entwürfe dazu wurden im Münchner Kunstverein ausgestellt und auf der Glaspalastausstellung von 1899.³⁰³ Schon in der Art der Aufmachung – verschiedene Entwürfe auf lose Kartons zu montieren – erinnern die «Dekorativen Anregungen» an traditionelle Musterbücher, obwohl sie gerade das nicht sein wollten. Die Einzelblätter, die als Buchein-

bände mit fiktiven Titeln gestaltet sind, beruhen auf Naturstudien vom Sommer 1897. In einem Brief an seine Schwester schreibt der Künstler: «Nun kommt für diesen Sommer der Auftrag für ein Ornamentalwerk, das in Leipzig erscheint und wozu ich aufs Land muss, denn bis ich mir hier immer alles Material gesammelt hätte, vergingen ja Stunden und Stunden. Dort habe ich Wiesen, Bachraine, Wäldchen in nächster Nähe und damit auch die Fundgruben meiner ornamentalen Motive, die ich nur aus der Natur schöpfe. Frösche, Fische, Krebse, Schlängelchen, Eidechsen und Salamander, alles, alles ist da zu finden... Es ist eine Arbeit, auf die ich mich sehr freue, kann ich doch darin meine ganze Anschauung über das Wesen der dekorativen Kunst entwickeln.»³⁰⁴

Berlepsch-Valendas betont, dass er nicht nur Anregungen für Bucheinbände geben will, sondern für die Flächendekoration generell; ein Widerspruch zu seiner sonstigen Forderung, immer im Hinblick auf einen bestimmten Zweck und das Material zu entwerfen. Eine zeitgenössische Rezension kritisiert daher diesen Punkt.³⁰⁵ Im Gegensatz zu Hermann Obrists freien vegetabilen Zeichnungen sind Berlepsch-Valendas' Entwürfe in «Dekorative Anregungen» steif stilisierte Pflanzenmuster in der Tradition der englischen South Kensington School und erfüllen so seine eigenen Designansprüche nicht: «Nicht der Naturnachahmung schlechtweg sei hier das Wort gesprochen, sondern jener Äusserungsweise, die auf dem Studium der Gesetzmässigkeiten der Natur fussend, die Naturform in künstlerischem Gusse wiederzugeben, das Wesentliche abzudestillieren, die Kunstform auf der Wirklichkeit unter voller Berücksichtigung der stofflichen Bedingungen versteht.»³⁰⁶ Bezeichnend ist auch, dass Hermann Obrist nie ein ähnliches Buch herausbrachte.

Als Vorbild sieht Berlepsch-Valendas das 1896 in Paris veröffentlichte Tafelwerk «La Plante et ses Applications Ornamentales» von Eugène Grasset (1845–1917), welchem er während seiner Arbeit an den «Dekorativen Anregungen» eine sehr positive Besprechung in der DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION widmete.³⁰⁷ 1898 stellte dann Berlepsch-Valendas Grassets Arbeiten in der Zeitschrift KUNST UND KUNSTHANDWERK ausführlich vor. Grasset hatte ihm dafür persönlich einige Literaturhinweise geschickt und Material zur Verfügung gestellt.³⁰⁸ Wie für Berlepsch-Valendas war auch für seinen nur vier Jahre älteren Schweizer Landsmann Eugène Grasset, den «Walter Crane Frankreichs», die Natur «la livre d'art ornementale qu'il faut consulter.»³⁰⁹ Auch Grasset war von 1861 bis 1863 Semperschüler am Polytechnikum in Zürich. Sein Buch enthält im Unterschied zu Berlepsch-Valendas' «Dekorativen Anregungen» neben mehreren Entwurfsbeispielen auch die ursprüngliche Naturstudie selbst und verweist damit noch direkter auf die Vorlage. Beide Werke verwenden nur einheimische Pflanzen, beispielsweise Disteln und Spitzwegerich. Keine teuren, exotischen Blumen dienen als Vorbild, sondern Unkraut, wie es überall wächst. Zwei Ziele werden hiermit verfolgt: Beide Künstler wenden sich gegen die Dominanz des Akanthusmotivs der klassischen Kunst – also gegen den Historismus – und beide weisen darauf hin, dass jeder Entwerfer die Möglichkeit zum direkten Naturstudium vor der eigenen Haustür hat. Durch die

Verwendung einheimischer Pflanzen wird auch der Forderung nach einem nationalen Stil Rechnung getragen.

Vor und neben Berlepsch-Valendas beschäftigten sich vor allem der Deutsche Moritz Meurer (1839–1916) und der Engländer Christopher Dresser (1834–1904) mit konstruktiven Naturstudien. Dresser wirkte besonders auf die Arts and Crafts Künstler, beispielsweise auf Walter Crane und damit indirekt auf Berlepsch-Valendas. Seine Arbeiten wurden von THE STUDIO als Pionierleistung der neuen Richtung gewürdigt.³¹⁰ Noch 1903 wurden Meurers Arbeiten auf der Leipziger Ausstellung als grundlegend gelobt, obwohl man sich inzwischen von seinem historisierenden Formalismus gelöst hatte. Berlepsch-Valendas bezeichnete Meurers Veröffentlichungen als besonders verdienstvoll.³¹¹ Bereits 1891 stellte Meurer in München aus und im Januar 1892 hielt er einen Vortrag im Bayerischen Kunstgewerbeverein.³¹² Selbst Peter Behrens stützte sich in seinem Unterricht im Pflanzenzeichnen an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule auf Meurers Lehrmaterial.³¹³ Meurer gilt somit als «der eigentliche Schöpfer des systematisch konstruktiven bzw. morphologischen Pflanzenstudiums für architektonische Zwecke».³¹⁴

Bei Dresser wie bei Meurer steht die forschende Künstlerarbeit am Anfang ihrer Studien. Im Unterschied zu Berlepsch-Valendas und Obrist wollen sie zwar das Naturstudium als Inspirationsquelle an den Kunstgewerbeschulen einführen, jedoch nicht einen grundsätzlich neuen Stil schaffen. Naturwissenschaftliche Methoden der Zeit werden auf den Bereich der Kunst übertragen. So versuchen beide durch Vergleiche zu einem Grundformenkanon zu gelangen. Der Künstler Meurer wurde denn auch mit dem Zoologen und Philosophen Ernst Haeckel (1834–1919) verglichen, dessen Veröffentlichungen für die neue Richtung ebenfalls von Bedeutung waren: «Ein wirklich erspriessliches Naturstudium, das über die Erscheinung der Dinge hinausreicht, das, ähnlich wie in der Anatomie, auf Muskeln und Knochen, auf Funktionen und Gesetze, also auf das Wesen der Dinge eingeht, haben wir erst durch Meurer und Haeckel erhalten... Das heutige Naturstudium ... ist aufs innigste mit diesen Kunstschürfungen der Genannten verwachsen, hat von ihnen neue Bahnen gewiesen bekommen, ja, gründet sich ganz darauf. Es ist künstlerische Forschungsarbeit und forschende Künstlerarbeit, die uns sowohl von Naturalismus und Stilisierungsteufel befreit haben.»³¹⁵

Meurer geht es in erster Linie darum, die Formen der Natur auf eine Art Urformen, die endlos variabel sind, zu reduzieren und dieses Prinzip auf die dekorative Entwurfsmethode zu übertragen. Dabei beruft er sich auf Semper, den er im Vorwort zitiert.³¹⁶ Wie Berlepsch-Valendas betont Meurer besonders die Zweckmässigkeit der Naturform: «Wenn der Künstler das Wesen der Schönheit vor allem darin erkennt, dass die Form ihrem Inhalte durch die zweckdienlichsten und zugleich einfachsten Ausdrucksmittel entspricht, so wird er mit der zunehmenden Erkenntnis des unendlichen Wechsels der pflanzlichen Bildungen, von der Formensparsamkeit überrascht sein, mit welcher die Pflanze den Eindruck dieses Reichtums, dadurch aber gleichzeitig die ausserordentliche Vornehmheit und Knappheit ihrer Formerscheinung erreicht.»³¹⁷

Dem Engländer Christopher Dresser wurde durch die Universität Jena sogar ein naturwissenschaftlicher Dokortitel für seine Arbeit «Rudiments of Botany» (1859) verliehen, die sich mit Fragen der Morphologie und Gestaltbildung beschäftigte.³¹⁸

In seinem Buch «Principles of Decorative Design» (1873) empfiehlt Dresser dem Künstler, die Gesetze der Natur aufs Genaueste zu studieren und seinen Zwecken anzupassen. Erst durch diese Umarbeitung findet der künstlerische Prozess statt, argumentiert er – wie später auch Walter Crane: «I cannot too strongly advise the young ornamentist to study the principles of which nature works. Knowledge of the laws which govern the development of plant-growth is very desirable; but it is not our place to imitate even the most beautiful of plant forms – this being the work of the pictorial artist. Yet it is ours to study nature's laws and to observe all her beauty, even to her most subtle effects, and then we may safely pillage from her all that we can consistently adapt to our own purpose. But in order that we produce ornament, we must infuse mind or soul into whatever we borrow from her.»³¹⁹

Im Unterschied zu Berlepsch-Valendas war für Meurer und Dresser das Naturstudium nur eine Ergänzung zum Studium historischer Stile. Traditionelle Unterrichtsmethoden – Zeichnen nach Gipsabgüssen und Vorlagen – verwendeten sie weiter. Dresser hatte schon als Illustrator bei Owen Jones' (1806–1889) «Grammar of Ornament» (1856) mitgewirkt.³²⁰ Meurer verwendete im Unterricht Gipsabgüsse von Pflanzenmodellen. Die Gipsreproduktionen sollten das Erkennen der vegetabilen Grundform erleichtern.³²¹ Berlepsch-Valendas lehnte solche Hilfsmittel ab, weil sie nur eine bestimmte Erkenntnis zulassen würden, nämlich die im Gipsabguss dargestellte. Im Unterschied zu Berlepsch-Valendas berief Meurer sich immer wieder auf das Akanthusmotiv der klassischen Kunst.³²²

Das 19. Jahrhundert wurde von Charles Darwins und Ernst Haeckels neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beherrscht. Demzufolge stützte sich die neue Naturästhetik wesentlich auf einen naturwissenschaftlichen Fortschrittsglauben. Für Robert Schmutzler wird der «romantische Historismus in der Nachfolge von Darwin zum biologischen Historismus», und die Naturromantik des frühen 19. Jahrhunderts wird am Ende dieses Jahrhunderts durch eine «biologische Romantik» ersetzt.³²³ Die Hinwendung der Künstler zum Naturstudium war keine romantische Naturschwärmerie mehr, sondern eine romantische Verherrlichung der Naturwissenschaften. Die Tafelwerke Ernst Haeckels, der sich mit der Erforschung der niederen Lebewesen beschäftigte, eröffneten eine neue Formenwelt, der sich besonders Hermann Obrist zuwandte.³²⁴ 1898 erschien eine begeisterte Besprechung von Haeckels «Kunstformen der Natur» nicht etwa in einer naturwissenschaftlichen Zeitschrift, sondern im Vereinsblatt des Bayerischen Kunstgewerbevereins: «Die ganze sichtbare Welt hat sich das Kunstgewerbe bereits dienstbar gemacht; da thut sich uns eine neue auf, die bisher nur dem Auge des Naturforschers durch das Mikroskop zugänglich war, und auch diesem erst in Folge der fortgeschrittenen Beobachtungsmittel und –methoden der Neuzeit: das unermessliche Gebiet der einfachsten niederen Lebensformen in den Tiefen der See.»³²⁵

Naturstudien und ihre Umsetzung



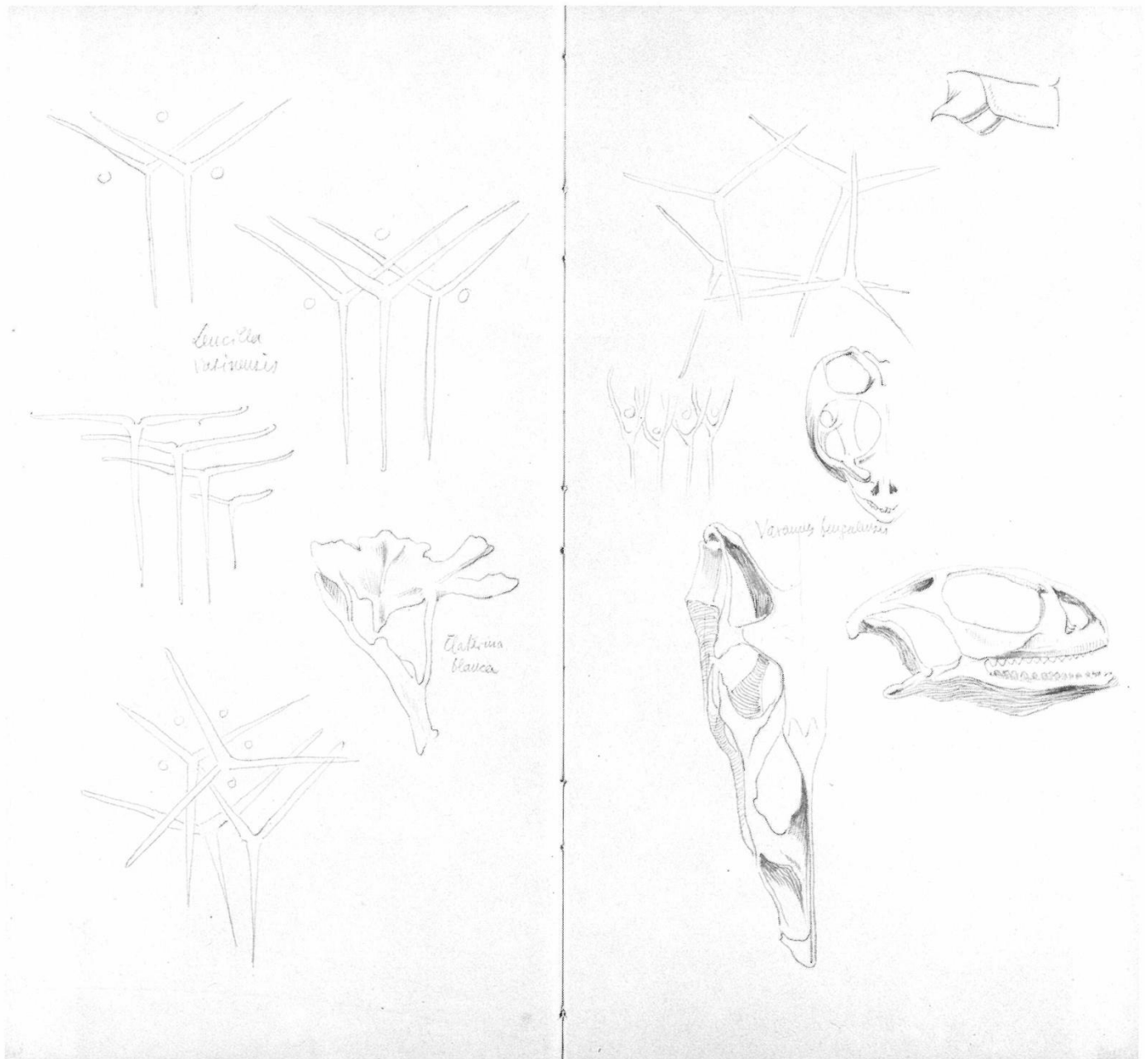
49 Atelier von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, 1890. Tuschzeichnung, die als Druckvorlage diente, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 158.



50 Insektenstudie, 1896. Tusch- und Bleistiftskizze, Skizzenbuch e.
Bezeichnet: «24.VIII.96». Vgl. Kat. Nr. 240 e.

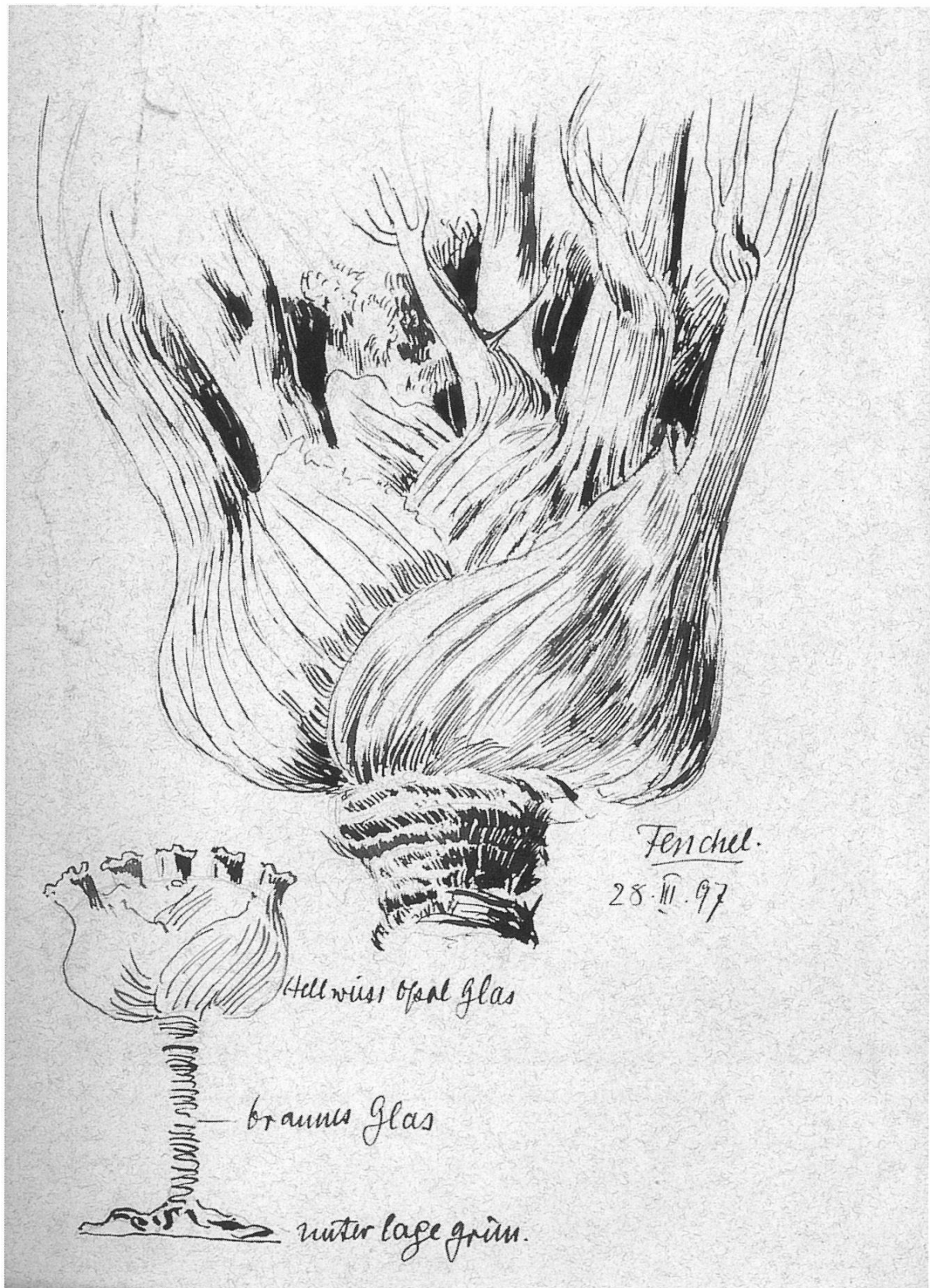
51 Farbstudie: Rispenpflanze, 1898. Bleistift- und Tuschzeichnung,
aquarelliert, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 239.

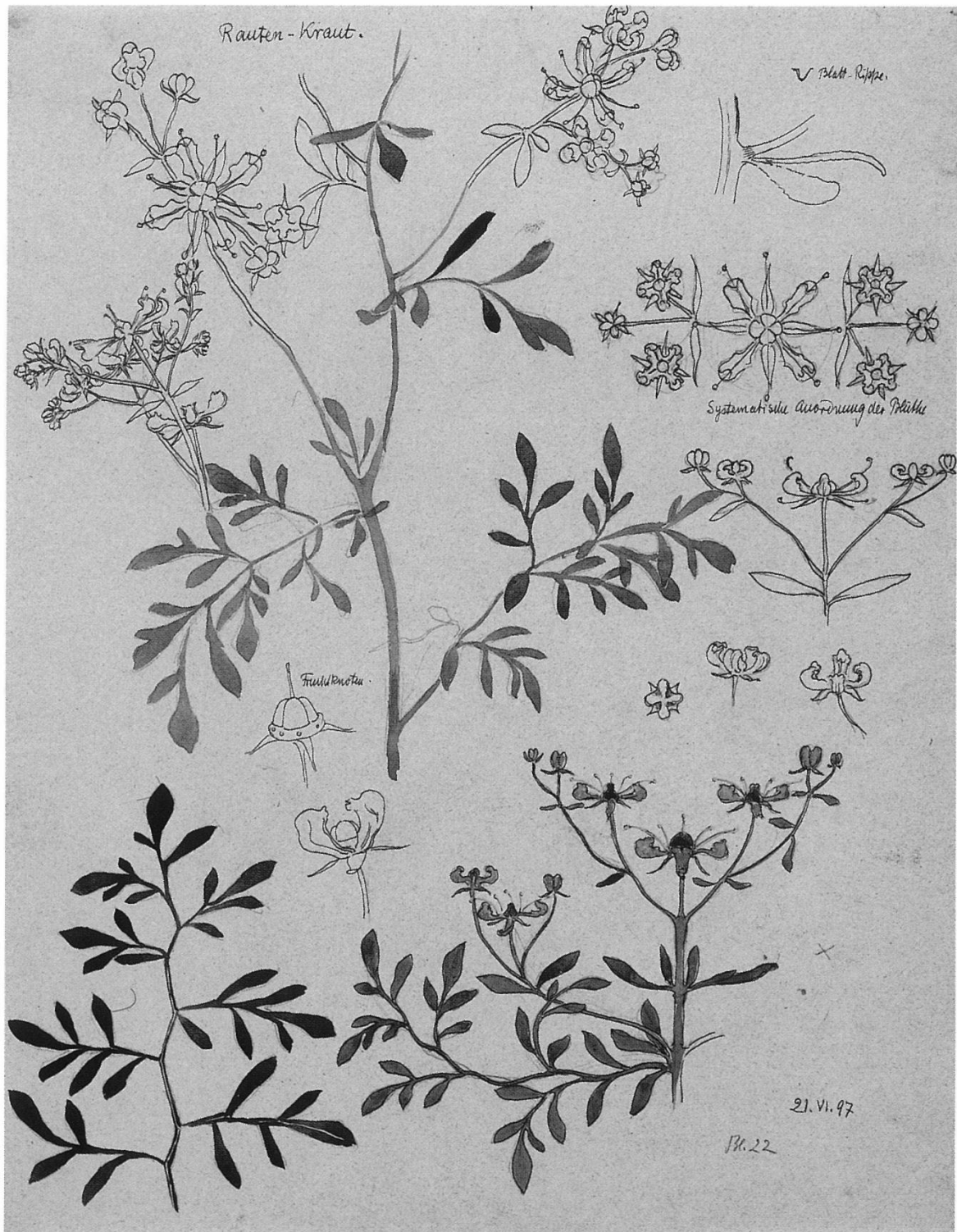




52 Tierschädel- und Pflanzenstudien, 1897. Bleistiftskizzen, Skizzenbuch e. Bezeichnet: «Leucilla vatineus, Claterina blanca, Varanus bengalensis». Vgl. Kat. Nr. 240 e.

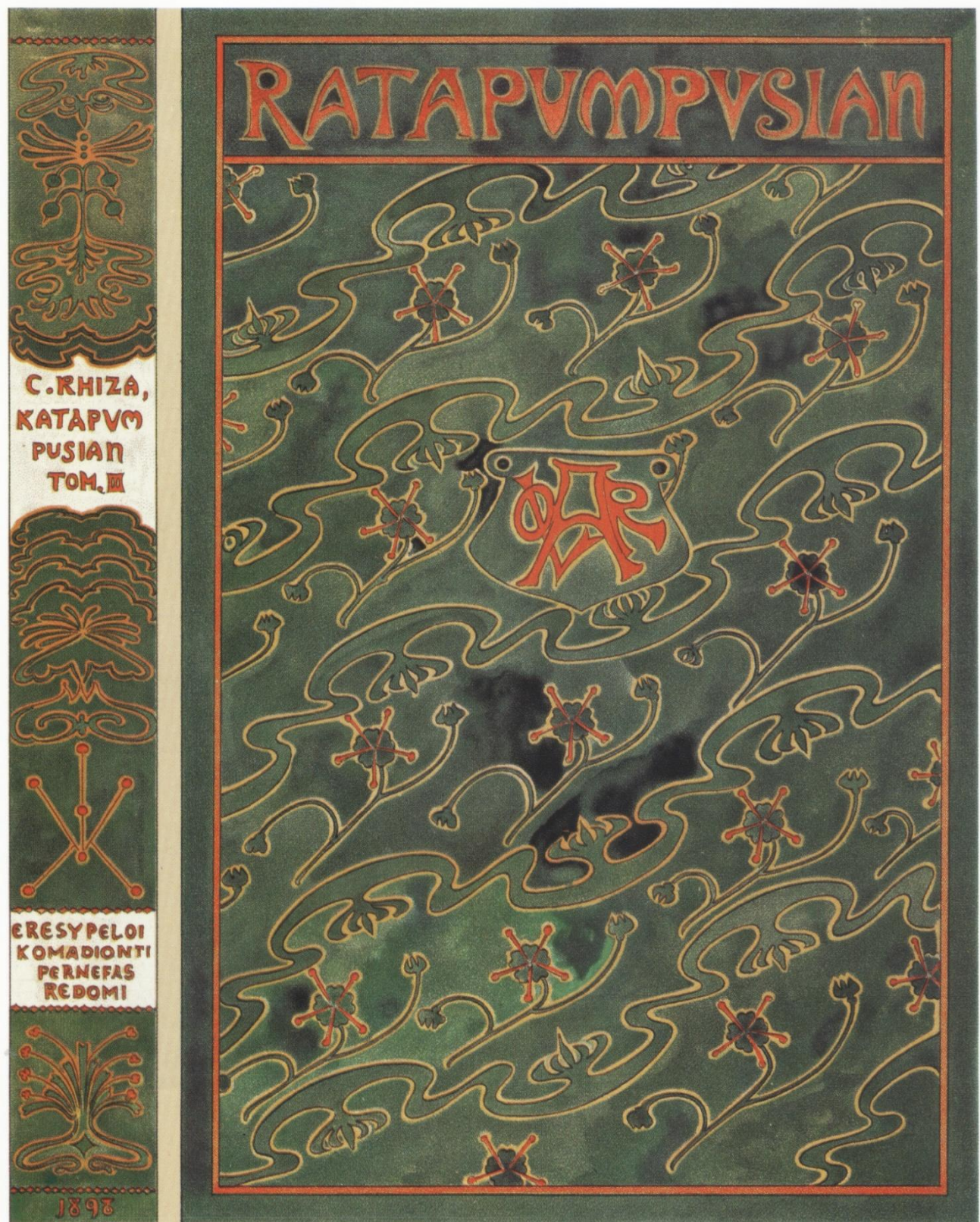
53 Fenchelknolle, 1897. Tusch- und Bleistiftskizze, Skizzenbuch e. Originalgrösse. Bezeichnet: «Fenchel 28.III.97, Hell weiss opal Glas, braunes Glas, Unterlage grün». Vgl. Kat. Nr. 240 e. Anschauliches Beispiel, wie Berlepsch-Valendas seine Naturbeobachtungen in Kunstformen umsetzt: Eine Fenchelknolle wird zu einem Kelchglas.

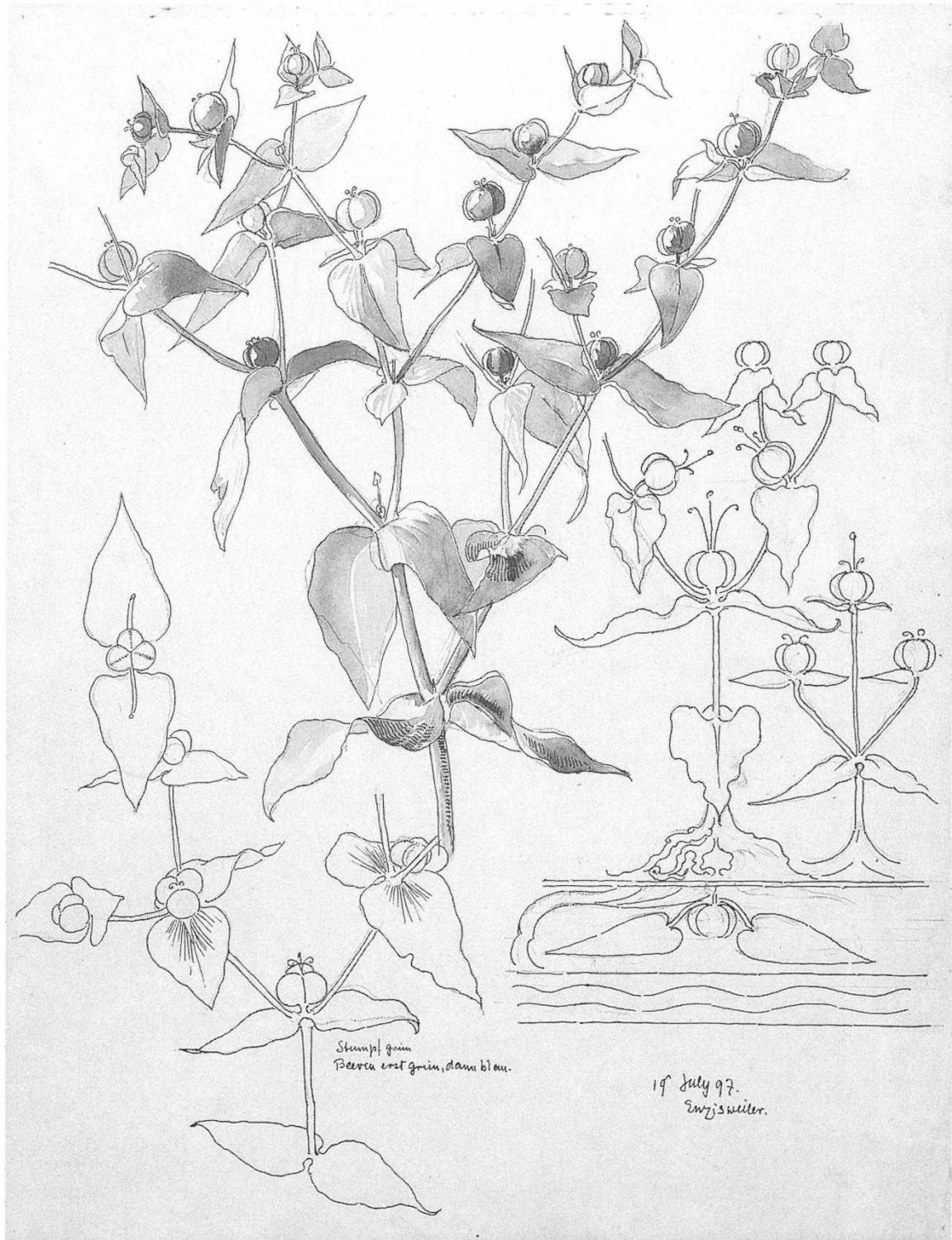




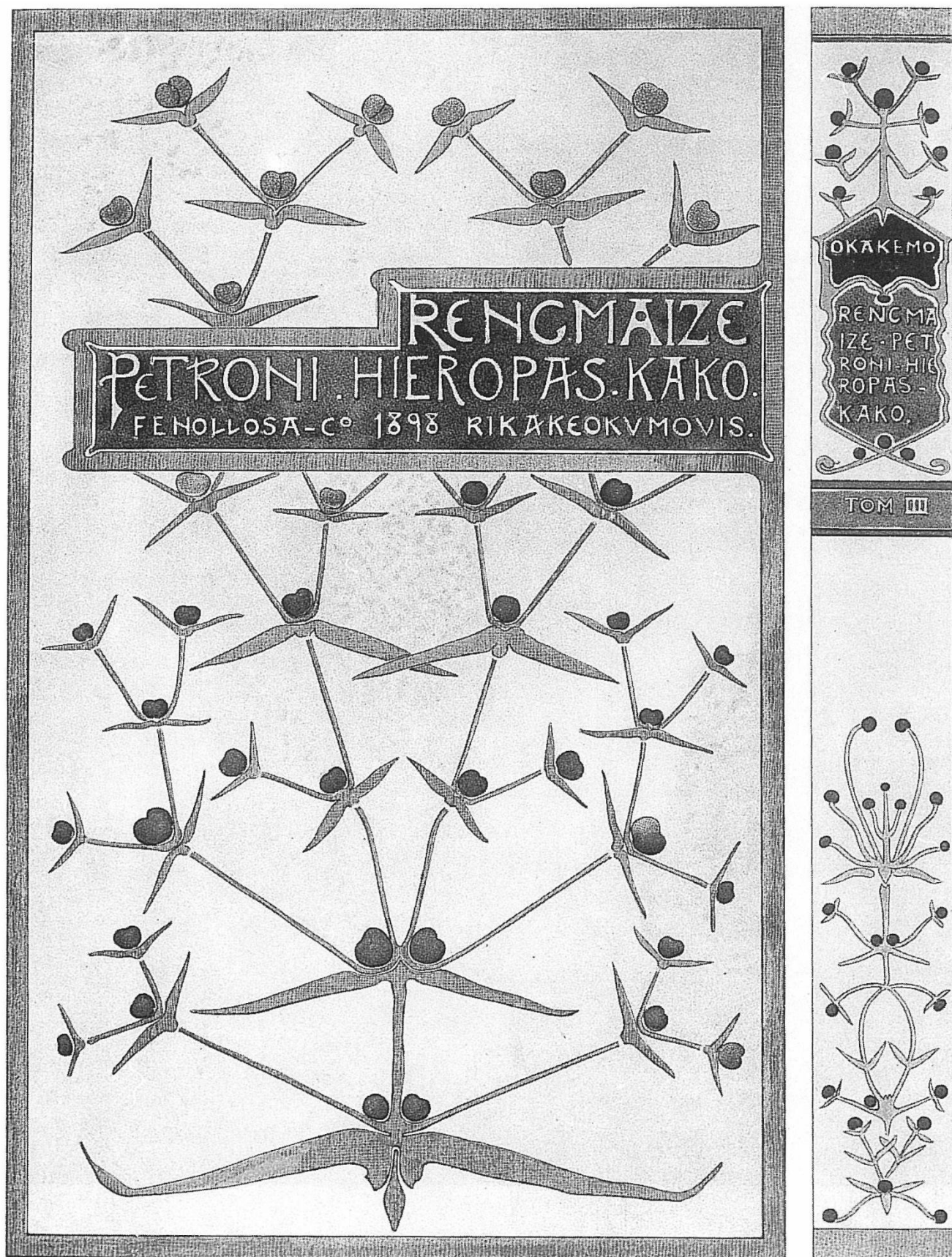
54 Rautenkraut, 1897. Bleistift- und Tuschzeichnung, aquarelliert, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 209.

55 Mustervorlage für einen Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographie, Tafel 19. Vgl. Kat. Nr. 245. Buchentwurf aus dem 1899 in Leipzig erschienenen Sammelband «Dekorative Anregungen» von Berlepsch-Valendas mit 33 Entwürfen für fiktive Buchdeckel.





56 Beerenpflanze, 1897. Tuschzeichnung, aquarelliert, Einzelblatt.
Vgl. Kat. Nr. 210. Das Blatt zeigt die Umsetzung der Naturstudie in ein
dekoratives Ornament.



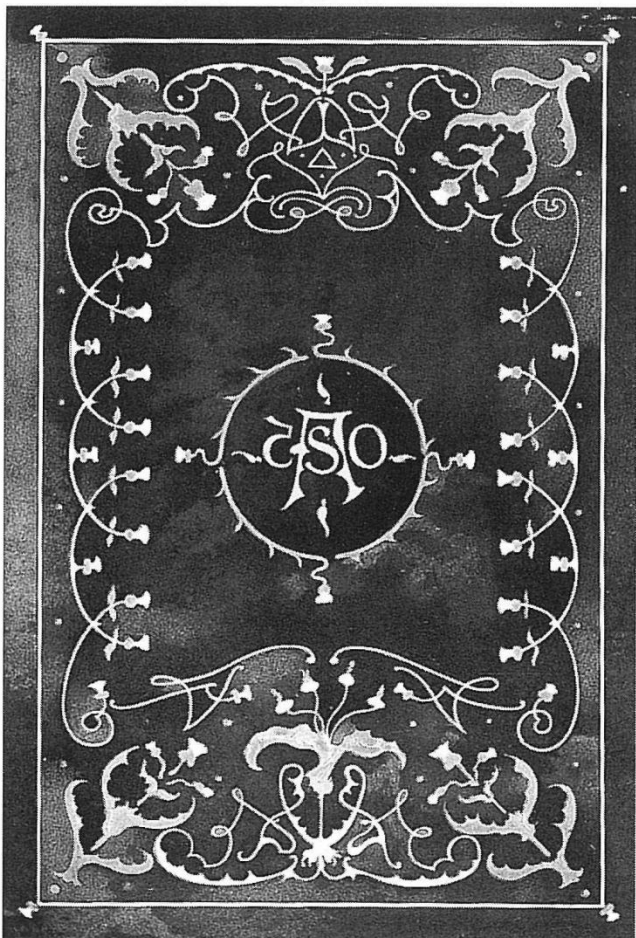
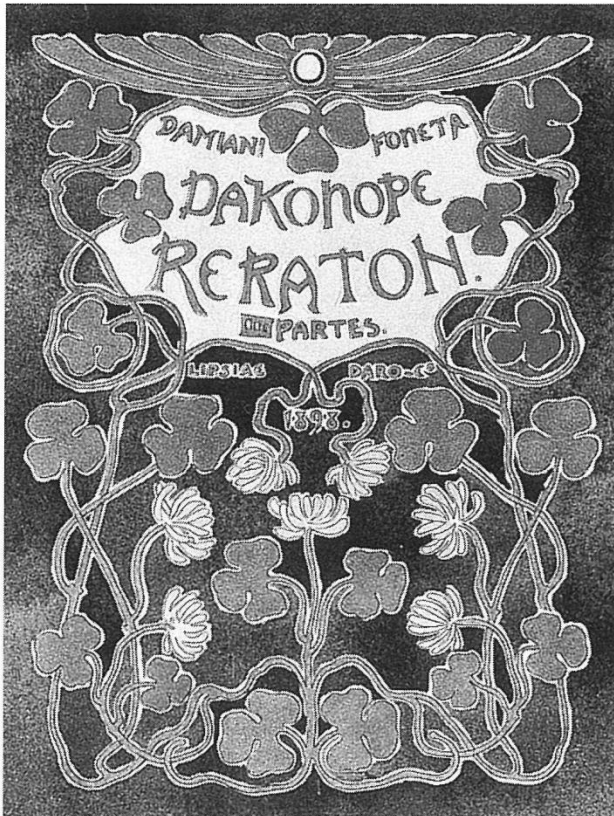
57 Mustervorlage für einen Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographie, Tafel 18 aus den «Dekorativen Anregungen». Vgl. Kat. Nr. 245.



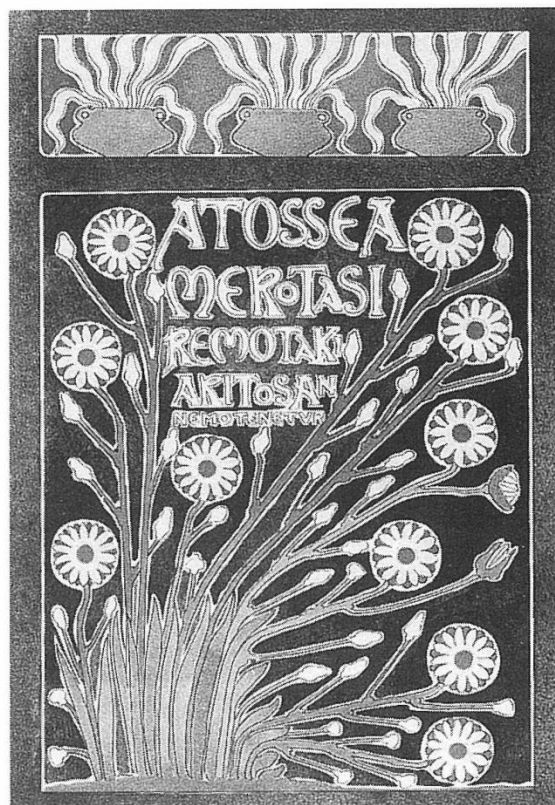
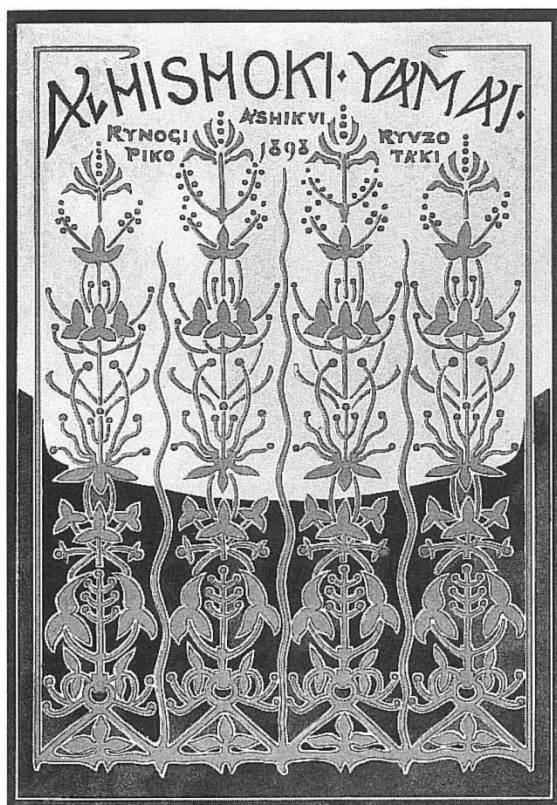
58 Mustervorlage für einen Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographie, Tafel 23 aus den «Dekorativen Anregungen». Vgl. Kat. Nr. 245.



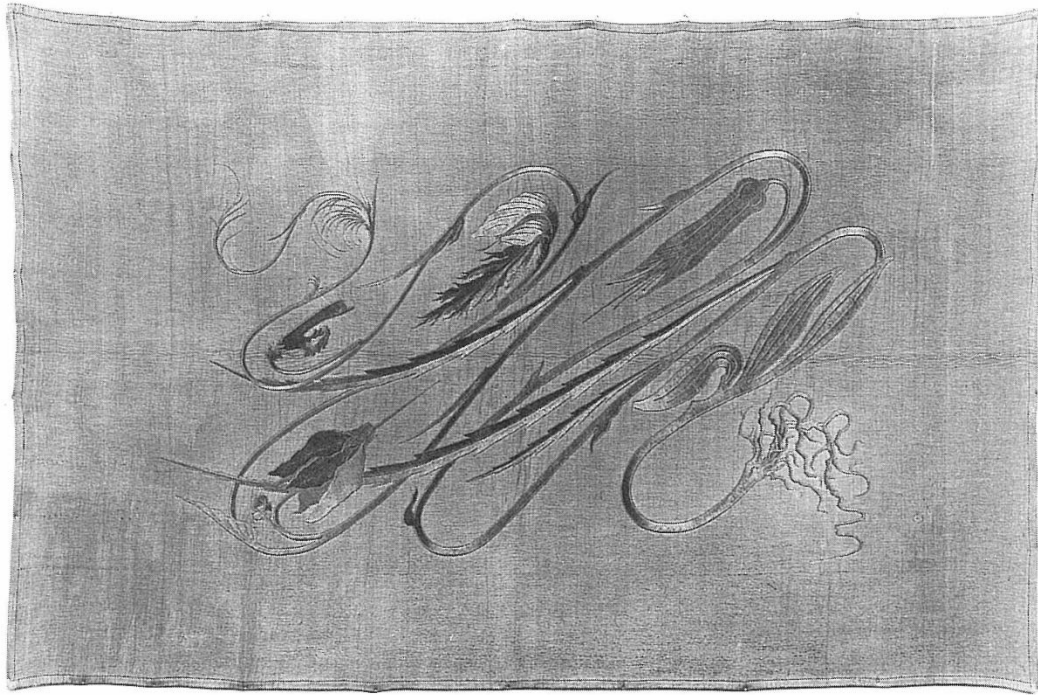
59 Mustervorlage für einen Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographie, Tafel 3 aus den «Dekorativen Anregungen». Vgl. Kat. Nr. 245.



60 Mustervorlagen für Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographien, Tafeln 22, 26, 1, und 5 aus den «Dekorativen Anregungen». Vgl. Kat. Nr. 245.



61 Mustervorlagen für Buchdeckel, 1899. Farbige Lithographien, Tafeln 20, 30, 4, und 24 aus den «Dekorativen Anregungen». Vgl. Kat. Nr. 245.



62 Alpenveilchen, um 1895. Seidenstickerei auf Wollstoff, ausgeführt von Berte Ruchet nach Entwürfen von Hermann Obrist. 119,5x183,5 cm. Original im Münchner Stadtmuseum.

63 Mustervorlage für einen Buchdeckel «Buton d'Or», 1896. Lithographie aus dem 1896 erschienenen Vorlagenbuch von Eugène Grasset «La Plante et ses Applications Ornamentales», das Berlepsch-Valendas als Vorbild gedient hat.



64 Mustervorlage für einen Buchdeckel «Buton d'Or», 1896. Lithographie aus «La Plante et ses Applications Ornamentales» von Eugène Grasset.



Immer wieder findet man um 1900 den Vergleich Künstler – Forscher. Durch die Anwendung scheinbar naturwissenschaftlicher Methoden bekommt die Arbeit des Künstlers eine neue, zweckorientierte Grundlage und Rechtfertigung. So beschreibt das Wiener VER SACRUM Entwürfe von Obrist und Berlepsch-Valendas als «eigenartig kombinierte Forscher – Künstlerarbeit der modernen Ornamentik».³²⁶ Das Atelier Berlepsch-Valendas' wird sogar mit einem naturwissenschaftlichen Labor verglichen, obwohl es mit seinem Sammelurium aus Kunstgegenständen – darunter ein kochlöffelschwingender, barocker Christophorus – und Naturobjekten eher eine Raritätenkammer ist: «... wenn man sein sommerliches Arbeitszimmer draussen auf dem Lande [Planegg] betritt, weiss man nicht, ob man in dem Atelier eines Künstlers oder im Laboratorium eines Naturforschers sich befindet: in Gläsern und Schalen Präparate und lebendiges Gethier, Frösche, Unken, Schmetterlinge, Herbarien und Spannbretter, – kurz überall das Geräth und Studienmaterial eines Botanikers und Zoologen.»³²⁷

Berlepsch-Valendas' pragmatische Auffassung von Entwurf und Naturstudium wird besonders im Vergleich zu Hermann Obrists metaphysisch gefärbter Anschauung deutlich. Anders als Berlepsch-Valendas studiert Obrist nicht Pflanzen, um dadurch einen möglichst hohen Grad von Zweckmässigkeit der Form, ihre grösstmögliche Vollendung nach dem Beispiel der Naturform zu erreichen. Mit seiner Kunst will Obrist die Gesetze des Lebens darstellen und ergründen. Leben ist für ihn eine ständige Metamorphose von Werden und Vergehen, die in der Natur deutlich wird. Diese Metamorphose will Obrist in seiner Naturornamentik darstellen. Sein bevorzugtes Motiv ist dabei die Spirale. Die endlose Spiralbewegung erkennt Obrist in den verschiedensten Naturphänomenen.³²⁸ Die Spirale symbolisiert für Obrist die sich endlos erneuernden Kräfte der Natur und des Lebens. Das Ziel seiner Naturbeobachtungen ist das Sichtbarmachen der Schöpfungskräfte im Naturwerk.³²⁹

Grundlegend für Obrists Ästhetik war Goethes Lehre von der Metamorphose der Urpflanze. Seine berühmte Alpenveilchen-Stickerei³³⁰ wurde 1896 in der Zeitschrift PAN folgendermassen charakterisiert: «Wie die jähren, gewaltsamen Windungen beim Knallen eines Peitschenhiebs erscheint uns diese rasende Bewegung. Bald dünkt sie uns ein Abbild der plötzlichen, gewaltsamen Elemente; bald der trotzig Namenszug eines grossen Mannes, eines Eroberers.»³³¹

Obrists Naturstudien wurden als Mischung von naturwissenschaftlichem Beobachten und gefühlsmässiger Empfindung gesehen.³³² Die dynamische Wellenform des Alpenveilchens, beziehungsweise des Peitschenhiebs – wie die Stickerei auch genannt wird –, zeigt die verschiedenen Wachstumsstadien von der Wurzel bis zur Samenbildung. Anita Waernberg weist nach, dass die einzelnen Teile – Blätter, Blüte, Frucht – zu verschiedenen Pflanzen gehören und nicht zu einer einzigen. Darin sieht sie den Beweis, dass hier die Metamorphose des pflanzlichen Wachstums an sich dargestellt ist, im Sinne von Goethes sich wandelnder Urpflanze.³³³ Siegfried Wichmann hingegen vergleicht gerade diesen Entwurf mit einer Abbildung aus Haeckels Naturformen, um dessen Einfluss auf Obrist nachzuweisen.³³⁴

Für Christoph Kockerbeck liegt der Einfluss Haeckels auf Obrist nicht nur im formalen Bereich, sondern auch in dessen Kunstverständnis. Kunst ist für Obrist nicht Ausdruck von Reflexion, sondern eine Art Urtrieb. Daher definiert er organisches Entwerfen als Ausdruck eines Kunsttriebes und nicht, wie Berlepsch-Valendas, als logische Formentwicklung entsprechend dem Vorbild der Natur. Ziel ist demnach eine Neuverzauberung der Welt, die durch die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse entzaubert wurde. Laut Kockerbeck vollzog sich diese «Neuverzauberung der Welt als Metaphysik auf induktiver Basis im Art Nouveau». Die natürliche Schöpferkraft agiere auch im Künstler, nämlich als das organische Naturprinzip, «das dort unten vom Einzeller an im Körperbau formgebend im Sinne einer Art kristallinischer Richtkraft zum rhythmisch Stilisierten gewirkt hat... und beim Menschen psychisch als Hang zu rhythmischer Kunstgestaltung und Freude am Stilisierten erscheint.»³³⁵ Berlepsch-Valendas' Entwurfsvorstellungen hingegen sind nicht metaphysisch, sondern rational geprägt.

Eine Ausstellung von Obrists Stickereien abstrakter Naturmotive im April 1896 in München wurde zur Sensation. August Endell schildert diese Stickereien in einem begeisterten Brief an seinen Vetter Kurt Breysig als das «Reifste und Herrlichste, was die Kunst seit dem Rokoko aufzuweisen hat. Kein Erzeugnis der modernen Malerei kann sich annähernd damit messen an Reife, Tiefe, Vollkommenheit und Schönheit.»³³⁶

Endell schrieb den Arbeiten ein psychologisches Moment zu, das Berlepsch-Valendas einer dekorativen Arbeit, die einem bestimmten Zweck genügen musste, nie zugestanden hätte. Dies wird besonders auch an Berlepsch-Valendas' Kritik von Endells eigenen Arbeiten deutlich, die er für unzweckmässig hielt.³³⁷

Berlepsch-Valendas' Ästhetik ist sehr viel pragmatischer als diejenige von Obrist oder Endell. Naturformen waren für ihn Vorbilder für den zweckmässigen Entwurf. Die richtige Lösung praktischer Erfordernisse geht für Berlepsch-Valendas nicht aus der Tiefe des Gemüts hervor, sondern aus Wissen und Können. Daher ist es für ihn nicht Aufgabe des Künstlers, «die organische Kraft der Pflanze» herauszuziehen, wie es der von Obrist sehr geschätzte Tübinger Kunsthistoriker Konrad Lange (1855–1921), der Mäzen Bernhard Pankoks, forderte, sondern wichtig ist allein die Analyse der Form.³³⁸ Berlepsch-Valendas hat also eine nüchternere Auffassung als Obrist und Endell, für den, als Schüler von Theodor Lipps (1851–1914), künstlerische Visionen eine wichtige Rolle beim Entstehen eines Entwurfs spielen.³³⁹

Berlepsch-Valendas vertrat eine frühe Phase des Jugendstils, der sich aus dem Historismus heraus entwickelte. Als einer der ersten in Deutschland propagierte er Naturstudium und Werkstattideal, wobei er sich an den englischen Arts and Crafts Künstlern wie Walter Crane orientierte. Wichtig für die Ausbildung seiner Anschauung waren die Lehren Sempers und die Naturstudien Moritz Meurers, die er konsequent weiterdachte. So lehnte er das Kopieren historischer Formen ab. Seine Entwürfe auf der Grundlage des konstruktiven Naturstudiums waren deshalb nie so abstrakt wie die der jüngeren Jugendstilkünstler und blieben immer rational begründbar.



65 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bleiverglaste Wohnungstüre, 1899–1900. Ausgeführt durch die Firma Schulz und Jost, Berlin. Vgl. Kat. Nr. 13.

66 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Bleiverglaste Wohnungstüre, um 1900. Vgl. Kat. Nr. 12.



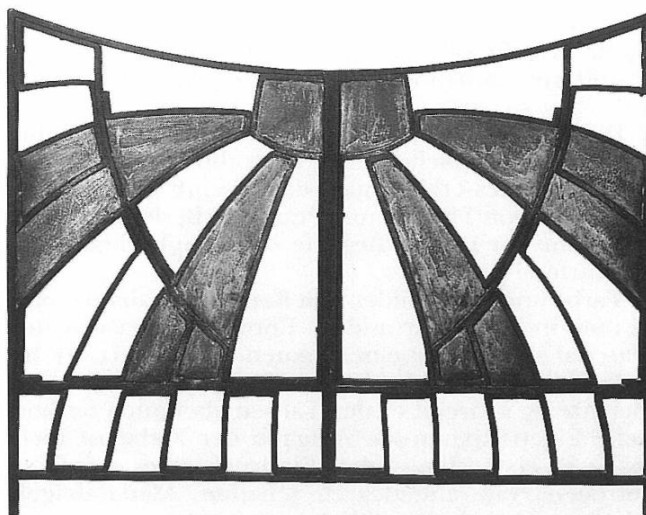
Berlepsch-Valendas' Ästhetik

Wie in der Natur sind auch beim kunstgewerblichen Entwurf Form und Farbe untrennbar von der Funktion und Materialbeschaffenheit eines Objekts. Dies ist Berlepsch-Valendas' Überzeugung. Im Werkstattunterricht sollte der Schüler die Grundeigenschaften und -bedingungen von Material und Funktion kennenlernen, durch das Naturstudium sollte er die Grundprinzipien des funktionellen Entwurfs lernen. Schönheit definierte Berlepsch-Valendas wiederholt als höchste Formvollendung, als das «letzte Resultat des absolut richtigen Zusammenwirkens aller Faktoren».³⁴⁰ Bereits 1892, in seinem Artikel «Naturstudium oder Vertrocknung», sieht Berlepsch-Valendas das Naturstudium als Alternative zum herkömmlichen Studium historischer Stile: «Wer an der Pflanze oder am tierischen Körper den Konflikt zwischen Streben und Niederdrücken, mit anderen Worten die Wirkung der Wuchs- und der Schwerkraft in allen Wechselbeziehungen beobachten lernt, lernt den gedanklichen Ausdruck eines Gesetzes kennen. Daraus erhellt, dass die Kunstform nur aus der Natur abzuleiten ist, und weiter, dass man das stilistische Moment zuerst an der Pflanze, überhaupt am Original kennen soll, ehe man an die Lösung der Aufgabe geht, stilistische Formen aus Naturgebilden herzustellen.»³⁴¹

Das Naturstudium ist für Berlepsch-Valendas in erster Linie «ein Ergründen von Formen mechanischer Art» und dient nicht der Erweiterung des künstlerischen Repertoires der Schmuckformen.³⁴² Wie in der Natur keine Form ohne Zweck entstehe, so solle in der Gebrauchskunst die Form ihrer Funktion entsprechen. Die Funktionalität des Gegenstandes bedingt nicht nur seine Qualität, sondern auch seine Daseinsberechtigung überhaupt.³⁴³

In den eigenen Entwürfen versucht Berlepsch-Valendas die Vorstellung vom organischen Entwurf zu verwirklichen. Naturformen sind für ihn das ideale Vorbild funktionaler Gestaltung: «Was lässt sich z. B. für Gitterwerk jeglicher Art, sei es nun die Verbleiung von Glasmalereien, die Verstrebung von Eisen- oder anderen Metallstäben im dekorativen Sinne aus den Flügeldecken der Schmetterlinge, Libellen usw. ableiten! Besser als diese ist nichts gar nichts in der Welt konstruiert, schöner nichts anderes in der Linienführung.»³⁴⁴ Die zarten Linien des Libellenflügels haben einen funktionellen Grund, nämlich die Verstärkung des Flügels. Daher überträgt der Entwerfer diese Linienführung beispielsweise auf die Bleiverglasung seiner Eingangstüren und Fenstergitter in Planegg und Zürich. An ein Vorbild aus dem Insektenreich erinnert auch der Entwurf für ein Gittertörchen. Wie bei einem Insektenkörper die feingeäderten Flügel sind hier die Verstrebungen und breitflächigen Kupferfüllungen symmetrisch um eine Mittelachse geordnet. Durch die Feuervergoldung wird die Assoziation an den metallischen Glanz eines Insektenkörpers noch verstärkt.

Diese Organik oder Funktionalität stand am Anfang der Entwicklung zur heutigen Vorstellung von Funktionalität, die im wesentlichen von der Ideologie des Bauhaus geprägt ist und jedes Ornament als nicht funktionell und damit als unnötig ablehnt. Berlepsch-Valendas lehnte nur das kopierte, historisierende Ornament ab,



67 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Kellertor, um 1900. Schmiedeeisen und Metall, feuervergoldet, ausgeführt von der Firma Kiefer und Co., München. Vgl. Kat. Nr. 12.9 a.

nicht das Ornament an sich, wie seine eigenen, reich verzierten Entwürfe zeigen. Auch wenn sie mit der Zeit schlichter werden, sind sie nie ohne Verzierungen. Bei den späten Möbeln hat die Konstruktion an sich ästhetische Wirkung, indem Rahmen und Füllungen aus verschiedenen Hölzern miteinander kontrastieren und Beschläge als Akzentuierung verwendet werden. Berlepsch-Valendas ist nicht der unfreiwillige Ahnherr einer Bauhausfunktionalität, sein Funktionalismus ist der des natürlichen Wachstums.³⁴⁵

Die unterschiedliche Bewertung der Begriffe «organisch» und «funktional» wird bereits 1908 in einer Diskussion zwischen Walter Fürst und Karl Scheffler (1869–1951) deutlich. Fürst und Scheffler kontrastierten die Münchner «Floralen», zu denen auch Berlepsch-Valendas gehörte, mit den Wiener Künstlern um Josef Hoffmann. Dabei wurde der Belgier Henry van de Velde (1863–1957) ebenfalls zur ersten Gruppe gerechnet. Für Fürst haben die Münchner Künstler die «Sentimentalität der Linie» van de Veldes durch die «Sentimentalität der Kräfteallegorie» ersetzt. Beide seien bemüht, die unsichtbaren Kräftebeziehungen an die Oberfläche hervorzuzerren. Daher sei das Charakteristische des deutschen Möbels, dass «sein Organisches gar nicht wirklich das Organische des Möbels selbst ist, sondern das des Pflanzenaufbaus, der Knochenbildung, der Kristallisation – mit einem Wort: das Organische des natürlichen Wachstums».³⁴⁶

Dies gilt auch für Berlepsch-Valendas' Entwurfsverfahren, wie bereits gezeigt wurde. «Organisch» ist für ihn die Übertragung von biologischen Gegebenheiten auf den Bereich des Kunstgewerbes. In einem Interview mit dem österreichischen Architekten Karl Mayreder (1856–1935) sagt er über seine Unterrichtsmethode: «Aus der Zweckform, dem pflanzlichen, dem animalischen Körper, leite ich über zur Verwendung dieser Elemente als Zierform. Hieran werden stets Erläuterun-

gen über die Art der zu verarbeitenden Stoffe, über die Natur des Metalls, des Holzes, der Textilien usw. geknüpft und an den ausgeführten Objekten nachgewiesen».³⁴⁷

Der Begriff der «Funktionalität» ist daher bei ihm nicht ausschliesslich von seiner technischen Eignung bestimmt. Dies erklärt auch das scheinbare Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis bei Berlepsch-Valendas, seine für unsere Begriffe oft nicht-funktionellen Entwürfe.

Farbe und Form bilden laut Berlepsch-Valendas eine Einheit in der Natur und im Entwurf, daher erhalten Material und Farbe einen neuen Stellenwert. Er begründet einerseits die Farbwahl durchaus ästhetisch, gleichzeitig schreibt er den Farben aber auch funktionelle Eigenschaften zu. Aufgabe der Farbe ist nicht mehr in erster Linie, den Eindruck eines möglichst getreuen Naturabbildes zu schaffen, Materialeigenschaften zu verdecken oder vorzutäuschen, sondern es werden ihr weitere Qualitäten zugeschrieben. So ist beispielsweise die Farbe bestimmter Blüten kein Zufall, sondern Lebensbedingung. Die Zweckgebundenheit der Farben findet er experimentiell bestätigt. Der Einfluss der Farben auf die menschliche Psyche wurde damals auch von der Anthroposophie Rudolf Steiners (1861–1925), basierend auf Goethes Farbenlehre, betont. 1902 schreibt Berlepsch-Valendas dazu: «Dass die Farbe Anteil hat an gewissen Wirkungen, dass ihre Veränderung aufs engste mit der Veränderung der Organismen zusammenhängt, ist, experimentell nachgewiesen, wollen doch englische Ärzte die Beobachtung gemacht haben, dass verschieden farbiger Anstrich der Wände und Decken auf Spitalpatienten ganz verschiedene Wirkungen hinsichtlich des Heilprozesses hervorbringt.»³⁴⁸ Berlepsch-Valendas löst die Farbe «von ihrer Nachahmungsfunktion in der idealistischen Ästhetik» und setzt sie «als Wirkfarben aufgrund ihrer materiellen Qualitäten neu ein».³⁴⁹ Dennoch begründet er seine eigene Farbwahl auch mit ästhetischen Argumenten. Dabei verweist er bei der Farbkombination auf das Naturvorbild – beispielsweise den gelben Löwenzahn auf der grünen Wiese. Mut zur Farbe und zu Kontrasten fordert er von den Künstlern. Selbst verwendet er aber nie grelle Töne, sondern kontrastiert gebrochene Farben. Die japanischen Farbkombinationen gelten ihm als vorbildlich: «Auch hier ist die Natur wieder die grosse Lehrmeisterin. Wer in Europa hätte vor zwanzig Jahren die graugrünen Flechten auf der silbrig blaugrauen Rinde einer Tanne, die in den Schründen zwischen den einzelnen Rindenschuppen einen tiefsatten warm braunroten Ton zeigt, zum Ausgangspunkt einer fein abgestimmten Flächendekoration gemacht, wer die gelbe Blüte des Löwenzahns mit dem saftig grünen Blatte, die beide auf fahlem Erdtöne stehen, als vorbildliche Farbenharmonie oder gar die seltsam geformten Farbflecke einer Ligusterschwärmerraupe umgedeutet zu seltsam schönen Teppichmustern.»³⁵⁰

Die «heutigen kraftlosen Farbtöne» sind für ihn Zeichen «eines krankhaften Sensitivismus», Ausdruck der Dekadenz. Berlepsch-Valendas verweist hier auf Momme Nissen (1870–1943), den er persönlich kannte.³⁵¹

Welche Bedeutung der Farbwahl beigemessen wurde, zeigt auch die von Friedrich Deneken und Hermann Muthesius (1861–1927) eingerichtete, publi-

kumswirksame Abteilung der «Farbenschau» auf der Werkbundaustellung von 1914 in Köln, wo Naturfarberscheinungen mit Industrieprodukten kontrastiert wurden.³⁵² Bereits 1902 hatte Deneken eine Farbenschau im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld organisiert. Sie war Berlepsch-Valendas sicher mindestens durch den Katalog bekannt, da er sich 1902 als Leiter eines Meisterkurses dort aufhielt. Die Krefelder Ausstellung sollte Anregungen für die Seidenindustrie bieten und zu neuen Farbkombinationen ermutigen. Karl Ernst Osthaus (1874–1921) hatte für den Katalog einen Beitrag zur «Farberscheinung in der Natur» geschrieben.³⁵³ 1902 wie 1914 wollte Deneken «das Spektrum der Farben in Natur und Kunst aufzeigen, über farbschöne Naturalien hin bis zu den modernsten Produkten der Echtfärberei».³⁵⁴ Ganz im Sinne Berlepsch-Valendas' wurde bei diesen Ausstellungen auf den vorbildlichen Charakter des natürlichen Farbreichtums aufmerksam gemacht. Man ging allerdings noch einen Schritt weiter als Berlepsch-Valendas, indem man auch Industrieprodukte einbezog.

Berlepsch-Valendas als Lehrer

Seit ihren Anfängen, nach der Londoner Weltausstellung von 1851, war die Kunstgewerbebewegung eng mit der Reform der Kunsterziehung verbunden.³⁵⁵ Der theoretische, in den Augen von Berlepsch-Valendas verwissenschaftlichte, wirklichkeitsfremde Unterricht an Kunst- wie an allgemeinbildenden Schulen wurde kritisiert, so vor allem der rigide Zeichenunterricht und die erst seit dem 19. Jahrhundert bestehende Aufteilung in Kunstgewerbeschulen und Kunstakademien. Neben Alfred Lichtwark (1852–1914), dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, traten besonders Georg Hirth und Berlepsch-Valendas in München für einen praxisnaheren Unterricht ein, dessen wesentliche Komponenten das Naturstudium und der Unterricht in der Werkstatt sein sollten.³⁵⁶

Wie die Engländer William Morris und Walter Crane befürwortete Berlepsch-Valendas die Aufhebung der unsinnigen Trennung von Kunst und Kunsthandwerk. Der kunstgewerbliche Unterricht solle und dürfe keine Vorstufe für Malerakademien sein, sondern solle brauchbare Menschen heranbilden. Der Schüler sollte in die Lage versetzt werden, selbständig und unabhängig von Lehrer oder Vorlage material- und zweckgerecht zu entwerfen.³⁵⁷ Die herkömmliche Kunstgewerbeschule, kritisiert Berlepsch-Valendas, habe «in erster Linie der Welt ein neues Wesen geschenkt, den Kunstgewerbezeichner, [den] Vertreter einer Papierkunst, die alljährlich auf den immer wieder gelobten Schulausstellungen sich breit macht, obschon sie bedeutungslos ist und das Künstlerproletariat mehren hilft».³⁵⁸

Auf dem Höhepunkt seiner Karriere um 1900 genoss Berlepsch-Valendas auch grosses Ansehen als Lehrer, was an mehreren Berufungsverhandlungen deutlich wird. 1901 war er als Lehrer für die Reorganisation sowohl der Stuttgarter als auch der Wiener Kunstgewerbeschule im Gespräch.³⁵⁹ Gleichzeitig wurde er aufgefordert, einen Meisterkurs in Krefeld zu veranstalten, wo er ebenfalls ein Stellenangebot erhielt. Das Stuttgarter Angebot stand im Zusammenhang mit der Neuorga-

nisation der dortigen Kunstgewerbeschule, an welche am 2. September 1901 Bernhard Pankok und Franz August Otto Krüger (1868–1939) von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk berufen und die Lehr- und Versuchswerkstätten gegründet wurden. Es war sogar die Gesamtverlegung der Vereinigten Werkstätten geplant, was aber nicht zustande kam.³⁶⁰ Das Wiener Angebot wird in späteren Briefen nicht mehr erwähnt. Dort wurde Felician von Myrbach (1853–1940) mit der Neuorganisation der Schule betraut.³⁶¹ Wahrscheinlich kam die Berufung nach Stuttgart aus privaten Gründen nicht zustande. Berlepsch-Valendas hatte gerade sein neues Haus in Planegg gebaut und zögerte trotz des reizvollen Angebots, den Ruf anzunehmen. Für seine eigene Arbeit hielt Berlepsch-Valendas zudem die ländliche Umgebung seines Wohnsitzes, und damit die reichen Möglichkeiten für Naturstudien, für unbedingt notwendig. Die Natur war Berlepsch-Valendas' wichtigste Inspirationsquelle, für den Unterricht wie auch die eigene Arbeit. So entschloss er sich, auf eine Stellung als Organisator im öffentlichen Rampenlicht zu verzichten: «Auf dem Heimweg gab ich den Stuttgartern ein Rendezvous. Sie wollen demnächst mit ganz bestimmt formulierten Anträgen an mich herantreten, damit ich als Leiter dorthin kommen soll, alle Kräfte anzuspannen bei mir wie bei anderen. Und damit heraus aus diesem Waldwinkel, der mir anfängt ein Freund zu sein, ein vielspendender, mich vielleicht künstlerisch auch nicht auf eine schwindelnde Höhe aber in Sphären zu heben im Stande ist, wo ich das Atmen der anderen Welten deutlich auf mich wirken fühle – stille Ruhe, seliges Empfinden und Beobachten und Niederlegen dieser Dinge in wohlgeformter Arbeit oder – aufs neue Sturm, Wetter, Kampf, Kommandoworte nach allen Seiten, rasches Handeln ohne langes Abwägen, eine Existenz wie die des Kommandierenden im Gefecht! Wohin wird sich das Zünglein an der Waage neigen? Ist nicht vielleicht die Arbeit, die man ganz und gar nur aus Freude und mit Andacht macht, höher anzuschlagen als die andere, die Massen in Bewegung setzt!»³⁶²

Um 1902 unterhielt Berlepsch-Valendas in seinem Atelier in Planegg eine kleine Privatschule, die unter dem Namen «Atelier und Schule für Architektur und dekorative Kunst» annoncierte. In den Schulstatuten heisst es ausdrücklich: «Mehr als 12 Schüler werden im Interesse eines eingehenden Unterrichts nicht aufgenommen.»³⁶³ Es wurde hart gearbeitet und man musste sich für mindestens drei Monate verpflichten, um aufgenommen zu werden. Laut Statuten dauerte der Unterricht vom «1. Oktober bis 31. Juli, ohne dass in dieser Zeit irgendwelche Ferien ausser an Sonn- und Feiertagen gemacht werden, von morgens acht Uhr bis nachmittags um vier Uhr». Eine der Schülerinnen, die Baslerin Maria La Roche (1870–1952), die zuvor enttäuscht die Debschitz-Schule verlassen hatte, berichtete, dass ihr Berlepsch-Valendas' Unterricht als «Rosskur» empfohlen worden war.³⁶⁴

Schon vor dem Eintritt wurde der Schüler mit den Vorstellungen des künftigen Lehrers konfrontiert. Die obligatorische Entwurfsmappe, Voraussetzung zur Aufnahme, sollte nur Entwürfe und Naturstudien enthalten, keine Kopien. Die Schulstatuten betonten ausdrücklich, dass der Unterricht ausschliesslich «auf

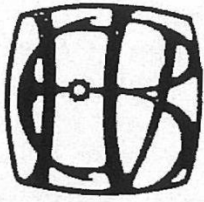
Grund des Studiums von Naturformen: Pflanzen, Conchylien, Insekten, Fischen, Vögeln usw. [erfolgt], wobei in erster Linie das Gedächtniszeichnen geübt wird, um die freie Ausdrucksfähigkeit heranzubilden».

Schon seit den 1880er Jahren erwähnt Berlepsch-Valendas immer wieder einzelne Schüler, die wahrscheinlich als «Meisterschüler» in seinem Atelier arbeiteten. Erst der Umzug ins eigene Haus erlaubte ihm jedoch, eine grössere Anzahl von Schülern zu unterrichten. Häufig mussten aus Platzmangel Schüler abgewiesen werden. 1902 schreibt er an seine Schwester Goswina: «Für Planegg haben sich etwa 20 Schüler/innen gemeldet. Ob ich sie nehme? Ich müsste extra ein Atelier bauen.»³⁶⁵ Neben Bernhard Pankok und dem Architekten Ernst May (1886–1970) wurden unter den ersten Schülern beispielsweise Carl Steiger (1857–1946) und Gottardo Segantini (1882–1974), der Sohn des berühmten Malers, betreut.³⁶⁶ Seine zukünftige Frau Elise Levysohn hatte sich ebenfalls als Schülerin beworben.

Die Vergrösserung seiner Schülerzahl nach 1901/02 hatte nicht zuletzt finanzielle Gründe. Die Arbeit für die Turiner Ausstellung von 1902 war zum Teil unentgeltlich geleistet worden und hatte nicht zu den erhofften Aufträgen geführt. Wegen der häufigen Aufenthalte in Turin erlitt er sogar finanzielle Einbussen. Mangels grösserer Aufträge entschloss sich Berlepsch-Valendas, mehr Schüler anzunehmen: «Die Zeit für uns Künstler ist so schlecht wie noch keine zuvor es gewesen ist und immer noch will sich keine neue Morgenröthe zeigen. Ich versuche es jetzt halt mal mit einer grösseren Zahl von Schülern.»³⁶⁷

Daher kam auch der Krefelder Auftrag sehr gelegen. Im Sommer 1902 engagierte Friedrich Deneken, Leiter des 1897 eröffneten Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld, Berlepsch-Valendas für einen mehrwöchigen Meisterkurs. Weil dieser ursprünglich früher angesetzt war, wurde dafür schon im März 1902 in der DEKORATIVEN KUNST geworben und ausdrücklich auf den Kurs von Peter Behrens verwiesen, der Vorbild sein sollte. Behrens leitete im Herbst 1901 und im Frühjahr 1902 einen jeweils vierwöchigen Meisterkurs am Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg.³⁶⁸ Auch Berlepsch-Valendas verwies auf die Erfolge des Nürnberger Kurses und erhoffte sich ähnliches für den eigenen Kurs in Krefeld: «Ich hab's angenommen [die Kursleitung], denn die Sache macht Spass, so ein Kurs dauert 4 Wochen. Es werden nur die Befähigsten zugelassen und der unterrichtende Künstler gibt sich den ganzen Tag mit seinen Leuten ab. Peter Behrens, der im November und Dezember so einen Kurs in Nürnberg abhielt, erzählt wahre Wunder von den Fortschritten, die seine Leute in den paar Wochen machten.»³⁶⁹

In Krefeld wie in Nürnberg führten wirtschaftliche Gründe zur Organisation der Meisterkurse. Man versprach sich davon Anregungen für die einheimische Industrie. International bekannte Künstler wie Berlepsch-Valendas sollten den Erfolg gewährleisten. In Krefeld, das vorwiegend von der Textilindustrie lebte, hatte Deneken bereits durch verschiedene Ausstellungen versucht, Anregungen zu geben. Ausserdem bemühte er sich, Berlepsch-Valendas und Behrens als Entwerfer für die Industrie zu gewinnen.³⁷⁰ Durch Fortbildung in Meisterkursen sollten die einheimischen Kräfte in die Lage versetzt werden, selbst moderne Formen zu



Ateliers und Schule für Architektur und dekorative Kunst von Berlesch-Dalendas · in Maria Eich-Planegg bei München ·

Bestimmungen.

§ 1.

Aufnahme findet Jedermann, sofern die elementaren Begriffe des Zeichnens vorausgesetzt werden können. Es wollen deshalb bei der Anmeldung, die vom 15. September an täglich nachmittags von 4 Uhr ab erfolgen kann, bisher entstandene Arbeiten vorgelegt werden, Naturstudien sowohl als Entwürfe. Kopien vorzulegen wird nicht ersucht. Mehr als zwölf Schüler werden im Interesse eines eingehenden Unterrichtes nicht aufgenommen.

§ 2.

Der Unterricht erfolgt ausschließlich auf Grund des Studiums von Naturformen: Pflanzen, Conchylien, Insekten, Fischen, Vögeln usw., wobei in erster Linie das Gedächtniszeichnen geübt wird, um die freie Ausdrucksfähigkeit heranzubilden. Zu Farbstudien dient eine große Schmetterlings- und Käfersammlung. Außerdem wird im Winter einmal wöchentlich während eines Tages nach Stilleben gearbeitet im Sinne großer flächiger Behandlung. Während Frühling und Sommer dagegen werden wöchentlich Übungen im gleichen Sinne im Freien angestellt. Weiter werden die Schüler veranlaßt, Treff-Übungen zu machen, um das rasche Erfassen und Fixieren von Form und Farbe zu üben.

Parallel hierzu laufen praktische Übungen in Leberschnitt-Technik, im Schneiden von Schablonen für dekorative Zwecke usw. Es werden wöchentlich Aufgaben gestellt und dieselben nach Einlieferung gemeinsam besprochen.

§ 3.

Wenn sich eine genügende Zahl von Teilnehmern findet, kann im Winter Abend-Akt gezeichnet werden, jedoch haben für die Kosten des Modells die Teilnehmer selbst aufzukommen.

§ 4.

Den Schülern steht eine umfangreiche Bibliothek zur Verfügung, aus der keine Werke zwecks Mitnahme ausgeliehen werden. Für Beschädigungen haben die Verursacher Schadenersatz zu leisten.

§ 5.

Zwecks Kenntnisnahme praktischer Arbeit werden des öfteren Exkursionen in größere Werkstätten und fachliche Etablissements unternommen. (Metalltreibe- und keramische Werkstätten, Schreinereien usw.)

§ 6.

Für alle zum arbeiten nötigen Materialien haben die Schüler selbst zu sorgen. Reißbretter, Schienen, Staffeleien usw. werden nicht ausgeliehen.

§ 7.

Das Honorar beträgt bei täglicher Korrektur monatlich vierzig Mark, welche vor auszubezahlen sind. Vor dem 15. d. M. Eintretende bezahlen den vollen, nach dem 15. d. M. Eintretende den halben Monat. Auf weniger als drei Monate werden Schüler nicht aufgenommen.

Für Schüler, die jede Woche nur ein- oder zweimal kommen, um ihre Arbeiten korrigieren zu lassen, werden pro Korrektur drei Mark berechnet.

§ 8.

Der Unterricht dauert vom 1. Oktober bis 31. Juli ohne daß in dieser Zeit irgendwelche Ferien außer an Sonn- und Feiertagen gemacht werden. Beginn morgens um acht Uhr, Schluß nachmittags vier Uhr.

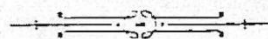
§ 9.

Den Schülern werden nach ihrem Eintritt Legitimationskarten verabfolgt, auf Grund deren die Ausstellungen der Sezession, die Glaspalast-Ausstellungen und die Salons Heinemann zu reduzierten Preisen besucht werden können.

Für Schüler, welche das 20. Lebensjahr nicht überschritten haben, gewährt die Eisenbahn Monatskarten zu reduziertem Preise für die Strecke München—Planegg.

§ 10.

Den sich Anmeldenden werden diese Bestimmungen in zwei Exemplaren eingehändigt. Durch Namensunterschrift erklären sie sich mit den Bestimmungen einverstanden.





69 Briefkopf mit Monogramm, um 1902. Originalgrösse. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen. Persönliches Briefpapier von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas.



70 Briefkopf mit Monogramm, um 1905/06. Originalgrösse. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen. Persönliches Briefpapier von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas.



71 Briefkopf mit Hausentwurf, 1908. Originalgrösse. Original in der Stadtbibliothek Winterthur.

schaffen. Der Lehrauftrag wurde vom Handelsministerium erteilt, das die Geldmittel zur Verfügung stellte. Unterstützt wurde das Unternehmen auch vom Krefelder Verein zur Förderung der Textilindustrie.³⁷¹ In der Lokalpresse wurde der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass die Industrie durch diese Art Fortbildung ihrer Zeichner das «Krefelder Originalmuster zu Ehren und Ansehen bringen werde». Man wollte die Mode in Zukunft selbst bestimmen und nicht mehr nur die Entwürfe anderer, vor allem des Auslands, übernehmen.³⁷²

Der vierwöchige Krefelder Kurs hatte sechzehn Teilnehmer. Erklärtes Ziel des Nürnberger wie des Krefelder Kurses war die Funktionalität des Objekts.³⁷³ Bereits 1897 hatte Berlepsch-Valendas sich in seinem programatischen Artikel «Endlich ein Umschwung» entsprechend geäußert: «Was am lebenden Organismus Gesetz ist, gilt auch für das Kunstwerk. Seine Existenzbedingung sei organisches Wesen, durchdachte Entwicklung nicht Phrase. Lehre man den werdenden Künstler vor allem durch die Erkenntnis der Natur, nicht durch Auswendiglernen der Gedanken anderer, denken und verwerfe man den leicht erzielten Ausdruck oberflächlich malerischer Gestaltung... Nicht durch stete Wiederholung ergänzt sich die Natur, sondern durch Neubildung. Geht auch die Neubildung anscheinend immer denselben Weg, so sind doch ihre Resultate stets neugeformte, eigenartige Lebewesen. Man hat es nie gesehen, dass aus dem Korn ohne Keimblatt schnittreife Frucht erwuchs. Das aber glauben unsere Alterthümer erfunden zu haben.»³⁷⁴ Im Krefelder Kurs wurde dabei folgendermassen vorgegangen: «Die Hauptsache für alle war aber, das Prinzip kennenzulernen, wonach ein selbständiges und ergiebiges Weiterarbeiten möglich ist. Dieses Prinzip heisst kurz: Beobachten der natürlichen Formen. Die Unterweisung begann – und das ist bezeichnend – damit, dass den Teilnehmern ein Thuya-Zweig vorgelegt und es ihnen nun überlassen wurde, das Charakteristische der Pflanzenstruktur herauszufinden und wiederzugeben. Das war für die, welche gewohnt waren, sich an papierene Vorlagen zu halten, eine fremde und schwierige Aufgabe, deren Zweck ihnen jedoch rasch im Laufe der mündlichen und praktischen Anleitung klar wurde.»³⁷⁵

Ziel dieser Methode war nicht das exakte Wiedergeben des Gegenstandes, sondern die Herausbildung des Formensinns anhand der Naturform. Nur wer die konstruktiven Prinzipien erfasst hatte, konnte seiner Phantasie freien Lauf lassen.³⁷⁶

Für jeden Schüler entwarf Berlepsch-Valendas ein individuelles Lehrprogramm, was im krassen Gegensatz zum traditionellen Unterricht stand. Ausschlaggebend für den Fortgang der Ausbildung war ein Eingangstest. Der Schüler stand nicht unter Prüfungsdruck und erfuhr gar nicht, wofür die Aufgabenstellung – das Zeichnen eines Naturobjekts – diene: «Zunächst sondiere ich jeden. Er bekommt z.B. eine Entwicklungsreihe von Blättern vorgelegt oder körperhafte Erscheinungen, z.B. Spiralförmigen... Aus der Art, wie die Aufgabe vom Schüler aufgefasst wird, ersehe ich alsbald, ob er jede Erscheinung als eine Sache für sich betrachtet, oder ob er von Entwicklungsgesetzen aus Grundformen eine Ahnung hat.»³⁷⁷

Zwei Ziele werden an dieser Aufgabenstellung deutlich. Erstens benutzt Berlepsch-Valendas das Natur-

objekt nur als Modell und zweitens besteht der Entwurf immer aus einer Reihe von Grundformen, die sich logisch, eben organisch, auseinander ergeben. Dies soll vom Schüler erkannt werden, der sich dabei nicht in Detailstudien verlieren, sondern das ganze Objekt im Auge behalten soll. Beim Zeichnen wird Wert auf das schnelle Erfassen von Form und Farbe gelegt, nicht auf die detaillierte, zeitintensive Wiedergabe eines Objekts: «Überhaupt muss jedes Objekt, bevor ich es als Modell aufstelle, erst einmal in den Hauptzügen aus dem Gedächtnis, von verschiedenen Seiten gesehen, reproduziert werden. Dadurch gewöhnen sich die Leute daran, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden.»³⁷⁸

Berlepsch-Valendas' Methode stand im Gegensatz zum traditionellen Unterricht, der auch von Hermann Obrist kritisiert wurde.³⁷⁹ Naturstudium in seinem Sinn in Verbindung mit praktischer Werkstattarbeit wurde an den staatlichen Kunstgewerbeschulen nicht gepflegt. Gezeichnet wurde nach historischen Vorlagen und Gipsabgüssen, wobei eine genaue, fast photographische Reproduktion vom Schüler erwartet wurde, die sehr zeitintensiv war. Der schematische Unterricht verhinderte jegliche individuelle Auffassung, wie es ein englischer Kunststudent schildert: «Nachdem der Student einen Gipsabguss ausgewählt hatte,... mass er ihn nach allen Richtungen aus und vergewisserte sich mit Hilfe eines Senkbleis, wie die Linien fielen. Das war mehr Landvermessen als Zeichnen, und es brauchte normalerweise 14 Tage bei sechs Stunden Arbeit pro Tag. Der Student legte dann ein Seidenpapier über seine Umrisszeichnungen, liess nun einen kleinen Teil unbedeckt und begann mit einem Kreidestift, der so spitz wie möglich zugerichtet war, den freien Raum mit einem System von Linien zu bedecken. Dieses wurde von einem zweiten System von Linien gekreuzt und die beiden Lagen wurden mit viel Ausdauer verwischt – jeder hervorstechende schwarze Punkt wurde eliminiert.»³⁸⁰ Die Münchner Kunstgewerbeschule beschränkte ihren Unterricht auf das ornamentale Pflanzenzeichnen. Erst das Schuljahr 1903/04 brachte eine grössere Stundenzahl im Fach Naturstudium, neben dem Blumenzeichnen und -malen wurde nun Ornament- und Naturzeichnen, Pflanzenzeichnen und -malen sowie Ornament- und Pflanzenmodellieren angeboten.³⁸¹ Immer noch stand jedoch die ornamentale Verwertung im Vordergrund. Berlepsch-Valendas setzte sich unermüdlich für die Reform der Schule ein. Als der Kult des Naturstudiums um 1900 seinen Höhepunkt erreichte, erwogen die staatlichen Stellen in München unter dem reformoffenen Schulrat Georg Kerschensteiner (1854–1932), «sämtliche Assistenten der städtischen Gewerbeschule für einige Monate unter meine Leitung zu stellen», wie Berlepsch-Valendas an seine Schwester schrieb. Der erste Assistent war bereits im April 1903 auf Geheiss des Direktors bei Berlepsch-Valendas tätig.³⁸²

Die Wiener Kunstgewerbeschule unter Leitung von Felician von Myrbach entsprach am ehesten Berlepsch-Valendas' Vorstellungen eines solchen staatlichen Instituts. Auch hier wurden jedoch nur vereinzelt Naturstudien betrieben – vor allem für ornamentale Zwecke –, dafür erfüllte die Schule Berlepsch-Valendas' Forderung des Werkstattunterrichts. Schon seit den 1880er

Jahren interessierte er sich für die Wiener Schule, die nach dem Vorbild der englischen South Kensington School 1867 als erste solche Schule auf dem Kontinent gegründet worden war. Sie betont den praktischen Unterricht in der Werkstatt, schrieb Berlepsch-Valendas, und er bewertete auch die Ferienkurse und Wanderausstellungen, welche in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie veranstaltet wurden, positiv.³⁸³ Beides waren Anregungen, die schon Semper in seiner Schrift «Wissenschaft, Kunst und Industrie» gemacht hatte.³⁸⁴

Parallelen zu Berlepsch-Valendas' Unterrichtsmethode zeigten die 1902 von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz (1871–1948) gegründeten Lehr- und Versuchsateliers für freie und angewandte Kunst in München, kurz «Debschitz-Schule» genannt. Diese verfügte jedoch über mehr Lehrer, grössere Räume und bessere finanzielle Mittel, so dass ihre Schülerzahl innerhalb weniger Jahre von sechs auf 240 Schüler anwuchs.³⁸⁵ In der Debschitz-Schule durchlief der Schüler einen allgemeinen Vorkurs, der oft mit dem des späteren Bauhauses verglichen wurde. Anhand der Ergebnisse wurde die weitere künstlerische Ausbildung festgelegt.³⁸⁶ Diesen mindestens dreimonatigen Vorkurs betreute der Schulleiter Wilhelm von Debschitz persönlich, während die weiterführenden Fachklassen von verschiedenen Lehrern unterrichtet wurden. Anstelle des Vorkurses setzte Berlepsch-Valendas die oben geschilderte Eingangsprüfung, die den weiteren Werdegang des Schülers festlegte. Das Naturstudium geschah aber im gleichen Sinn: «Er [Debschitz] hält sie ab vom verständnislosen Kopieren der Naturform und drängt vor allem darauf, dass sie ihren konstruktiven Sinn begreifen und sich so ihres ästhetischen Werts auf gründlichere, umfassendere Weise bewusst werden.»³⁸⁷

Anders jedoch als Berlepsch-Valendas erläutert Debschitz den konstruktiven Sinn einer Form am Detail der Naturform. Debschitz verweist seine Schüler auf «die Architektur der Blumenknospe, auf die Konstruktion der Astansätze, auf das Linien- und Flächenspiel an Tierknochen, auf die reizvollen Bilder, die sich bei Pflanzendurchschnitten ergeben».³⁸⁸ Aus dieser Betrachtung werden abstraktere Formen entwickelt als bei Berlepsch-Valendas, der die logische Entwicklung mehr betont als die Detailform. Daher legt Berlepsch-Valendas immer Wert auf den Gesamtaufbau einer Pflanze bis hin zu den verschiedenen Wachstumsstadien von der Knospe bis zur Frucht: «So lasse ich z. B. Knospen besetzte Zweige zeichnen vom Entstehungsstadium der völlig geschlossenen Knospe angefangen, bis zur Entfaltung der Blüte und des Blattes. Daraus erklärt sich Anlage und Konstruktion der organischen Form und ich erreiche die Erschliessung des Verständnisses für die erste Grundbedingung geistigen Schaffens: Zuerst der Zweck, dann die Form und drittens die mehr oder weniger reiche Entfaltung der letzteren.» Seine eigenen Pflanzenzeichnungen sind im Gegensatz zu Obrists abstrakten, freien Formen gewissenhafte, realistische Studien.³⁸⁹

Bereits 1853 empfahl Berlepsch-Valendas' Lehrer Gottfried Semper in einer Denkschrift das Atelier- und Lehrwerkstättensystem gegenüber der Schulklasseneinteilung. In seiner Rede, gehalten beim Delegiertentage des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine am 20.

März 1904, vertritt Berlepsch-Valendas ähnliche Ansichten.³⁹⁰ Da Berlepsch-Valendas aus finanziellen Gründen in Planegg nicht mehrere Werkstätten für seine Schüler unterhalten konnte, unternahm er Exkursionen zu lokalen Werkstätten. Dieser Punkt war ausdrücklich in den Schulstatuten verankert. Die Schüler sollten dadurch Einblick in die wirtschaftliche Realität bekommen. Sie sollten lernen, sich mit den Bedürfnissen des Marktes auseinanderzusetzen. Aus dem gleichen Grund unterhielt auch die Debschitz-Schule eine eigene Geschäftsstelle, die den Schülern Aufträge vermittelte. Sie war ausserdem in der Lage, mehrere Lehrwerkstätten zu unterhalten, zwischen denen die Schüler nach dem Vorkurs entscheiden konnten. Es galt als ungeschriebenes Gesetz, dass die Schüler alle kunstgewerblichen Entwürfe auch selbst ausführen sollten, um ein besseres Verständnis für die Form zu entwickeln.³⁹¹

Manche Betriebe fürchteten Preisverfall und Konkurrenz und setzten sich daher für ein Verbot von Schüler- und Lehrerarbeiten ein, die Berlepsch-Valendas aber entschieden verteidigte. Nicht Wissenschaftler, sondern Praktiker sollten tätig sein: «Lehrern die Beteiligung an Privataufträgen entziehen zu wollen, ist ein Nonsens. Erstens sind die deutschen Besoldungsverhältnisse nicht so geartet, dass sie einen Mann ernähren, zweitens aber kann doch niemand von der Betätigung an Dingen ausgeschlossen werden, die er anderen lehren soll. Drittens ist die Forderung durchaus berechtigt, die Kunstgewerbeschulen möchten im grossen Ganzen sich mehr als bisher mit den Fragen der Praxis befassen und die Reissbrettkunst, unter deren verderblichem Einfluss sich die schlimmsten Zustände bilden konnten, nicht auf ein noch höheres Mass von Unbrauchbarkeit emporschrauben als bisher.»³⁹²

Die Quellen

Nach Bernward Deneke versuchte das Deutschland der 1890er Jahre, «den nationalen Hausfleiss in eine postulierte nationalgebundene Kunst einzubeziehen».³⁹³ Deneke bezieht sich dabei auf Alois Riegls Schrift «Volkskunst, Hausfleiss und Kunstindustrie». Riegl definiert hier den Begriff «Hausfleiss» als die Produktion für den eigenen Bedarf. Auch Berlepsch-Valendas sah die Forderungen der modernen Kunstgewerbebewegung vom material- und zweckgerechten, auf der Grundlage des individuellen Naturstudiums aufbauenden Entwurfs in der Volkskunst verwirklicht. Ähnlich wie bei der japanischen Kunst hielt er die Naturverbundenheit für die ausschlaggebende Qualität der bäuerlichen Kunst. Einsatz für die Volkskunst hiess deshalb auch, eine Reform auf der Grundlage des Naturstudiums zu propagieren. Einer der ersten Fördervereine für deutsche Volkskunst, gegründet 1889 vom Hamburger Oskar Schwindrazheim, interessierte sich anfangs mehr für die Nutzbarmachung der heimischen Flora in der Ornamentik als für die Volkskunde selbst. Schwindrazheim wie Berlepsch-Valendas wollten «eine Volkskunst, die allem Volk diene, der aber auch alles Volk huldige».³⁹⁴

Seit Anfang der 1890er Jahre beschäftigte sich Berlepsch-Valendas besonders mit der Volkskunst. Sein Interesse war mehr von utopisch-idealistischen Tendenzen bestimmt als von rassistisch-völkischen, wie sie beson-

ders nach 1900 verstärkt in Erscheinung traten, obwohl auch Berlepsch-Valendas sich nach 1902 mehr für die nordische Kunst zu interessieren begann. Er beschränkte sich keineswegs nur auf die nationale deutsche Volkskunst, sondern beschäftigte sich auch mit osteuropäischen, skandinavischen und japanischen Produkten. Letztere galten ihm als vorbildlich für die europäische Kultur und wurden daher besonders idealistisch geschildert.

Als erzieherische Vorbilder sollten volkskundliche Formen und Objekte dokumentiert und bewahrt werden. Aus zwei Gründen idealisierte Berlepsch-Valendas die sogenannte Volkskunst. Ähnlich wie zuvor Gottfried Semper versuchte er eine evolutionäre Entwicklung von Gebrauchs- und Architekturformen nachzuweisen, die sich in der Volkskunst am besten zeigt. So reflektierten die skandinavischen Bauten des Skansen Museums die Entwicklung der Architektur überhaupt und im dalmatischen Kunstgewerbe sah er vorwiegend «etwas Urwüchsiges, seltsam Phantastisches, etwas von stehen gebliebener Vorzeit».³⁹⁵

Das hervorstechendste Merkmal der Volkskunst war für Berlepsch-Valendas jedoch ihre angebliche Zweckmässigkeit, die sie zum Vorbild für modernes Kunstgewerbe prädestinierte. Er ist daher besonders bemüht, die Funktionalität folkloristischer Formen zu ergründen. Reine Motivnachahmung, wie etwa die Tirolerhaus- und Schweizer Chalet-Mode, die dem historischen Stilkanon einen weiteren hinzufügt, lehnt er energisch ab: «Wo aber das Anlehnen an Originalschöpfungen wieder auflebte unter der Form des Schweizer-, des Tirolerhauses, da wuchsen architektonische Missgeburten in üppigster Fülle,... Bäuerliche Kunstweise nachzumachen, ist zumeist ein verkehrtes Bestreben; in den meisten Fällen ist sie, wenn nicht aus uralten Ziermotiven abgeleitet, eine verballhornte Kunstform höherer Art und als solche belanglos.»³⁹⁶

Spricht Berlepsch-Valendas von der Erneuerung der Volkskunst, so meint er die kunstgewerbliche Reform allgemein und nicht eine künstliche Wiederbelebung der bäuerlichen Kunst, beziehungsweise des «Hausfleisses» in der Definition Alois Riegls (1858–1905). Die neue Volkskunst ist vielmehr eine qualitätsvolle Gebrauchskunst, schlicht und zweckmässig, für jedermann erschwinglich und von jedem akzeptiert; statt Volkskunst eher «volkstümliche Kunst», die wieder, wie in der alten Bauernkunst, alle Lebensbereiche durchdringen sollte. Ziel ist eine allgemeine Geschmacks-erziehung, ein gesteigertes Kunstempfinden im Volk.³⁹⁷

Alois Riegls Schrift «Volkskunst, Hausfleiss und Kunstindustrie» (1894) wurde grundlegend und lenkte das Interesse auf osteuropäische Erzeugnisse, wie sie mehrmals im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien ausgestellt wurden. Im selben Jahr veröffentlichte auch Berlepsch-Valendas einen ausführlichen Artikel über das Kunstgewerbe Dalmatiens.

Riegl betonte besonders die vorbildliche Qualität der Volkskunst. Da die Erzeuger nur für den eigenen Bedarf produzierten, hätten sie grösstmögliches Interesse, den Gegenstand «möglichst gut und schön» herzustellen.³⁹⁸ Aufgrund der veränderten Produktionsbedingungen war daher eine Wiederbelebung der traditionellen Volkskunst laut Riegl nicht möglich und auch nicht wünschenswert: «So wie der Hausfleiss eine überwunde-

ne wirtschaftliche Stufe ist, die zwar unser höchstes Interesse verdient, auf deren allgemeines Kulturniveau wir uns aber nicht mehr zurückschrauben lassen möchten, so bedeutet die Volkskunst eine überwundene Stufe des menschlichen Kunstschaffens, die für uns vom historischen Standpunkt anziehend und lehrreich ist, und an der wir, wie an aller wahren Kunst, auch unsere Freude haben können: aber zu jener übertriebenen Wertschätzung für unser modernes Kunstschaffen, wie sie derselben noch vor kurzem beigelegt worden ist, existiert bei weitem keine Veranlassung.»³⁹⁹

Prägend für Berlepsch-Valendas' Ansichten zur Volkskunst war der Einfluss der englischen Arts and Crafts Bewegung, besonders die Schriften Walter Cranes. Zu Weihnachten 1895 erhielt Berlepsch-Valendas dessen «Claims of Decorative Arts» (1892) als persönliches Geschenk des Verfassers mit Widmung. Im selben Jahr betonte Crane in der Zeitschrift KUNST FÜR ALLE die Auffassung, dass «Kunst für das Volk durch das Volk» entstehen müsse.⁴⁰⁰ Die Kunst soll Allgemeingut sein und nicht Privileg der oberen Zehntausend, meint dazu Berlepsch-Valendas: «Sowie die moderne Bewegung auf dem Gebiete der angewandten Kunst bloss darauf hinausläuft, den Wohnungsschmuck der oberen Zehntausend umzugestalten, also wie die Malerei in erster Linie ein Luxusartikel zu sein, ebenso wie theure Orchideen und kostbare Weine – dann ist und bleibt sie ein todtgeborenes Kind. Wenn nicht was uns während des grössten Teiles unserer Zeit beeinflusst, einfach schön gestaltet werden kann, wenn nicht unsere Umgebung, mag sie sich aus den heterogensten Dingen zusammensetzen, den Stempel feingestimmender Empfindung trägt, so kommen wir auf keinen gesunden Standpunkt.»⁴⁰¹

Wahrscheinlich auf Berlepsch-Valendas' Initiative hin erschienen in Münchner Zeitschriften bereits vor der Gesamtübersetzung ins Deutsche 1896 mehrere Auszüge aus «Claims of Decorative Arts». Berlepsch-Valendas lud dazu Crane bereits Anfang Oktober 1895 im Auftrag der Secession ein, wieder wie 1893 in München auszustellen.⁴⁰²

In «Claims of Decorative Arts» vertritt Walter Crane im wesentlichen die Ansichten von John Ruskin und William Morris und betont so den Wert des vorindustriellen Handwerks, der Bauernkunst, legt aber «wenig Wert auf antiquarisches und wirtschaftliches Detail».⁴⁰³ Berlepsch-Valendas, ausgebildeter Kunsthistoriker, analysiert die historischen Zusammenhänge stärker als Crane. Wie der Engländer ist Berlepsch-Valendas an einer Lebensreform durch die Kunst interessiert, teilt aber nicht Cranes sozialistische Ideen. In der Kunstfertigkeit bäuerlichen Geräts drückt sich die «Freude an der Arbeit» aus, die auch Crane fordert.⁴⁰⁴ Generell interpretierten deutsche Kritiker – unter anderem auch Cornelius Gurlitt – Cranes sozialistische Ideen national. Bezeichnend ist, dass beispielsweise das Kapitel «Art and Social Democracy» mit «Kunst und Volkstum» übersetzt wurde. Gurlitt sah bei Crane vor allem das Germanische im «Durchdringen der Form mit dem volkstümlichen Geist» als vorbildlich.⁴⁰⁵

Beispielhaft war für Crane, Berlepsch-Valendas und viele Zeitgenossen die japanische Kunst und Kultur.⁴⁰⁶ Die Japanbegeisterung wurde zum Katalysator des Naturstudiums.⁴⁰⁷ Das japanische Kunsthandwerk war we-



72 Schale mit Griffen in Echsenform, ca. 1902. Kupfer und Bronze, ausgeführt von der Firma Winhart und Co., München. Vgl. Kat. Nr. 37.

sentliches Vorbild für das europäische Kunstgewerbe um 1900.⁴⁰⁸ Bei Samuel Bing, dem Entdecker van de Veldes, beruhte das Interesse an einer Reform des Kunsthandwerks auf der Kenntnis der höheren Qualität japanischer Produkte.⁴⁰⁹ Die japanische Kunst durchdringe alle Lebensbereiche und sei daher die einzig wahre Volkskunst, argumentiert Berlepsch-Valendas: «Die japanische Kunst ist vor allem eine Volkskunst im besten Sinne des Wortes. Sie lehrt, was ein Volk hervorzubringen vermag, das mit der Schönheit seiner Umgebung, seiner Flora und Fauna aufs innigste bekannt ist... Die japanische Kunst ist die einzig wirklich lebende, denn sie spielt in alle Lebensbereiche hinein, kein Gebiet bleibt von ihr unberührt, sie ist die gleiche Kulturmacht, wie sie einst in Hellas gewesen ist.»⁴¹⁰

In München galt Berlepsch-Valendas als einer der besten Kenner japanischer Kunst, die in Deutschland besonders durch die Veröffentlichungen von Justus Brinckmann und Samuel Bing sowie der englischen Zeitschrift *THE STUDIO* bekannt wurde.⁴¹¹ Berlepsch-Valendas' Japaninteresse erreichte in den Jahren nach der Pariser Weltausstellung von 1900 seinen Höhepunkt. 1905 verfasste er den Katalog zu einer Japanausstellung der Münchner orientalischen Gesellschaft, die er auch eröffnete, und im März 1907 bemühte er sich um die Aufnahme in die Londoner Japan Society.⁴¹² Bereits Mitte der 1880er Jahre hatte er auf Ausstellungen in Nürnberg und München Kunst und Kunsthand-

werk aus Japan kennengelernt und war in der Folge selbst zum begeisterten Sammler geworden. Neben Holzschnitten, Schnitzereien, Metall- und Keramikarbeiten, umfasste seine Sammlung eine Kollektion Schwertzierate, die bei den deutschen Entwerfern besonders beliebt waren.⁴¹³ In Schriften und Vorträgen, bei denen er seine eigene Sammlung als Anschauungsmaterial heranzog, propagierte er den vorbildlichen Charakter dieser Kunst.⁴¹⁴ Seine eigenen Entwürfe zeigen vor allem um 1900 – beispielsweise in den Metallarbeiten – japanische Stilelemente.⁴¹⁵

Bereits 1885 betonte Berlepsch-Valendas in der Zeitschrift *DIE GESELLSCHAFT*, dass die japanischen Künstler «Naturalisten und nicht Stilisten» seien, die das «deutsche Kunsthandwerk in den Sack steckten», wie er salopp formulierte. Ähnliche Ansichten vertrat er auch in einem Vortrag im Bayerischen Kunstgewerbeverein zur Nürnberger Edelmetallausstellung.⁴¹⁶ Nicht der Stil, sondern die logische Formentwicklung eines Gegenstands war das Ziel, eine Argumentation, der sich einige Jahre später auch Friedrich Deneken, Assistent Justus Brinckmanns, anschloss.⁴¹⁷

Drei Kriterien machen die japanische Kunst für Berlepsch-Valendas vorbildlich: die Naturverbundenheit des Volkes, das Fehlen einer Trennung zwischen hoher und niederer Kunst und die Verankerung der Kunst im ganzen Volk. Diese idealisierte Vorstellung versuchte Berlepsch-Valendas unter Verweis auf das japanische

Vorbild in Deutschland zu verwirklichen. Kunst für alle strebte auch Walter Crane aus einem idealisierten Japanbild heraus an. In Japan war «... endlich einmal eine lebendige Kunst, eine Volkskunst, in der Tradition und Kunstfertigkeit ungebrochen und die Leistungen voll anziehender Mannigfaltigkeit und naturalistischer Kraft waren».⁴¹⁸ Die Arbeiten Cranes waren für Berlepsch-Valendas eine gelungene «Europäisierung» japanischer ideeller und formaler Prinzipien und bestätigten seine eigene Auffassung, die sich unabhängig von Cranes Japaninteresse entwickelt hatte.⁴¹⁹

Nach 1900 richtete sich Berlepsch-Valendas' Augenmerk vor allem auf deutsche und nordische Bauernhausarchitektur, die er als vorbildlich für die moderne Wohnhausarchitektur sah. Durch die Besinnung auf nationale und regionale Formen erhoffte er sich eine Reform der Entwurfspraxis, deren Niedergang er mit dem deutschen Ausbildungssystem begründete. Immer noch werde auf Italien als Vorbild hingewiesen anstatt auf eigene Traditionen: «Unsere studierende Jugend beispielsweise, die noch immer nach Italien verwiesen wird, thäte durchschnittlich besser daran, sich erst einmal im eigenen Land umzusehen und zu erfahren, wieviel köstliches an alten und gar der Weiterbildung geradezu herausfordernden Vorbildern vorhanden ist.»⁴²⁰

Die Rückbesinnung auf lokale Vorbilder war eine allgemeine Tendenz. Der Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode (1845–1929), forderte, man solle sich selbst treu bleiben. Für den Hamburger Alfred Lichtwark war gesunde Kunst im Bürgertum von jeher im höchsten Sinne Ortskunst.⁴²¹ Sein Landsmann Oskar Schwindrazheim tauschte später den Begriff Volkskunst mit dem der Heimatkunst, was den neuen Interessenschwerpunkt noch mehr verdeutlichte.⁴²² In den Jahren nach 1904 folgte auch Berlepsch-Valendas dieser Bewegung, die in der bäuerlichen, vorzugsweise in der nordischen Kultur ihr Ideal sah. Er bereiste Skandinavien und wiederholt Norddeutschland, berichtete darüber in Vorträgen und Artikeln, und machte Studien zum nordischen Hausbau. Die altnordische Kultur, die «farbige nordische Landschaft» begeisterte ihn: «Eine neue Welt erschliesst sich, eine Welt, die ihre ureigene Kultur hat und nicht so von Latinismen durchdrängt ist, wie der deutsche Süden.»⁴²³

Wie Julius Langbehn hielt Berlepsch-Valendas nach 1900 die nordische Kultur für ursprünglicher, für deutscher. Wahrscheinlich war Berlepsch-Valendas über seinen Freund Hans Thoma mit Langbehns Denkweise in Kontakt gekommen.⁴²⁴ Auch Langbehns Schüler und Biographen, den Maler Momme Nissen, kannte Berlepsch-Valendas persönlich. Mit Cornelius Gurlitt, der Langbehn förderte, war Berlepsch-Valendas ebenfalls persönlich bekannt, wie aus einem Brief an seine Mutter hervorgeht.⁴²⁵ Langbehn erhoffte die Wiedergeburt der deutschen Nation durch die Rückkehr «zur nordischen Volkskultur mit ihrer Schlichtheit, Bodenverwachsenheit und ihrem Antiintellektualismus».⁴²⁶ Die Idealisierung des ländlichen Lebens war zeittypisch. Auch Berlepsch-Valendas' Schwester Goswina von Berlepsch befasste sich in ihren Novellen mit dieser Thematik. Für die gelungene Darstellung ihrer Schweizer Heimat wurde sie 1905 zur Ehrenbürgerin der Stadt Zürich ernannt. Die Besinnung auf die eigene Kultur

sah Berlepsch-Valendas als Grundlage jeder Lebensreform. Immer wieder verwies er auch auf Schweizer Traditionen, so auf die Bauernhausarchitektur im Toggenburg, wo er sich im Juli 1906 zu volkskundlichen Studien aufhielt.⁴²⁷ Der von Berlepsch-Valendas sehr verehrte Schweizer Dichter und Maler Gottfried Keller verfasste ein Gedicht, das ebenfalls diese neue Tendenz ausstrahlte: «Und dennoch ist das echte/das wahre Volk, das rechte/das auf der Scholl erblasst/auf der es ward geboren. Des Schifflein geht verloren/des Anker diesen Grund nicht fasst.»⁴²⁸

Wie Julius Langbehn, dessen vielbeachtetes Buch «Rembrandt als Erzieher» (1890) sich auch in seiner Bibliothek befand, lehnte Berlepsch-Valendas Gelehrtenwissen und Internationalismus der Kunst ab.⁴²⁹ Beide forderten den «Kantönligeist» in der Kunst, den künstlerischen Individualismus. Für Langbehn war der Künstler seinem Wesen nach national, während der Gelehrte international sei.⁴³⁰ In diesem Internationalismus, der zur Nachahmung aller ausländischen Moden führe, sahen beide das Grundübel der Zeit.⁴³¹

Berlepsch-Valendas begründete daher auch den Erfolg der englischen Architektur und des englischen Kunstgewerbes damit, dass sie sich auf nationale volkstümliche Formen stützten: «Die Internationalität künstlerischen Ausdrucks, die in Deutschland beispielsweise, wahrhaftig nicht zu dessen Vorteil, noch heute vielfach hoch in Ehren steht, auf Dauer aber verflachend wirkt und das gesunde Empfinden für nationale und lokale Eigenart, besonders auf dem Gebiete der Architektur, nahezu ausgetilgt hat, vermochte keine starken Wurzeln im britischen Boden zu treiben.»⁴³² Tatsächlich stammen die Formen englischer Arts and Crafts Architektur häufig aus der «vernacular architecture».⁴³³

Anders als Langbehn verfolgte Berlepsch-Valendas ein praktisches Interesse mit seinen Studien über bäuerliche Architektur, die er nicht mystisch-national sah, sondern als zweckmässiges Vorbild moderner Wohnhausarchitektur. Die Begeisterung für bäuerliche Bauten hing nicht zuletzt mit seinem eigenen wiedererwachenden Interesse an der Architektur in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg zusammen. Wie Hermann Muthesius argumentierte er, unter Verweis auf das englische Beispiel, dass es genauso wenig eine internationale Hausbaukunst wie ein internationales Klima gäbe.⁴³⁴ Wie sich in der Sprache bestimmte Dialekte entwickelten, so entstanden verschiedene Haustypen gemäss klimatischer und kultureller Verhältnisse. Das Studium dieser Architektur fördere daher das Verständnis für die Bedürfnisse der modernen Wohnhausarchitektur: «Zu einer einfachen, dem Zwecke der Sache dienlichen Ausdrucksweise zurückzukehren, setzt nicht voraus, dass man Altes, in dieser Hinsicht Unüberbroffenes, schlechtweg kopiere. Aber verstehen lernen sollte man es, um selbständig weiter zu bilden.»⁴³⁵

Bei den Bauernhäusern zeige sich bei Vermeidung alles Überflüssigen das Zusammenwirken des Raumes mit der Ausstattung.⁴³⁶

Das Bauernhaus wurde für Berlepsch-Valendas zum Vorbild für die moderne Arbeiterwohnung. Er sah dabei von unterschiedlichen sozialen Strukturen innerhalb des Bauernstandes ab und setzte den Bauer dem modernen, meist wesentlich ärmeren Arbeiter gleich. Bereits 1905 erschien sein Artikel «Bauernhaus und

Arbeiterheim» im KUNSTGEWERBEBLATT. Wenige Jahre später veröffentlichte er eine erweiterte Buchversion: «Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England» (1909). Die englischen Arbeitersiedlungen Bournville und Port Sunlight hielten sich an bauerliche Vorbilder: «Die Bauformen, derer man sich bediente, sind in Anlehnung an das altenglische Bauernhaus, wie es noch in zahlreichen äusserst reizvollen Exemplaren existiert, entstanden, natürlicherweise im Sinne einer neuzeitlich zweckvollen Verwendung, stellte doch die Grundrisslösung des Arbeiterhauses an sich schon ganz andere Forderungen als das alte Bauernhaus.»⁴³⁷

Auch für Berlepsch-Valendas gilt die These von Bernhard Deneke, dass «stärker als eine unmittelbare Anwendung ihrer Techniken und Dekore das allgemein Mustergültige der alten Lösungen hervorgehoben, [und] mit den zeitgenössischen Vorstellungen über Gegebenheiten der Ausstattung» verbunden wurde.⁴³⁸ Das Allgemeingültige bauerlicher Vorbilder wurde 1907 auch in der Zeitschrift KUNST UND HANDWERK unterstrichen: «... nicht die Form sollen wir nehmen, sondern das Wesen. Und wenn wir das tun, schleppen wir nicht etwas Fremdes in die Stadtkultur ein, sondern wir erneuern unsere eigene Art, die wir in leichtsinniger Weise verkommen liessen.»⁴³⁹ Als besonders positives Kriterium gilt Berlepsch-Valendas das gelungene Verhältnis zwischen bauerlicher Architektur und Landschaft, das auch von der modernen angelsächsischen Architektur angestrebt wird. Im Vordergrund stehe immer die Gesamtwirkung und nicht das ornamentale Detail. Nicht das Ornament generell wird von Berlepsch-Valendas abgelehnt, sondern seine additive Verwendung. Frühere Werkmeister bauten «dem Zweck gemäss, unbeirrt von Stilfragen», während die modernen Architekten sich in erster Linie mit der zu verwendenden Stilornamentik beschäftigten. In der vorbildlichen Bauernhausarchitektur sei all dies nicht der Fall: «In der Erscheinung des alten Bauernhauses, in England wie auf dem Kontinent, liegt der Schwerpunkt keineswegs in der Einzelschmuckform, sondern in der Gesamtwirkung, im Verhältnis zur Landschaft.»⁴⁴⁰

Berlepsch-Valendas verweist immer wieder darauf, dass sich in unterschiedlichen Landschaften auch unterschiedliche Bauernhaustypen entwickelt hätten. In seinem Entwurf für ein Landhaus in Alzing verbindet er oberbayerische Stilelemente mit einer modernen Grundrisslösung. Der breite Giebel, die Windbretter und Malereien sind Elemente der lokalen Bauernhausarchitektur. Der seitlich herausgezogene, überdachte Eingang und der Erker auf der Giebelseite dagegen sind typisch für Berlepsch-Valendas' Gestaltung.

Die Mittel

Leider waren die Produkte der modernen Entwerfer weder billig – es waren im Gegenteil oft teure Einzelanfertigungen –, noch entsprachen sie dem Geschmack des Volkes: «Noch will das Volk gar keine einfache, gesunde Volkskunst, ebensowenig wie es ein Bedürfnis nach Hygiene hatte. Das Volk will etwas, das nach was aussieht», schreibt Hermann Obrist und Albrecht Kurzwelly stellt fest, dass «der Hauch des Rustikalen, ... der Mangel an gedrechseltem Zierat» dem modernen Mö-

bel in den Augen des Publikums schade.⁴⁴¹ Ähnlich wie Alfred Lichtwark in Hamburg sah Berlepsch-Valendas die Lösung des Problems in der Erziehung und der Reform des Zeichenunterrichts an allgemeinbildenden Schulen. Hier erhielten sowohl die zukünftigen Entwerfer als auch die Konsumenten ihre erste geschmackliche Bildung. Wie durch den privaten Musikunterricht das Musikverständnis gefördert werden sollte, erhoffte man vom Zeichenunterricht ein allgemein besseres Kunstverständnis.

Weitere Mittel waren ein neues Museumskonzept sowie Vorträge, die Förderung des Dilettantismus in der Kunst – damals durchaus positiv als «Laienkunst» verstanden – und erzieherisch wertvolle Plakate. Obrist dagegen glaubte nicht an eine Umerziehung des Publikums, die er auch gar nicht für notwendig hielt. Für ihn war der Entwerfer unabhängig vom Publikumsgeschmack, seine Arbeit Ausdruck einer schöpferischen Kraft, auf die das Publikum keinen Einfluss ausübte. Volkskunst hatte bei Obrist nichts mit volkstümlich zu tun, er propagierte viel mehr eine elitäre Volkskunst, für deren idealsten Vertreter er Bernhard Pankok hielt: «Was unser Volk brauchte, wäre eine echte Volkskunst: einfache, praktische, geschmackvolle und doch billige Dinge ohne alle Präntention, heimatlich – volkstümlich – national: kurz, so recht deutsch; und es wäre eine edlere Aufgabe für uns Künstler, diese soziale Aufgabe zu erfüllen, als so unserer Privatlaune zu frönen... Wir finden jetzt, dass der Begriff Volkskunst gar nichts damit zu thun hat, ob das Hergestellte billig oder teuer ist, ob es für den kleinen Mann oder für den Fürsten gearbeitet ist, entscheidend ist allein, ob es den Geist dessen atmet, was das Volk in den Zeiten, wo es am persönlichsten, eigenartigsten und unbewusstesten pulsierte, auf allen Gebieten des Handwerks, des öffentlichen Lebens, der Gesittung, der Kunst, der Religion, der Poesie, der Stimmung überhaupt, schöpferisch ausstrahlte.»⁴⁴²

In den 1890er Jahren spielte in den Schriften Berlepsch-Valendas' zur Volkserziehung vor allem die Plakatkunst eine Rolle, obwohl er selbst keine Plakate entwarf. Plakate umgaben den Menschen im Alltag überall, erreichten also ein besonders breites Publikum. 1897 veröffentlichte er darüber einen längeren Aufsatz, in dem er besonders die allgemeine Zugänglichkeit des Plakates hervorhob. Es bilde eine Vorstufe der wiedererwachenden Kunst für die Öffentlichkeit. Die Kunst sei früher für öffentliche Gebäude wie Kirchen, Zunftstuben und Rathäuser entstanden und nicht für Sammlungen: «Die Plakatkunst spricht nicht zu einem, sie wird nicht vom Sonderrechte des begüterten Sammlers betroffen, vielmehr ist sie Gemeingut aller Sehenden.»⁴⁴³

Als hervorragend unter den Plakatkünstlern lobte Berlepsch-Valendas seinen Schweizer Landsmann Eugène Grasset, der mit seinen «Panneaux decoratifs» den Anfang zu einer eigentlichen Volkskunst gemacht habe.⁴⁴⁴ Das Interesse am Plakat erreichte 1897 mit Jean Louis Sponsels umfangreichem Buch zur Plakatkunst seinen Höhepunkt. Sponcel hatte das Plakat als «mächtigsten Agent in der Erziehung des Volkes zum Kunstempfinden» bezeichnet.⁴⁴⁵ In dem Masse, wie man nun erkannte, dass das künstlerische Plakat nicht zwangsläufig das werbewirksamste war, nahm das Interesse daran allgemein wieder ab.⁴⁴⁶

Nach 1900 wandte sich Berlepsch-Valendas dann verstärkt der Museumspädagogik zu. Mit Hilfe der Volkskundemuseen sollte das allgemeine Qualitätsbewusstsein angehoben werden und die Leute mit ihrer unmittelbaren Heimatgeschichte bekannt gemacht werden. Am Beispiel vertrauter Gegenstände würde klar, «wie der Mensch in fortschreitender Entwicklung der Wohnstätte eine stets vervollkommnendere Form zu geben versuchte und ihre Form zum Ausdruck seiner Überlegung in jeglicher, sichtliche Resultate bezweckende Arbeit machte... In allen Dingen und Namen Bescheid zu wissen, die mit der römischen Kultur auf germanischem Boden verknüpft sind, verlangt man von jedem Gymnasiasten. Namen und Tätigkeit der eigenen Grosseltern aber kennen die wenigsten.»⁴⁴⁷

Im Gegensatz zum Museumskonzept Sempers forderte Berlepsch-Valendas nicht nur Vorbildersammlungen kunsthandwerklicher Objekte, sondern legte Wert auf die Präsentation einer möglichst kleinen Anzahl ausgesuchter Gegenstände im kulturellen Zusammenhang. Berlepsch-Valendas gehörte zu den frühesten Verfechtern des Freilichtmuseums, bei dem ganze Gebäudeensembles gezeigt wurden. Das Museum sollte nicht Raritätenkammer sein, sondern ein neues Geschichtsbewusstsein vermitteln.

Anlässlich eines Symposiums der Arbeiterwohlfahrts-einrichtungen zum Thema «Das Museum als Volksbildungsstätte» fasste er 1904 seine Gedanken in vier Thesen zusammen. Er verarbeitete dabei Ideen Sempers, Ruskins, Langbehns und anderer:

1. Dezentralisierung der Museen: Statt einer Anhäufung grosser Sammlungen sollen viele, kleinere Museen mit wenigen, aber hochwertigen Ausstellungsstücken geschaffen werden.

2. Gesamtkultur: Die Objekte sollen immer im Bezug zur Gesamtkultur gezeigt werden, aus der allein das richtige historische Verständnis entspringen kann.

3. Schaffung von Volksmuseen: Die Besucher sollen sehen lernen und nicht wissenschaftlich überfordert werden. Es sind nur solche Gegenstände auszuwählen, die auch vom einfachen Mann verstanden werden können und die ihn nicht abschrecken. Denn «Kunst erfordert Empfindung, Kunstgeschichte ist Wissen; das Wissen allein ist etwas Totes».

4. Museumspädagogische Programme: Die Erziehung der Kinder ist besonders wichtig. Beispielhaft sind die Veranstaltungen amerikanischer Museen, die mit Schulen zusammenarbeiten und Wettbewerbe für Kinder durchführen.⁴⁴⁸

Neu war um diese Zeit die Betonung der museumspädagogischen Programme mit besonderem Schwerpunkt auf der Kindererziehung. Schon Semper hatte ergänzende Vortragsveranstaltungen verlangt, aber sein Interesse richtete sich mehr auf die Ausbildung der Entwerfer und nicht auf die der Konsumenten. Für Berlepsch-Valendas wie für Ruskin, den er zitiert, ist «die wahre Funktion eines jeden Museums die Offenbarung dessen, was im Leben der Natur schön, und heroisch im Leben des Menschen ist».⁴⁴⁹ Das unverbildete Denken und Handeln, die Spontaneität des Kindes wurde verklärt, etwa in den Bildern Carl Larssons (1853–1919), der mit Berlepsch-Valendas befreundet war.⁴⁵⁰ Von Ellen Keys (1849–1926) Buch «Das Jahrhundert des Kindes», 1900 ins Deutsche übersetzt, wirkte

schon der Titel programmatisch. Berlepsch-Valendas, der sich sehr positiv über das Buch äusserte, teilte die auf Rousseau zurückgehende Auffassung von der kindlichen Kreativität und Eigenart, die durch Schulerziehung zerstört werde.⁴⁵¹ Die allgemeinbildende Schule bezeichnete er als staatliches Verdummungsinstitut, das jede Individualität unterdrücke: «Das Beste in uns kommt sicherlich gar oft nicht zur Entwicklung, weil der Schulmeister und alles was so drum und dran hängt, alle selbständigen Triebe, die nicht im Lehrplan stehen, unterdrückt oder abschneidet.»⁴⁵² Das von Traditionen freie Amerika galt ihm als Vorbild für den modernen Unterricht.⁴⁵³

Die Verklärung der kindlichen Kreativität führte 1908 Josef August Lux (geb. 1872) dazu, die kindliche Kunst als die wahre Volkskunst zu bezeichnen: «Die Welt hat, scheint mir, noch gar nicht bemerkt, dass die betrauerte Volkskunst täglich aufs neue hervorblüht in der Kinderkunst... Erst die Schule und die alles gleichmachenden Methoden setzen den verheissungsvollen Anfängen ein Ende. Bevor das Kind in die Schule kommt, ist es gebildeter, als wenn es nach 8 Jahren die Schule verlässt.»⁴⁵⁴ Lux stützt sich dabei auf die weitverbreitete Ansicht, dass Wesen und Reiz der Volkskunst in ihrer «Urwüchsigkeit, Frische, Naivität, Einfachheit und Kindlichkeit» beruhen.⁴⁵⁵

Berlepsch-Valendas' Interesse konzentrierte sich nicht auf die Kunst des Kindes, sondern auf dessen künstlerische Erziehung, wobei er den Bilderbüchern eine wichtige Funktion beimass. 1901 organisierte er im Münchner Rathaussaal eine Ausstellung mit dem Titel «Die Kunst im Leben des Kindes», welche Kinderbücher und Wandtafeln zeigte und sehr erfolgreich und publikumswirksam war. An seine Schwester schrieb er: «Neulich habe ich eine Ausstellung die Kunst im Leben des Kindes aufgestellt und eröffnet... Ich kann mich vor Anfragen kaum retten.»⁴⁵⁶

Es ist bezeichnend für das allgemeine Interesse an der Kindererziehung, dass der Engländer Walter Crane zuerst durch seine von Berlepsch-Valendas besonders gelobten Bilderbücher in Deutschland bekannt wurde. 1893 organisierte der Bibliothekar des Berliner Kunstgewerbemuseums, Peter Jessen, die erste Crane-Ausstellung, bei der viele Kinderbücher gezeigt wurden.⁴⁵⁷ Auch das hohe Niveau der japanischen Kunst begründete Berlepsch-Valendas unter anderem mit der besseren Qualität der Kinderbücher: «Sieht man aber die billigen Kinderbücher [Japans], die ja himmelhoch über dem Gros europäischer Geschmacklosigkeiten dieses Gebietes stehen, an, so wird manches Rätsel dadurch gelöst. Und von welch feiner Poesie sind jene, oft nur in wenigen grauen Tönen ausgeführten Holzschnittblätter, die ein paar Raben im Schneegestöber, hochständige Reiher im nebeldurchzogenen Röhrich, einen in den Lüften dahinziehenden Flug von Kranichen und Verwandtes darstellen.»⁴⁵⁸ Gute, erschwingliche Kinderbücher waren also für ihn eines der wichtigsten Mittel zu einer frühzeitigen Schulung des Qualitätsbewusstseins in der Bevölkerung.

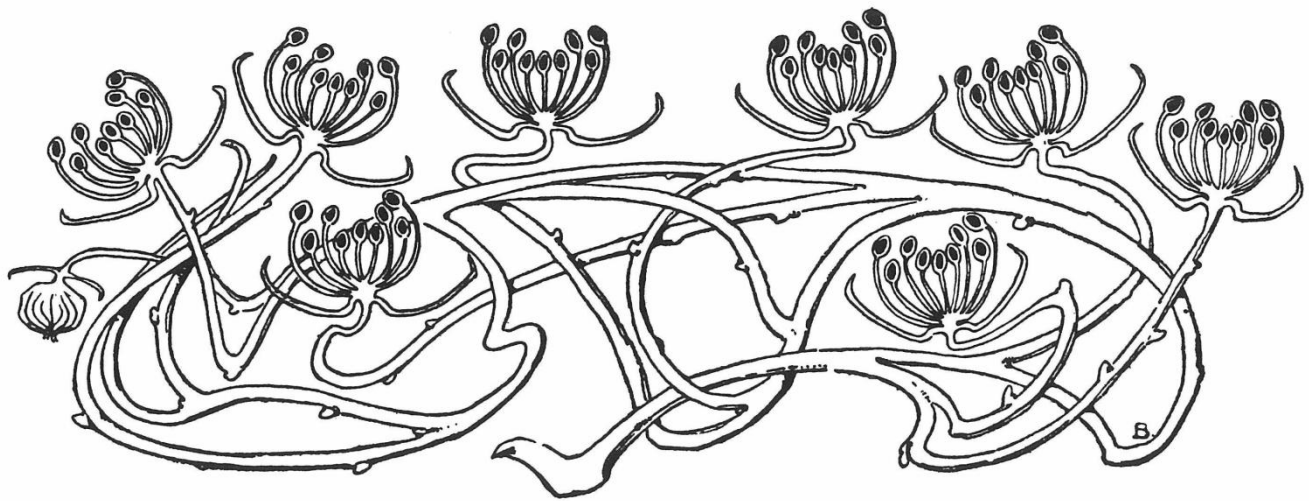
Neben den skandinavischen Bauten-Museen, beispielsweise dem Skansenmuseum in Stockholm, lobte Berlepsch-Valendas besonders das Ruskin-Museum in Sheffield und das Flensburger Museum, auch wenn die letzteren keine Freilichtmuseen waren. Ihre volkskund-

lichen Sammlungsobjekte seien dem Volk vertrauter als die hohe Kunst. Bereits 1872 hatte Bruno Bucher (1826–1899) eine ähnliche Auffassung vertreten: «Der Unterricht im Geschmack darf nicht bei herausragenden Skulpturen und Gemälden beginnen; nicht die hohe Kunst, sondern die Kunstindustrie muss den Vorbereitungskursus leiten, wie sie im Anfange der Kultur unbestreitbar der Vorläufer der hohen Kunst gewesen ist. Kunst müsste wieder Sache des Bedürfnisses aller werden; Vorbedingung ist ihre Aufnahme in die Wohnungen.»⁴⁵⁹

Am Beispiel des Flensburger Museums, gegründet vom Möbelfabrikanten Heinrich Sauermann, wird Berlepsch-Valendas' Vorstellung vom idealen Museum und deren Abhängigkeit von Sempers Lehren deutlich. Er kannte den Gründer persönlich und lobte das Museum in mehreren Artikeln als vorbildlich.⁴⁶⁰ Seit den 1870er Jahren sammelte Sauermann Kunstgewerbe aus Schleswig-Holstein. Trotz dieses Schwerpunktes stand die Sammlung noch ganz in der Tradition Sempers und sollte vor allem Sauermanns eigenen Handwerkern – der Möbelfabrik war eine Werkstattschule angegliedert – Anregungen bieten. Erst in zweiter Linie dachte er an eine allgemeine Geschmackserziehung: «Eine der vornehmsten Aufgaben unseres Museums wird darin bestehen müssen, sich zu einer Volksbildungsstätte zu entwickeln. Demzufolge wird sie dem Besucher Belehrung bringen und auf die Bildung des Schönheitssinnes einzuwirken bestrebt sein... Mehr aber soll das Museum dem Handwerker und entwerfenden Künstler zum Nutzen gereichen dadurch, dass ihn dasselbe zum Studium anregt und ihm Gelegenheit zur Aneignung neuer Formgedanken bietet.»⁴⁶¹ Wie Semper betonte Sauermann die Kontinuität der Zweckformen. In seinen eigenen Entwürfen, für die er mehrere Auszeichnungen erhielt, verband er Renaissanceformen mit mittelalterlichen und germanischen Ornamenten aus der Volkskunst, weil er an diese Tradition anknüpfen wollte.⁴⁶² Seine Ausstellungsräume hat man auch in diesem Sinn verstanden. So wurde beispielsweise sein «Nordfriesisches Zimmer», gezeigt auf der Münchner Kunstgewerbeausstellung von 1888, von Arthur Hazilius für das Stockholmer Volkskunde-Museum gekauft.⁴⁶³ Im Gegensatz zu Berlepsch-Valendas setzte sich Sauermann nie für eine Loslösung vom Historismus ein, dem er auch in den eigenen Entwürfen verpflichtet blieb.

Besonders die lokale Kunst machte das Flensburger Museum in Berlepsch-Valendas' Augen vorbildlich. Vertraute Objekte vermittelten dem Betrachter das Gefühl einer geschichtlichen Kontinuität und schulten gleichzeitig sein Qualitätsbewusstsein. In seiner Besprechung des Museums geht er daher auch ausführlich auf die Geschichte und die Sitten Schleswig-Holsteins ein – beispielsweise auf das Erbrecht –, die sich in der Volkskunst spiegeln würden: «Nicht nach den landläufigen Begriffen über hohe und niedere Kunst ist hier klassifiziert worden; vielmehr kam es darauf an, zu zeigen, was das Volk in seiner Gesamtheit schuf, wie der Ausdruck sich vor allem da gestaltet hat, wo der eigentliche Schwerpunkt des Landes lag.»⁴⁶⁴

Mit der Betonung der Kindererziehung wie überhaupt der stärkeren Hinwendung zu einer allgemeinen Geschmackserziehung erweiterte Berlepsch-Valendas somit Sempers Vorstellungen des idealen Museums.



3. Berlepsch-Valendas als Ausstellungsmacher

Der Jugendstil war in erster Linie eine Ausstellungskunst. Nie zuvor fanden so viele Ausstellungen statt, auf denen kunstgewerbliche Produkte gezeigt wurden. Mit der Durchsetzung eines zeitgemässen Stils in der einheimischen kunstgewerblichen Produktion wollte man sich gegenüber ausländischen Produkten behaupten und erhoffte sich eine Ankurbelung der Wirtschaft. Berlepsch-Valendas hatte die Bedeutung dieser Ausstellungspolitik erkannt und war deshalb an allen wichtigen Ausstellungen zwischen 1896 und 1902 beteiligt. Dazu gehörten neben den nationalen Ausstellungen in München, Berlin, Dresden, Darmstadt und Krefeld die Weltausstellung in Paris (1900) und die 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin (1902). Am nationalen Ausstellungswesen werden die Veränderungen in der Kunstwelt besonders deutlich. Wurden die 1. und 2. Deutsche Kunstgewerbeausstellung (1876 und 1888) allein von den Kunstgewerbevereinen in München organisiert, so fanden danach die Ausstellungen zeitgenössischen Kunsthandwerks im Rahmen der offiziellen Kunstausstellungen statt. Im Gegensatz zu früheren Kunstgewerbeausstellungen engagierten sich nun neben Berlepsch-Valendas jüngere Maler wie Bernhard Pankok, Otto Eckmann (1865–1902), Richard Riemerschmid und Fritz Erler für das moderne Kunsthandwerk. Der Akzent wurde so vom handwerklichen auf den künstlerischen Bereich verschoben. Das Kunsthandwerk sollte der Malerei und Plastik gleichgestellt werden – eine der wesentlichen Forderungen der englischen Arts and Crafts Künstler.

Berlepsch-Valendas wurde vor allem durch diejenigen Ausstellungen bekannt, für die er komplette Raumausstattungen entwarf. Unabhängig von einem Auftraggeber genoss er hier die grösstmögliche Freiheit, seine Vorstellungen vom «Gesamtkunstwerk» zu verwirklichen. Er entwarf die Interieurs bis zum letzten Nagel

selbst und überwachte die Ausführung. Den Höhepunkt und zugleich das Ende seiner internationalen Karriere als Entwerfer angewandter Kunst bildete die Turiner Ausstellung von 1902, bei der er massgeblich beteiligt war. Bezeichnend für den Ausstellungsboom um die Jahrhundertwende ist die Tatsache, dass das Hauptziel der Aussteller, nämlich ihre Produkte zu verkaufen, meist nicht erreicht wurde. Die meisten Ausstellungen, besonders auch die Turiner, waren finanziell ein Misserfolg und deckten nicht einmal die Unkosten. Auch Berlepsch-Valendas erhielt weniger Aufträge, als er sich erhoffte, und verkaufte meist nur kleinere Einzelobjekte im Rahmen dieser Ausstellungen. Wegen ihres temporären Charakters haben sich von diesen Ausstattungen, die einen wesentlichen Teil seines Œuvres bilden, nur wenige erhalten.

7. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1897

Den Durchbruch für das moderne Kunstgewerbe und für Berlepsch-Valendas als Entwerfer bedeutete das Jahr 1897. An der 7. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast in München wurden erstmals dem modernen Kunstgewerbe zwei Räume zur Verfügung gestellt.⁴⁶⁵ Zu den Hauptausstellern gehörten neben Berlepsch-Valendas Martin Dülfer (1859–1942), Friedrich Theodor Fischer (1862–1932), Bernhard Pankok, Hermann Obrist, Fritz Erler, August Endell und Otto Eckmann. Die Gruppe der Reformer wurde von Hofrat Friedrich Wilhelm Rolfs vertreten und erstaunlicherweise auch vom konservativen Vorsitzenden der Münchner Künstlergenossenschaft, Franz von Lenbach, unterstützt. Für das Gesamtarrangement der beiden Räume waren die Architekten Dülfer und Fischer zuständig.

Ausserdem gehörten zum Ausschusskomitee für Kleinkunst Berlepsch-Valendas, Hermann Obrist und Richard Riemerschmid.⁴⁶⁶ Die beiden kleinen Räume wurden international beachtet und als Auftakt zur Reform gesehen. Der Architekt und Schriftsteller Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) sah in ihnen die Keimzelle der Zukunft.⁴⁶⁷ Der Erfolg des Münchner Kunsthandwerks, wie auch Berlepsch-Valendas' persönlicher Erfolg war trotz der beschränkten Räumlichkeiten überwältigend. Man sah bereits die Stunde eines neuen, modernen und besonders deutschen Stiles gekommen.⁴⁶⁸ Schon vor 1897 gab es Bestrebungen, das moderne Kunsthandwerk aufzuwerten. So kritisierte 1896 die ZEITSCHRIFT DES KUNSTGEWERBEVEREINS, dass das moderne Kunsthandwerk zwar theoretisch im Glaspalast zugelassen, praktisch aber ausgeschlossen sei.⁴⁶⁹ Es wurden damals einzelne dekorative Entwürfe innerhalb der Abteilung «Zeichnungen und Aquarelle» gezeigt, darunter Vasenentwürfe von Berlepsch-Valendas, Vignetten von Julius Diez (1870–1957) und Bernhard Pankok, sowie Stickereientwürfe von Fritz Erler.⁴⁷⁰ Im selben Jahr feierte Obrist erste Erfolge mit einer Ausstellung seiner Stickereien in der Kunsthandlung J. Littauer und Walter Crane stellte in der Secession aus.⁴⁷¹

Die Hintergründe der Ausstellungsbeteiligung von 1897 schildert Berlepsch-Valendas anschaulich in «Endlich ein Umschwung»: «Gibt es denn überhaupt ein modernes Kunstgewerbe, soll eine der hervorragendsten Persönlichkeiten ärgerlich gesagt haben, als das Ersuchen um Überlassung von Räumen im Glaspalast immer und immer wieder gestellt wurde. Nach endlosen Schwierigkeiten wurden schliesslich die zwei Kämmerchen – von saalartigen Räumen kann man ja nicht sprechen – bewilligt, in denen eine kleine Zahl praktisch arbeitender Künstler zum ersten Male Resultate eigenen Schaffens auf dem Gebiete der dekorativen Künste in anderer Weise vorführte, als dies in den Ausstellungsräumen offizieller kunstgewerblicher Institute der Fall zu sein pflegte.»⁴⁷²

In erster Linie waren es wirtschaftliche Gründe, die zu einer Zulassung des Kunsthandwerks im Glaspalast führten. Münchens Ruf als führende Stadt für moderne Inneneinrichtung, wie er seit 1876 bestand, geriet durch ausländische Konkurrenz in Bedrängnis. Vor allem englische Waren, wie sie beispielsweise das Kaufhaus Lehmann Bernheimer in München anbot, eroberten den deutschen Markt. Englische Möbel – Chippendale-Möbel wie auch Arts and Crafts Entwürfe – galten als besonders praktisch und zweckmässig. Man sah sich gezwungen, dem ausländischen Warenangebot etwas Neues, Deutsches entgegenzusetzen. Der Bayerische Kunstgewerbeverein verschickte daher im Januar 1897 ein Rundschreiben an deutsche Künstler mit der Bitte um Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten.⁴⁷³

Nicht nur die Beteiligung des modernen Kunstgewerbes an der offiziellen Kunstausstellung war neu, auch die Aussteller selbst waren ungewöhnlich. Alle waren sie auf diesem Gebiet Autodidakten. Kaum einer hatte eine Ausbildung als Architekt, geschweige denn als Kunsthandwerker, sondern die meisten waren ursprünglich Maler. Als Ausschussmitglied der Abteilung «Kleinkunst» bestimmte Berlepsch-Valendas mit, dass vor allem junge Künstler wie Pankok, Riemerschmid

und Erler ausstellen durften und nicht die alteingesessenen, mächtigen Architekten und Entwerfer wie Rudolf von Seitz und Gabriel von Seidl.⁴⁷⁴

Berlepsch-Valendas setzte sich dabei nicht nur für die Aufwertung des Kunstgewerbes überhaupt ein, sondern speziell für eine Verbesserung der deutschen Erzeugnisse. Als den entscheidenden Unterschied zur gleichzeitig in Dresden stattfindenden Kunstausstellung betont er in «Endlich ein Umschwung» die Ortsansässigkeit der Münchner Ausstellungsteilnehmer.⁴⁷⁵ In Dresden waren vor allem durch den Pariser Salon Bing die Möbel des Belgiers Henry van de Velde ausgestellt worden, ausländische Erzeugnisse also. Der gebürtige Hamburger Kunsthändler Samuel Bing förderte als einer der ersten modernes Kunsthandwerk und im besonderen die Arbeiten von Henry van de Velde. In München mussten ausländische Teilnehmer ihre Transport- und übrigen Unkosten selbst bezahlen, wodurch sich der Ausstellerkreis zwangsläufig auf Einheimische konzentrierte.⁴⁷⁶

Obwohl Stücke verschiedener Künstler gezeigt wurden, versuchte man die Objekte nicht einfach aufzuzählen, sondern ein Möbelensemble zu zeigen. Dieses konnte jedoch zwangsläufig nicht einheitlich wirken. So bedauert Leopold Gmelin (1847–1916), der Herausgeber der Zeitschrift KUNST UND HANDWERK, in seiner Ausstellungsbesprechung, dass beispielsweise Berlepsch-Valendas' Möbel, «welche für einen ganz bestimmten Raum gedacht sind, leider nicht in der gleichen Weise gruppiert werden, wie dies am Ort Ihrer Bestimmung der Fall sein wird».⁴⁷⁷ Bestimmt waren die Möbel – ein Schreibtisch und drei Bibliotheksschränke – für Berlepsch-Valendas' eigene Münchner Wohnung in der Findlingstrasse. Dies geht – ein Zeichen für die internationale Resonanz der Ausstellung – aus einer Besprechung von Paul Schultze-Naumburg im MAGAZINE OF ART hervor.⁴⁷⁸ Ein Grossteil seiner Einrichtung hatte Berlepsch-Valendas bereits um 1890 anlässlich seiner Heirat und dem Umzug in eine grössere Wohnung entworfen. Leider ist nur einer der Bibliotheksschränke fragmentarisch erhalten. Der Regalaufsatz zeigt auf der Seitenwand ein geschnittenes Relief der Medusa, umgeben von Weinranken, die aus einem Gefäss mit überhohen Henkeln herauswachsen. Darüber ist die Jahreszahl 1896 eingeschnitten. Vermutlich entstanden auch der Schreibtisch und der zweite Schrank, die ähnliche Schnitzereien zeigen, um dieselbe Zeit. Berlepsch-Valendas war an der Ausstellung als Einziger mit mehreren grossen Objekten vertreten. Auch war er alleine seit den frühen 1880er Jahren auf diesem Gebiet engagiert. Im Ausstellungskatalog sind vorwiegend Berlepsch-Valendas' Möbel abgebildet. Sonst zeigten nur Riemerschmid ein Buffet, das Kaufhaus Lehmann Bernheimer einige englische Stücke, Pankok einen Stuhl und Obrist eine Truhe.⁴⁷⁹

Die bemalten und mit Schnitzereien reich verzierten Möbel Berlepsch-Valendas' waren aus Zirbelholz und hatten schmiedeeiserne Beschläge. Ausgeführt wurden die Entwürfe vom Münchner Tischler Schuster, die Reliefs schnitzte der Bildhauer Dettendorfer, ebenfalls aus München.⁴⁸⁰ Bei der meist sehr positiven Besprechung wird besonders der «konstruktive Charakter» der Möbel betont, dem sich das Ornament unterordne.⁴⁸¹ Berlepsch-Valendas selbst nennt immer wieder diesen

VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast München 1897



73 VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast München 1897, Ausstellungsraum Nr. 25: Blick auf die Bibliothekschränke. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 21 a und c.



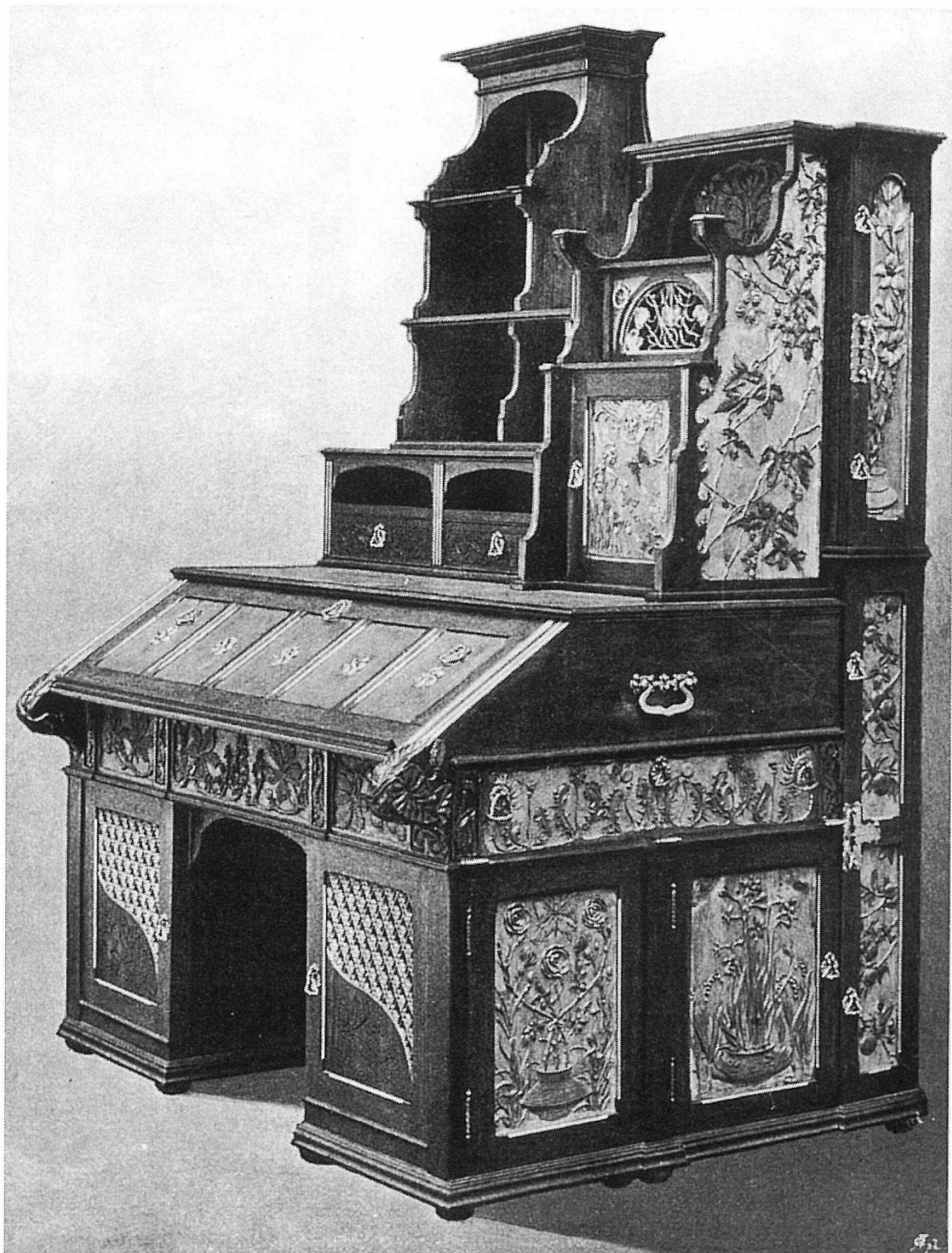
74 VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast München 1897, Ausstellungsraum Nr. 25: Regalaufsatz mit Medusa-Relief, 1896. Aufnahme von 1992. Vgl. Kat. Nr. 21 a.



75 VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast München 1897, Ausstellungsraum Nr. 25: Bibliotheksschränke, 1896. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 21 a und c. Vom rechten Schrank ist nur ein Relieffeld mit Medusa-Motiv (siehe Abb. 74) erhalten.



76 VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast
München 1897, Ausstellungsraum Nr. 24: Blick auf den Schreibtisch.
Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 21 b.



77 VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast München 1897, Ausstellungsraum Nr. 24: Schreibtisch, 1896/97. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 21 b.



oben links:

78 VII. Internationale Kunstausstellung im königlichen Glaspalast München 1897: Armlehnsessel, um 1897. Entworfen von Bernhard Pankok unter der Betreuung von Berlepsch-Valendas und ausgeführt von Wilhelm Schuster, München. Originalsessel im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart.

oben rechts:

79 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast: Armlehnsessel, um 1898. Entworfen von Bernhard Pankok und ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten, München. Originalsessel im Württembergischen Landesmuseum.

rechts:

80 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast: Armlehnsessel, um 1898. Entworfen von Berlepsch-Valendas und ausgeführt von der Firma Buyten und Söhne, Düsseldorf. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2 h.



Grundsatz als eines seiner wichtigsten Anliegen. Sein Ziel war die «möglichste Ausnutzung des Raumes, völlige Unterordnung der dekorativen Beigaben unter das konstruktive Skelett, damit dann das tragende und abschliessende Rahmenwerk in bewussten Gegensatz zur Füllung gebracht ist».⁴⁸²

Wahrscheinlich vertrauten die meisten Kritiker dieser Aussage und weniger ihrem eigenen Urteil. Einer der wenigen Zeitgenossen, der sich auf seine eigenen Augen verliess, war der Berliner Museumsdirektor Wilhelm von Bode. Ihm waren die Möbel zu reich verziert, zu historisierend, zu additiv – mit einem Wort: eben gerade nicht konstruktiv: «Nach Art englischer Vorbilder aus der Nachahmung des Chippendale-Stiles ist das Möbel aus lauter kleinen Teilen, wie aus den Steinen eines Baukastens, zusammengesetzt. Es ist dadurch nach drei Richtungen orientiert und in ebenso vielen Richtungen dekoriert: japanisierend, gotisierend und in Barockart... kurz mit Verschwendung von Phantasie und Mitteln ist ein Zuviel im Aufbau, in Profilierung und Dekoration gegeben, das nicht einmal den Charakter des Möbels erkennen lässt.»⁴⁸³

Die Möbel sind mit den verschiedensten Ornamenten unterschiedlicher Stilformen bedeckt. Anklänge an Renaissance, gotische Formen bis hin zu barocken Säulchen sind ebenso vorhanden wie japanische Einflüsse, die im Weinrankenrelief der Schreibtischseitenwand zu erkennen sind.⁴⁸⁴ Rückblickend schrieb ein Kritiker 1901, dass Berlepsch-Valendas die «Konstruktion förmlich durch die Überfülle geistreicher Verzierungen, von denen jede einzelne dankbar begrüsst worden wäre, ertränke».⁴⁸⁵ Theoretischer Anspruch und praktische Ausführung klappten bei diesen Möbeln noch weit auseinander, sie waren ein Dokument des Stilempfindens im Umbruch. 1906 schreibt Philipp Halm (1866–1933), Direktor des bayerischen Nationalmuseums, daher, dass diese Stücke zwar mit ihrer «Vielseitigkeit alla Chippendale... weit übers Ziel hinausschossen», aber «es war eben eine Zeit der Gärung, [die] hier schuf».⁴⁸⁶

Auch die Möbel Riemerschmids und Pankoks zeigen 1897 noch Anklänge an historische Stilelemente. Bei Riemerschmids Buffet ist der gotische Einfluss deutlich – wie Berlepsch-Valendas zeichnete er öfters gotische Möbel im Bayerischen Nationalmuseum⁴⁸⁷ –, während Pankoks Stuhl Stilelemente des frühen 19. Jahrhundert verwendet. Den Grund dafür sieht man in Berlepsch-Valendas' Einfluss.⁴⁸⁸ Dieser hatte den jungen Freund bei der technischen Ausführung seines Erstlingswerks beraten und den Schreiner vermittelt. Im Mai 1897 schreibt er an Pankok: «Dein Stuhl ist so gut wie fertig und wird ca. 180 Mark kosten... Die doppelte Schnitzerei an den Armlehnen hat die Sache wesentlich verteuert.»⁴⁸⁹ Pankoks Stück hatte aber stilistisch keine Parallelen unter Berlepsch-Valendas' Entwürfen. Anders ist es bei dem 1898 im Glaspalast ausgestellten Sessel Pankoks. Hans Klaiber bezeichnet ihn beispielsweise als einzigartig unter Pankoks Entwürfen.⁴⁹⁰ Gerade dieser Sessel zeigt jedoch stilistische Anklänge an gleichzeitig im Glaspalast ausgestellte Stühle von Berlepsch-Valendas. Beide Stühle sind in Karl Rosners Werk «Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert» abgebildet.⁴⁹¹ Besonders im Masswerk der Lehnen und den nach unten gebogenen, ausgestellten Stuhlbeinen kann man Entwurfsparallelen der beiden Aussteller sehen.

Ausstellungen 1898

Nach dem Erfolg der Münchner Glaspalastaussstellung 1897 erlebte das Jahr 1898 einen ungeheuren Ausstellungsboom. Nicht nur wurden dem Kunstgewerbe im Münchner Glaspalast nun acht Räume statt wie im Vorjahr zwei zugestanden, es fanden auch gleichzeitig Ausstellungen in Berlin, Darmstadt und Krefeld statt, die sich mit modernem Kunstgewerbe befassten. Berlepsch-Valendas' Entwürfe waren auf allen genannten Ausstellungen als eine der Hauptattraktionen zu sehen und zeigten im Vergleich zum Vorjahr deutliche stilistische Veränderungen. Im Münchner Glaspalast präsentierte Berlepsch-Valendas ein Bibliotheks- und ein Wohnzimmer. Die Gesamtkosten für die Materialien dieser beiden Räume betrugen die Summe von 732,34 Mark.⁴⁹² Ausserdem stellte er gleichzeitig in Breslau, der Heimatstadt seiner Frau, Möbel aus. Auf allen Ausstellungen des Jahres 1898 zeigte Berlepsch-Valendas dieselben Möbel in unterschiedlicher Zusammensetzung, die den jeweiligen Raumverhältnissen angepasst war. In Krefeld, wo ihm nur ein Raum zur Verfügung stand, kombinierte er Sitzgruppe und Truhenbank aus dem Glaspalast-Wohnzimmer mit den beiden Bibliotheksschränken, die jetzt als Wohnzimmerschränke und nicht mehr als Bücherschränke dienten. Der Raum wird in der DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION als «Wohnzimmer» beschrieben.⁴⁹³

Nur bei den beiden Glaspalasträumen war Berlepsch-Valendas für die Gesamtkonzeption allein verantwortlich, daher soll auf sie etwas ausführlicher eingegangen werden. Neben Stukkatur, Malereien und Mobiliar enthielten sie auch Buntglasfenster nach seinem eigenen Entwurf, die leider nicht in Abbildungen überliefert sind. Am 26. Juni 1898 schildert er seinem Schwager Franz von Hanke anschaulich den Fortgang der Arbeiten: «Ich glaube, meine Ausstellungsräume, für die ich den letzten Nagelkopf entworfen habe, werden, obschon sie ziemlich reich ausfallen, doch gut und harmonisch wirken. Morgen kommen die Gerüste der Stuccatore heraus und es beginnt die Arbeit der farbigen Behandlung. Dienstag werden die farbigen Fenster eingesetzt, von denen zwei je 1,20 m hoch und 2 m breit sind, während ein drittes 2,40 m Breite und 4 m Höhe hat, also ganz respektable Dimensionen. Dann werden die reichen Portale versetzt, der Wandbrunnen mit seiner Marmornische aufgestellt und Ende der Woche hoffe ich, mit dem allgemeinen Arrangement so weit zu sein, dass ich alles zusammenstimmen kann.»⁴⁹⁴

Hier wird deutlich, dass es Berlepsch-Valendas für die Aufgabe des Künstlers hielt, alles bis zum letzten Nagelkopf selbst zu entwerfen und zu überwachen, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Ziel war es, einen normalen, bürgerlichen Wohnraum zu zeigen.

Aus heutiger Sicht wirken die Räume sehr prunkvoll und repräsentativ. Die DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION lobt sie damals als die einzigen der Ausstellung, wo es einem Künstler gelungen sei, «wirkliche, bürgerliche Stuben modernen Kunstcharakters auszustatten».⁴⁹⁵ Und Arthur Weese hebt die Intimität dieser Möbel hervor, die man «ohne weiteres aus dem Glaspalast in jedes gute bürgerliche Haus einreihen könnte, um hier als Gebrauchsstücke zu dienen, ohne dass sie wie Schaustücke wirken würden».⁴⁹⁶ Noch acht Jahre

später betont Philipp Halm in seinem Artikel «Zehn Jahre angewandter Kunst in München» die Leistungen jener Ausstellung: «Unter ihnen beanspruchten die beiden Zimmer von Berlepsch entschieden den Vorrang hinsichtlich einheitlicher Gestaltung, Zweckmässigkeit der Gebrauchsgegenstände und Aufrichtigkeit des Materials und der Technik. Eine gewisse Ruhe und Mässigung gegen das Vorjahr war bei Berlepsch eingekehrt, aber in seinen eigensten Ausdrucksformen, den köstlichen Pflanzenornamenten, war er sich treu geblieben.»⁴⁹⁷

Berlepsch-Valendas musste von den vorgegebenen Raumdimensionen im Glaspalast ausgehen und teilte den ihm zugewiesenen Saal in zwei Räume auf.⁴⁹⁸ Da diese nur indirekt über den Lichthof erhellt wurden, hatten sie eine Überhöhe von fünf Metern, welche optisch verringert werden musste, um die Möbel nicht zu klein wirken zu lassen. Diesen Effekt erreichte er durch einen Bogenfries, die Verwendung plastischer Panneaux sowie dunkler Farbtöne für die Decke. Wegen des schlechten Lichtes musste die Farbbehandlung sorgfältig bedacht sein. Der Plafond im Wohnzimmer war in Gold und einem leichten «Stichblau», die Ornamente selbst in «Cremefarben» gefasst. In der Bibliothek sollten ein Kämpfergesims und ein blaugrau gemalter Fries die Raumhöhe vermindern. Nach oben liess Berlepsch-Valendas den blaugrauen Fries mit in rot gehaltenen stilisierten Bäumchen ausklingen, um so eine optische Verbindung zu den roten Rippen der Deckenstukkatur zu schaffen.⁴⁹⁹ Dieser Umgang mit überdimensionierten Räumen ist auch für Berlepsch-Valendas' spätere Privataufträge typisch, beispielsweise für die Villen Pössenbacher und Tobler.

Auf den ersten Blick erinnert die florale Stukkatur des Wohnzimmers an Renaissanceornamente, besonders durch die symmetrische Anordnung der Motive. Verstärkt wurde dieser Eindruck noch durch die Verwendung von Büsten.⁵⁰⁰ Berlepsch-Valendas benutzte aber dasselbe einheimische pflanzliche Motiv für das ganze Zimmer. Die Wasserpflanze Arun schmückte in verschiedenen Variationen Plafond, Wand und Wandbrunnen. Der Raum wurde so zum Musterbuch für die Anwendungsmöglichkeiten botanischer Studien. Berlepsch-Valendas trieb besonders 1897/98 intensive Pflanzenstudien, die er 1899 in der Sammelmappe «Dekorative Anregungen» veröffentlichte.⁵⁰¹ Dementsprechend sollte der Ausstellungsraum von den Variationsmöglichkeiten floraler Motive zeugen. Auch die Besprechung in den MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN betonte die Bedeutung des Naturstudiums bei Berlepsch-Valendas, welches zusammen mit der Konstruktivität als seine wichtigsten Entwurfsprinzipien herausgestrichen wurden.⁵⁰²

Deutsche und englische Stilelemente waren in den Räumen vermischt. So orientierten sich beispielsweise der Bäumchenfries in der Bibliothek und der kupferne Wandbrunnen des Wohnzimmers, ausgeführt von Winhart und Co. (München), an englischen Vorbildern. Berlepsch-Valendas' Brunnen wurden häufig auch einzeln reproduziert. Ein Exemplar befindet sich heute in der Vorbildersammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst.⁵⁰³ Besonders wegen dieser deutlichen englischen Einflüsse waren wohlwollende Kritiker wie Arthur Weese immer bemüht, den

«deutschen» Charakter seiner Arbeiten zu betonen, die nirgends ein «Liebäugeln mit fremden Einflüssen» verrieten.⁵⁰⁴

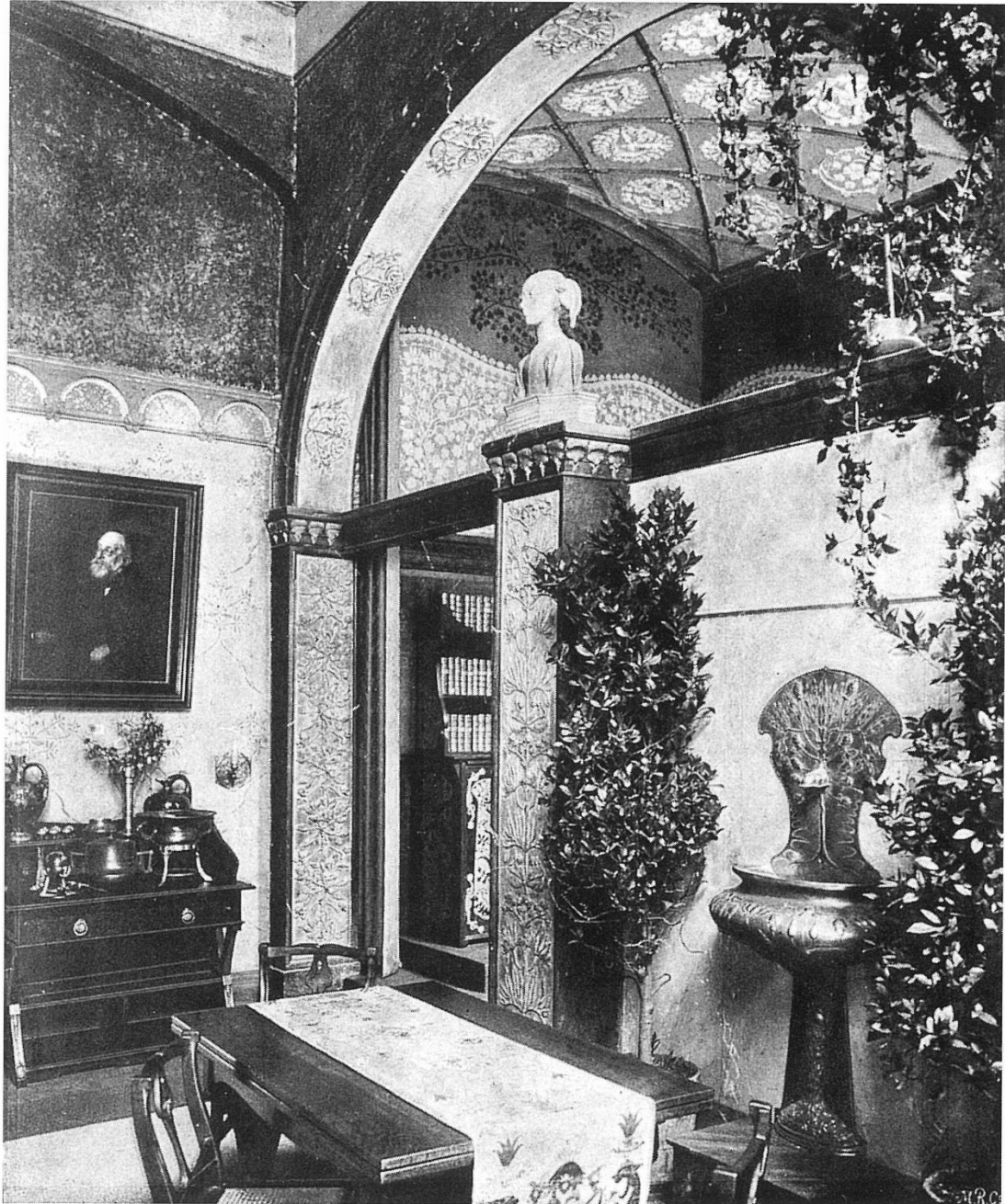
Berlepsch-Valendas zeigte auch ein neues technisches Verfahren, das die Materialstruktur des Holzes betont. Diese sogenannte «Xylektipomtechnik» besteht im Wegfräsen der weichen Holzteile durch ein Sandstrahlgebläse, so dass die harten Teile, die Jahresringe der Holzmaserung, als Relief stehenbleiben. Angeblich stamme das Verfahren aus Japan, wo es jedoch in Handarbeit betrieben werde, schreibt Ferdinand Morawe (geb. 1865), Lehrer an der staatlichen Kunstschule in Berlin⁵⁰⁵, und die ILLUSTRIRTE ZEITUNG in Leipzig sieht darin ein Ziel der kunstgewerblichen Reformbewegung: «Gerade dieses neue Verfahren ist unmittelbar aus dem Bestreben hervorgegangen, von der Natur gegebene Eigenheiten und Reize des Materials aufzuspüren und zur künstlerischen Verzierung zu verwerten. Es lockt die Dekoration gleichsam aus dem Material selbst heraus, indem es die Struktur, die Maserung des Holzes in seiner Wirkung für das Auge steigert, zu einer richtigen Reliefverzierung verwandelt.»⁵⁰⁶

In Deutschland hatten die Firmen Buyten und Söhne (Düsseldorf) und Schöttle (Stuttgart) das Patent für dieses Verfahren erworben. Für beide arbeitete Berlepsch-Valendas als Entwerfer. Buyten und Söhne führte beispielsweise die Möbel der Glaspalastaussstellung von 1898 aus. Der Düsseldorfer Entwerfer Georg Oeder (1846–1931) und Berlepsch-Valendas gebrauchten als erste diese Technik.⁵⁰⁷ Im Bayerischen Kunstgewerbeverein hielt Berlepsch-Valendas sogar einen Vortrag darüber, anlässlich einer Möbelausstellung der Firma Buyten und Söhne.⁵⁰⁸ Bernhard Pankok verwendete noch 1904 dieses Verfahren für die Wandverkleidung seines Musikzimmers in St. Louis.⁵⁰⁹

Beim Xylektipom-Verfahren wurden die Ornamente vor der Behandlung des Holzes abgedeckt, so dass die Negativformen ausgefräst wurden. Buyten und Söhne empfiehlt Berlepsch-Valendas, kräftige Ornamente zu verwenden, da «die Technik schmale Ornamente nicht correct» bringe.⁵¹⁰ Er hatte auch erwogen, die Sessel und Stühle mit Xylektipomeinlagen zu schmücken. Davon riet die Firma jedoch ab, da sich die Füllungen schlecht befestigen liessen. Die Lehnen wurden daraufhin in derselben Grundform, aber ohne Füllungen ausgeführt. Beim Entwurf des Stuhls spielten auch Vorbilder aus der Zoologie eine Rolle, wie ein Blick in die Skizzenbücher der Jahre 1897/98 zeigt. Die symmetrische Anordnung der Verstrebungen erinnert an tierische Körperstrukturen, vor allem an Flügel. Einige technische Verbesserungen am Entwurf des dazugehörigen Tisches beruhen ebenfalls auf Anregungen der Firma, wie aus demselben Brief hervorgeht.⁵¹¹

Es war allgemein üblich, Xylektipomflächen mit floralen Mustern und reichen Beschlägen zu dekorieren, so dass ein Kritiker fragte: «Wo ist da die vielbelobte Einfachheit geblieben?» Speziell Berlepsch-Valendas' Entwürfen wird jedoch zugestanden, «dass er gerade durch Verwendung des Xylektipom seinem Stil viel von der Buntheit genommen hat, die von seinem Schreibstisch 1897 in München her noch unvergessen ist.»⁵¹² Doch wird andererseits seine Verwendung von floralen Motiven gerade auch kritisiert: «Man möchte zuweilen mehr Ruhe und Grösse in seinen Linien haben und den

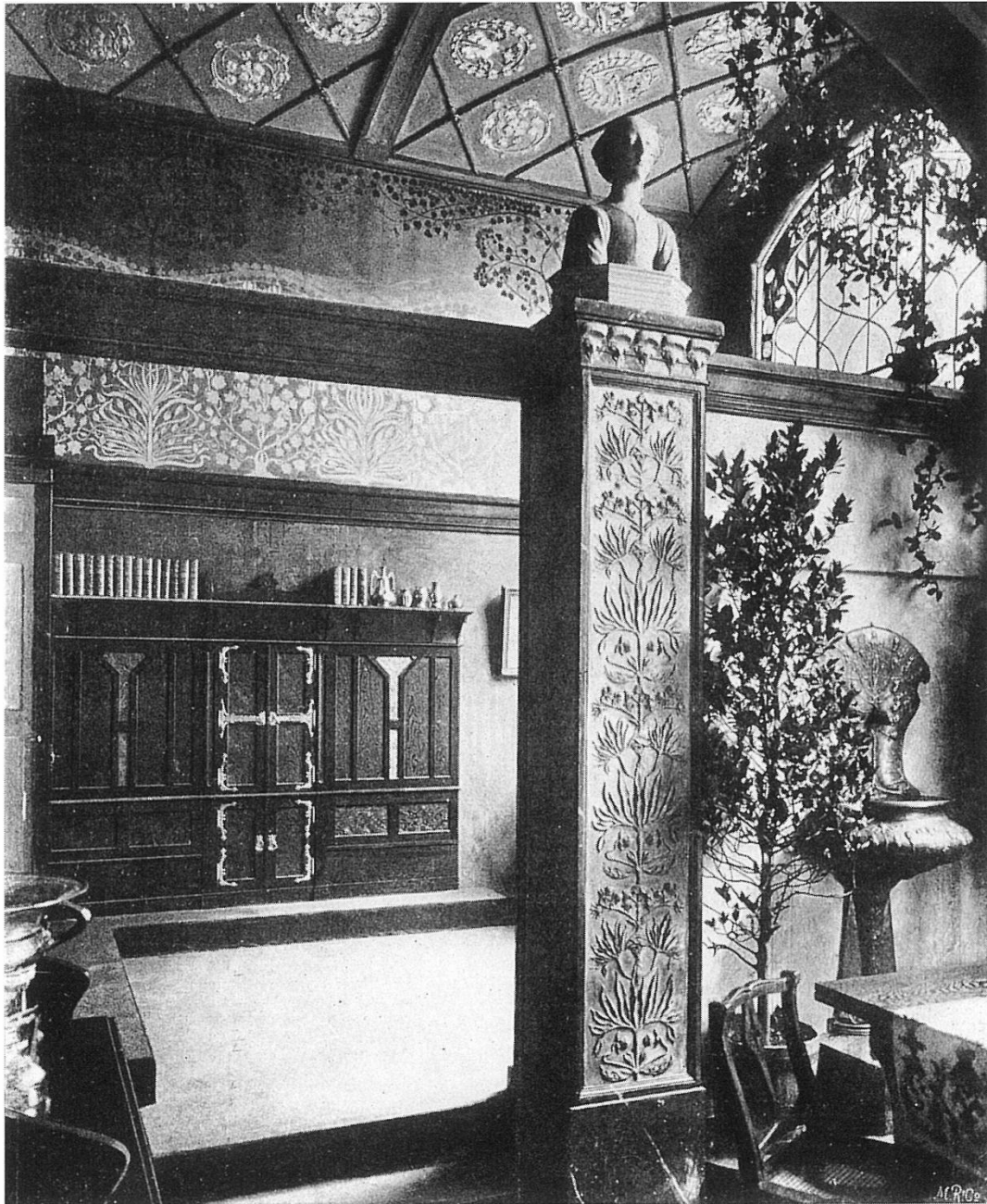
Münchener Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast



81 Münchener Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Wohnzimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2.



82 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Bücherschrank in der Bibliothek, um 1898. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.1.



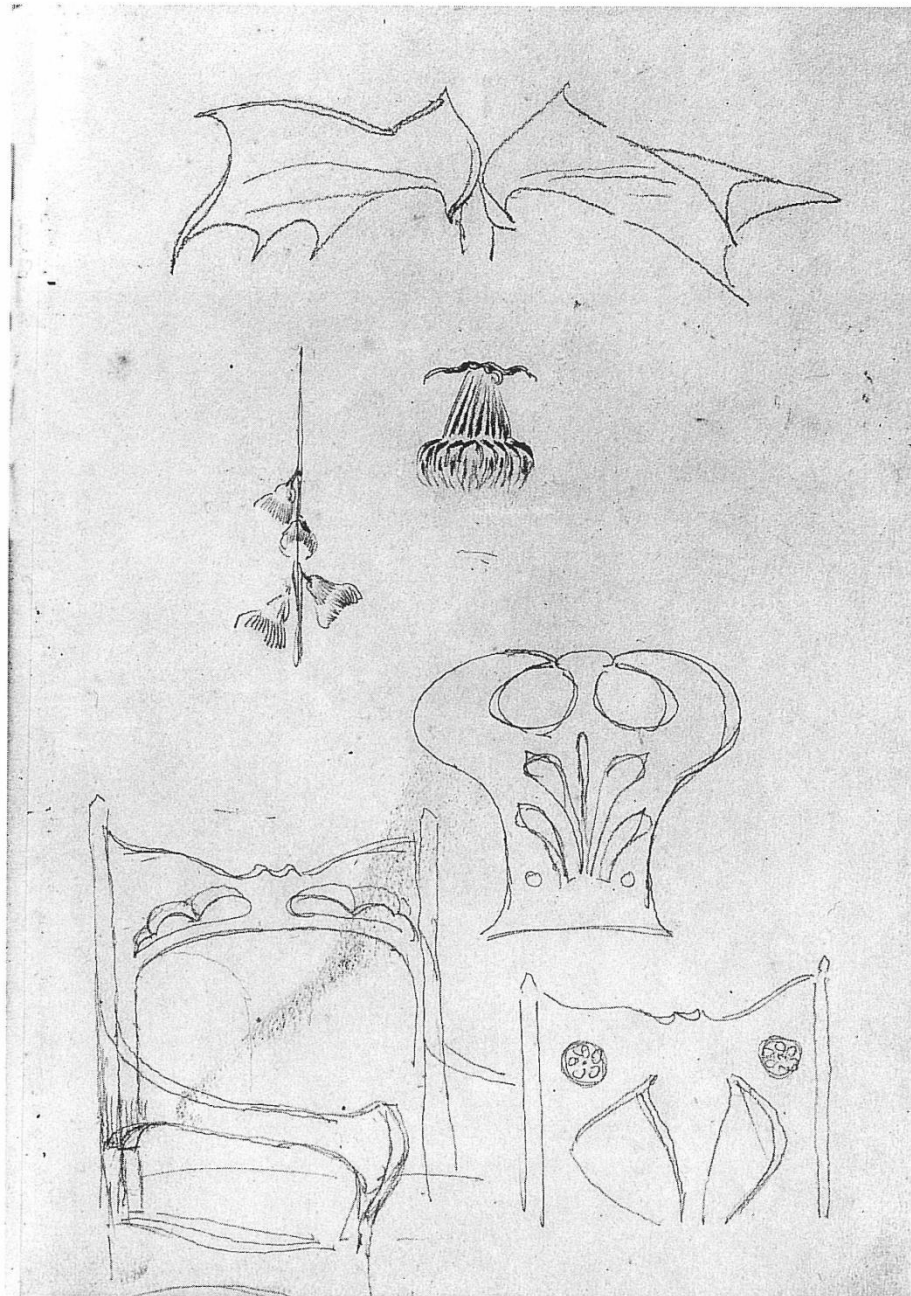
83 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Blick vom Wohnzimmer in die Bibliothek. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.1 und 22.2.



84 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Buffet-Schrank in Xylektipomtechnik im Wohnzimmer, um 1898. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2 j.



85 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Wohnzimmer mit Armlehnsessel (siehe Abb. 80), Truhen-Bank, Stuhl (siehe Abb. 88) und Buffet-Schrank (siehe Abb. 84). Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2. Das ganze Mobiliar ist heute verschollen.



86 Entwürfe für Stuhllehnen, nicht datiert. Bleistiftskizze, Skizzenbuch q. Vgl. Kat. Nr. 240 q. Die Skizzen veranschaulichen, wie Berlepsch-Valendas Naturstudien in dekorative Entwürfe umsetzte.

oben:

87 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Ausziehtisch im Wohnzimmer, um 1898. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2 e.

links:

88 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Stuhl im Wohnzimmer, um 1898. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2 g.

rechts:

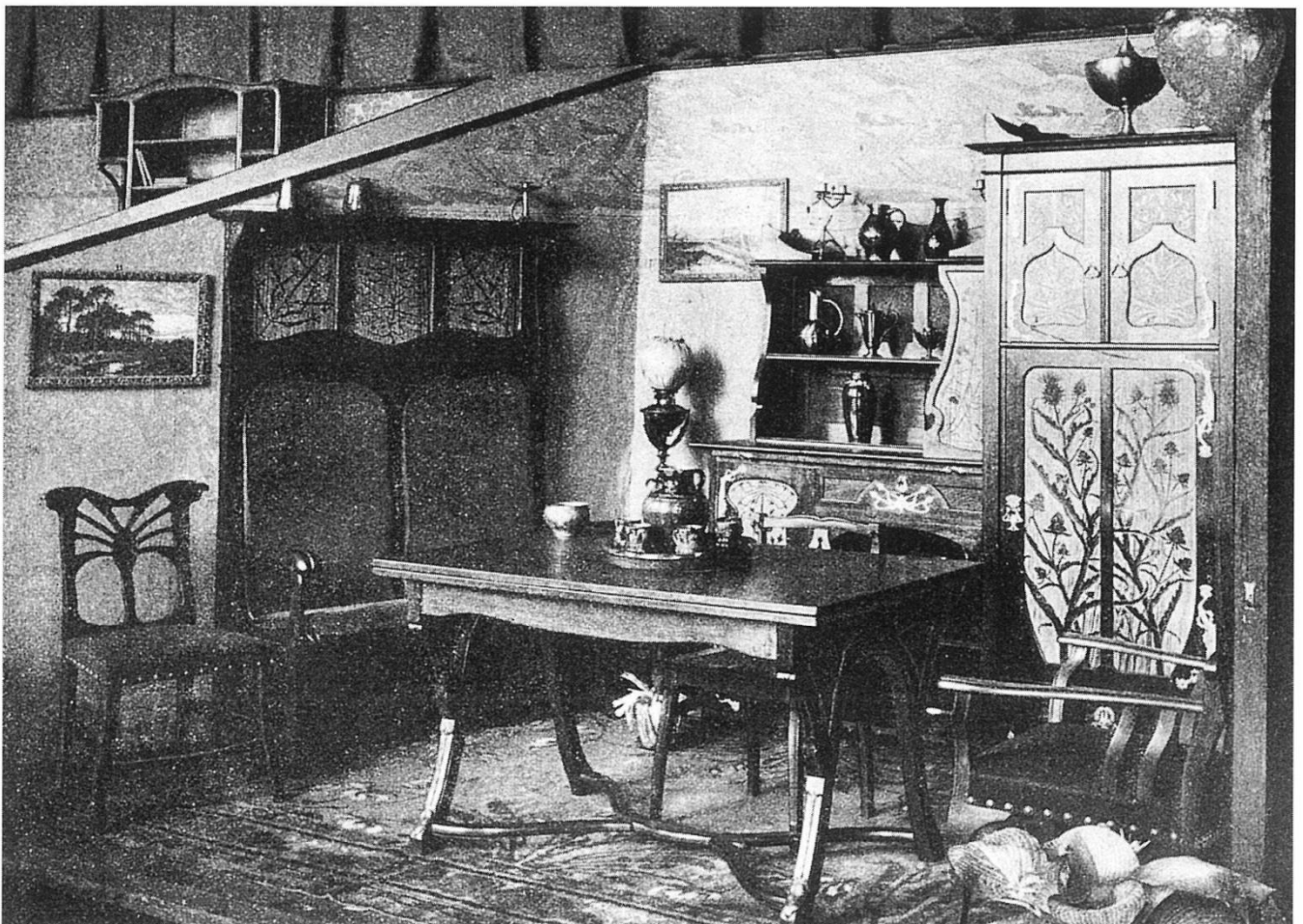
89 Münchner Jahresausstellung Juli 1898 im königlichen Glaspalast, Ausstellungsraum Nr. 21 (zwei Räume): Polsterstuhl im Wohnzimmer, um 1898. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 22.2 f.





90 1. Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung 1898: Rotes Zimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 24. Berlepsch-Valendas stellt in Darmstadt und Krefeld eine Auswahl der bereits 1898 an der Münchner Jahresausstellung gezeigten Möbel aus.

91 Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte in Krefeld 1898: Speisezimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 23.



Archaismus, den er nicht immer vermeidet, fällt bei der Verbindung mit dieser durchaus modernen, industriellen Flächendekoration doppelt ins Gewicht.»⁵¹³

Vor allem nach 1898 beschränkte sich Berlepsch-Valendas meist auf dieses Xylektipom-Verfahren, auf die Verwendung unterschiedlich gemaseter Hölzer ohne weitere Ornamente. Als Beispiele seien ein Schreibtisch, 1898 von der Münchner Firma Richard Braun ausgeführt, und einer für sein eigenes Haus (um 1901) genannt.⁵¹⁴

Ähnlich wie die englischen Arts and Crafts Entwerfer benutzte Berlepsch-Valendas mit Vorliebe auch reiche, feingegliederte Beschläge zur Dekoration seiner Möbel. In einem Bericht über Beschläge und Griffe in der DEKORATIVEN KUNST wurden Berlepsch-Valendas' und Charles Robert Ashbees Beschläge in einem Atemzug genannt und THE STUDIO bildete ebenfalls mehrere Beispiele von Berlepsch-Valendas ab.⁵¹⁵ Die auf Beschläge spezialisierte Münchner Firma Kiefer und Co., die auch jene für die Glaspalastaussstellung von 1898 ausgeführt hatte, warb noch bis 1908 im Münchner Adressbuch mit ihrer Berlepsch-Kollektion.⁵¹⁶

Ausser der Tischgruppe, Schränken und Regalen gehörte auch eine Truhnenbank mit gepolsterten Sitzen und überhöhter Rückenlehne zur Ausstattung der Räume im Glaspalast.⁵¹⁷ Die Bank mit violetter Samtbezug und grossen, halbkreisförmigen Beschlägen wird als besonders vornehm und von Ferdinand Morawe als besonders bequem und damit funktional gelobt.⁵¹⁸ Überhöhte Rückenlehne, Seitenlehnen in Tierpfortenform und überdimensionale Beschläge sind Elemente, die man auch bei gotischen Möbeln findet. Das Stück war also keineswegs funktional nach unserem Verständnis.

Überhaupt werden Berlepsch-Valendas' Möbel trotz ihrer reichen Ornamentik immer wieder als konstruktiv und funktional gelobt. Leopold Gmelin sagt beispielsweise über das Mobiliar: «Berlepschs Möbel tragen in erster Linie den Stempel des Zwecks und der Technik.»⁵¹⁹ Wie schon im Vorjahr wird der strukturelle Aufbau der Möbel gelobt, den Berlepsch-Valendas selbst anstrebe und in seinen Schriften propagierte. Dass sie trotzdem nicht unumstritten waren, zeigt Arthur Weeses günstige Besprechung gegen etwaige Vorwürfe: «Ein phantasiebegabter Künstler wie Berlepsch konnte sich nicht mit dem konstruktiv Notwendigen allein begnügen. Überall reicher, feingliederter Flächenschmuck an Decken und Getäfel, und an Möbeln.»⁵²⁰

Für einige Stücke gab es offenbar Duplikate oder Varianten, wie aus dem Briefwechsel mit der Firma Buyten und Söhne hervorgeht. Die Firma berichtet am 1. April 1898, dass die Möbel für Berlin fertig seien. Gleichzeitig schlägt sie vor, die Stücke für die «Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräthe» in Krefeld in einer schlichteren Ausführung herzustellen. Dabei wird bedauert, dass Berlepsch-Valendas die Möbel nicht selbst beurteilen konnte: «Gleichfalls wäre es uns sehr wünschenswert gewesen, wenn Sie die Möbel in der fertigen Gesamtwirkung gesehen hätten, bevor dieselben nach Berlin abgingen, da dieselben jedoch vielleicht durch die verschiedenen Farben etwas zu unruhig wirkten. Sind Sie nicht auch dafür, für Krefeld etc. die Möbel nur in zwei Farben auszuführen, da dann die Wirkung vielleicht eine ruhigere, vornehmere wird?»⁵²¹

Man ist ausserdem bereit, nach Berlepsch-Valendas' Vorschlag die Münchner Möbel doppelt auszuführen. Auch in den Ausstellungsbesprechungen wird auf die verschiedenen Fassungen der Stücke hingewiesen. So verweist Ferdinand Morawe in seinem Artikel über die Krefelder Ausstellung auf die gleichzeitige Berliner Ausstellung, die ähnliche Möbel von Berlepsch-Valendas zeige.⁵²² Die Intimität der kleineren Räume in Krefeld und Darmstadt wird gegenüber den grossen Münchner Glaspalasträumen in den Besprechungen besonders positiv hervorgehoben. Die MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN beschreiben das rote Zimmer auf der 1. Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung als «ausserordentlich gemütlich, eine echte charaktervolle Stube, die noch deutlicher wie die grossen Räume im Glaspalast erkennen lässt, wie sehr Berlepsch-Valendas in seinen jüngsten Schöpfungen der Eigenart des modernen Innenraums entsprochen hat».⁵²³ Die Zeitschrift DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION lobt das Darmstädter Zimmer als «elegant-jungesellenheim».⁵²⁴

Anders als in München überwiegt bei den Krefelder und Darmstädter Räumen der Jugendstilcharakter. Hauptgrund dafür war das Fehlen der reichen Glaspalaststuckierung, die in ihrer Gesamtwirkung an Renaissanceelemente erinnerte. Ausserdem waren sowohl in Krefeld als auch in Darmstadt in Berlepsch-Valendas' Räumen Stücke anderer Künstler zu sehen, was den Jugendstilcharakter erhöhte. In Darmstadt stand Berlepsch-Valendas' Einrichtung vor einer Eckmann-Tapeete («abgeblühter Löwenzahn») und die Kunstverglasungen in Opalescentglas («Kopf mit Schlange» und «Kopf mit Schleier») wurden von Hans Christiansen entworfen.⁵²⁵ In Krefeld schmückte ein Scherrebeker Wandteppich nach einem Entwurf von Otto Eckmann den Raum von Berlepsch-Valendas. Er zeigte als Frühlingsmotiv Schillers «Mädchen aus der Freude».⁵²⁶

Besonders mit dem jüngeren Maler und Entwerfer Otto Eckmann wird Berlepsch-Valendas von den Zeitgenossen häufig verglichen. Der Grund liegt neben den gemeinsamen Ausstellungen vor allem in der floralen Ornamentik auf der Grundlage intensiver Naturstudien. Noch 1903 bezeichnet der österreichische Schriftsteller W. Fred (geb. 1879) in «Die Wohnung und ihre Ausstattung» Berlepsch-Valendas als den massgebendsten Künstler nach Eckmann für die Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes.⁵²⁷ Den Unterschied zu Eckmann sieht Fred in Berlepsch-Valendas' Liebe zur Renaissance. Dies werde besonders bei der Gestaltung der Münchner Glaspalasträume deutlich. Das KUNSTGEWERBEBLATT beurteilt Berlepsch-Valendas' «empfindsame Naturstudien» der Glaspalasträume von 1898 weitaus positiver als die floralen Motive Eckmanns, der den Naturformen teilweise «harte Gewalt antue». Der Autor, Albert Hofmann, zieht Berlepsch-Valendas' Naturstudien vor, weil sie nicht so frei sind, wie diejenigen Eckmanns, also aus demselben Grund, weshalb heute das Urteil genau umgekehrt ausfällt: «An Stelle künstlerischer Gewalt, mit der das Pflanzenelement von den sogenannten Führern unserer modernen kunstgewerblichen Bewegung mit überlegenem Originalitätsgefühl traktiert wird, setzt Berlepsch die ehrfurchtsvolle Achtung vor dem Willen und Walten der schönen Natur.»⁵²⁸

Insgesamt war die Ausstellung von 1898 für Berlepsch-Valendas ein voller Erfolg. In der Folge bekam er nicht nur Aufträge für mehrere Innenausstattungen, sondern auch für Entwürfe kleinerer Objekte, beispielsweise Metallgefässe, wie sie die Firma Winhart und Co. ausführte. Befriedigt schreibt er an seine Familie, er könne «sich vor Aufträgen kaum retten».⁵²⁹ Für die Firma Buyten und Söhne kann er dann einen Raum auf der Pariser Weltausstellung ausstatten. Bereits im März 1898, im Zusammenhang mit der Herstellung der Glaspalastmöbel, hatte sich Berlepsch-Valendas nach dem Interesse der Firma erkundigt, die sich zunächst aber zurückhaltend verhielt und erst die Ergebnisse der Ausstellungen von 1898 abwarten wollte: «Wir können uns heute noch nicht entschliessen, dort auszustellen, da unsere Verhandlungen, die wir in Paris angeknüpft haben wegen einer Generalvertretung für Frankreich, noch nicht weit genug gediehen sind. So dann möchten wir auch zuvor unsere Erfolge in Breslau, Berlin usw. abwarten, ehe wir neue Verpflichtungen eingehen.»⁵³⁰

Ausstellungen 1899

Wie 1898 war 1899 wieder ein Jahr der Ausstellungen. In München zeigten die Secession und die «Münchener Jahresausstellung» im Glaspalast modernes Kunsthandwerk, im Wiener Künstlerhaus und in Dresden fanden ebenfalls grössere Ausstellungen statt. Berlepsch-Valendas war bei allen vier Ausstellungen beteiligt. Neue Zimmerensembles zeigte er jedoch nur auf der Münchener Glaspalastaustellung und in Dresden. In Wien, wo er neben Martin Dülfer der einzige Münchener Entwerfer war, stellte er Stücke der vorjährigen Glaspalastaustellung aus und auf der Münchener Secessionsausstellung, wo auch Arbeiten von Charles Rennie Mackintosh und vor allem von Henry van de Velde präsentiert wurden, war Berlepsch-Valendas nur mit einigen Kupferarbeiten von Winhart und Co. vertreten.⁵³¹ Bei dieser Nachfrage nach Ausstellungsstücken konnte er einfach nicht mehr liefern.

Die Zeitgenossen beklagten diesen Boom, da die Ausstellungen sich gegenseitig Konkurrenz machten und ihre Qualität darunter leide. Besonders die Münchener Glaspalastaustellung habe gegenüber der Dresdner Kunstausstellung das Nachsehen, schimpfte die Münchener Zeitschrift KUNST UND HANDWERK. Die Dresdner Ausstellung habe «den Rahm abgeschöpft, ... Die Riemerschmid, Pankok, Dülfer, Obrist und v. Heiden, deren Arbeiten namentlich im letzten Jahre teilweise den Charakter der Kleinkunstabteilung im Glaspalast bestimmt haben, sind dieses Mal theils überhaupt nicht, theils nur mit wenigem vertreten, das gar nicht im Verhältnis steht zu ihrer Produktivität».⁵³²

Es ist nicht verwunderlich, dass die Münchener Ausstellung nicht allzu positiv besprochen wurde. Ferdinand Morawe lobt jedoch Berlepsch-Valendas' Bibliotheksraum, ausgeführt von der Firma Richard Braun, und einen Salon mit Veilchenholzmöbeln, hergestellt von der Münchener Firma Anton Pössenbacher, als die einzig gelungenen Räume: «Allein die beiden kleineren Zimmer von Berlepsch haben Werth. Sie bieten nach jeder Richtung etwas Ganzes und Gediegenes, das vollkommen wäre, wenn der Künstler etwas mehr Raum

und Gelegenheit hätte, die Zimmerchen der praktischen Wirklichkeit entsprechend zu beleuchten.»⁵³³

Der Salon in Veilchenholz war auch im Musterbuch der Firma Pössenbacher abgebildet, gehörte also zum ständigen Angebot.⁵³⁴ Beide Zimmer zeigten gegenüber dem Vorjahr wesentliche Veränderungen in Mobiliar und Ausstattung. Das Mobiliar ist eleganter und weniger reich dekoriert, die Wanddekoration ist zurückhaltender und weniger historisierend als 1898. Im Salon stehen die Möbel – eine Sitzgruppe, Anrichte und Beistelltischchen – vor einer hellen Seidentapete.⁵³⁵ Durch die dunkle Umrahmung der Wandbespannung, ebenfalls aus Veilchenholz, wirkt das Ganze wie ein Paravent.

Auf gemalte oder geschnitzte Ornamentik wird jetzt verzichtet. Bei der Sitzgruppe im Salon sind Rahmenform und Stoffbezug die einzigen Schmuckelemente. Die durchbrochenen, feinen Gestelle sind ein Einzelfall bei Berlepsch-Valendas, der sonst eher geschlossene, viereckige Umrisslinien bevorzugt. Die elegante, trotz ihrer Grösse zierliche Sitzgruppe zeigt Anklänge an belgisches und englisches Mobiliar. So denkt man beim fächerförmigen Aufsatz des Ecksofas unwillkürlich an Entwürfe von Arthur H. Mackmurdo (1851–1942). Der dunkle Rahmen mit überhöhter Rückenlehne ist mit einem geblühten Seidenstoff kontrastiert. Häufig abgebildet und nachgeahmt wurde das Buffet mit überhöhten Seitentürmen und zahlreichen Schubladen und Fächern.⁵³⁶

Der Bibliotheksraum wirkt mit seinen dunkel gebeizten Wandschränken und Regalen sehr viel schwerer als der Salon. Der Raum wird an der Stirnseite von einem grossen Kamin mit gehämmelter Kupferhaube nach englischem Vorbild dominiert.⁵³⁷ Eine gekachelte Wand umgibt den grossen Kaminplatz, der von nun an zu einer Art Markenzeichen von Berlepsch-Valendas wird.⁵³⁸ Bemerkenswert ist der überhohe Mappenschrank, dessen vier Eckpfosten von metallüberzogenen Kugeln bekrönt werden.⁵³⁹ Der dunkle Rahmen und die rechteckige Umrisslinie werden mit schön gemaserten, rotbraunen Holzfüllungen kontrastiert. Hauptschmuckelement sind die reichen Beschläge. Die symmetrischen Holzfüllungen und geschwungenen Unterteilungen suggerierten in der Familie Berlepsch den Spitznamen «Schmetterlingsschrank». Durch diese Stilmittel wirkt der Schrank trotz seiner Grösse leicht. Besonders die Beschläge erinnern an andere Münchener Künstler, so an Endell und Pankok. Letzterer stellte im selben Jahr einen ähnlichen Schrank aus.⁵⁴⁰ Auch hier sind der dunkle Rahmen und die helleren, gemaserten Füllungen Hauptschmuckelement, die Umrisslinie ist jedoch nicht rechteckig, sondern im unteren Teil leicht geschwungen, das Möbel wirkt so weniger gotisierend.

1899 ist bei Berlepsch-Valendas' Entwürfen eine Entwicklung zur schlichteren, die Rahmenkonstruktion und Materialbeschaffenheit betonenden Form deutlich feststellbar. Die DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION beurteilt die Tatsache, dass er nicht den modischen Jugendstilformen folgt, als positiv: «Man vergleiche einmal die Möbel Berlepsch-Valendas in den Oktoberheften 1897–99 und man wird zumindest, obwohl gerade B. zäh an einigen das Ganze störenden Einzelheiten festhält, gleichzeitig aber von Anfang an frei

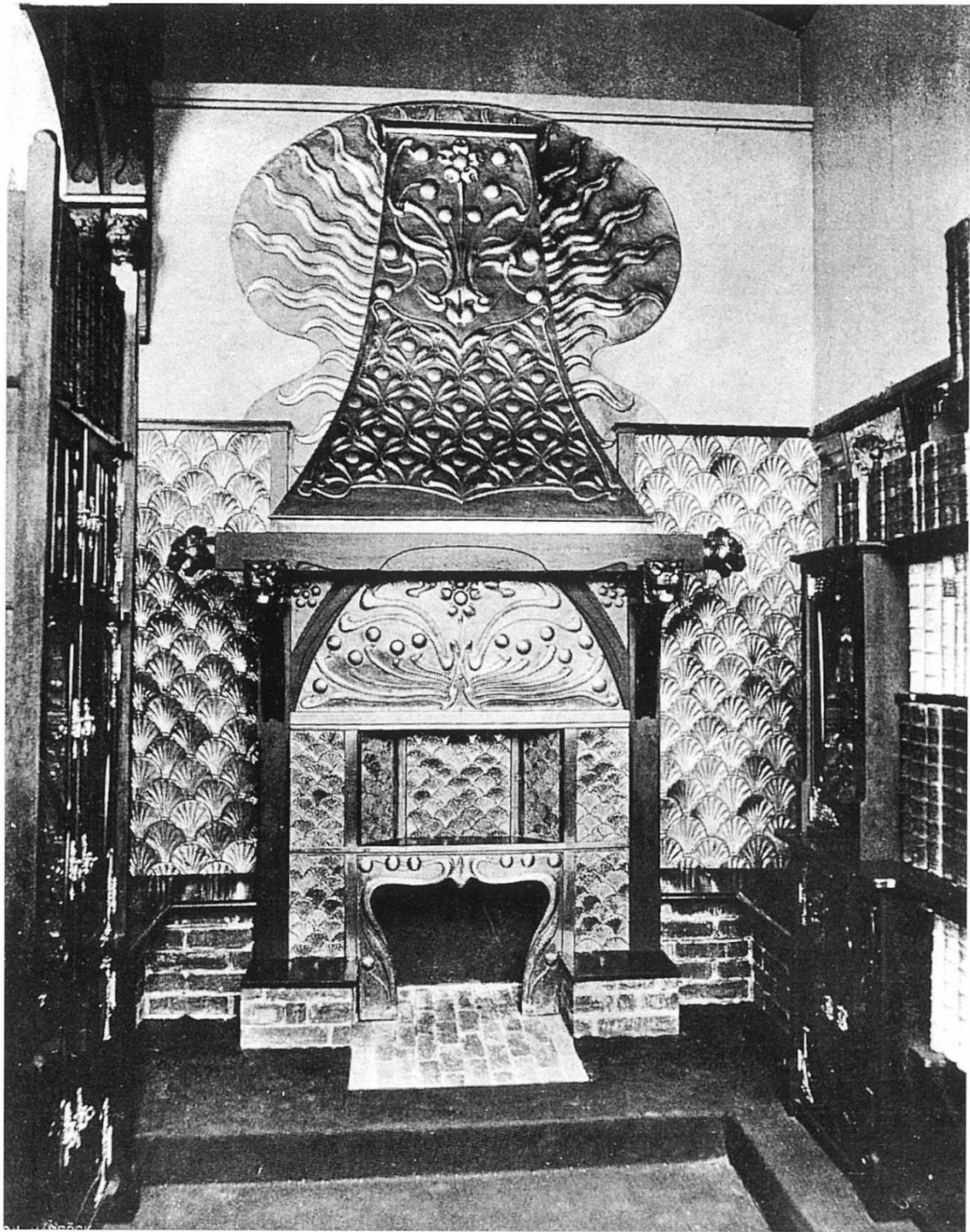
Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast 1899



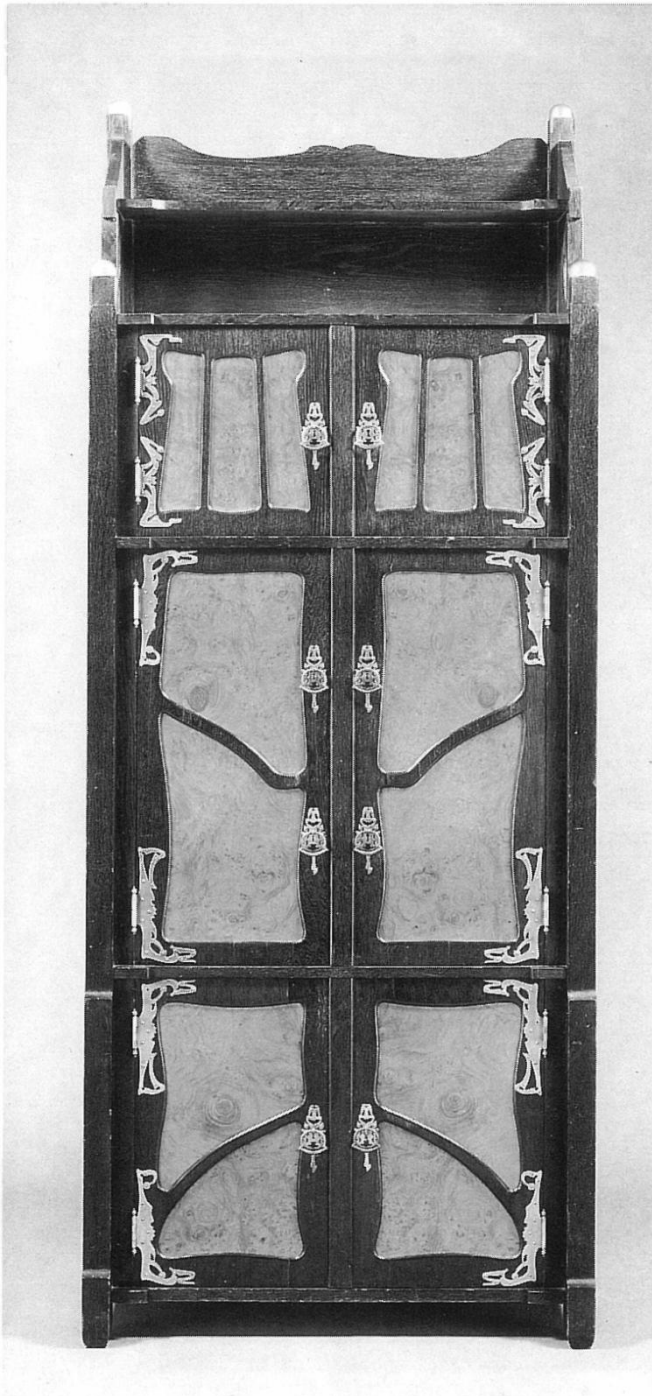
92 Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast 1899, Ausstellungsraum Nr. 23 a: Salon in Veilchenholz. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 27.2. Das Mobiliar wurde auch im Musterkollektionsband der Firma Pörsenbacher in München publiziert. Alle in diesem Raum ausgestellten Möbel sind heute verschollen.



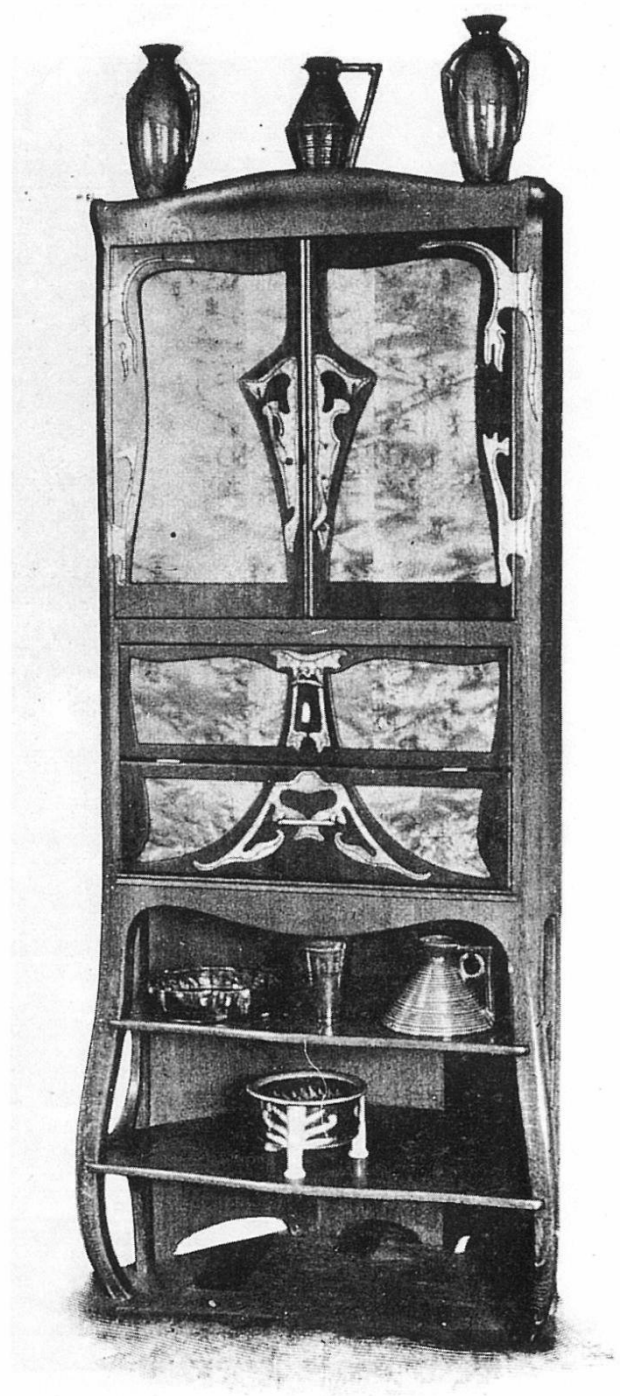
93 Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast 1899, Ausstellungsraum Nr. 23 a: Eckbank mit Tischchen und Armlehnstuhl im Salon, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 27.2 g, i und h.



94 Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast 1899, Ausstellungsraum Nr. 23 b: Bibliothek. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 27.1. Links neben dem reichverzierten Kamin ist der sogenannte «Schmetterlingsschrank» (siehe Abb. 95) zu erkennen.

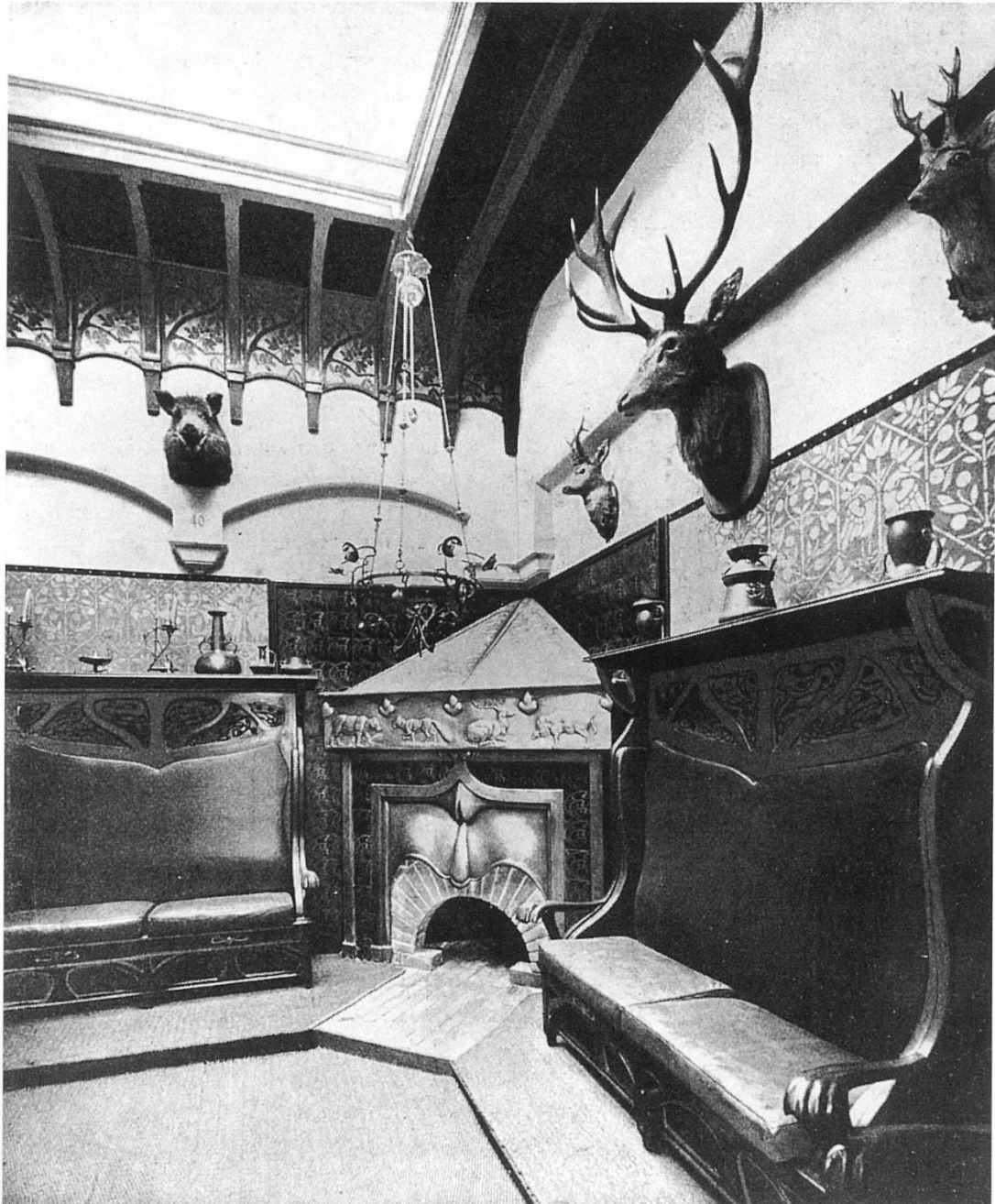


95 Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast 1899, Ausstellungsraum Nr. 23 b: «Schmetterlingsschrank» in der Bibliothek, um 1899. Vgl. Kat. Nr. 27.1 a. Dieser Bibliotheksschrank gehört zu den wenigen erhaltenen Möbeln Berlepsch-Valendas'.



96 Schrank, nach einem Entwurf von Bernhard Pankok, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Standort des Schrankes unbekannt. Der Schrank zeigt Ähnlichkeiten mit dem sogenannten «Schmetterlingsschrank» (siehe Abb. 95) von Berlepsch-Valendas'.

Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1899



97 Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1899: Blick auf den Kamin mit Zierfries im Jagdzimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 28.



98 Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1899: Blick vom Jagdzimmer in den nächsten Raum. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 28. Die Raumausstattung enthält ausser dem von der Firma Buyten und Söhne, Düsseldorf, ausgeführten Mobiliar auch ein Buffet von Robert Macco, Heidelberg, und einen Wandbrunnen von der Münchner Firma Winhart und Co.

bleibt von dem sogenannten modernen Ornament, doch den Übergang von einer gesuchten japanischen Unregelmässigkeit zu einer wohlthuenden neuen Asymmetrie erkennen.»⁵⁴¹

Eine weitere stilistische Variante zeigt das Dresdner Jagdzimmer. Es wirkt weniger einheitlich als die Glaspalastzimmer. Die Deutsche Kunstausstellung in Dresden von 1899 galt als Vorschau für die Pariser Weltausstellung. Ein bestimmtes Thema, hier ein Jagdzimmer, das Berlepsch-Valendas einzigstes blieb, wurde gestellt. Auf der Ausstellung dominierte ein Zug nach Einfachheit und schlichter Zweckmässigkeit, schrieb die Zeitschrift KUNST UND KUNSTHANDWERK.⁵⁴² Vielleicht bedingt durch das Thema, lehnte sich der Dresdner Raum wieder mehr an altdeutsche Vorbilder an. Darüber kann auch die positive Ausstellungsbesprechung von Paul Schultze-Naumburg nicht hinwegtäuschen.⁵⁴³

Unter dem Konsolenfries folgt eine durch Flachbogennischen gegliederte Wandzone und eine Wandbespannung mit Renaissance-motiven. Auffällig ist ein gedrungener, über Eck gebauter Kamin, an den sich zu beiden Seiten grosse gepolsterte Holzbänke anschliessen. Auf der Kupferhaube ist ein getriebener, realistischer Tierfries – ein Jagdmotiv – zu sehen. Die Rückenlehnen der beiden Bänke haben Xylektipomfüllungen. Die leicht geschwungenen, altertümelnden Seitenlehnen enden in Tiertatzen, ähnlich wie die des grüingebeizten Sessels aus Eichenholz, der ebenfalls zum Ensemble gehört.⁵⁴⁴ Die gegenüberliegende Wand mit Durchgang zum nächsten Raum ist stilistisch weniger einheitlich. Neben einem kupfernen Wandbrunnen, ähnlich demjenigen im Glaspalast von 1898, ist hier noch ein Buffet ausgestellt. Reich verziert mit Intarsien und Beschlägen hebt sich das Möbelstück, ausgeführt von der Heidelberger Intarsienfirma Robert und Paul Macco, deutlich vom übrigen Mobiliar ab. Das Möbel wirkt additiv im Vergleich mit dem gleichzeitigen Münchner Bibliotheksschrank.

Pariser Weltausstellung 1900

Gegenüber früheren Weltausstellungen konnte Richard Graul in Paris eine Aufwertung des modernen Kunstgewerbes feststellen: «Die Idee, auf der Pariser Ausstellung die Kunst im Gewerbe in einer geschlossenen Gruppe, also nicht in der bisher üblichen Zersplitterung nach technischen Gruppen vorzuführen, bewies wieder, dass man sich der Wichtigkeit der Sache voll auf bewusst war und den Nachdruck auf möglichst gesteigerte künstlerische Qualität legte.»⁵⁴⁵

Die Teilnahme Berlepsch-Valendas' an der Pariser Weltausstellung von 1900 war eine Folge der positiven Besprechung seiner Glaspalast-Ausstellungsräume von 1898. Die Düsseldorfer Firma Buyten und Söhne führte für Paris einen Raum in Xylektipomtechnik nach Entwürfen von Berlepsch-Valendas und dem dänischen Maler Charles Frederik Hinne (geb. 1854) aus. Bereits im April 1898 hatte Berlepsch-Valendas mit Buyten und Söhne verhandelt und arbeitete seit September 1898 an den Entwürfen für Paris.⁵⁴⁶ Auch die Münchner Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk hatten ihn im März 1898 aufgefordert, Entwürfe für Paris einzureichen⁵⁴⁷, und Friedrich von Thiersch, der Vorsitzende

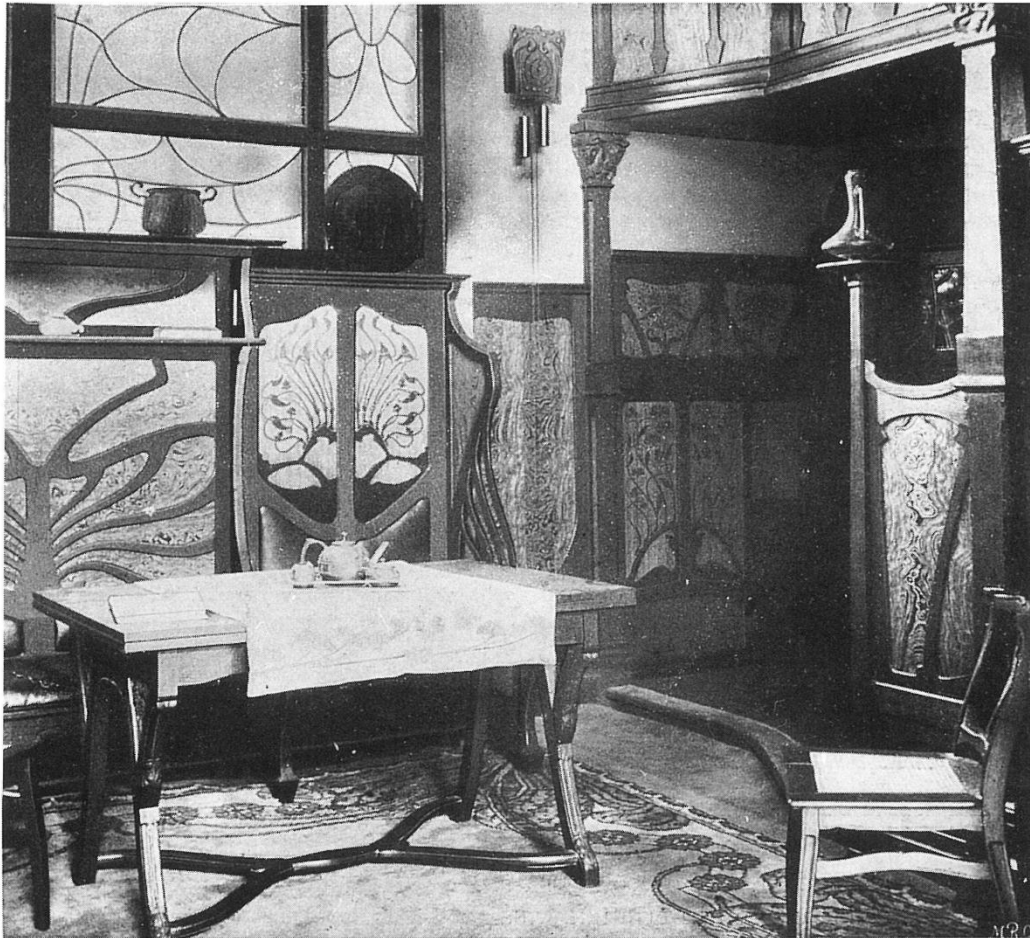
des Bayerischen Kunstgewerbevereins, hatte ihn schon im Februar zur Teilnahme in Paris eingeladen.⁵⁴⁸

Trotz einiger kritischer Stimmen war die Pariser Ausstellung für Berlepsch-Valendas, der auch zum Lokalkomitee der Ausstellung gehörte, ein grosser Erfolg.⁵⁴⁹ Für seinen Ausstellungsraum erhielt er die Goldmedaille.⁵⁵⁰ Die Zeitschrift KUNST UND HANDWERK, das Hausorgan des Bayerischen Kunstgewerbevereins, besprach seine Vertreter günstig: «Als wichtigste Führer der Mittelgruppe erscheinen H.E. v. Berlepsch und P. Pfann; die Zimmer dieser beiden Architekten und jene der Maler Paul, Pankok und Riemerschmid sind es wohl hauptsächlich, welche laut Prof. Luthmer (Frankfurt) dem Münchner Mobiliar den Vorrang unter den gleichartigen deutschen Arbeiten errungen haben.»⁵⁵¹

Auch die ILLUSTRIRTE ZEITSCHRIFT FÜR INNENDEKORATION lobte die Münchner Arbeiten besonders – darunter Berlepsch-Valendas' «vornehmen Raum» – und sprach von einem Sieg Süddeutschlands über den Norden.⁵⁵² Es gab jedoch auch kritische Stimmen. Von einigen modernen Künstlern, unter anderem von Otto Eckmann, wurde die Pariser Ausstellung als Enttäuschung empfunden.⁵⁵³ Auch der Ausstellungsraum Berlepsch-Valendas' und Hinnes wurde als zu unruhig kritisiert, da er die Xylektipomtechnik mit floralen Motiven und vielen einzelnen Details kombinierte.⁵⁵⁴

Im Raum, einem Wohnzimmer mit Tischgruppe – ähnlich derjenigen in der Glaspalastausstellung von 1898 – und Kaminecke, benutzt Berlepsch-Valendas für die Füllungen einer kleinteiligen Balustrade und die Wandverkleidung teils das Xylektipomverfahren, teils florale Muster. Die einzelnen Flächen werden unterteilt durch geschwungene dunkle Holzrippen, was den unruhigen Eindruck verstärkt. Wie bereits bei früheren Ausstellungsräumen verwendet Berlepsch-Valendas wieder eine Kaminecke mit grosser Kupferhaube. Zwei Wandlämpchen, wie er sie auch in der Bibliothek der Villa Tobler benutzte, flankieren den Kamin. Das KUNSTGEWERBEBLATT lobte die Pariser Kaminecke als «malerisches Bild».⁵⁵⁵ Auf der Pariser Ausstellung war vor allem der angelsächsische Kamin grosse Mode, was von manchen, so von Hofrat Friedrich Wilhelm Rolfs, als undeutsch kritisiert wurde: «[Das Riemerschmidzimmer] hat gottlob keinen Kamin, der unter uns kaminlosen Deutschen förmlich grassiert (Berlepsch, Pfann, Münchner Schreiner, Länger, Seidl – alles hat Kamine, falsch gedachte – falsch aufgestellte), dafür aber einen Ofen.»⁵⁵⁶ Diese Vorliebe für englische Inneneinrichtung teilte auch Charles Hinne, Berlepsch-Valendas' Mitentwerfer in Paris. Er wird in den Besprechungen seltener erwähnt und steht im Schatten seines bekannteren Partners. Der dänische Maler Hinne hatte seine eigene Villa in Grosshesselohe/München ebenfalls in Anlehnung an englische Inneneinrichtungen ausgestattet. Im Jahr der Pariser Ausstellung veröffentlichte Berlepsch-Valendas eine Besprechung von Hinnes Villa Soleskin.⁵⁵⁷ Besonders auffällig ist auch hier eine Kaminecke im Speisezimmer, die in einer leicht veränderten Version in Paris wieder auftaucht. Wie bei Berlepsch-Valendas gehört eine festmontierte Sitzbank dazu. Oberhalb des Kamins schliesst ein Schablonenfries die Wand ab, ebenfalls ein angelsächsisches Motiv.

Weltausstellung in Paris 1900



99 Weltausstellung in Paris 1900: Blick auf die Sitzgruppe. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 29. Für die Sitzgruppe verwendete Berlepsch-Valendas dieselben Möbel, die er bereits 1898 in der Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast ausgestellt hatte.



100 Weltausstellung in Paris 1900: Blick auf den Kamin. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 29. Der Raum wurde von Berlepsch-Valendas in enger Zusammenarbeit mit Charles Hinné entworfen und von der Firma Buyten und Söhne, Düsseldorf, ausgeführt.

Berlepsch-Valendas und Hinne hatten sehr ähnliche Vorstellungen von moderner Innenausstattung. Trotzdem ist sicher die Tatsache, dass zwei verschiedene Hände beteiligt waren, mitverantwortlich für den etwas unruhigen Gesamteindruck des Raumes in Paris. Neben modernen Stilelementen erscheinen noch Säulen mit geschnitzten Kapitellen. Die Besprechungen gehen aber weniger auf das Gesamtarrangement ein, sondern heben vor allem die Xylektipomtechnik und Berlepsch-Valendas' liebevolles Naturstudium hervor, das aus allen Werken hervorleuchte.⁵⁵⁸

1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902

Die Turiner Ausstellung hatte drei thematische Schwerpunkte: Die erste Abteilung befasste sich mit einzelnen dekorativen Elementen des modernen Hauses, die zweite zeigte komplette Zimmereinrichtungen und die dritte hatte «das Haus als Ganzes in seiner Beziehung zur Strasse mit allem was letztere schmückt» zum Thema.⁵⁵⁹ Besonders in den beiden ersten Abteilungen war Berlepsch-Valendas mit mehreren Entwürfen vertreten. Neben Peter Behrens, dem Arbeitskommissar für Hessen, und Bruno Paul war Berlepsch-Valendas innerhalb der deutschen Abteilung quantitativ am stärksten vertreten. Er zeigte Zimmereinrichtungen sowie Einzelobjekte, Zeichnungen und Metallarbeiten.

Die Turiner Beteiligung bedeutete einen wichtigen Einschnitt in Berlepsch-Valendas' Berufsleben. Er erhielt ein Ehrendiplom des italienischen Königs und wurde zum «Commendatore dell'ordine della corona d'Italia» ernannt.⁵⁶⁰ Dennoch führten Kritik, Ärger und finanzieller Misserfolg dazu, dass er sich später weigerte, wieder an einer Ausstellungsorganisation teilzunehmen.⁵⁶¹ Er beteiligte sich an der Weltausstellung in St. Louis 1904 nicht mehr mit kompletten Zimmerensembles, sondern nur mit kleineren Arbeiten, Schmuck- und Buchentwürfen sowie Metallgefäßen.⁵⁶² Auch der Buchschmuck und die typographische Gestaltung des «Katalogs der kaiserlichen Reichsdruckerei für St. Louis» stammten von ihm. Den offiziellen Ausstellungskatalog der deutschen Abteilung in St. Louis hatte Peter Behrens entworfen. Wie Pankok bei seinem Katalog der deutschen Abteilung auf der Pariser Weltausstellung 1900 verwendete auch Berlepsch-Valendas florale Motive. Vielleicht orientierte sich sogar sein Entwurf an dem von ihm sehr geschätzten und in der DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION besprochenen Beispiel Pankoks.⁵⁶³ Die Zeitschrift KUNST UND HANDWERK gibt Berlepsch-Valendas' Gestaltung den Vorzug vor Pankoks Entwurf von 1900: «Im Gegensatz zu dem gleichfalls von der Reichsdruckerei hergestellten Pariser Katalog, wo im Text das tiefe Schwarz und das brennende Rot so scharf kontrastiert, ist hier durch die Verbindung eines dunklen Braun mit einem stumpfen Ockergelb, das in kleinen Zierstücken alle Lücken füllt, eine wohlthuende, milde Ruhe erreicht. Auch zeichnerisch passen sich die Zierstücke den Textzeilen besser an als die oft stachelig gespreizten Ornamente Pankoks im Pariser Katalog.»⁵⁶⁴

Auf Betreiben Friedrich von Thierschs, der zu dieser Zeit den Vorsitz deutscher Kunstgewerbevereine innehatte, war Berlepsch-Valendas 1901 zum Ausstellungs-



101 Weltausstellung in Paris 1900: Vorsatzpapier für den Amtlichen Katalog des Deutschen Reiches, 1900. Entworfen von Bernhard Pankok. Pankoks Entwürfe für den Ausstellungskatalog hat Berlepsch-Valendas in DKD 1900, Bd. 6, S. 509–516, ausführlich besprochen und gewürdigt.

architekten und Leiter der deutschen Sektion in Turin gewählt worden. An seine Schwester schreibt er: «Mein Freund Thiersch setzt alle Hebel in Bewegung, um mich auf diesen Posten zu stellen, nach dem nicht wenige lüstern sind.»⁵⁶⁵ Er war für die Organisation und den Ausstellungsbau der deutschen Abteilung verantwortlich. Ausserdem stellte er selbst mehrere eigene Zimmereinrichtungen und kleinere dekorative Arbeiten aus. Gerhard Heyder berichtete in der DEUTSCHEN BAUHÜTTE über die Kommission: «Als Leiter und Architekt der deutschen Abteilung wurde Berlepsch bestimmt, der zugleich Arbeits-Kommissär der bayerischen Abteilung war. Als Kommissare der anderen Landesgruppen wirkten P. Behrens, Darmstadt, H. Billing, Karlsruhe, K. Gross, Dresden, F.A.O. Krüger, Stuttgart, O. Lüer, Hannover, B. Möhring, Berlin und L. Näher, Frankfurt. Als Beigeordnete stand ihnen eine Reihe von Künstlern zur Seite, von denen wir W. Kreis, Dresden, J. Olbrich, Darmstadt und F. v. Thiersch nennen.»⁵⁶⁶

Die deutschen Teilnehmer in Turin hatten von Anfang an ungünstige Voraussetzungen und nur geringe finanzielle Mittel. Die Einladungen waren bereits im Frühsommer 1901 verschickt worden, aber erst ein halbes Jahr später entschloss man sich unter dem Vorsitz

des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu einer Beteiligung.⁵⁶⁷ In kaum mehr als einem halben Jahr wurde das Projekt vorbereitet. Daher ist es nicht verwunderlich, dass viele deutsche Künstler nur ältere, bereits bekannte Ausstellungsstücke schickten, was dann auch kritisiert wurde.⁵⁶⁸ Berlepsch-Valendas war allerdings auch mit einigen neuen Ausstellungsräumen vertreten. Die Turiner Ausstellung wurde als minderwertiger Abklatsch der Darmstädter Ausstellung vom Vorjahr kritisiert.⁵⁶⁹ Besonders die zu hoch gesteckten Ziele und mangelhafte Planung der italienischen Organisatoren wurden von deutscher Seite bemängelt.⁵⁷⁰ Berlepsch-Valendas als Leiter der deutschen Sektion wurde zwangsläufig zum Sündenbock. Aufgrund seines Berichts auf dem Delegiertentag deutscher Kunstgewerbevereine am 15. September 1901 wurde die deutsche Beteiligung in Turin beschlossen. Er war Anfang September 1901 nach Turin gereist, um das Gelände zu sondieren.⁵⁷¹ Am 16. April 1902 meldeten die MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN die Fertigstellung des Rohbaus der deutschen Abteilung und bereits für den 10. Mai war die offizielle Ausstellungseröffnung von den Italienern festgesetzt worden.⁵⁷² Kein Wunder, dass einige Räume der deutschen Abteilung zur Eröffnung nicht fertig waren. Insgesamt dauerte es einen Monat länger, bis die komplette Abteilung eröffnet werden konnte, eine Zeitspanne, die auch für mögliche Verkäufe an Besucher fehlte.⁵⁷³

Obwohl die deutsche Abteilung mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde – neben Berlepsch-Valendas erhielten Behrens, Billing, Dülfer, Gussmann, Kreis, Olbrich, Schaper und die Vereinigten Werkstätten ein Ehrendiplom –, war die Ausstellung ein finanzieller Misserfolg.⁵⁷⁴ Die Reichsregierung in Berlin beteiligte sich nur zögernd an den Unkosten. Bereits in der Vorbereitungsphase beklagt sich Berlepsch-Valendas über die mangelnde Unterstützung durch das Reich, und dies geschehe, obwohl die Ausstellung eine Sache des nationalen Prestiges sei. Der Kostenvoranschlag hatte für die 900 qm grosse deutsche Ausstellungsfläche, die später noch für einen Graphikraum erweitert wurde, ungefähr 100000 Mark vorgesehen, die jedoch nicht bewilligt wurden.⁵⁷⁵ Noch im Februar 1902, als die Arbeiten in vollem Gang waren, fehlte das Geld. Berlepsch-Valendas hatte bereits im Januar gedroht, den Vorsitz niederzulegen. Über einen Protest des Vorstands der Kunstgewerbevereine beim Kaiser in Berlin schreibt er, sie hätten ausser schönen Worten nichts bekommen.⁵⁷⁶ Obwohl täglich 5000–6000 Besucher kamen und auch die Verkäufe «besser als zu erwarten war» waren, konnten die Unkosten nicht gedeckt werden.⁵⁷⁷ Noch 1904 blieben 46575 Mark Schulden übrig, von denen das Reich 25000 Mark übernahm. Die Reichsregierung argumentierte, die Turiner Ausstellung sei die Privatangelegenheit der deutschen Kunstgewerbevereine und die Länderregierungen hätten das restliche Defizit zu tragen.⁵⁷⁸ Man gab den Organisatoren, auch dem Vorsitzenden Berlepsch-Valendas, die Schuld am hohen Defizit.

Berlepsch-Valendas brachte die Turiner Ausstellung ebenfalls nicht unbeträchtliche finanzielle Verluste. Er setzte seine ganze Arbeitskraft dafür ein, konnte also während jener Zeit keine anderen Aufträge annehmen. Dabei musste er längere Zeit die Reisespesen aus eige-



102 Weltausstellung in St. Louis 1904: Vorsatzpapier für den Amtlichen Katalog des Deutschen Reiches, 1904. Entworfen von Berlepsch-Valendas. Vgl. Kat. Nr. 252.

ner Tasche bezahlen. Sein Gehalt betrug nur 300 Mark im Monat, während beispielsweise sein Platzanweiser 666 Mark im Monat erhielt.⁵⁷⁹ Zu Berlepsch-Valendas' Pflichten gehörte der Entwurf des Ausstellungsgebäudes, er war für die Auswahl der Stücke, für die gesamte Ausstellungsorganisation und die Einrichtung der Räume verantwortlich. Vom September 1901 bis im Mai 1902 reiste er viermal dorthin und ungefähr 300 Zeichnungen für das Ausstellungsgebäude «wanderten nach Turin».⁵⁸⁰

Trotz der Vielzahl seiner Ausstellungsobjekte und seiner Funktion als Leiter taucht Berlepsch-Valendas kaum in Alexander Kochs Bildband über die Turiner Ausstellung auf. Neben zwei Aussenansichten des bayerischen Pavillons wird nur noch der bayerische Repräsentationsraum abgebildet, der zwar unter seiner Oberleitung stand, bei dem aber auch andere Künstler beteiligt waren.⁵⁸¹ So wurden die Wandstukkaturen vom Münchner Bildhauer Franz Ringer (1865–1917) entworfen und die Möbel vom Münchner Möbelfabrikanten Otto Fritzsche (1846–1909).⁵⁸² Auch im Text wird Berlepsch-Valendas kaum erwähnt. Koch ist bemüht, die Ausstellung als nationalen Erfolg darzustellen:



103 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Galerietrakt der Deutschen: Brunnenhalle von Peter Behrens. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.

«Deutschland darf aber... trotz des Versagens einiger seiner seitherigen Führer mit seinem ideellen Erfolge vollauf zufrieden sein.»⁵⁸³ Damit ist offenbar Berlepsch-Valendas gemeint, der von 1902 an nur noch sehr selten in Kochs *DEUTSCHER KUNST UND DEKORATION* besprochen wird.

Es waren weniger die historischen Stilelemente in Berlepsch-Valendas' Turiner Entwürfen, die von Koch kritisiert wurden, als die mangelnden nationalistischen Aspekte. So wurde andererseits besonders Peter Behrens und seine monumentale Brunnenhalle hochgelobt. Friedrich Ahlers-Hestermann kritisiert aber Behrens Vestibül als «Erbgräbnis eines Übermenschen».⁵⁸⁴ Auch Hermann Billing und Bruno Möhring hatten überdimensionale Repräsentationsräume mit deutlichen historischen Stilanklängen geschaffen. Berlepsch-Valendas' Ziel war es hingegen, benutzbare Wohnräume zu gestalten und nicht nutzlose Repräsentationssäle, was von einigen Kritikern auch anerkannt wurde.⁵⁸⁵ Nicht die glanzvolle, nationale Repräsentation sei Hauptaufgabe der Kunst, sondern ihre «Volkstümlichkeit», die Verbesserung der Lebensverhältnisse aller. Georg Fuchs dagegen betonte in seiner chauvinistischen Ausstellungsbesprechung die nationalisti-

schen Aspekte, die allgemein stärker in den Vordergrund traten: «Um aber die Zukunfts-Architektur – diese als grosse, monumentale Kunst verstanden – weiter zu verfolgen, so ist es ganz auffällig, wie sie verschwindet, je mehr der grosse Macht-Gedanke und der nach formender Beherrschung des Lebens verlangende Macht-Instinkt der Rasse zurücktritt. Es verdient Beachtung, dass in den bayerischen Räumen von alle dem nichts zu verspüren ist.»⁵⁸⁶ Dem Autor sind die bayerischen Räume zu kleinstaatlich und zu wenig grossdeutsch: «Wir müssen uns durch eine Folge kleiner und kleinster Gemäcker, nach dem nicht sehr glücklichen Treppenhaus von Berlepsch und von da durch den um so gelungeneren ersten Wohnraum von Oréans hindurchwinden, um endlich in der dämmernden, majolikaverkleideten Festhalle von Kreis wiederaufzuatmen.»⁵⁸⁷

Dem mit der Schweizer Demokratie vertrauten Berlepsch-Valendas ist diese «deutsche Grossmannsucht» von «germanischen Weltbeglückern» fremd. Wiederholt berichtet er in seinem Briefwechsel von Streitereien innerhalb der deutschen Gruppe.⁵⁸⁸ Bezeichnend ist auch, dass die Beurteilung durch die englische Zeitschrift *THE STUDIO* ganz anders ausfällt. Hier werden

die monumentalen Räume von Behrens und Billing kritisiert, während man Berlepsch-Valendas' Räume lobt: «Truth to tell, beautiful and effective as is the general design of the accomplished Munich architect, with its characteristic sloping roofs, courts, etc., the details added by his collaborators do not in every instance do justice to the progress made of late years in Germany. There are points open to criticism in the work of Mr. Behrens, of Darmstadt for instance, who designed the hall; of Mr. Billing who is responsible for the chief room section;... Peter Behrens' Hall, with its heavy arches and vaulting, is only relieved by the fountain in the centre, with the noble, but somewhat stiff, winged figures so characteristic for their author.»⁵⁸⁹ Berlepsch-Valendas mit seinem cholerischen Temperament war nicht der Mann, diese unterschiedlichen Auffassungen auszugleichen. Seine sehr direkten Meinungsäußerungen brachten ihm «wenig Gönner».⁵⁹⁰ Auch mit den italienischen Gastgebern legte er sich öffentlich an. In seinen privaten Briefen und in einem Artikel in den MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN beklagt er sich wiederholt über die schlechte Zusammenarbeit.⁵⁹¹ Er kritisiert die Schlampereien der Handwerker, die korrupten Beamten und beschimpft sie alle als «Tröpfe, falsch wie Galgenholz». So lösten sich die Gipsfiguren auf dem Ausstellungsgelände im Turiner Dauerregen einfach auf. Man hatte vergessen, ihnen ein Gerüst einzubauen. Die Besuchertoiletten für mehrere Tausend Besucher pro Tag vergass man ebenfalls in der Planung, und die Einladungskarten zu den pompösen Eröffnungsfeierlichkeiten wurden erst verschickt, nachdem das deutsche Ausstellungskomitee gedroht hatte, den Feierlichkeiten fern zu bleiben: «In den Wochen der Vorbereitung regnete es fast unaufhörlich, und zwar so ausgiebig, dass den kranzschwingenden Figuren, welche rings um den mächtigen mittleren Kuppelbau angebracht sind, allmählich die zentnerschweren Arme herunteranken, um schliesslich mit dumpfem Gepolter in die Tiefe zu stürzen, Gerüste und Dächer durchschlagend. Man hatte, das klingt unglaublich, aber es ist so, den etwa drei Meter hohen Figuren keine inneren Stützen gegeben.»⁵⁹²

Mit einem dreissigseitigen Manuskript sah sich Berlepsch-Valendas gezwungen, sich für diesen Artikel bei seinen deutschen Kollegen zu rechtfertigen, da ihm geschäftsschädigendes Verhalten vorgeworfen wurde.⁵⁹³ Trotz seiner eigenen Schwierigkeiten mit den italienischen Organisatoren verteidigte sie Berlepsch-Valendas gegenüber der oft chauvinistisch gefärbten deutschen Kritik. Die Idee der Ausstellung an sich stellte er nie in Zweifel. Auch die italienische Abteilung nahm Berlepsch-Valendas gegenüber der deutschen Kritik in Schutz. Er verwies die deutschen Kritiker auf die eigenen Anfänge, wo vor nicht allzu langer Zeit über deutsche Produkte das geflügelte Wort bestanden hätte: «billig aber schlecht».⁵⁹⁴ Auf dem Hintergrund dieser Streitereien liest sich Walter Cranes Beschreibung vom Gruppengeist der deutschen Abteilung wie ein Märchen: «It was indeed, instructive and pleasant to see the fraternal and kindly way in which all the German artists and workmen co-operated towards the common end, meeting together in the evenings at the board of the Castello Medioevale, drinking toasts and exchanging ideas. As one who enjoyed their hospitality I wish to pay them this

tribute.»⁵⁹⁵ Der freundschaftliche Kontakt zu Crane, den er in Turin persönlich kennenlernte, und anderen gleichgesinnten ausländischen Künstlern tröstete ihn über die Schwierigkeiten innerhalb der deutschen Gruppe hinweg. Typisch süddeutsch schimpft er besonders auf die Einbildung der Berliner, die seiner Meinung nach verärgert waren, weil «nicht ein Spree-Athener das grosse Wort führte».⁵⁹⁶ An seine Familie schreibt er: «Den freundschaftlichsten Verkehr und einen Verkehr, den ich wahrhaftig misse, hatte ich mit Anning Bell, Walter Crane, Harrison Townsend, Mackintosh und dem genialen Besnard. Dazu gesellten sich Sluyserman aus Den Haag und Boberg aus Stockholm. Das waren gescheite und liebenswürdige Menschen, mit denen umzugehen ein Genuss ist. Und ich freute mich dieses Genusses während voller 4 Wochen tagtäglich.»⁵⁹⁷

Neben den Briten war besonders der Franzose Albert Besnard (1849–1934) in München wohl bekannt, da er wiederholt mit der Secession ausstellte.⁵⁹⁸ Obwohl von Crane als wichtigste Abteilung der Turiner Ausstellung in «extent and variety, as well as in novelty and boldness of decorative effect and elaboration of detail» gelobt, bot die deutsche Abteilung nur wenig Neues.⁵⁹⁹ Der langgestreckte Galeriebau mit mehreren, ineinander geschachtelten Baukörpern stammte im Gesamtentwurf von Berlepsch-Valendas. Im Dezember 1901 war er genehmigt worden.⁶⁰⁰ Die einzelnen Abschnitte des Baus wurden von den jeweiligen Beauftragten der Länder ausgeführt. Von Berlepsch-Valendas stammte die Gestaltung des bayerischen Pavillons. In der Gesamtkonzeption war Berlepsch-Valendas bemüht, nicht eine axiale Raumflucht zu schaffen, sondern einzelne abgeschlossene, aber zusammenhängende Bereiche. Diese Gliederung spiegelte sich auch aussen und gab dem Baukörper ein uneinheitliches Aussehen. «Die vollständige Vermeidung des Übelstandes des Kojensystems» wurde in der Zeitschrift KUNST UND HANDWERK besonders positiv bewertet, im Unterschied zu den ausländischen Abteilungen. Gerhard Heyder lobt, dass «jedes Zimmer eine fest geschlossene Erscheinung erhält, die uns völlig vergessen lässt, dass wir uns auf einer Ausstellung befinden.»⁶⁰¹

In der Fassadengestaltung greift Berlepsch-Valendas auf Elemente der Bauernhausarchitektur zurück, so beim Krüppelwalmdach und dem bunten Fries, eine freie Anlehnung an die bayerische Lüftlmalerei. Die floralen Motive des Frieses sind mit der Schablone aufgetragen, ähnlich wie das bei englischen Innendekorationen üblich war. Von Crane wird daher gerade dieses Ornament mit Verweis auf Berlepsch-Valendas' Naturstudien besonders positiv besprochen, indem er ein Gebäude aus einer «heilen» Welt schildert: «...as the heart of the whole German Section, the delightful German house designed by Herr v. Berlepsch, with its charming court and arcaded balconies, and gaily painted and decorated walls – the decoration of the latter pleasantly and poetically recalling a sense of the deep grass of green meadows, with their flowers pranked against the skyline, by way of frieze. All suggests thought and fantasy, and the invention displayed in the design and decoration of these courts and rooms of the German Section reflect the highest credit upon their originators, as well as upon the skill of the craftsmen who have worked so well under the genial direction of Herr v. Berlepsch.»⁶⁰²

Der bayerische Repräsentationsraum mit Münchner Arbeiten wurde viel kritisiert. Georg Fuchs, bei dem die Diele als «Treppenhaus» bezeichnet wird, hält sie «für nicht sehr glücklich» und bemängelt die Münchner Exponate als veraltet.⁶⁰³ W. Fred hält weder Grundriss noch Farbenzusammenstellung für besonders bedeutend.⁶⁰⁴ Berlepsch-Valendas war zwar für das Gesamtarrangement verantwortlich, die einzelnen Ausstellungsstücke, wie Mobiliar und Stuckrelief an der Kaminwand, stammten jedoch nicht von ihm. Letzteres entstand nach Entwurf des Bildhauers Franz Ringer, während die Möbel von J. Kopf und Möbelfabrikant und Hofschler Otto Fritzsche stammten. Nur die Kaminwand lief nach oben durch, an den drei anderen Wänden war eine Galerie eingezogen, wo Handzeichnungen ausgestellt wurden. Zur hölzernen Balustrade der Galerie hin schloss die Wand mit einem floralen Fries nach Berlepsch-Valendas' Entwurf ab, der im übrigen üppige Zimmerpflanzen in die Dekoration miteinbezog. Über einigen Durchgängen zu den Nachbarräumen waren Supraporten aus getriebenen Kupferplatten mit vegetabilen Motiven eingelassen, wie sie Berlepsch-Valendas auch im Speisezimmer der Villa Tobler in Zürich verwendete. Allgemein wurde der Raum im Gesamtarrangement und Detail als zu traditionell empfunden.

Drei Speisezimmer und ein Salon stammten im ganzen Entwurf von Berlepsch-Valendas. Dennoch wurden sie kaum besprochen. Die Ausstattung der vier Räume fertigten vier verschiedene Firmen an: die Stuttgarter Firma Georg Schöttle (Raum Nr. 31) und die Münchner Firmen Moritz Ballin (Raum Nr. 33), Jakob List (Raum Nr. 19) und Anton Pössenbacher (Raum Nr. 34).⁶⁰⁵ Letzterer wurde als einziger nie abgebildet, wahrscheinlich, weil der Raum bereits von vorhergehenden Ausstellungen bekannt war. Der Katalog bezeichnet ihn als «Salon in Veilchenholz», womit es sich wahrscheinlich um den bereits 1899 von Pössenbacher im Glaspalast ausgestellten Raum handelt.⁶⁰⁶

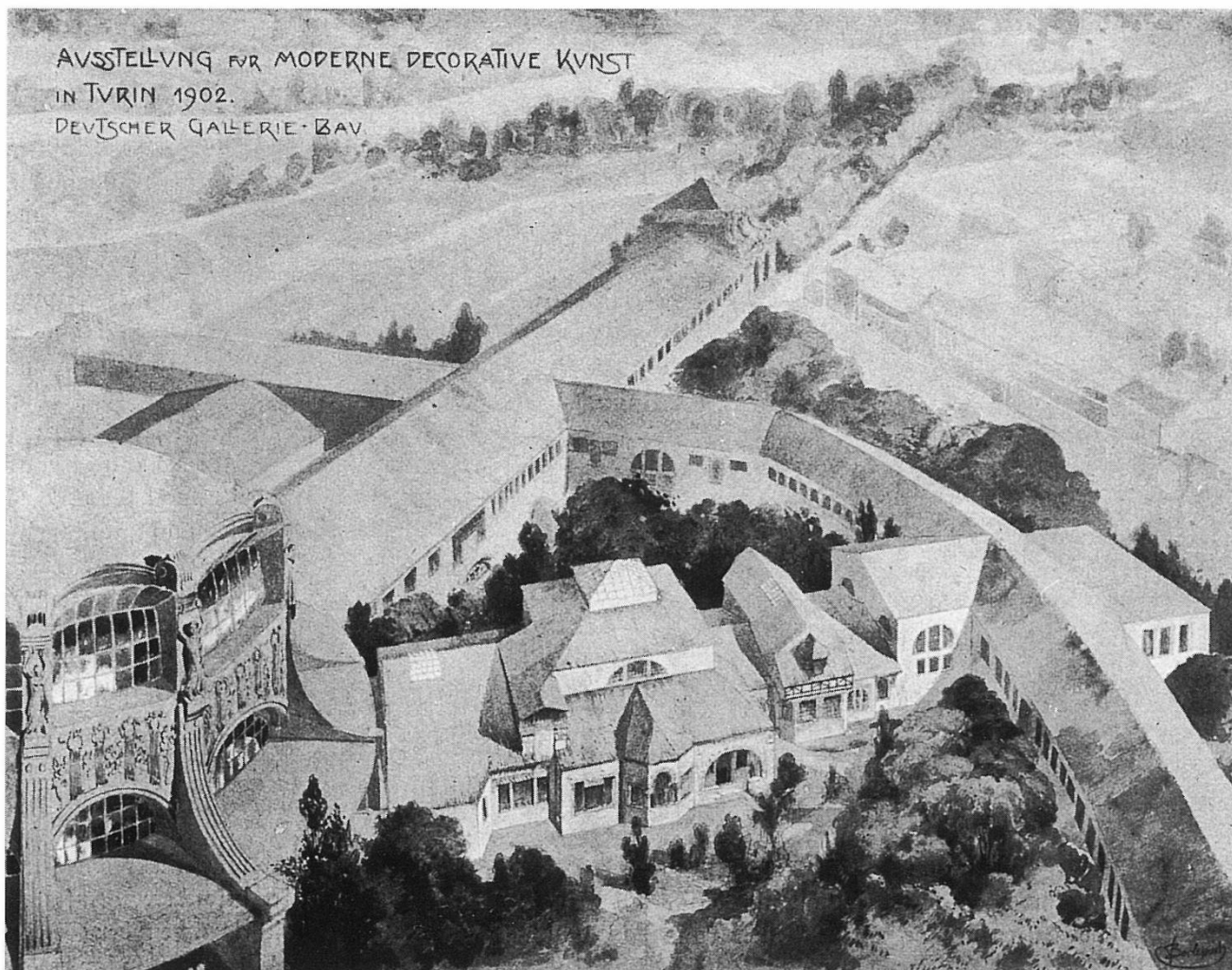
Auch das Speisezimmer, ausgeführt von Schöttle, wurde nur im Detail reproduziert. Gezeigt wurden zwei Objekte – ein Buffet und eine Tür mit in die Rahmung eingebautem Regal – in Xylektipomtechnik, dem seit der 1898er Ausstellung bekannten und daher nicht näher besprochenen «Berlepsch-Stil». Die einzelnen Panneaux der Türfüllung und Umrahmung waren mit verschiedenen pflanzlichen Motiven und Tiermotiven erhältlich, wie an der Einzel-Numerierung der Flächen deutlich wird.⁶⁰⁷ Die Motive erinnern stilistisch an japanische Vorbilder, die Berlepsch-Valendas aus Musterbüchern kannte.⁶⁰⁸ Die reich dekorierte Einrichtung wurde noch während der Ausstellung an einen Amerikaner verkauft, wie die MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN meldeten.⁶⁰⁹

Neu in Berlepsch-Valendas' Formenrepertoire sind die beiden Speisezimmer (Raum Nr. 19 und 33) der Firmen List und Ballin. Die Einrichtungen sind schlichter und rustikaler als seine anderen Ausstellungsräume. Besonders der von List ausgeführte Raum (Nr. 19), der sich an die bayerische Diele anschloss, wurde öfter besprochen und abgebildet. Leopold Gmelin beschrieb das Zimmer als «behaglich, einfach und einheitlich».⁶¹⁰ Es entsprach somit der neuen Vorstellung von der geschmackvollen Einrichtung für alle. Über eine Treppe innerhalb des Raums gelangte man in ein Schlafzimmer

nach einem Entwurf von Gertrude Kleinhempel (geb. 1875), die Fachlehrerin an der Kunstgewerbeschule in Bielefeld war. Das Ganze sollte so den Charakter eines normalen Hauses, nicht eines Ausstellungsraumes haben. Noch 1905 wurden zwei Ansichten davon in Speimanns «Goldenes Buch vom eigenen Heim» als Beispiele geschmackvoller Einrichtung abgebildet.⁶¹¹ Auffallendstes Merkmal ist eine in die Wand eingebaute, holzvertäfelte Nische mit Sitzgruppe, neben der sich die Treppe zum zweiten Stock befindet. Darüber ist ein kupfergetriebenes Relief mit pflanzlichen Motiven, in die Wand eingelassen, wie es Berlepsch-Valendas öfter als Zimmerschmuck verwendete, beispielsweise auch im Speisezimmer der Villa Tobler in Zürich. Die anderen drei einfarbig getünchten Wände schliessen nach oben hin mit einem gemalten floralen Fries ab. Ausserdem gehören eine Essgruppe und ein Buffet zur weiteren Einrichtung. Die schlichten Möbel weisen auf Berlepsch-Valendas' neuen rustikalen Stil hin, wie er ihn später in seinen Plänen für moderne Kleinwohnanlagen pflegte und der seinem Interesse für bäuerliche Architektur und Einrichtung entsprach, was aus seinen Schriften der Folgezeit deutlich wird. Zwar zeigen einige der Stühle noch historisierende Anklänge, jedoch nicht das Buffet. Vorbild für dieses schlichte Möbel ist auch hier der Stil der englischen Arts and Crafts Bewegung, etwa in der Art Voyseys, Baillie Scotts und Ashbees. Noch in den 1890er Jahren waren die englischen Möbel als zu rustikal kritisiert worden.⁶¹² Die geschlossene Umrisslinie und die trotz der massigen Form kleinen Füße des Berlepsch-Möbels erinnern an Baillie Scotts Möbel aus dem Darmstädter Zimmer, die Berlepsch-Valendas bekannt waren.⁶¹³ Nach oben ist das Möbel offen, mit Regalen für Geschirr und andere Ausstellungsstücke – darunter Hermann Gradls (1869–1934) berühmtes Nymphenburger Fischservice –, was dem Schrank etwas von seiner Schwere nimmt.⁶¹⁴ Hauptschmuckelemente sind die Beschläge und einige kleinere florale Motive.

Auch das Speisezimmer (Raum Nr. 33), ausgeführt von der Firma Ballin, zeigt einzelne englische Stilelemente, die hier jedoch mit typischen kontinentalen Jugendstilformen vermischt werden. Die Zweiteilung der Wandfläche durch eine kleinblättrige Tapete im Stil von Voysey und eine einfarbige Verputzzone sowie die Kaminecke mit Sitzbank entsprechen englischen Vorstellungen von moderner Inneneinrichtung. Neu in Berlepsch-Valendas' Formsprache sind die Motive des stuckierten Plafonds. Sie zeigen Anklänge an Ernst Haeckels Meeresmotive aus «Kunstformen der Natur», die ab Februar 1899 erschienen und sonst nur selten bei Berlepsch-Valendas auftauchten.⁶¹⁵ Das Mobiliar weist Jugendstilelemente auf, wie die geschwungenen, verstreuten Stuhlbeine oder den Kontrast von offenen und geschlossenen Flächen bei den Rückenlehnen. Die gebogenen, knorpeligen Enden der Stuhlbeine erinnern an Formen Pankoks, so an seine Entwürfe für die Villa Obrist.⁶¹⁶ Die gepolsterte Sitzbank, Tisch und Stühle wurden in anderer Zusammenstellung auch im KUNSTGEWERBEBLATT unter dem Titel «Wohnzimmer» abgebildet.⁶¹⁷ Daraus wird deutlich, dass Berlepsch-Valendas, wie schon bei den Ausstellungen von 1898, die an sich kleine Zahl seiner Möbelentwürfe immer wieder neu kombinierte.

1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902



104 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902: Deutscher Galerie-Bau. Zeitgenössische Aufnahme. Berlepsch-Valendas stellte in Turin nicht nur von ihm entworfene Möbel aus, er hat auch den Galerietrakt der Deutschen projiziert. Vgl. Kat. Nr. 30.



105 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Galerietrakt der Deutschen: Repräsentationsraum mit Blick auf den Kamin von Franz Ringer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.



106 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Galerietrakt der Deutschen: Südseite des sogenannten «Bayerischen Hauses». Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.



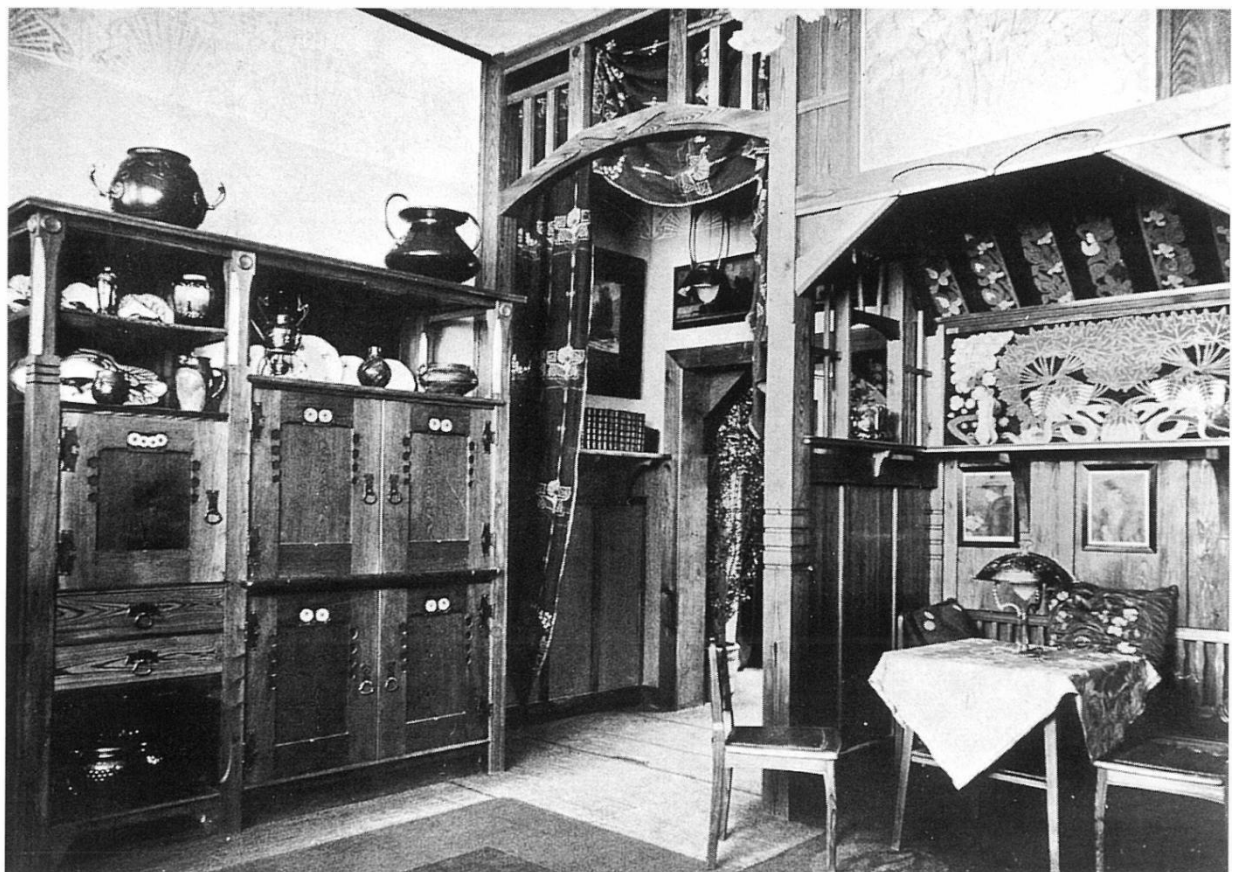
107 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Galerietrakt der Deutschen, Ausstellungsraum 31: Türe mit Intarsien im Speisezimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.1.

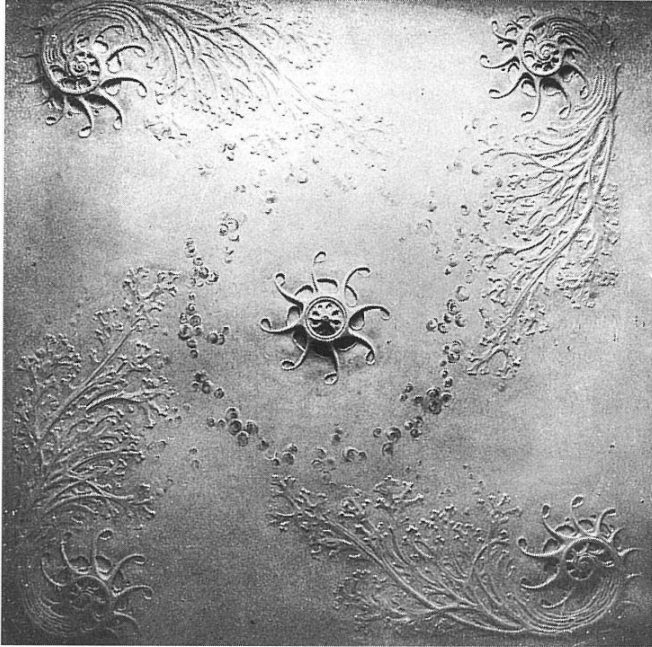
rechts oben:

108 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Galerietrakt der Deutschen, Ausstellungsraum 19: Blick vom Speisezimmer zur Treppe. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.3.

rechts unten:

109 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Galerietrakt der Deutschen, Ausstellungsraum 19: Speisezimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.3.





110 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Galerietrakt der Deutschen, Ausstellungsraum 33: Detail der Stuckdecke im Speisezimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.2.

111 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Galerietrakt der Deutschen, Ausstellungsraum 33: Blick auf Sitzgruppe mit Kamin im Speisezimmer. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 30.2.



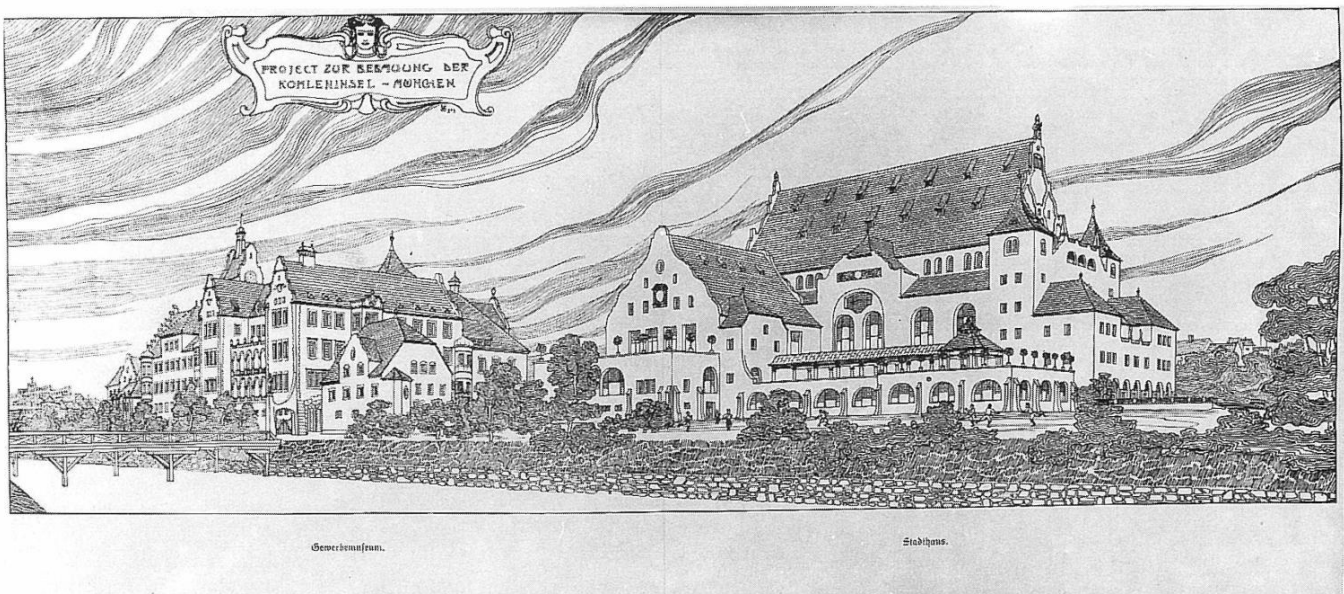


112 Speisezimmer im Verkaufsraum der Firma Ballin in München, 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Dieselben Möbel hat Berlepsch-Valendas bereits 1902 an der 1. Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin gezeigt.



113 Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, 1898. Kohlezeichnung von Bernhard Pankok. 31,2 x 45,4 cm. Bezeichnet: «B. Pankok 1898». Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen. Das Porträt wurde von Pankok 1901 auf der 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk im alten Nationalmuseum von München ausgestellt.

114 Entwurf für ein Bebauungsprojekt der Kohleninsel in München von Theodor Fischer: Blick auf das projektierte Gewerbemuseum und Stadthaus. Das Münchner Bebauungsprojekt war als Pendant zum Bebauungsprojekt der Mathildenhöhe in Darmstadt geplant, wurde aber nie ausgeführt.



Münchner Kunstpolitik

Die Vorgänge um die Turiner Ausstellung sind bezeichnend für die Situation des damaligen modernen Kunstgewerbes, das sich nie wirklich durchsetzen konnte. Stilistisch setzte sich wieder mehr und mehr die neoklassizistische Richtung durch. München verlor stetig seine führende Rolle innerhalb des modernen Kunstgewerbes. Die wichtigsten Künstler verliessen die Stadt mangels Aufträgen und gingen nach Darmstadt, Berlin, Stuttgart und Dresden. Margarethe von Brauchitsch und Berthe Ruchet mussten ihren Lebensunterhalt als Hausdamen der Familie Thieme verdienen, den bedeutendsten Förderern des modernen Kunstgewerbes in München und Auftraggeber für Riemerschmid und Obrist. Der begabte Debschitz-Schüler Georg Carl von Reichenbach (1872–1940) war Chauffeur.⁶¹⁸ Halten konnte sich nur, wer über Privatvermögen verfügte wie Obrist und Riemerschmid. Berlepsch-Valendas war durch seine Heirat mit der Kaufmannstochter Elise Levysohn finanziell unabhängig.

Nach dem Publikumserfolg der Ausstellung im Glaspalast von 1897 war es zunächst noch zu einigen positiven Veränderungen gekommen. Grössere Ausstellungen modernen Kunstgewerbes fanden inner- und ausserhalb Münchens statt, die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk wurden kurz danach ins Leben gerufen und die modernen Kräfte erlebten einen kurzlebigen Machtzuwachs innerhalb des Bayerischen Kunstgewerbevereins. Dessen konservativen Kräfte fürchteten eine Spaltung des Vereins und ähnliche Probleme, wie sie durch die Abspaltung der Seession für die Münchner Künstlergenossenschaft entstanden waren. Der Kunstgewerbeverein sah sich von der neuen Konzeption bedroht, welche die künstlerische Komponente und freie Gestaltung betonte. Fast alle Reformer waren von Haus aus Maler. Laut Norbert Götz war damit «eine Gefahr für die kunsthandwerkliche Konzeption des Vereins verbunden, die auf einen möglichst breiten Absatzmarkt orientiert war. Das elitäre, zum Kunsthandwerk gewordene Produkt des Kunstgewerbes musste diesen Markt irritieren».⁶¹⁹

Das wichtigste Ereignis nach 1897 war die Gründung der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk durch Obrist, Riemerschmid, Paul, Pankok und andere. Die genossenschaftliche Vereinigung, die erste in ihrer Art, übernahm Vertrieb und Ausführung der Entwürfe für die Künstler. William Morris' Ideen aus dem Roman «News from Nowhere» wurden hier erstmals in Deutschland in die Praxis umgesetzt. Auch der Name selbst stammt aus dem Roman.⁶²⁰ Berlepsch-Valendas' Mitgliedschaft lässt sich nicht nachweisen, auch wenn er mit der Vereinigung ausstellte. 1901 war er an der ersten Ausstellung für «Kunst im Handwerk», die im alten Nationalmuseum stattfand, mit kleineren Objekten beteiligt und auch 1905 stellte er auf der 1. Ausstellung der Münchner Vereinigung für angewandte Kunst aus.⁶²¹ Berlepsch-Valendas gehörte zum Vorstand der 1903 gegründeten Vereinigung für angewandte Kunst – ab 1910 Münchner Bund – und war wesentlich am Zustandekommen der Ausstellung von 1905 beteiligt.⁶²² Zusammen mit Johann Julius Scharvogel (1854–1938) war er Vorsitzender des Arbeitsausschusses der Ausstellung und gehörte dem Finanz- und Schriftenausschuss der

Ausstellungsvorbereitung an.⁶²³ In den Mitgliederlisten von 1910 taucht er jedoch nicht mehr auf, im Unterschied zu seiner Schülerin Maria La Roche.⁶²⁴ Die Verbundenheit der jungen Künstler mit ihrem Schweizer Senior zeigt auch ein 1901 ausgestelltes Berlepsch-Porträt von Bernhard Pankok.⁶²⁵

Anlässlich der Ausstellung von 1901 kam es zur Spaltung des konservativen Kunstgewerbevereins. Berlepsch-Valendas sympathisierte zwar mit den jüngeren Mitgliedern, trat selbst aber nicht endgültig aus.⁶²⁶ Das Vereinsorgan des Kunstgewerbevereins berichtete 1901 auch nicht über die Ausstellung der jungen Künstler im alten Nationalmuseum. Schon vor 1901 hatten sich Schwierigkeiten innerhalb des Vereins abgezeichnet. Die reaktionären Kräfte leisteten gegen die Neuerungen Widerstand. Nach dem Erfolg der Glaspalastausstellung von 1897 hatte man das Format der Vereinszeitschrift dem englischen THE STUDIO angepasst, um auch äusserlich den neuen Trend zum Ausdruck zu bringen. Es wurde verstärkt über die jungen Künstler berichtet und Riemerschmid war sogar Redaktionsmitglied geworden. Gabriel von Seidl fühlte sich übergangen und trat demonstrativ aus dem Verein aus. Erst als Riemerschmid seinen Platz räumte, trat Seidl wieder ein. Berlepsch-Valendas seinerseits schrieb: «Die führende Stellung, die ich mir in der Bewegung des Kunstgewerbes und der dekorativen Kunst erworben habe, weckte natürlich Neider und Hasser in Hülle und Fülle.» Und weiter: «S'gibt Leut', die einem nie verzeihen, wenn man aus eigener Kraft was wird.»⁶²⁷ Trotzdem war Berlepsch-Valendas immer bemüht, zwischen den beiden Parteien zu vermitteln. Obwohl er ideell den jüngeren Künstlern zuneigte, gehörte er altersmässig zur Generation von Rudolf von Seitz und Gabriel von Seidl. Anlässlich der Einweihungsfeier zur Erbauung des Nationalmuseums im Jahre 1901 hielt Berlepsch-Valendas einen humoristischen biographischen Vortrag über die «Honoratioren» Seidl und Seitz, der grossen Anklang fand.⁶²⁸ Ebenfalls 1901, anlässlich des 50jährigen Vereinsjubiläums wurden einige der kunstgewerblichen Arbeiten Berlepsch-Valendas' als einzige Zeugnisse der Reformgruppe in der Festschrift abgebildet.

Hier wurde auch der Entwurf von Theodor Fischer für die geplante Bebauung der Kohleninsel veröffentlicht. Bereits im Vorjahr war der Entwurf in der Vereinszeitschrift ausführlich besprochen und auf die wirtschaftliche Bedeutung des Projekts verwiesen worden.⁶²⁹ Das Projekt war als eine Art Gegenstück zur Darmstädter Mathildenhöhe gedacht, für das sich auch Berlepsch-Valendas einsetzte. Als Keimzelle für ein gesundes Gemeinwesen sollte hier «eine kleinstädtische Anlage, mit gesunder ländlicher Architektur, die in einem Volkshaus kulminierte», entstehen.⁶³⁰ Berlepsch-Valendas freute sich, dass er «in das Architektur-Comité für das Millionenprojekt der Kohleninsel-Bebauung gewählt [wurde] und damit möglicherweise auch einen Theil der Arbeit zur Ausführung [bekäme]».⁶³¹

Altdeutsche Stadtanlagen waren Vorbilder für den Entwurf Fischers, wie auch für einige spätere Gartencityprojekte. Stilistisch war die Anlage keineswegs so neuartig wie die Darmstädter Bauten, dennoch wurde das Projekt durch die gesellschaftlichen und politischen Verbindungen der konservativen Kräfte – Seidl, Seitz, Lenbach – verhindert. Sie lehnten vor allem das

ideelle Konzept ab und hatten eigene wirtschaftliche Interessen. Seidl baute an dieser Stelle das Deutsche Museum.⁶³²

Die neue Richtung scheiterte letztlich in München. Ein Grossteil der 1897 beteiligten Künstler verliess die Stadt bald und war oft an Ausstellungen ausserhalb weitaus erfolgreicher. Schon 1902 erschien eine Aufsatzsammlung verschiedener Autoren unter dem Titel «Münchens Niedergang als Kunststadt». Darin schreibt Berlepsch-Valendas, dass man sich in München auf den Lorbeeren der Vergangenheit ausruhe: «Ich bin der festen Überzeugung, dass München, bleiben die Verhältnisse so wie sie gegenwärtig gelagert sind, nicht nur nicht mehr vorwärts, nein, dass es zurückgeht. Wer heute bestehen will, muss Breitseiten feuern. Das hat man in München verlernt. Man ist zu bequem geworden. Die Lorbeeren von ehemals hatten einen zu bebelnden Duft.»⁶³³

Die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung, die für 1904 in München geplant war, scheiterte an den Streitigkeiten der beiden Parteien innerhalb des Kunstgewerbevereins. Nach den Erfolgen der 1. und 2. Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1876 und 1888 hätte sie München die Vormachtstellung im Bereich der Innendekoration erneut sichern sollen. Stattdessen wurde die Idee 1906 in Dresden verwirklicht. In «Münchner Schmerzen» analysiert Berlepsch-Valendas die Verhältnisse mit Bedauern.⁶³⁴ Im selben Artikel – zwei Jahre vor der Gründung des Deutschen Werkbundes – fordert er das Kapital auf, in München zu investieren, nach dem Vorbild des Berliner Kaufhauses Wertheim. Wirtschaft und Künstler sollten zur Hebung des kulturellen Niveaus zusammenwirken. Als Ersatz für die nicht zustandgekommene Kunstgewerbeausstellung und in Konkurrenz zu Dresden veranstaltete man dann die Ausstellung «München 1908». Erstmals wurden nicht mehr bereits vorhandene Räumlichkeiten genutzt, sondern eigene Ausstellungsbauten auf der Theresienwiese für 12 Millionen Mark errichtet. Berlepsch-Valendas bespricht die Ausstellung sehr positiv: «Der Schreiber dieser Zeilen schlug in der Zeit, da die Ideen zu einer für 1904 geplanten «Allgemeinen Kunstgewerbeausstellung zu München» (sie ist an der Engherzigkeit tonangebender Stellen gescheitert) in der Luft lagen, die Errichtung eines ständigen Ausstellungsgebäudes in geeigneter Anlage und Einrichtung vor, statt der Ausführung der Einbauten, die im Glaspalast hätten gemacht werden müssen. Er wurde darüber belehrt, dass das untunlich sei und die Unterbringung des in Aussicht genommenen Werkes sich weit besser im Rahmen eines bestehenden Gebäudes vollziehe.»⁶³⁵ Er entwarf jedoch keines der Ausstellungsgebäude selbst.

Auf der Münchner Ausstellung von 1908 wurde auch erstmals das neue Interesse an der Wohnungsreform und der englischen Gartenstadtbewegung deutlich. Es lagen mehrere Projekte für Wohnungsbauten vor. Riemerschmid zeigte seine Entwürfe für die Gartenstadt Hellerau. Berlepsch-Valendas stellte nicht kunstgewerbliche Entwürfe, sondern solche für Kleinwohnanlagen im Wert von 7500 bis 12000 Mark aus.⁶³⁶ Von nun an widmete er sich wieder ganz architektonischen und städtebaulichen Fragen und wurde zu einem der engagiertesten Vertreter der deutschen Gartenstadtbewegung.



4. Die Hauptwerke Berlepsch-Valendas'

Die wichtigsten erhaltenen Ausstattungen Berlepsch-Valendas' befinden sich in seiner eigenen Villa, Karlstrasse 29 in München-Planegg, und in der Villa Tobler, Winkelwiese 4 in Zürich. Den Zürcher Auftrag eines Jugendfreundes führte Berlepsch-Valendas parallel zu seiner erfolgreichen Ausstellungstätigkeit in den Jahren von 1897 bis 1900 aus, die ihn international berühmt machte. Der Entwurf für sein eigenes Haus in Planegg, der ungefähr gleichzeitig entstand, dokumentiert am besten seine Vorstellung vom Gesamtkunstwerk. Hier konnte er in Architektur und Ausstattung seine Ideen verwirklichen, unabhängig von stilistischen Vorgaben eines Auftraggebers.

Villa Tobler in Zürich

Bau- und Ausstattungsgeschichte

Gustav Albert Wegmann (1812–1858) baute für den Bankier Emil Tobler-Finsler (1810–1898) von 1852 bis 1855 das Haus an der Winkelwiese 4. Wegmann hatte bei Heinrich Hübsch (1795–1863) und Friedrich Eisenlohr (1804–1855) in Karlsruhe studiert und war seit 1836 in Zürich tätig. Er lebte auch einige Zeit in München, wo ihn besonders die Bauten Friedrich von Gärtners (1792–1847) beeindruckten. Seine Hauptwerke in Zürich sind das Kantonsspital – mit Leonhard Zeugheer (1812–1866) –, die Kantonsschule und das Mädchen-schulhaus beim Grossmünster.⁶³⁷

Das Haus Tobler, die einzige Villa, die «ganz von seiner Hand stammt»⁶³⁸, ist ein strenger Neurenaissance-Palazzo. Der zweieinhalbgeschossige Flachdachbau weist eine feingliedrige hierarchische Geschossstufung auf.⁶³⁹ Die vier rhythmisierten Fensterreihen sind symmetrisch auf die Mittelachse bezogen.⁶⁴⁰

Von diesem Baukörper geht der Zürcher Architekt Hans Heinrich Conrad von Muralt (1859–1928) aus, als er 1897 den Auftrag zum Umbau der Villa erhält. Die fertigen Pläne werden am 15. Oktober 1898 eingereicht und am 8. November 1898 durch die Bausektion der Stadt Zürich genehmigt. Bereits 1887 war die gusseiserne Veranda auf der Südseite errichtet worden. Die Säulen stammen von der Wiener Firma Waagner, die Ausführung übernahm die Zürcher Firma Gebrüder Lincke. Der Verandaanbau blieb bis zum grossen Umbau durch Conrad von Muralt die einzige wesentliche Veränderung der Villa. Anlass für den Umbau war der neue Verwendungszweck des Gebäudes. Ursprünglich hatten sich hier neben Wohnräumen auch die Geschäftsräume der Bank Tobler befunden, die nach dem Tod des Bauherrn überflüssig wurden. Sein Sohn Gustav Adolf Tobler (1850–1923), seit 1889 Professor für Schwachstromtechnik am Eidgenössischen Polytechnikum, wünschte eine neue Grundrisseinteilung. Neben modernen Wohnräumen wurde im oberen Stock auch ein Laboratorium eingerichtet, das wegen der Menge neuester Präzisionsinstrumente berühmt werden sollte. Nicht nur das Innere wurde neu eingerichtet: die charakteristische äussere Gestalt – geprägt von einem Turm – erhielt der Bau ebenfalls zu dieser Zeit.

Der Umbau sollte nicht nur eine neue Nutzung ermöglichen, sondern auch dem Repräsentationsbedürfnis Toblers und seiner Gattin entsprechen. Der Bau wurde erweitert, neu eingeteilt und die Gartengestaltung erneuert. Tobler hatte auch das Nachbargrundstück erworben. Am 12. August 1899 meldet die ZÜRCHER WOCHENCHRONIK: «Prof. Tobler, der dieses zwischen seinem väterlichen und dem mütterlichen, Finslerschen Haus zum Rad, gelegene Grundstück erworben hat, wird dort, um den Zugang zu seinem Herrschaftshause zu verschönern, eine Neubaute, ein Zweifamilienhaus, erstellen lassen.»⁶⁴¹ Bereits am 1. Juni

1901 ist dieser Neubau, der ebenfalls von Conrad von Muralt entworfen wurde, fertig und gibt «...seinem von ihm [Tobler] bewohnten, nun hübsch umgebauten Hause entsprechend, dem ganzen Platz ein verändertes, viel freundlicheres und ein wohnlicheres Ansehen».⁶⁴²

Berlepsch-Valendas erhielt den Auftrag für die gesamte Innenausstattung der Villa Tobler auf dem Höhepunkt seiner Karriere in den späten 1890er Jahren. Neben dem Treppenhaus zeugen eine Bibliothek, ein Speisezimmer, ein Salon, ein Rauchzimmer sowie einige Nebenräume von seiner Entwurfstätigkeit. In zeitgenössischen Rezensionen fanden vor allem Bibliothek, Speise- und Rauchzimmer, alle drei im wesentlichen noch vorhanden, grosse Beachtung.⁶⁴³

Der Salon mit einer doppelflügeligen Intarsientüre – eine ähnliche wurde auch 1902 in Turin ausgestellt⁶⁴⁴ – erhielt dagegen kaum Beachtung und wurde nur einmal abgebildet. Diese Ausstattung wurde als einzige von der Stuttgarter Firma Georg Schöttle ausgeführt, alle übrigen Schreinerarbeiten dagegen von Wolff und Aschbacher aus Zürich.⁶⁴⁵ Zu den vorgegebenen Ausstellungselementen gehörten im Salon eine Stuckdecke des zweiten Rokoko, die noch aus der Zeit vor dem Umbau durch von Muralt stammte, und Möbel des zweiten Empire. Berlepsch-Valendas kombinierte diese mit einem hellroten Marmorkamin und Türen mit flachgeschnitzten Ornamenten. Arthur Weese schildert den Raum mit Berlepsch-Valendas' Ergänzungen wie folgt: «Etwas schwierig war die Aufgabe da, wo z.B. wie im Salon mit einer bereits vorhandenen Rokoko-Stuckdecke und karmoisinrot überzogenen Möbeln aus dem zweiten Empire zu rechnen war. Das ganz Neue und das Ältere konnten hier unmöglich nebeneinander bestehen, wenn beide gleich laut sprachen. So wurde dem Älteren der Vorrang gelassen... Das eine sieht eben aus, wie eines der modernen, schlicht herabfallenden Gewänder und das andere wie eine Pariserin aus den fünfziger Jahren, angethan mit auffallender Krinoline und üppigst entwickeltem Hutschmuck.»⁶⁴⁶

Die Ausstattung der Neben- und Schlafräume im oberen Stockwerk ist bis auf den Vorraum nur noch fragmentarisch erhalten. Die Räume selbst waren vorgegeben, spezielle Wünsche des Bauherrn waren zu berücksichtigen. Durch das Einziehen von Gurtbögen und durch Farbeffekte gliederte Berlepsch-Valendas die überdimensionierten Räume. Trotz der üppigen Dekorationen und der Formenvielfalt wurde das Interieur von den Zeitgenossen als praktisch, mit spärlichen, wohlangebrachten Ornamenten geschildert. Die Kritiker lobten, dass «nicht sinnverwirrende Linienführungen oder willkürlich angebrachte Ornamente, sondern einfache, klare Formen es sind, mit welchen Berlepsch diese Räume ausgeschmückt hat».⁶⁴⁷ Hier verbirgt sich ein Seitenhieb gegen allzu reiche, lineare Jugendstilornamente, die gerade in den Jahren nach der Pariser Ausstellung von 1900 häufig karikiert wurden. Eine zeitgenössische Besprechung sieht 1901 in der Ausstattung der Villa Tobler einen Hauptanstoß für die Schweizer Entwurfstätigkeit, die bislang der modernen, angewandten Kunst nur wenig Beachtung geschenkt habe. Berlepsch-Valendas, obwohl in Zürich aufgewachsen, wird hier als Münchner Künstler bezeichnet, der diese neue Richtung in die Schweiz brachte.⁶⁴⁸

Die Planungsphase für das Interieur fiel in den Herbst 1899. Im September 1899 schrieb Berlepsch-Valendas, dass er Probleme mit dem Treppenhaus habe, und im Dezember des Jahres berichtete er, dass alles im flotten Gang sei.⁶⁴⁹ Im Oktober 1900 schreibt Berlepsch-Valendas seinem Duzfreund Tobler: «Derweilen ist die Casa Tobler fertig geworden. Ich komme in 14 Tagen noch einmal nach Zürich, um die Aufstellung der letzten Objekte zu überwachen und dann lasse ich die Geschichte bis auf weiteres ruhen.»⁶⁵⁰ Am 15. Februar 1901 fand das pompöse Einweihungsfest der Familie Tobler statt, an dem Berlepsch-Valendas teilnahm. Es dauerte bis zur Schlussrevision des Baues jedoch noch weit über ein Jahr. Zu diesem Zweck reiste Berlepsch-Valendas am 20. Oktober 1902 nochmals nach Zürich.⁶⁵¹ Noch einige Zeit nach dem endgültigen Abschluss der Arbeiten bestand die Idee, dass Berlepsch-Valendas den Salon mit den Möbeln des zweiten Empire nach eigenen Entwürfen ausstatten sollte. Im Dezember 1904 fuhr er wieder nach Zürich, um erste Entwürfe für dieses Projekt vorzulegen.⁶⁵² Diese Idee wurde jedoch 1905 fallengelassen, wie aus einem Brief von Mina Tobler-Blumer (1856–1916) hervorgeht. Im April 1907 bittet sie Berlepsch-Valendas, ihr doch eine Rechnung für seine Auslagen zu schicken, und entschuldigt sich für die verspätete Zahlung.⁶⁵³ 1913 schliesslich lässt Gustav Adolf Tobler den Garten erweitern und durch die Zürcher Firma Gebrüder Mertens teilweise umgestalten.

Bauherr, Architekt und Innenausstatter

Gustav Adolf Tobler war der erste und einzige Bauherr Berlepsch-Valendas' in Zürich.⁶⁵⁴ Nach dem Wunsch seines Vaters, Emil Tobler-Finsler, sollte der einzige Sohn, der Bruder war bereits im Kindesalter gestorben, Kaufmann werden und das elterliche Bankhaus übernehmen. Bereits der Grossvater Leonhard Tobler (1779–1861) hatte 1810 das Bankhaus Tobler-Stadler gegründet. Sein Enkel Gustav Adolf wechselte 1866 vom humanistischen Gymnasium an die Industrieschule, wo er auch Hans Eduard von Berlepsch-Valendas kennenlernte.⁶⁵⁵ 1868 ging er für einige Zeit zum Sprachstudium nach Lausanne. 1870 setzte er beim Vater seinen Studienwunsch durch und immatrikulierte sich für das Fach Physik am Polytechnikum. Kurze Zeit später verbrachte er drei Semester an der Universität Leipzig. Am 28. Juli 1875 promovierte Tobler mit dem Thema «Über die Leistungen der Ladd'schen dynamo-elektrischen Maschine im Vergleich zur aufgewandten mechanischen Arbeit». Nach der Habilitation wurde er 1889 zum Honorarprofessor und 1905 zum ordentlichen Professor am Polytechnikum ernannt. Aufgrund seines Spezialwissens im Nachrichtenwesen – seine Hauptvorlesung hatte das Thema «Telegraph und Telephon» – wurde er in den 1890er Jahren mit der Einrichtung des Fernmeldewesens bei der Gotthardbefestigung betraut. Als Professor machte er sich bald einen Namen auf dem Gebiet der Schwachstromtechnik und veröffentlichte mehrere Artikel in internationalen Fachzeitschriften.

Seine Frau Mina, geborene Blumer, die er am 26. August 1880 heiratete, teilte seine Reiselust. Das Ehepaar Tobler machte zahlreiche Reisen nach England, Frankreich und Deutschland. Sie hatten drei Kinder.

Mina Blumer, Tochter eines Glarner Seidenhändlers, wurde 1856 in Lyon geboren und kam mit ihrer Familie 1863 nach Zürich. Nach einem längeren Pensionatsaufenthalt in Cheltenham sprach sie fließend Englisch und Französisch. Das Ehepaar Tobler war wegen seiner grosszügigen Unterstützung wohltätiger Zwecke in Zürich hochgeachtet. Die Zentralbibliothek verdankte ihm grössere Beiträge an die Neubaukosten, und Gustav Adolf Tobler vermachte testamentarisch verschiedenen wohltätigen Institutionen über anderthalb Millionen Franken. Die musisch orientierte Mina Tobler hatte wesentlichen Einfluss auf die Neuausstattung der Villa und führte einen Teil der Verhandlungen mit Berlepsch-Valendas, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht.⁶⁵⁶ Hermann Escher (1857–1938) schreibt über sie: «Für das Schöne, das das Leben an geistigen und insbesondere an künstlerischen Werten zu bieten vermag, besass sie ein feines Verständnis.»⁶⁵⁷ Noch 1911 erinnert sich Berlepsch-Valendas gerne an sie.⁶⁵⁸

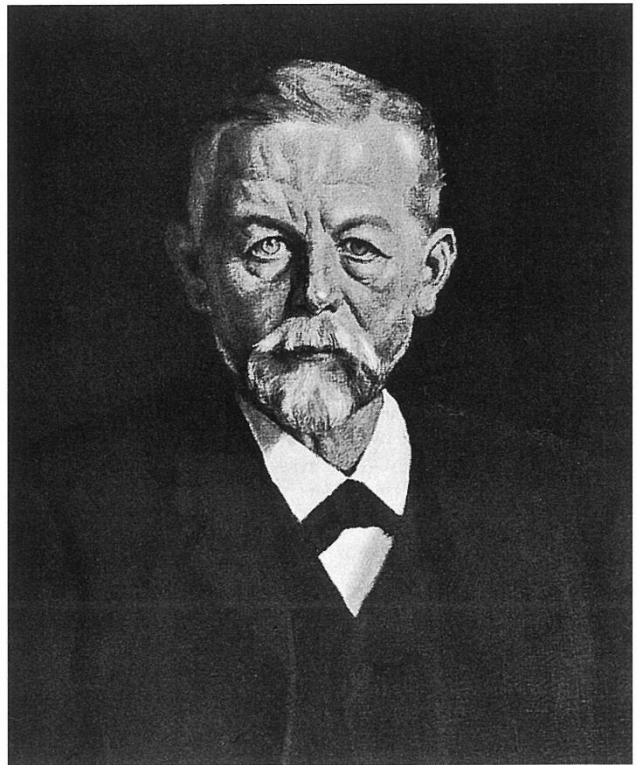
Conrad von Muralt war für die rein architektonischen Belange des Umbaus der Villa Tobler verantwortlich. Gut zehn Jahre jünger als Berlepsch-Valendas, besuchte er wie dieser das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich. Zur selben Zeit wie die Villa Tobler baute Muralt die Villen Baumann (Mythenquai 70, Zürich, 1897–1898), Hagmann (Zollikerstrasse 117, Zürich, 1898–1899) und Huber-Stockar (Neumünsterallee 5, Zürich, 1899–1900).⁶⁵⁹ Anschliessend, 1901–1904, entstand die Villa Seerose (Seegartenstrasse 12, Horgen) für den Seidenfabrikanten Jacques Huber (1851–1918).⁶⁶⁰ Die Jugendstilausstattung dieses Hauses, welche die Einflüsse der Darmstädter Schule um Josef Maria Olbrich zeigt, entwarf der St. Galler Maler und Zeichner Carl Brägger (1875–1907).⁶⁶¹ Die floralen Schnitzereien der Türen und die Vertäfelung zeigen stilistische Parallelen zum Interieur Tobler. Eine Beteiligung Berlepsch-Valendas' bei der Ausstattung der Villa Seerose lässt sich jedoch nicht nachweisen. Das reichgestaltete Kunstschmiedegitter der Einfriedung wurde aber von Berlepsch-Valendas entworfen (1957 teilweise abgebrochen). Beide Interieurs, Tobler und Seerose, sind 1905 in der von Berlepsch-Valendas typographisch gestalteten Festschrift des Eidgenössischen Polytechnikums auf der gleichen Seite abgebildet, was vielleicht ein Hinweis auf die Zusammenarbeit Muralt/Berlepsch-Valendas sein könnte.⁶⁶²

Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, der sich damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere befand, beschäftigte sich zu dieser Zeit fast ausschliesslich mit Innenausstattungen. Er feierte von 1897 bis 1902 zahlreiche Ausstellungserfolge, so in München, Paris und Turin.⁶⁶³ Neben der Villa Tobler schuf er Einrichtungen in München, Villa Rudolf Diesel und Villa Anton Pösenbacher, und in Elberfeld die Villa Max Esser und wurde als Entwerfer für zahlreiche Firmen beschäftigt. Auch der Bau und die Ausstattung seiner eigenen Villa in Planegg bei München (1899–1901) fällt in diese erfolgreichste Schaffensperiode.

Die Ausstattung der Villa Tobler war Berlepsch-Valendas' grösster Auftrag dieser Art in der Schweiz. Am 12. April 1900 schreibt er an seine Familie in Wien: «Die Toblersche Geschichte in Zürich nimmt meine ganze Zeit in Anspruch, daneben laufen noch ein paar andere, in der Entwicklung begriffene Sachen und jetzt



115 Mina Tobler-Blumer, Ehefrau des Bauherrn in Zürich, 1911.



116 Adolf Tobler, Berlepsch-Valendas' Bauherr in Zürich, 1908. Ölgemälde von Ernst Würtenberger.

kommt gar einer von St. Petersburg und möchte Entwürfe von mir haben.»⁶⁶⁴ Obwohl er gerade in den Jahren von 1898 bis 1900 mit Aufträgen und dem eigenen Hausbau in Planegg alle Hände voll zu tun hatte, kam ihm der Zürcher Auftrag finanziell sehr gelegen.⁶⁶⁵ Ausserdem liess Adolf Tobler seinem Schulfreund die grösstmögliche Freiheit, seine Ideen umzusetzen. Auch nach Abschluss der Bauarbeiten blieb der freundschaftliche Kontakt erhalten. Die Familie Tobler kam 1904 nach Planegg zu Besuch, nachdem sie bereits an der dortigen Hauseinweihung im Jahre 1901 teilgenommen hatte.⁶⁶⁶ Ausserdem war Berlepsch-Valendas Gustav Tobler noch 1904 bei einem Bildkauf behilflich.⁶⁶⁷

Der seit rund 25 Jahren in München lebende Künstler hatte bislang kaum Aufträge in der Schweiz erhalten. Zu den wenigen Arbeiten hier gehörte ein heute nicht mehr erhaltener Fries von 1881 mit historistischen Genremalereien für das Cafe Weisshaar in St. Gallen.⁶⁶⁸ Berlepsch-Valendas malte die Frieze als Ölbilder, im Format 1,20 x 2 m, in Diessen am Ammersee. Dargestellt war ein auf einem Fass reitender Mephisto, ein Zeltlager und andere Genreszenen.⁶⁶⁹ Das St. Galler Tagblatt schrieb darüber im Dezember 1881, dass die Frieze «in einer Fülle gesunden Humors und heiterer Grazie im Geschmack der deutschen Renaissance das Leben des 16. Jahrhunderts zur Anschauung bringen».⁶⁷⁰

Im selben Jahr, im Sommer 1881, hatte Berlepsch-Valendas bereits in München einen ähnlichen Auftrag für den befreundeten Verleger und Photographen Johann Baptist Obernetter (1840–1887) ausgeführt. Im Gartenpavillon an der Schillerstrasse 20 malte er jedoch die lebensgrossen Figuren direkt auf den frischen Kalkgrund⁶⁷¹, für einen Freundschaftspreis von 400 Mark.⁶⁷² Diese dekorativen Wandmalereien sind, neben Entwürfen für Festdekorationen, die ersten Arbeiten Berlepsch-Valendas' im Gebiete der Raumausstattung.⁶⁷³ Auch später widmete er der Wandgestaltung besondere Aufmerksamkeit.

Baubeschreibung: Anlage und Architektur

Die wesentlichste äussere Veränderung der Villa Tobler durch Conrad von Muralt sind der charakteristische Turmaufbau, in dem sich das Laboratorium befindet, und die Aufstockung durch ein grosses Walmdach. Die ursprüngliche Fensterstellung und Geschossgliederung des Kernbaus von Gustav Albert Wegmann werden im Prinzip übernommen. Mittels einer neuen Fassadengestaltung versucht Conrad von Muralt, dem Baukörper wieder ein einheitliches Gesicht zu geben. Das gefugte Sockelgeschoss und die Eckquadrierung nach fünf Achsen markieren den Hausteil, während die übrigen zwei Fensterachsen – es sind nach wie vor sieben Fensterachsen vorhanden – optisch zum Turm gehören. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch ein fünfachsiges Blendarkadenmotiv und den etwas höher gefügten Sockel beim Turm. Auf diese Art erreicht Muralt, dass der Turm nicht aufgesetzt, sondern als durchgehender Baukörper wirkt. Wichtigste Schmuckelemente des Turmes sind ein Dreibogenfenster und ein Bogenfries auf der Höhe des Dachfirsts.

Im Erdgeschoss befinden sich neben dem Eingangstreppehaus die Nutz- und Dienstbotenzimmer. Im Hochparterre sind die repräsentativen Räume unterge-

bracht: Rauchzimmer, Salon und Wohnzimmer mit Zugang zur Veranda, in der Mitte des Gebäudes Bibliothek und Speisezimmer und auf der Nordwestseite Garderobe, Toilette, Küche und Büro. Im ersten Stock liegen die Schlaf- und Gästezimmer sowie ein grosses Studierzimmer. Im obersten Stock sind neben Nutzräumen und Dienstbotenzimmern die Laboratorien mit Zugang zum Turmzimmer untergebracht.

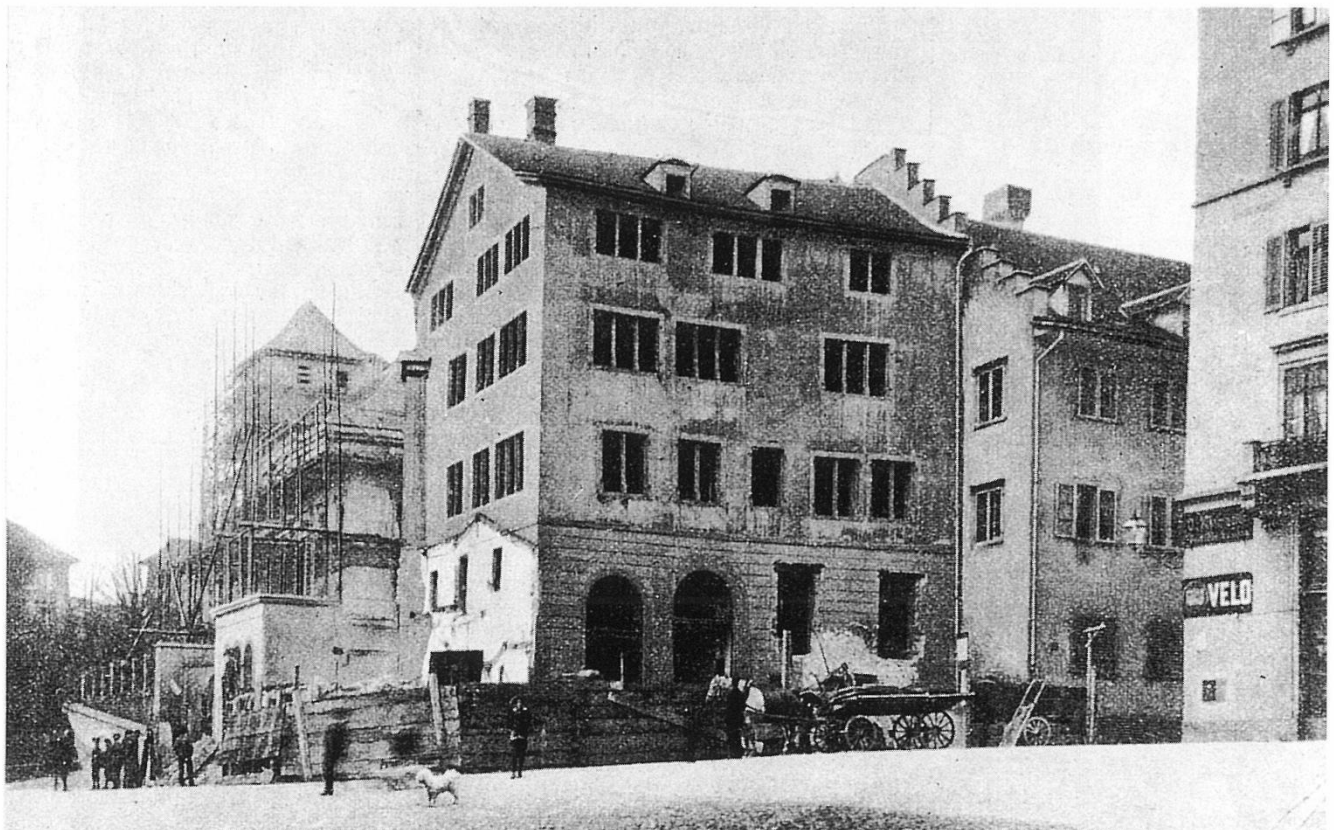
Besonders deutlich wird die Umgestaltung bei der Analyse der Nordwestfassade, also der Haupteingangsseite vom Hof her. Der ursprünglich geschlossene, vierachsige Baukörper von Wegmann wird beidseitig ergänzt. Das hohe Walmdach und der Turm im Hintergrund vervollständigen die neue Silhouette. Der ursprüngliche, von Säulen gerahmte Eingang wird zum Nebeneingang. Das repräsentative, steinerne Eingangstreppehaus verlegt Muralt direkt in einen Anbau an der Strassenseite. Der Zugang erfolgt durch einen überdachten Portalvorbau im Hof. Auf der Gartenseite schafft der Architekt durch den Anschluss der Veranda an der Westecke, die in die Säulenreihe der Gartenabschlussmauer übergeht und dieselbe Höhe wie der Anbau des Eingangstreppehauses hat, eine Art Gegengewicht. Neu ist auch die Gestaltung der Mittelachse über dem alten Haupteingang. Hier befindet sich nun ein über zwei Stockwerke reichendes Buntglasfenster nach einem Entwurf von Berlepsch-Valendas. Es hat die Breite der ursprünglichen Doppelfenster und dient zur Beleuchtung des hölzernen Haupttreppehauses im Wohnungsbereich.

Neben der Ausstattung der Repräsentationsräume stammt vermutlich auch ein Teil der Gartenanlage von Berlepsch-Valendas, die Grundstruktur dagegen von Wegmann. Ein Entwurf Wegmanns zeigt eine halbrunde, hohe Abschlussmauer mit einem Brunnen zum Hof hin, der heute noch vorhanden ist.⁶⁷⁴ Den oberen Abschluss der Mauer bildet beim Wegmann-Entwurf jedoch eine steinerne Balustrade. Die doppelte Säulenreihe und das schmiedeiserne, spinnennetzartige Geländer sind Ergänzungen aus der Zeit des Umbaus. Zum Hof hin schliesst ein doppelreihiges Säulenhalf-rund die Anlage ab, die ihre Ursprünge in der römischen Villenarchitektur, etwa in den Bauten der Villa Hadriana, hat. Diese Pergola aus der Umbauphase ist von der Gartenseite über einen gleichzeitig entstandenen Treppenanbau, zu dem auch eine Drachenskulptur gehört, begehbar. Es lässt sich jedoch nicht nachweisen, ob die Skulptur von Berlepsch-Valendas entworfen wurde. Die vor der Treppe stehende Bank könnte noch aus der ersten Bauphase stammen. Sie zeigt dasselbe Rosettenmotiv wie ein Konsolentwurf Wegmanns.⁶⁷⁵ Anscheinend hat Berlepsch-Valendas dieses Motiv später bei der Verzierung des hölzernen Treppengeländers in einer Variante aufgegriffen. Am 17. Juni 1902 berichtet Berlepsch-Valendas seiner Familie, dass er bei Tobler in Zürich war, «um dort über eine neue kleinere Arbeit zu sprechen», gleichzeitig habe er bei einer Zürcher Marmorfirma zwanzig Säulen bestellt.⁶⁷⁶ Vermutlich handelt es sich hier um das Material für den Säulenabschluss zum Hof. Dafür spricht auch das Datum, da die endgültige Platzgestaltung zum Eingangsbereich sicher erst nach Abschluss des von Tobler veranlassten Neubaus des Nachbarhauses vorgenommen wurde. Am 17. September 1902 berichtet Berlepsch-Valendas wei-

Villa Tobler: Aussenansichten und Pläne



117 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Südseite. Aufnahme von 1960. Vgl. Kat. Nr. 13.





links oben:

118 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf die Häusergruppe Winkelwiese/Kirchgasse. Aufnahme vor 1899. Im Hintergrund links die Villa Tobler vor dem Umbau von 1899–1901.

links unten:

119 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf die Häusergruppe Winkelwiese/Kirchgasse. Aufnahme um 1900. Im Hintergrund links die Villa Tobler im eingestülperten Zustand während des Umbaus von 1899–1901.

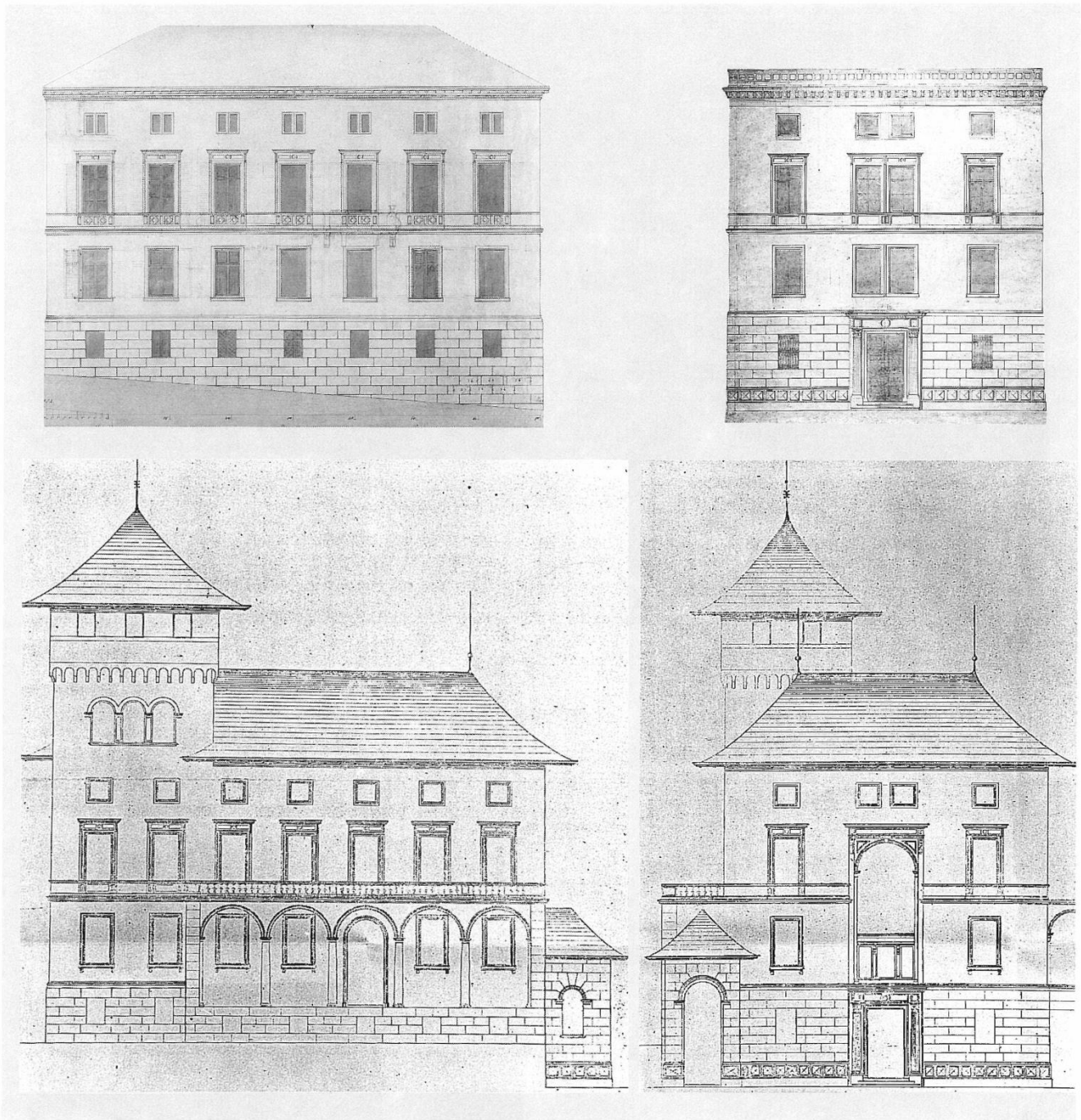
oben:

120 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf die Häusergruppe Winkelwiese/Kirchgasse. Aufnahme um 1905. Im Hintergrund links die Villa Tobler im umgebauten Zustand mit dem neuen Turmaufbau.

rechts:

121 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf die Häusergruppe Winkelwiese/Kirchgasse. Aufnahme von 1959.



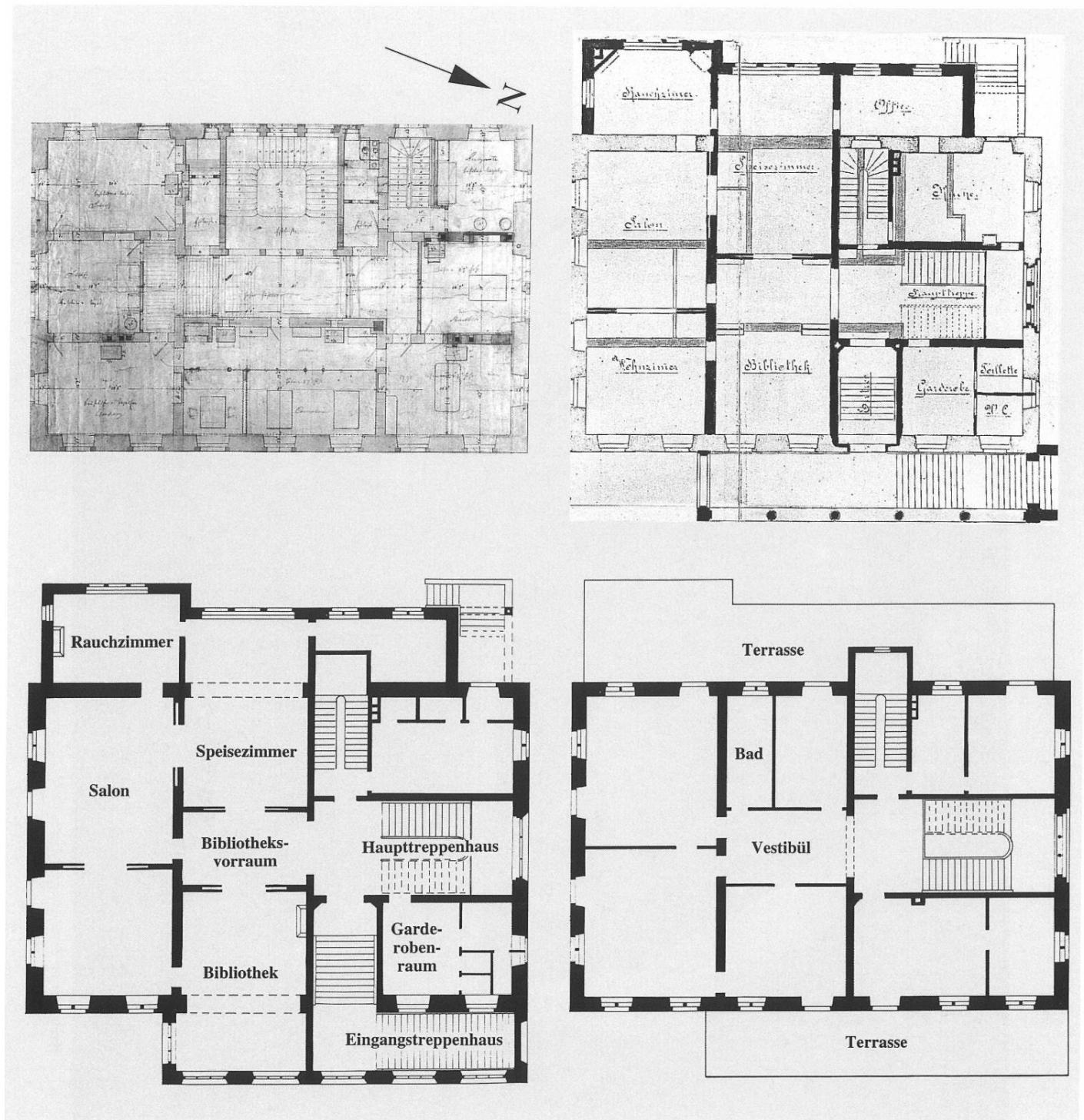


oben:
122 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Ostfassade, 1854. Originalplan von Gustav Albert Wegmann im gta der ETH Zürich. Entspricht weitgehend dem 1855 vollendeten Bau.

unten:
124 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Ostfassade, 1898. Originalplan im BAZ. Baueingabeplan von Hans Heinrich Conrad von Muralt für den Umbau. Bewilligt von der Bausektion der Stadt Zürich am 8. November 1898. Entspricht abgesehen vom Terrassenvorbau und dem Eingangsportikus für das neue Eingangstreppehaus weitgehend dem zwischen 1899 und 1901 ausgeführten Umbau.

oben:
123 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Nordfassade, 1854. Originalplan von Gustav Albert Wegmann im gta der ETH Zürich. Entspricht weitgehend dem 1855 vollendeten Bau.

unten:
125 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Nordfassade, 1898. Originalplan im BAZ. Baueingabeplan von Hans Heinrich Conrad von Muralt für den Umbau. Bewilligt von der Bausektion der Stadt Zürich am 8. November 1898. Entspricht abgesehen vom Terrassenvorbau und dem Eingangsportikus für das neue Eingangstreppehaus weitgehend dem zwischen 1899 und 1901 ausgeführten Umbau.



oben:
126 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Grundriss Hochparterre, 1854. Originalplan von Gustav Albert Wegmann im gta der ETH Zürich. Entspricht weitgehend dem 1855 vollendeten Bau.

unten:
128 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Grundriss Hochparterre. Zustand 1992.

oben:
127 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Grundriss Hochparterre, 1898. Originalplan im BAZ. Baueingabeplan von Hans Heinrich Conrad von Muralt für den Umbau mit Eintrag der geplanten Grundrissveränderungen: schwarz = neue Mauerzüge, grau = abzubrechende Mauerzüge. Bewilligt von der Bausektion der Stadt Zürich am 8. November 1898, in leicht abgeänderter Form ausgeführt.

unten:
129 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Grundriss 1. Stock. Zustand 1992.



130 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Drachenskulptur beim rückseitigen Treppenaufgang zur Pergola über der Hofabschlussmauer im Garten. Aufnahme von 1973.

ter, er sei nun «heillos froh, nicht mehr stundenlang im Toblerschen Garten stehen zu müssen ...», weil das Wetter so schlecht sei, und meint, dass er vor Ende Oktober nicht mehr nach Zürich müsse. Mitte November schreibt er aus Zürich: «Ich muss hier auch noch die Modelle zu den Bildhauereien, die eine grössere Garten-Architektur schmücken sollen, durchcorrigieren und den Plan des Gartens selbst mit dem Gärtner-Ingenieur durcharbeiten.»⁶⁷⁷

In der Mitte des Säulenhallbrunds im Hof steht eine um 1912 entstandene Jünglingsfigur mit Hund des Schweizer Bildhauers und Zürcher Ehrenbürgers Richard Kissling (1848–1919),⁶⁷⁸ der 1909 auch die Meerjungfrau-Plastik im Garten der Villa Seerose in Horgen geschaffen hatte. Die einzelnen Säulen sind durch ein schmiedeeisernes Geländer verbunden, das in seiner abstrakten Form dem Veranda-Geländer der Villa Berlepsch in Planegg ähnelt. Auch hier wechseln sich Säulen und Gitterteile ab. Florale, plastische Motive dagegen zeigt das daran anschliessende Geländerstück auf der Nordwestseite des Hauses. Es schliesst eine kleine überdachte Veranda zum Hof hin ab, der Schlossermeister ist unbekannt. Die Blumenmotive erinnern an Details des Seerosen-Zauns in Horgen, bei dem die einzelnen Blumen und Blätter – Passionsblumen und Ginkgo-Blätter sowie Seerosen – plastisch ausgearbeitet sind. Mündlich, durch einen an der Herstellung beteiligten Schlossergesellen, ist überliefert, dass Berlepsch-Valendas um 1903 ein schwarz bemaltes Gipsmodell in Originalgrösse geschaffen hat, nach dem die Schlossermeister arbeiteten. Es stand 1903 in der Werkstatt der Firma Hermann Neeser. Ausserdem waren die Firmen Zwिंगi und Bertuch beteiligt. Alle drei waren im Seefeldquartier in Zürich ansässig. Der Seerosen-Zaun entstand in zwei Bauetappen, wobei der grössere Teil 1903/04 und der kleinere 1906, bei der Parkerweiterung, aufgestellt wurde.⁶⁷⁹

Ausstattung

Die Villa Tobler besitzt zwei getrennte Treppenhäuser. Ausserdem gibt es ein separates Treppenhaus für die Dienstboten, das wesentlich schlichter gestaltet ist als das herrschaftliche, zweigeteilte Haupttreppenhaus. Bei der Gestaltung des steinernen Eingangstreppehauses an der Nordostseite hatte Berlepsch-Valendas unterschiedliche Deckenhöhen einzukalkulieren. Die Höhe nimmt nach oben hin von 8,5 m auf 4 m ab. Daher schreibt er an seine Schwester, dass ihm das Treppenhaus Probleme mache.⁶⁸⁰ Durch eine Teilung in zwei getrennte Bereiche mit unterschiedlicher Deckengestaltung löste er das Problem.

In der zeitgenössischen Besprechung von Arthur Weese wird das Treppenhaus der Villa ausführlich beschrieben. Er sieht dessen Dekoration in eigenartiger Weise gelöst.⁶⁸¹ Die unterschiedliche Deckengestaltung kontrastiert neue mit alten Stilelementen. Im Eingangsbereich verwendet Berlepsch-Valendas eine farbige Balkendecke mit floralen Schnitz- und Stuckmotiven, die in der Gesamtwirkung, jedoch nicht im Detail, Renaissanceanklänge zeigen. Sie setzt sich in einer Art Vierungsschuppe fort. Ein Bandornament mit Metalleinlagen auf farbigem Hintergrund bildet dazu das Mittelstück, das von einer altertümlichen, hölzernen Balken-

konstruktion gerahmt wird. An dieser Stelle befindet sich auch das einzige Treppenhauslicht – ein dreiarmer Leuchter, unter dem als Blickfang eine Kopie von Donatellos San Giorgio steht. Weese kommentiert die Figur mit dem Hinweis, dass «Altes und Neues sich vorzüglich verträgt, wenn es in zweckentsprechender Weise in gleichem Rahmen untergebracht wird».⁶⁸² Diese Einbeziehung klassischer Figuren als Blickfang war nicht selten zu dieser Zeit. Hans Christiansen beispielsweise benutzte ebenfalls eine Skulptur als Blickfang im Treppenhaus des Haus «Rosen» in Darmstadt.⁶⁸³ Das Relief über dem Eingangsportal dagegen weist reine Jugendstilformen auf, ebenso die farbigen Opalescentscheiben. Ausgeführt wurden sie von der Berliner Firma Schulz und Jost.⁶⁸⁴ Bei den grossen, halbrunden Fenstern mit einem Rahmen, der eine Art Fischblasenornament bildet, setzt der Entwerfer helle, durchsichtig geriffelte Scheiben gegen glatte, bunt ornamentierte ab. Die Buntglasscheiben zeigen neben floraler und abstrakter Ornamentik auch Tiermotive. Das Fenster zur Rechten der Donatellofigur stellt zwei Pfauen dar, ein im Jugendstil und der englischen Arts and Crafts Bewegung sehr beliebtes Motiv.⁶⁸⁵ So verwendet beispielsweise auch Bernhard Pankok Pfauen für seine Vignetten in der Zeitschrift JUGEND.⁶⁸⁶

Durch eine Glastüre, eingerahmt von einer Fliesenwand, betritt man das Haupttreppenhaus und von hier aus den Garderobenraum mit eingebauten Schränken und Garderobenwand. Auch in den Wohnräumen mischen sich historisierende Formen mit Jugendstilmotiven. Die farbige Stuckdecke ist altertümlich, die Holzarbeiten und Buntglasfenster dagegen weisen Jugendstilformen auf. Das bodenbündige Buntglasfenster im Treppengbereich wurde von der Münchner Firma Steinicken und Lohr angefertigt. Die bleiverglaste Türen, die den Wohnbereich vom Treppenhaus trennen und die wie riesige Spinnennetze wirken, wurden von Schulz und Jost gearbeitet. Die auf den Antrittspfosten des Treppengeländers montierte vierarmige florale Stehlampe, ausgeführt von der Münchner Firma Kiefer und Co., wird in den Besprechungen besonders hervorgehoben.⁶⁸⁷ Das schmiedeeiserne Gestell wächst gleichsam wie eine Pflanze mit Glühbirnen-Blüten aus dem Treppengeländer heraus. Auch die einzelnen Streben des Geländers werden von Dreierbündeln stilisierter Blumen gebildet. Die unter der Treppe fest eingebaute Sitzbank mit rotem Lederbezug nimmt dieses Blumenmotiv ebenfalls in ihren Schmuckformen auf. Ebenso finden die Verzierungen der Heizungsgitter und die spinnwebartige Bleiverglasung der Wohnungstür in der Bankverzierung ihr Echo. Mit der Bank als Abschluss löst Berlepsch-Valendas das optische Problem der im rechten Winkel zueinander stehenden Treppenläufe. Er kann sie nun völlig voneinander getrennt behandeln, ohne dass dies störend wirkt. Die überhohe Rückenlehne, die sich durch die Treppenwand ergibt, erinnert an die 1898 im Glaspalast ausgestellte Truhnenbank.

Die folgende Zwischenetage ist komplett anders gestaltet. So hat sie anstelle der Stuckdecke eine gewölbte Holzdecke. Dieses Tonnengewölbe mit sichtbaren Balken und Zapfen setzt sich bis zum obersten Treppenabsatz fort. Ähnliche Gewölbe beschreibt und illustriert Berlepsch-Valendas schon 1888 in seinen Tiroler Studien.⁶⁸⁸ Auch die englische Architektur verwendet diese

Deckenkonstruktion. Da der Raum sich nach oben verengt, endet das Treppengeländer im rechten Winkel zu seinem ursprünglichen Verlauf. Eine kannelierte Holzsäule, die aus dem Geländer wächst, stützt die Deckenkonstruktion. Durch dekoratives Schnitzwerk, Eichhörnchen- und Löwenkopfmotive, gelingt es Berlepsch-Valendas, die leicht verschobene Position der Säule als zentral erscheinen zu lassen.⁶⁸⁹ Die Eichhörnchenfigur an der Ansatzstelle der Säule verbindet diese optisch mit dem Geländer. Säule und Tierfiguren lehnen sich deutlich an historistische Vorbilder an. Eine Glastür, ähnlich wie im Hochparterre, trennt auch hier das Treppenhaus und den eigentlichen Wohnbereich, in dem sich die Schlafzimmer befinden.

Durch die bleiverglaste Tür im Hochparterre betritt man den reichverzierten Bibliotheksvorraum. Die Wandgestaltung wird von drei grossen Holztüren, die zu Bibliothek, Salon und Speisezimmer führen, sowie von eingebauten Schränken und Bänken beherrscht. Die ganze Wandverkleidung besteht aus Holz und ist von der Zürcher Firma Wolff und Aschbacher ausgeführt worden, die Türen in Rüsterholz mit Kirschbaumfüllungen und die Einbaumöbel in Oliveiche mit Füllungen aus kaukasischer Eibe. Die geschnitzten Supraporten zeigen Blumenmotive. Kreissegmente und ein einfach getünchter, auf die Wand aufgesetzter Gurtbogen umrahmen diese. Besonders reich verziert ist die farbige Stuckdecke, ausgeführt von der Zürcher Firma Martin und Co. Die Supraporten zeigen Blüten- und Blattrispen in Seitenansicht, das Deckenmotiv in «Draufsicht». Die in Pastellfarben gefasste Decke erinnert in ihrem Formenreichtum an Rokokodecken, wobei jedoch die Detailformen nichts mit Rocaillemotiven zu tun haben, sondern Blumenmotive aus der einheimischen Flora zeigen, wie sie der Jugendstil bevorzugte. Symmetrisch angeordnete Blumenkränze bilden das Grundmotiv des Deckenschmucks. In sich geschlossen und ohne klar definierte Richtung schlängeln sich die Pflanzenstiele in verwirrendem Linienspiel mit Blüten, Blattrispen, Knospen und Würzelchen von der Deckenmitte nach allen Seiten.

Der riesige Bibliotheksraum ist durch einen farbigen Gurtbogen und unterschiedliche Decken in zwei Bereiche geteilt: einen Kaminbereich und eine Fensterische, beide mit Sitzgruppen. Vor allem durch seine ähnliche Wandgestaltung mit Einbauschränken bildet der Vorraum optisch die Verlängerung der Bibliothek. Die eingebauten Möbel sind noch vorhanden, Tische und Stühle sind leider verloren. Beide Decken sind sehr unterschiedlich in der Gesamtwirkung und zeigen sowohl neugotische Motive als auch solche des Jugendstils. Der Raum wird dominiert von einem grossen Kamin vor einer grünglasierten Kachelwand, zu dem ursprünglich zwei Sitzbänke auf einem Podest gehörten. Englische Formen wie die grosse Kupferhaube mit vegetabilen Motiven sind mit historistischen Stilelementen kombiniert, so mit dem Marmorsockel, wie man ihn unter anderem in der von Berlepsch-Valendas studierten Tiroler Schlossarchitektur findet. Die Medusa auf dem im Marmorsockel eingelassenen Kupferrelief ist ein typisches Motiv im Münchner Jugendstilkreis und taucht beispielsweise auch als Vignette in der JUGEND auf.⁶⁹⁰ Als Symbol der «femme fatale» war die Medusa, ein Motiv der Antike und der Renaissance, in der Ju-

gendstilzeit wiedererstanden. Berlepsch-Valendas verwendete das Motiv bereits 1897 beim Entwurf des geschnitzten Bibliotheksschranks und als Supraporte in der Villa Pössenbacher in München.

Bei den eingebauten Bücherschränken mit Glastüren betont Berlepsch-Valendas die konstruktiven Elemente. Geschlossene Holzfüllungen im unteren Schrankteil werden mit durchsichtigen Glasfüllungen variiert. Trotz ihrer Grösse und rechteckigen Kontur wirken die schweren Bücherschränke leicht, ein Effekt, der durch die ungleich grossen, geschwungenen Füllungen und Glasscheiben erreicht wird. Einziger Schmuck sind die zierlichen, vegetabilen Beschläge in der Art August Endells. Im Fensterbereich ist ein Buffet mit Marmorbrunnen eingebaut, das die Heizkörper abdeckt. Ihre dekorativen Gitter, ausgeführt von Kiefer und Co., mit getriebenen Kupferfüllungen, ausgeführt von Winhart und Co., bilden den Unterteil des Möbels. Die Jugendstilmotive der Gitter heben sich ab vom historistischen Wandbrunnen mit Wassermannskopf. Ähnliche Gitter finden sich überall im Haus und wurden als nützliches Schmuckelement besonders gelobt.⁶⁹¹

Wie die Bibliothek hat Berlepsch-Valendas das gegenüberliegende Speisezimmer völlig neu konzipiert im Bestreben, den Raum optisch zu gliedern und zu verkleinern. Weese schreibt, Berlepsch-Valendas habe das ausserordentlich grosse Speisezimmer in seiner Gestalt wesentlich verändert.⁶⁹² Durch vorgestellte Marmorsäulen im Fensterbereich und eine heruntergezogene Kassettendecke entsteht eine intime Sitzecke. Ein als Raumteiler fungierender bemalter Gurtbogen und die unterschiedliche Deckengestaltung der beiden Raumhälften lassen optisch zwei Zimmer entstehen. Der Gurtbogen endet in einem marmornen Wandbrunnen mit Wassermotiven, ausgeführt von der Firma Schmidt und Schmidtweber, Zürich. Der Wasserspeier selbst, ein Krebs, erinnert an barocke Brunnenmotive, während das Kupferrelief mit Quallen verziert ist, wie man sie in Ernst Haeckels Buch «Kunstformen der Natur» findet, das damals weit verbreitet war.

Die gepresste Tapete mit Goldgrund und die farbige Bemalung des Gurtbogens werden von den Abbildungen in der Besprechung von Arthur Weese noch nicht erfasst.⁶⁹³ Die floralen Gurtbogenmalereien wurden wie die des Rauchzimmers erst nach dem Einweihungsfest am 15. Februar 1901 fertiggestellt. Im Oktober 1901 schreibt Berlepsch-Valendas an seine Familie, dass er an ungefähr 1,5 m x 2 m grossen Aquarellen für die Wandmalereien der Villa Tobler arbeite. Zu diesem Zeitpunkt erwähnt er auch seine Besprechung des Interieurs im KUNSTGEWERBEBLATT, mit dessen Bildauswahl er nicht ganz zufrieden war.⁶⁹⁴ Am 19. November 1901 berichtet er aus Zürich an seine Familie, dass Tobler mit seinen Entwürfen einverstanden sei, an denen sofort weitergearbeitet werde.⁶⁹⁵ Im Dezember des Jahres ist der Künstler selbst noch einmal in Zürich, um die Malereien zu korrigieren.⁶⁹⁶ Farb- und Flächengestaltung erinnern an diejenigen der japanischen Musterbücher. Die Bogeninnenseite ist in hellen Grünbeige- und Goldtönen gehalten, während die Aussen-seiten weisse Blüten mit rostbraunen Blättern auf dunkelblauem Grund zeigen. Zwar bevorzugt Berlepsch-Valendas gebrochene Farbtöne, doch legt er auch Wert

Villa Tobler: Aussenansicht



131 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick durch den Hofeingang auf die Nord- und Ostfassade. Aufnahme von 1960. Vgl. Kat. Nr. 13.

Villa Tobler: Eingangstreppe



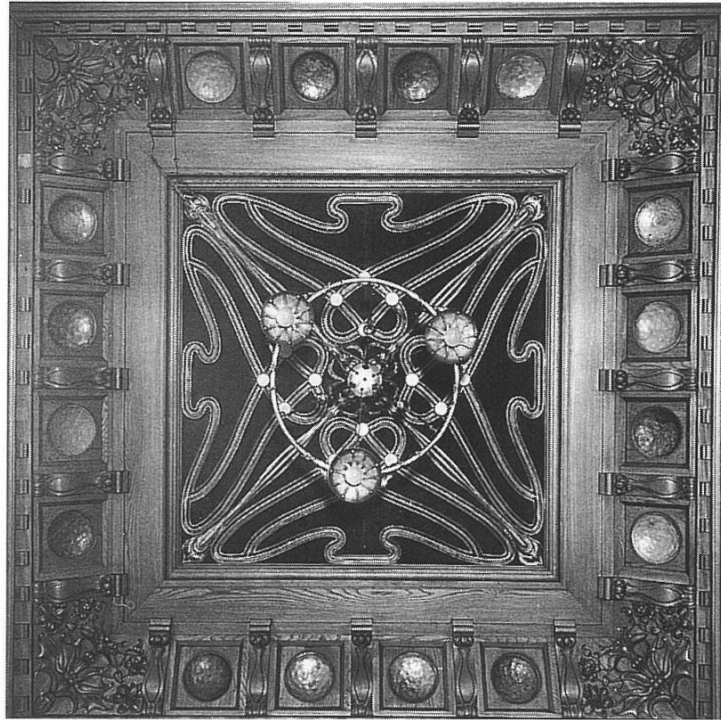
132 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Untere Partie des Buntglasfensters mit stilisierten Pfauenmotiven im Eingangstreppehaus. Aufnahme von 1992.

133 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Untere Partie des mittleren Buntglasfensters mit floralen Ornamenten im Eingangstreppehaus. Aufnahme von 1992.





134 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Teilansicht der Ost- und Südwand mit Pfauenfenster und Donatello-Figur im Eingangstreppehaus. Aufnahme von 1992.



135 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Deckenpartie über dem mittleren Treppenpodest im Eingangstreppehaus. Aufnahme von 1957.



136 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Kopie von Donatello's San Giorgio im Eingangstreppehaus. Aufnahme von 1957.



137 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick vom Eingangstrep-
penhaus zur Eingangstüre des Haupttreppenhauses. Aufnahme von 1990.

Villa Tobler: Haupttreppenhaus



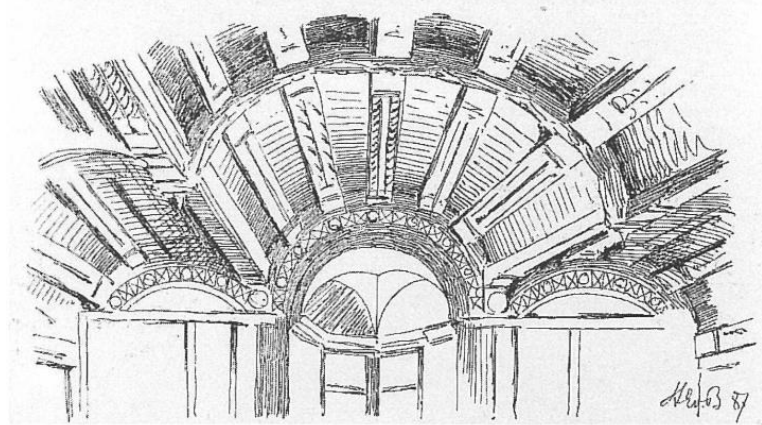
138 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick vom Hochparterrepodest zum Zwischenpodest mit dem grossen Buntglasfenster im Haupttreppenhaus. Aufnahme von 1992.



139 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Buntglasfenster im oberen Füllungsfeld der Türe zum Garderobenraum im Haupttreppenhaus.

140 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Eingebaute Sitzbank mit Lederbezug im Haupttreppenhaus. Vgl. Kat. Nr. 13.6 a.

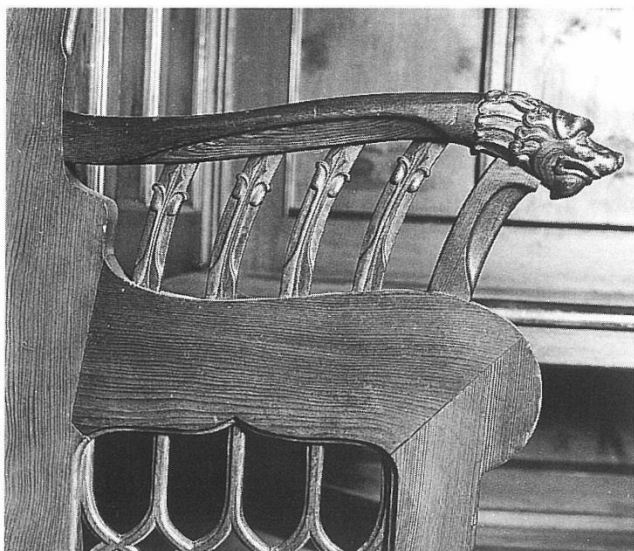




141 Spätgotische Holzdecke der Trostburg in Südtirol, 1887. Illustration von Berlepsch-Valendas, publiziert in KGB AF 4/1888, S. 145.

142 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick vom Obergeschoss-podest in die von spätgotischen Vorbildern beeinflusste gewölbte Holzdecke des Haupttreppenhauses. Aufnahme von 1992.



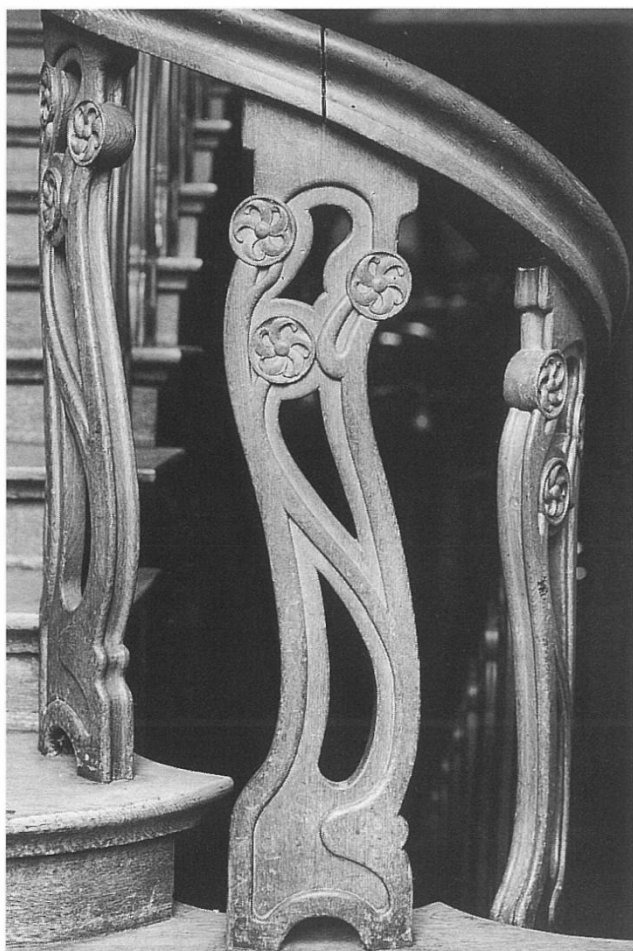


143 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Holzschnitzereidetail an der Armlehne der Eckbank im Rauchzimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.3 a.



144 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Holzschnitzereidetail am Geländer des Haupttreppenhauses im 1. Stock. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.6 a.

145 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Geschweiffter Brettbaluster des Geländers im Haupttreppenhaus. Aufnahme von 1992. Vgl. Kat. Nr. 13.6 a.



146 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Seitenwange der Sitzbank im Hochparterre des Haupttreppenhauses. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.6 a.



Villa Tobler: Bibliotheksvorraum

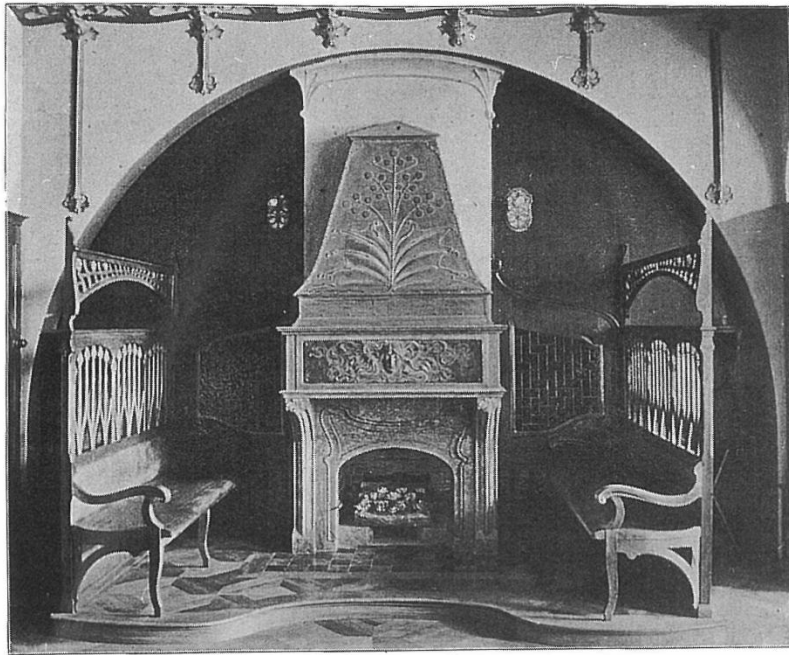


147 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bibliotheksvorraum, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 13.4.

148 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bibliotheksvorraum. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.4.



Villa Tobler: Bibliothek



149 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf den Kamin an der Nordwand der Bibliothek, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme.

150 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf den Kamin an der Nordwand der Bibliothek. Aufnahme von 1973.





oben:

151 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick von der Bibliothek in den ursprünglich nicht abgetrennten Bibliotheksvorraum, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme.

links:

152 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Einbauschränk an der Nordwand der Bibliothek, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 13.2 d.

unten:

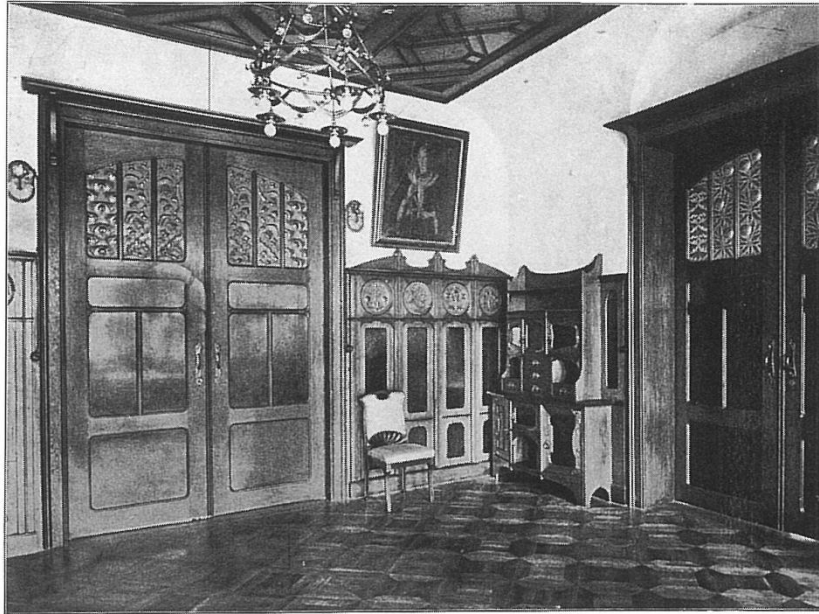
153 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf die Nordwand der Bibliothek. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.2 d.





154 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Südliches Buntglasfenster an der Ostwand der Bibliothek. Aufnahme von 1992.

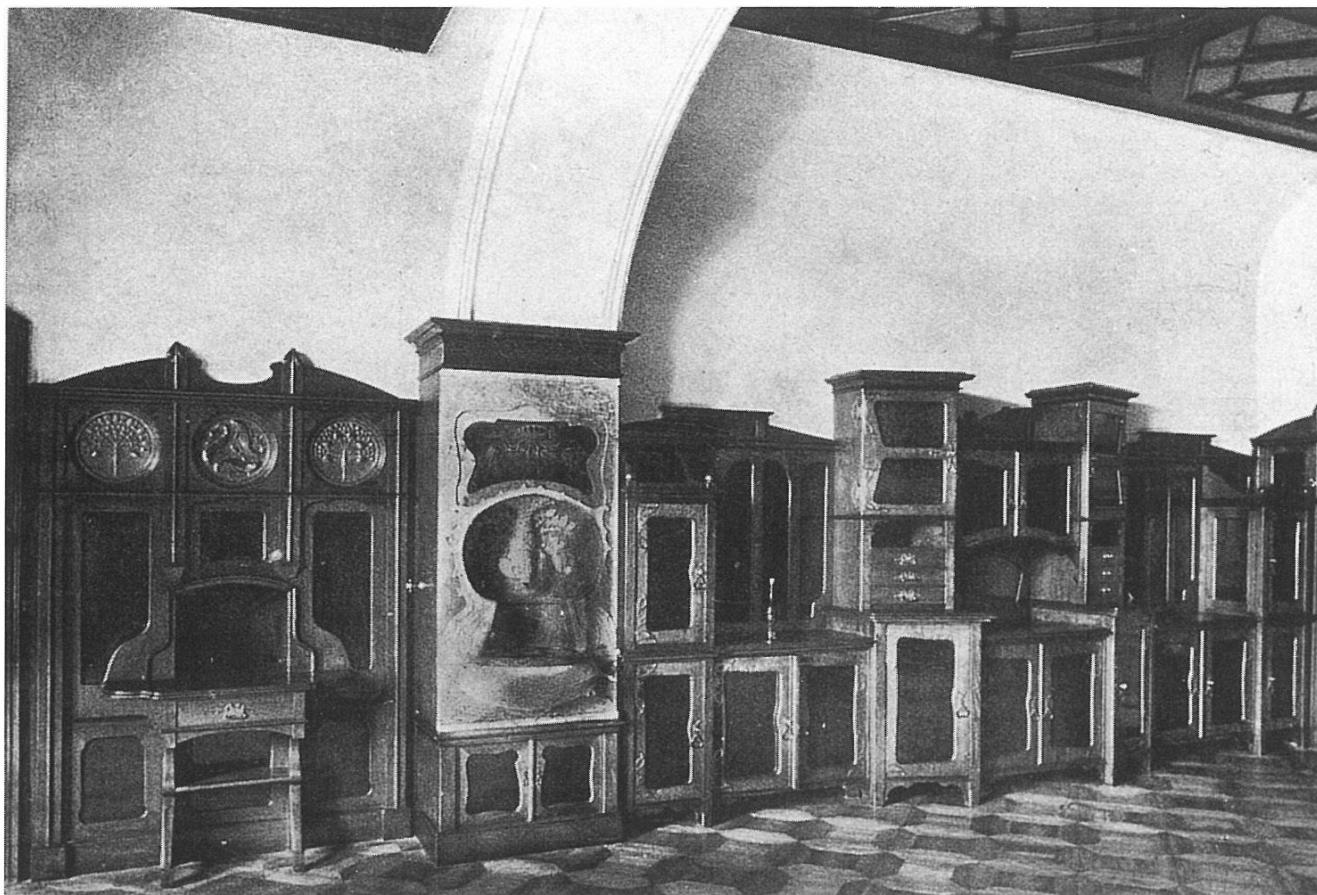
Villa Tobler: Speisezimmer



155 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick auf die Schiebetüren im Bibliotheksvorraum bzw. im Salon im Speisezimmer, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 13.1.

156 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick zur Ostwand des Speisezimmers. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.1.





oben:
157 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick zur Nordwand des Speisezimmers, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 13.1 a, b, c, f.

unten rechts:
158 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Wandbrunnen an der Nordwand des Speisezimmers, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme.

links unten:
159 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick zur Nordwand des Speisezimmers. Aufnahme von 1990.

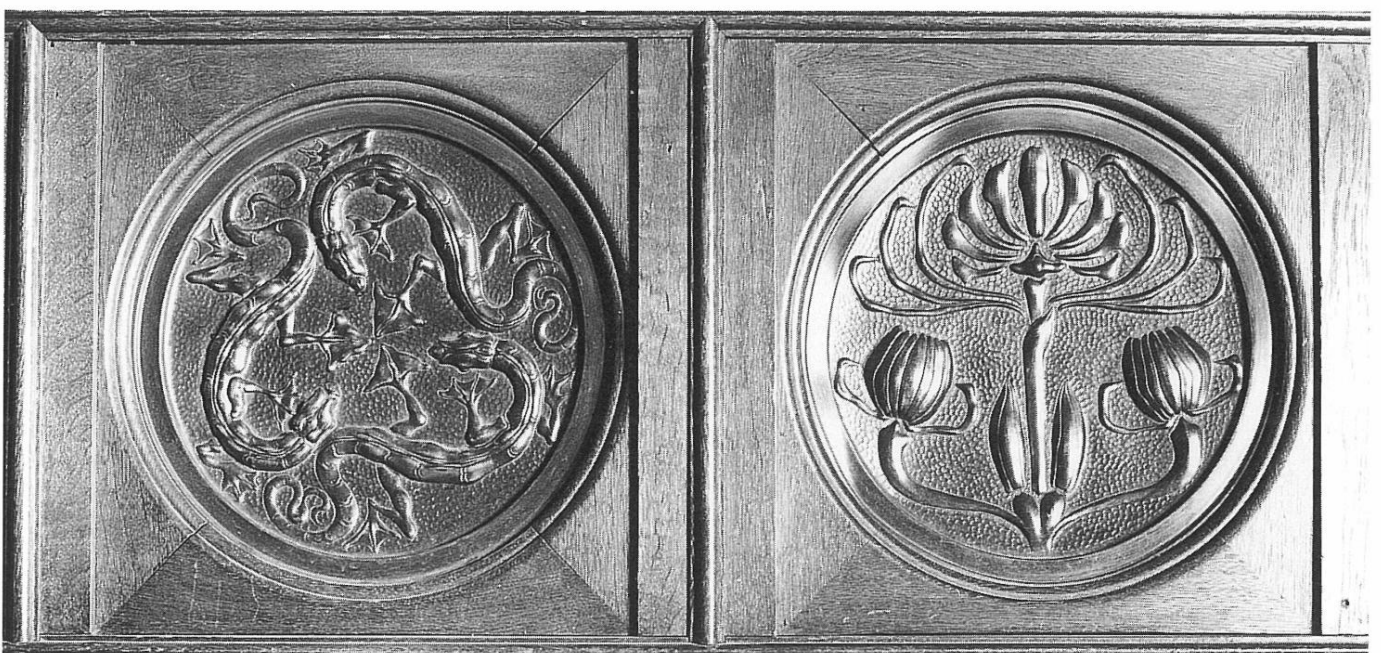


Villa Tobler: Ausstattungsdetails



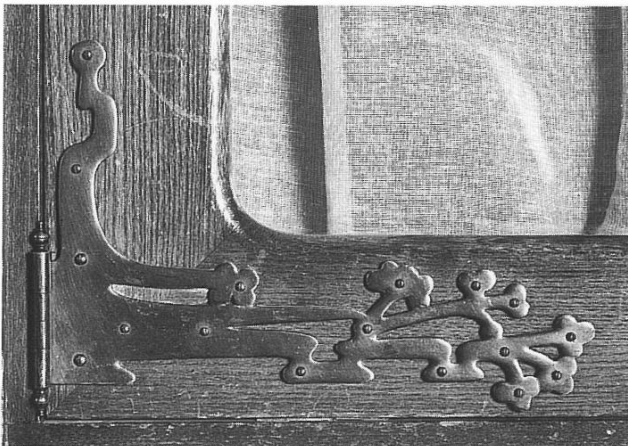
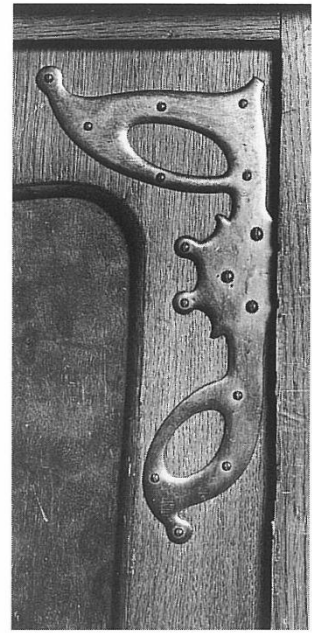
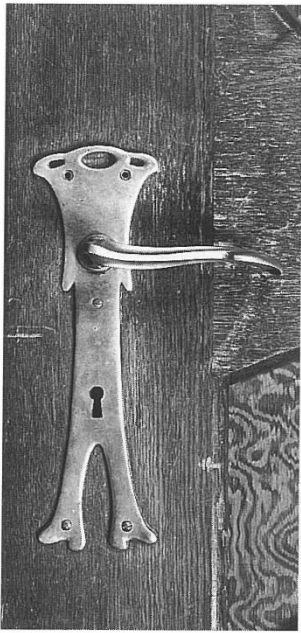
160 Kupferplatten nach Entwürfen von Berlepsch-Valendas, ausgeführt von der Münchner Firma Winhart und Co. Vgl. Kat. Nr. 13.1.

161 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Kupferplatteneinlagen im Wandtäfer des Speisezimmers. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.1.

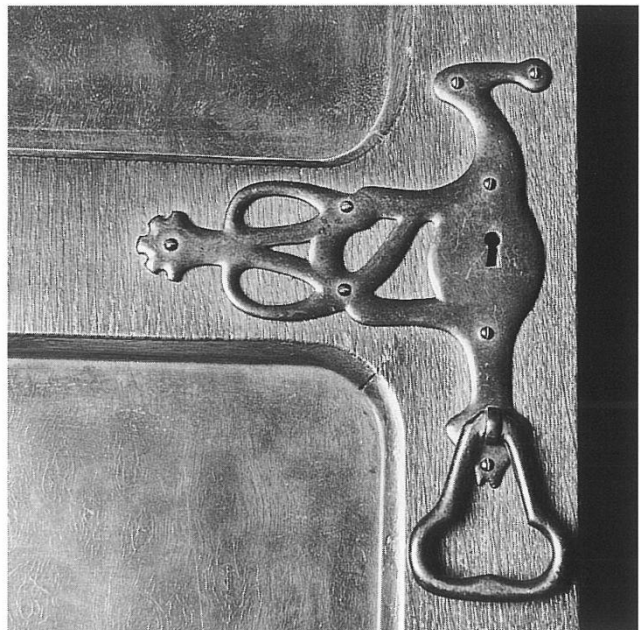


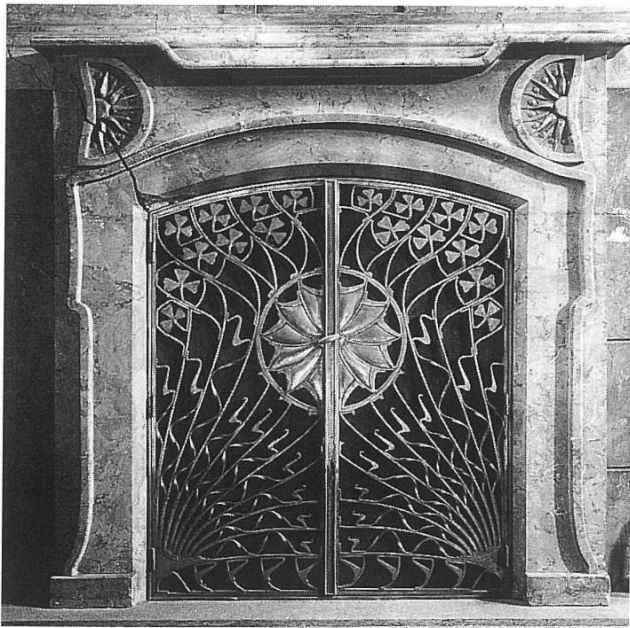


162 Pflanzenstudie, 1897. Aquarellierte Federzeichnung von Berlepsch-Valendas, Einzelblatt. Vgl. Kat. Nr. 207.



163–169 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Detailsichten von Tür-, Fenster- und Möbelbeschlägen in den von Berlepsch-Valendas zwischen 1899 und 1901 neu ausgestatteten Räumen. Aufnahmen von 1992.





170–174 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Detailansichten von Kamin-, Heizungs- und Gartengeländergittern aus Kupfer, Messing oder Schmiedeeisen. Aufnahmen von 1992.

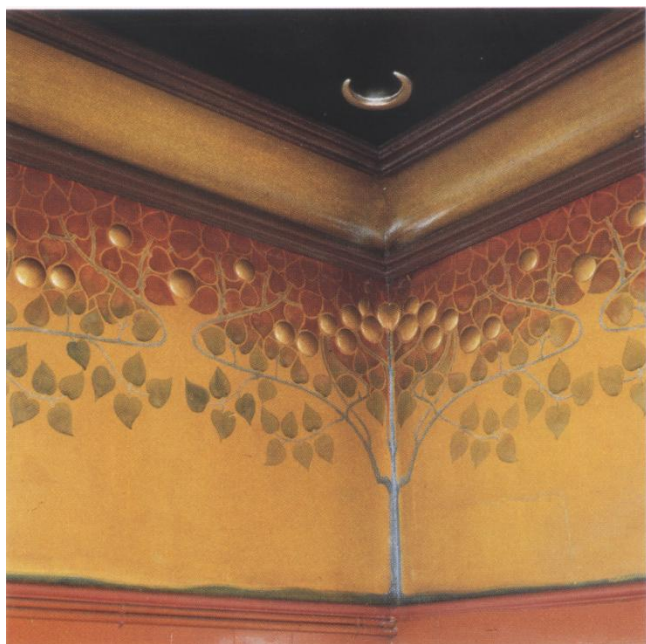




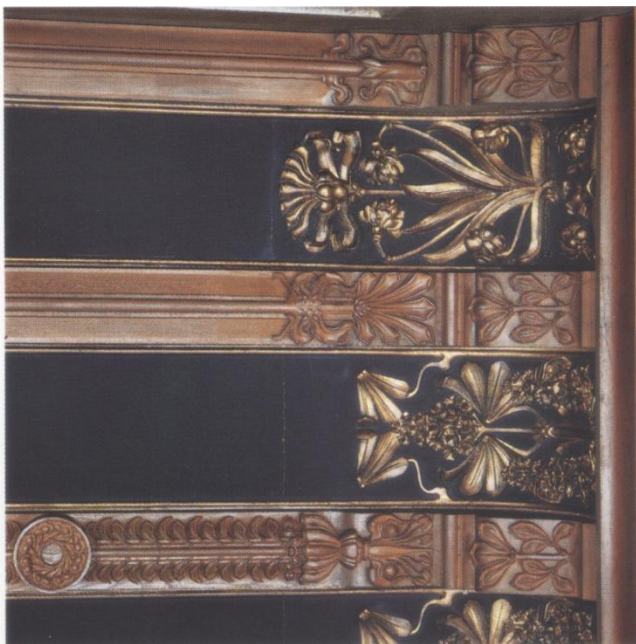
oben:
175 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Detail der polychromen Stuckdecke im Bibliotheksvorraum. Aufnahme von 1992.

Mitte:
176 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Dekorationsmalereien am Deckengewölbe in der Garderobennische der Diele (siehe auch Abb. 208). Aufnahme von 1990.

unten:
177 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Detail des Wandabschlussfrieses im 1. Stock des Treppenhauses (siehe auch Abb. 211, 212). Aufnahme von 1990.

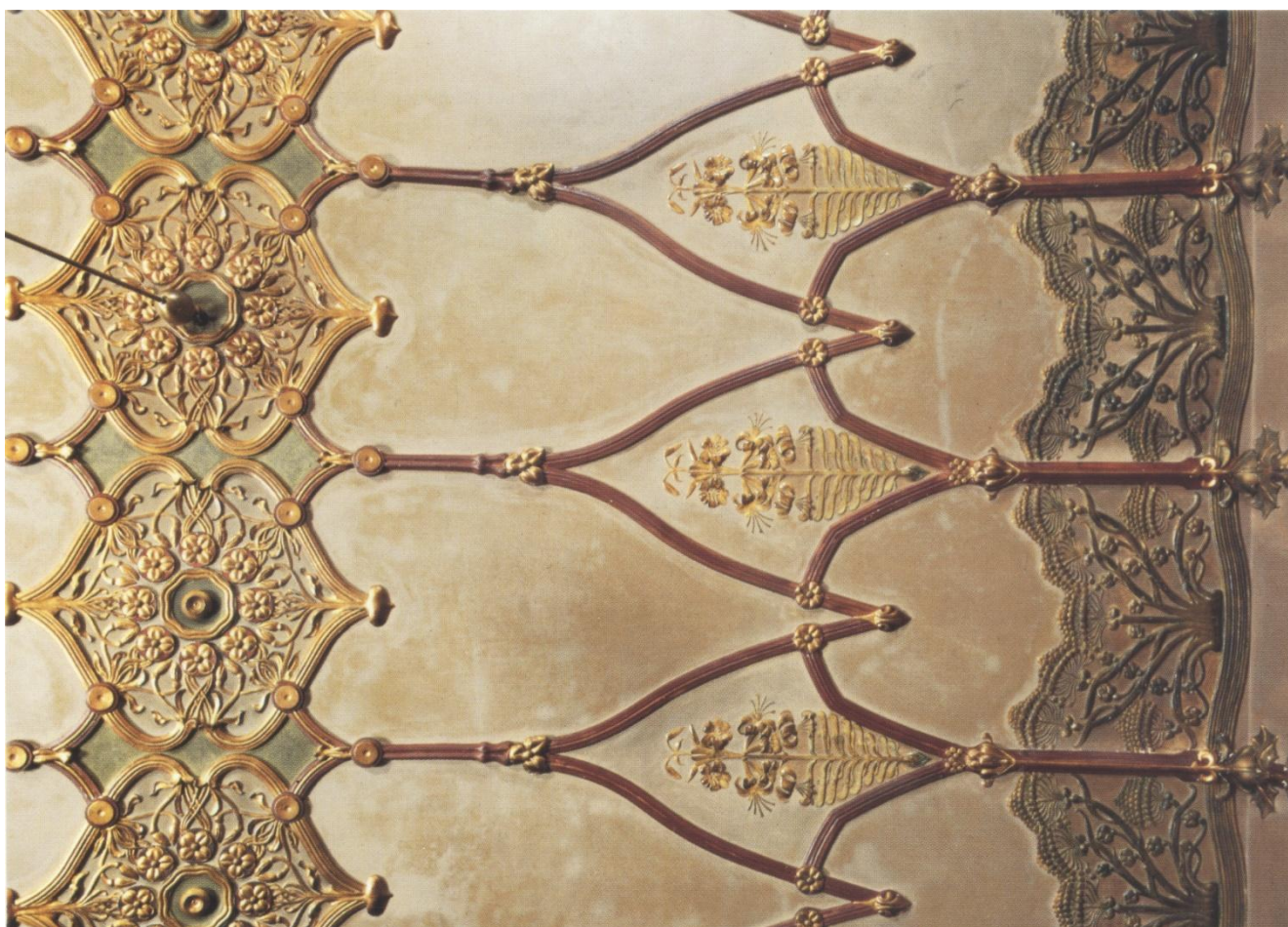


178 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Detail der Wanddekoration mit Metalleinlagen im Bad. Aufnahme von 1992.



179 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Detailansicht der Balkendecke über dem unteren Treppenlauf im Eingangstreppehaus. Aufnahme von 1992.

180 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Detail der polychromen Stuckdecke der Bibliothek. Aufnahme von 1992.



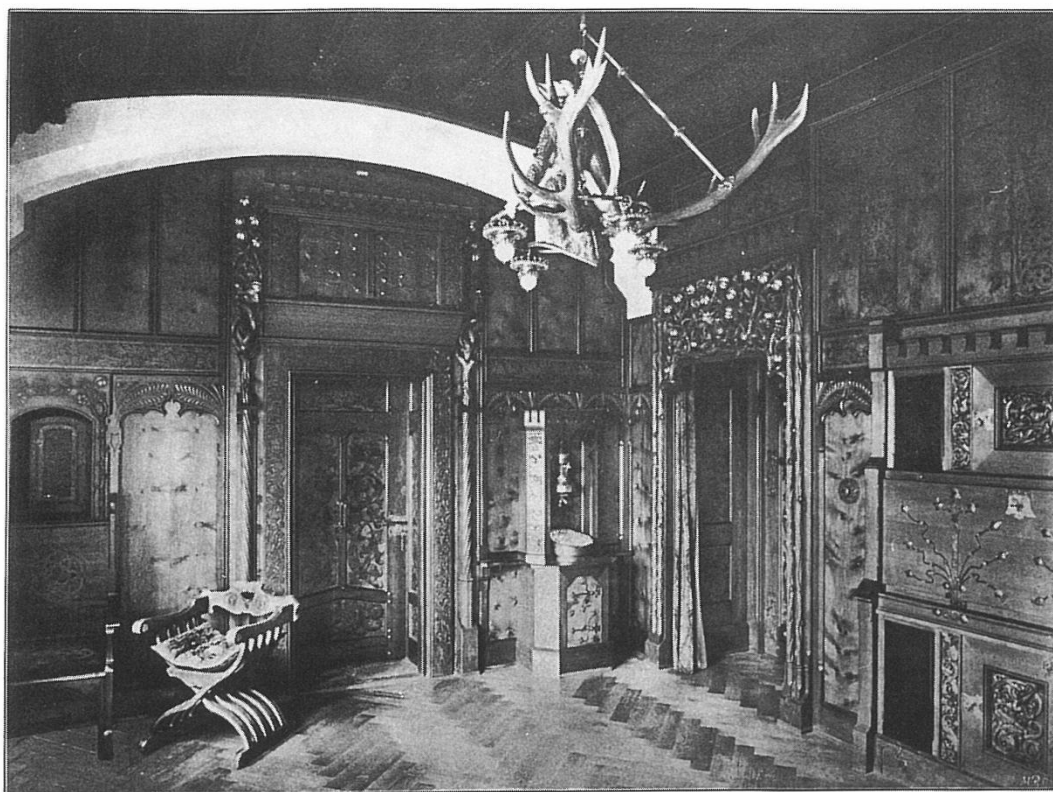
Villa Tobler: Rauchzimmer (Gotisches Zimmer)



181 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Gotisierend ornamentierte Türe vom Speisezimmer ins Rauchzimmer. Aufnahme von 1990.

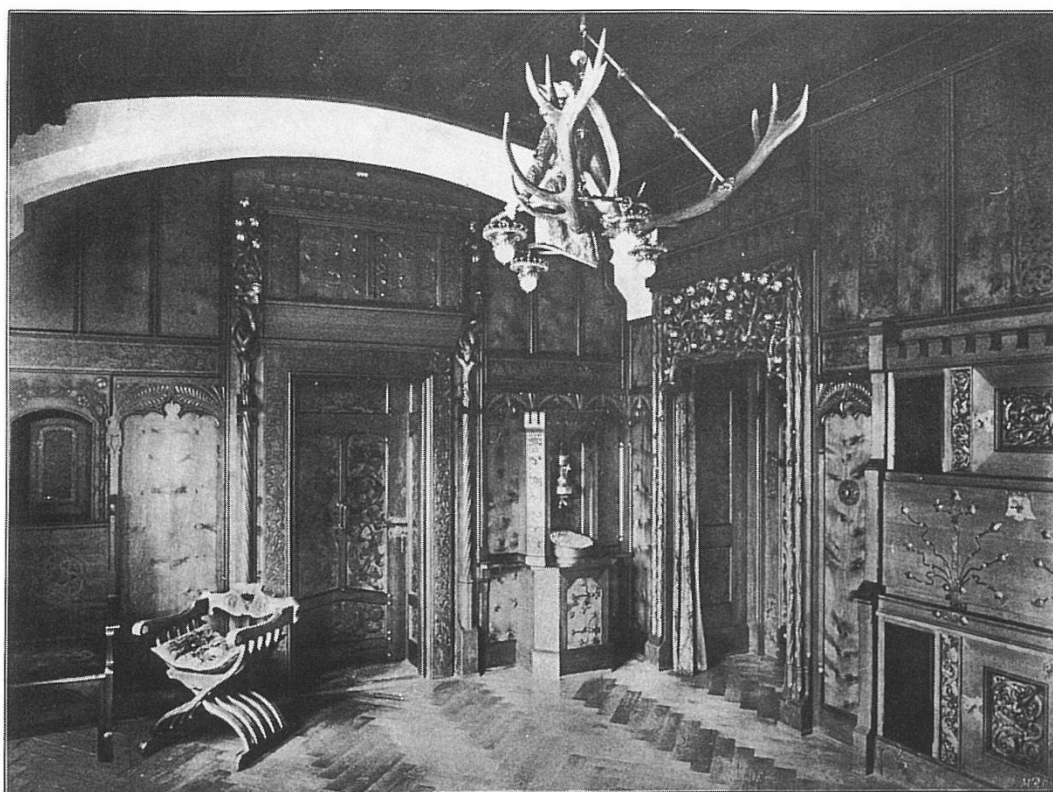
182 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick zur Kaminwand des Rauchzimmers. Vgl. Kat. Nr. 13.3. Aufnahme von 1990.





183 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick zur Speisezimmer- und Salontüre im Rauchzimmer, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme.

184 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Blick zur Speisezimmer- und Salontüre im Rauchzimmer. Aufnahme von 1990.





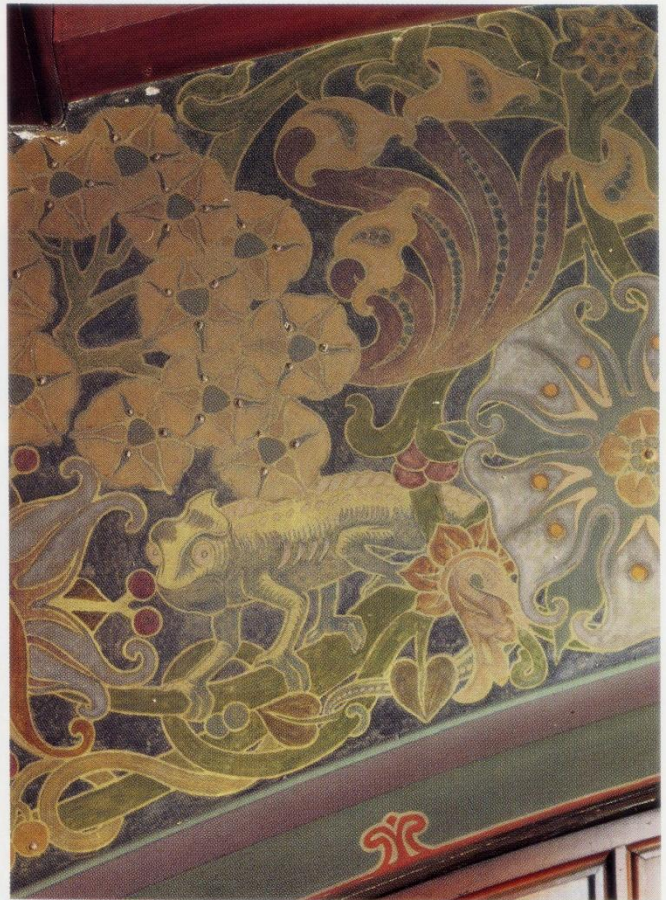
185 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Detail der bemalten Kassettendecke in der Diele (siehe auch Abb. 215). Aufnahme von 1990.



186 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Masswerkfenster mit Buntglasscheiben im Rauchzimmer. Aufnahme von 1992.



187 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Untersichtsdetail der Dekorationsmalereien beim Gurtbogen im Rauchzimmer. Aufnahme von 1992.

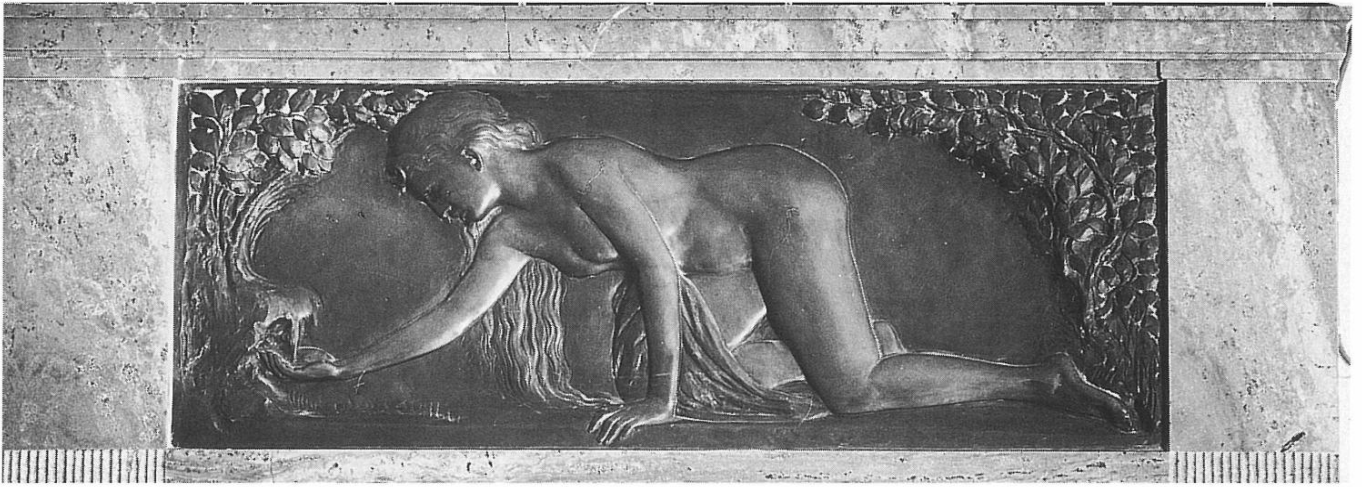


188 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Seitendetail der Dekorationsmalereien beim Gurtbogen im Rauchzimmer. Aufnahme von 1992.



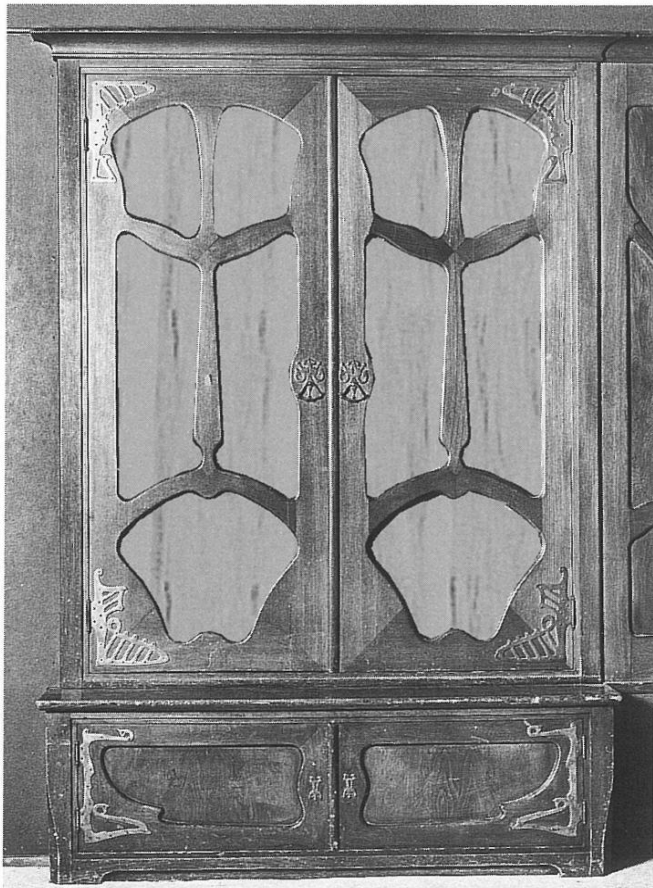
189 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bemalte Kaminhaube im Rauchzimmer. Aufnahme von 1992.

Villa Tobler: Ausstattungsdetails



190 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bronzerelief mit Nympe im Salon. Aufnahme von 1992.

191 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bücherschrank in der Bibliothek. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.2 a.



192 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Bücherschrank in der Bibliothek. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.2 a.



Villa Tobler: Vestibül im 1. Stock



193 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Ansicht des Vestibüls gegen die Glasabschlusswand. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.5.



194 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Grosses Buntglasfenster im Haupttreppenhaus. Aufnahme von 1992.

auf Farbkontraste, was er immer wieder in seinen Schriften betont. Arthur Weese lobt den Farbensinn des Künstlers, der sich in seinen Arbeiten wesentlich von der oft bis zur Tonlosigkeit getriebenen feinen Stimmung moderner Künstler unterscheidet.⁶⁹⁷

Eine Besonderheit im Speisezimmer sind die in Wand und Türen eingelassenen, getriebenen Kupferfüllungen, ausgeführt von Winhart und Co. Die runden Kupferplatten der Wandvertäfelung zeigen Tier- und Pflanzendarstellungen. Fast identische Motive, ergänzt durch verzierte Ränder, wurden von Winhart und Co. auch als Teller verkauft.⁶⁹⁸ Dargestellt werden Blüten, beispielsweise Disteln sowie Früchte einheimischer Pflanzen und Amphibien, z.B. Lurche. Besonders die niederen Tierarten gehörten zu den bevorzugten Motiven der Jugendstilkünstler. Bereits an der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 tauchten sie jedoch als Ornamente auf.⁶⁹⁹

Wie in der Bibliothek sind auch im Speisezimmer ein Grossteil der Möbel in die Wandverkleidung integriert, ausgeführt von Wolff und Aschbacher. Berlepsch-Valendas betont hier die Rahmenkonstruktion ebenfalls durch zwei verschiedene Holzsorten. Grosse, über Eck angebrachte Beschläge verzieren die Schränke. Besondere Effekte erreicht er durch die ungewöhnliche Maserung der Füllungen. Der Materialcharakter wird so selbst zum dekorativen Ornament. Wie beim Mobiliar der Glaspalastaussstellung von 1899, beispielsweise am Mappenschrank, dem sogenannten Schmetterlingsschrank, sind auch hier die Füllungen keine einfachen Rechtecke, sondern geschwungene Vierecke.⁷⁰⁰ In der ILLUSTRIRTEN ZEITSCHRIFT FÜR INNENDEKORATION werden die Möbel der Villa Tobler als einfach, klar in der Form und praktisch gelobt. Der Kritiker argumentiert damit, dass die Beschläge der einzige Schmuck seien.⁷⁰¹ Für die Zeitgenossen entsprach das Mobiliar der neuen Ästhetik, die Materialcharakter und Konstruktion betonte und diese nicht durch Ornamente verdeckte.

Durch eine Doppeltür im Speisezimmer, verziert mit Kupferfüllungen, gelangt man in einen kleinen Nebenraum, das sogenannte Rauchzimmer. Auf Wunsch des Hausherrn sollte es im gotischen Stil ausgestattet werden, nach dem Vorbild der «gemütlichen, ganz getäfelten Stuben des Zürcher Landesmuseums».⁷⁰² Weese lobt, dass Berlepsch-Valendas den Charakter dieser alten Stuben festgehalten und dennoch etwas Eigenes, Neues geschaffen habe. Dabei verweist er speziell auf Berlepsch-Valendas' Ornamentik, die Formen und Motive in gotischer Art erfinde.⁷⁰³ Die Vertäfelung, die vom Fussboden bis zur Decke reicht, ist aus Zirbelholz, einer reich gemaserten Kiefernholzart. Die meisten Möbel – bis auf eine Sitzgruppe – sind in die Wand integriert, wie es in gotischen Zimmern üblich war. Der Leuchter in Form eines Rüterweibchens ist nicht mehr vorhanden. Auch hier wurden die Holzarbeiten von Wolff und Aschbacher ausgeführt. Die Supraportenschnitzereien schuf Josef Regl (1846–1911), Bildhauer und Professor an der Kunstgewerbeschule in Zürich, nach dem Entwurf von Berlepsch-Valendas. Ein Kamin mit bemalter, gemauerter Kaminhaube bildet den Mittelpunkt des Raumes. Eingezogene, bemalte Gurtbogen in Kombination mit einer leicht gewölbten Balkendecke lassen den Raum optisch niedriger erscheinen.

Besonders in bezug auf die Farbgebung wurde das Zimmer als gute Leistung gelobt.⁷⁰⁴ Die gelblichen Holzpaneele kontrastiert Berlepsch-Valendas mit blaugrünen Malereien am Gurtbogen und der Kaminhaube. Sie spiegeln die Farbtönung des Marmorkamins. Auch das zweiflügelige, opake Glasfensterchen neben dem Kamin greift ähnliche Farben auf. Das Motiv – ein Bäumchen – ist ein typisch englisches Muster. Wie schon die Bemalungen im Speisezimmer sind auch hier die Malereien in Flächengestaltung und Farbgebung englischen und japanischen Vorbildern ähnlich. Sie sind Berlepsch-Valendas' persönliche Ergänzung zum gotischen Mobiliar.

Analyse der Ausstattung

Die Ausstattung der Villa Tobler bot Berlepsch-Valendas erstmals die Gelegenheit, seine Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk zu verwirklichen. Die einzelnen Räume sind von ihm nach einem einheitlichen Konzept bis ins letzte Detail entworfen. Allerdings musste er von einem vorhandenen Baukörper ausgehen und hatte keinen Einfluss auf die Architektur selbst, wie es dem zeitgenössischen Ideal vom Gesamtkunstwerk entsprochen hätte. Dazu hatte er erst beim Entwurf seiner eigenen Villa in Planegg Gelegenheit.

Die Idee vom Gesamtkunstwerk war bei den Künstlern des Jugendstils weit verbreitet. Der Begriff selbst wurde erstmals vom Komponisten Richard Wagner (1813–1883) gebraucht und bezog sich ursprünglich auf eine Vereinigung der Künste auf der Theaterbühne.⁷⁰⁵ In der Folge wurde der Begriff «Gesamtkunstwerk» auch auf andere Bereiche der Kunst und Gestaltung übertragen und erreichte seine grösste Popularität am Ende des 19. Jahrhunderts. Man wollte durch die Kunst das gesamte gesellschaftliche Leben neugestalten. Jugendstil war demzufolge gleichbedeutend mit Lebensstil. Unter dem Einfluss von William Morris sollte durch «eine Nobilitierung des Kunsthandwerkes, eine gemeinschaftsbildende Kunst mit dem Ziel der Einheit von Kunst und Leben» erreicht werden.⁷⁰⁶ Der Künstler sollte bis ins Detail alles selbst aus einem Guss entwerfen und die Ausführung überwachen. Im Idealfall bezog sich dies sowohl auf die Architektur, als auch auf die Ausstattung eines Gebäudes.

Friedrich Ahlers-Hestermann definiert die Idee vom Gesamtkunstwerk treffend als «die Neugestaltung der ganzen formalen Umwelt des täglichen Lebens von jedermann im Sinne der niemals vorher gewesenen Gegenwart».⁷⁰⁷ W. Schmied sieht den Traum vom Gesamtkunstwerk als die «Antwort auf die Ordnung der Enzyklopädie, die Alphabetisierung des Geistes, die Atomisierung des Wissens. Und er ist zugleich die Antwort auf die Folgen der Industrialisierung, die arbeitsteilige Gesellschaft, die notwendige Spezialisierung, die fortschreitende Entfremdung».⁷⁰⁸

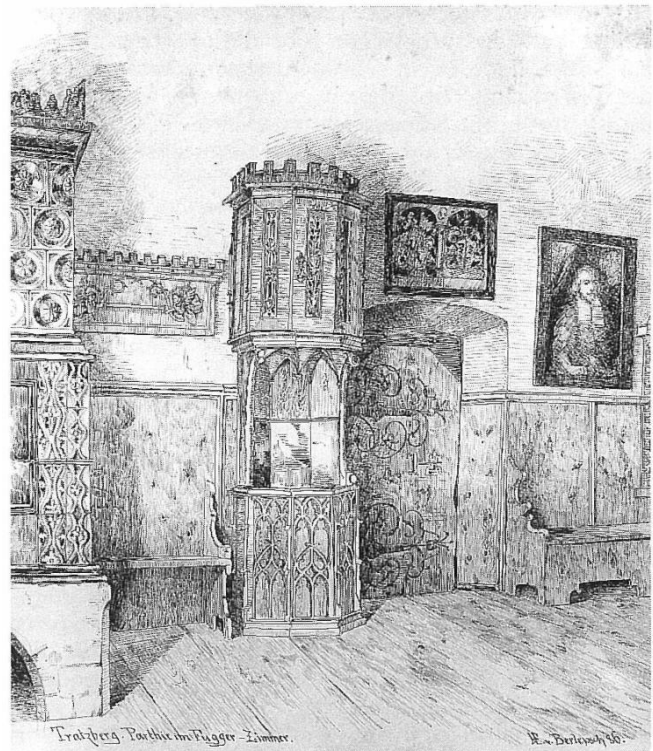
Typisch für die Möblierung des Jugendstils ist die Kombination von repräsentativer Wirkung und individueller Bequemlichkeit in den einzelnen Räumen. Die Bereiche Empfang, Ruhen, Lesen und Essen werden nicht mehr streng voneinander getrennt, sondern gehen ineinander über.⁷⁰⁹ Auch die Räume der Villa Tobler, so das Speisezimmer und die Bibliothek, zeigen diese Elemente. Beide Räume haben verschiedene Sitz-

ecken im Kamin- und Fensterbereich. Sie sind sowohl für repräsentative Einladungen wie für intime Familienabende geeignet. Die beiden wesentlichen Eckpfeiler der Ästhetik Berlepsch-Valendas' – Naturstudium und Materialästhetik – werden auch am Toblerschen Interieur deutlich. Die Ornamentik an den kupfernen Wandfüllungen im Speisezimmer, an den floralen Heizungsgittern, in den Wandmalereien und Deckenstuckaturen beruht auf Naturstudien. Die Betonung des Materialcharakters als Schmuckelement wird besonders offensichtlich bei der Verwendung von reichem Zirbelholz im Rauchzimmer. Die Möbel in der Bibliothek und im Speisezimmer wirken durch die Betonung der konstruktiven Elemente, durch die Verwendung unterschiedlicher Holzsorten für Rahmen und Füllungen und die grossen Beschläge, wie sie auch für gotisches Mobiliar typisch sind.

Der ideale Entwurf ist für Berlepsch-Valendas immer funktionsgerecht und formschön. Deutlich wird dies beispielsweise bei einem gotisierenden Einbaumöbel mit Wandbrunnen in der Fensterecke der Toblerschen Bibliothek. Es hat zwei Funktionen zu erfüllen: einerseits dient es als Kredenz, andererseits soll es die Heizkörper verdecken. Diese befinden sich im unteren Bereich hinter ornamentalen Gittern, die wiederum die Basis der Kredenz bilden. Das Ganze wirkt einheitlich und verdeutlicht Berlepsch-Valendas' Vorstellung vom funktionalen Entwurf, die nichts mit der Funktionalität des Bauhauses zu tun hat.

Berlepsch-Valendas sieht seine Entwürfe nicht losgelöst von traditionellen Formen, sondern als deren Weiterentwicklung. So haben seine Möbelentwürfe ihre Wurzeln in der gotischen Möbelkonstruktion, können aber nicht als neugotisch bezeichnet werden. Seine Deckengestaltung zeigt Elemente des Rokoko, der Deutschen Renaissance und der Gotik. Niemals bleibt er jedoch bei der reinen Kopie historischer Motive, sondern entwickelt seinen eigenen Formenschatz. Dies wird deutlich bei der Gestaltung der Stuckdecke im Bibliotheksvorraum, die an Rokoko-Elemente erinnert. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich jedoch um eigene Motive – eine Art Wiesenkerbelornament, das in kurvilinären Linien endet –, wie sie das Neurokoko nicht verwendet.

Selbst im sogenannten gotischen Zimmer, einer Art Herrenzimmer, wird Berlepsch-Valendas' eigenständige Adaptierung historischer Formen deutlich. Da er sich nur zur Besprechung und Überwachung der Arbeiten in Zürich aufhielt und reiches Skizzenmaterial gotischer Interieurs bereits seit langem besass, muss man die Vorbilder der Ausstattung nicht im Schweizer Landesmuseum suchen, wie es ihm der Bauherr Gustav Tobler vorgeschlagen hatte. Vor allem in den 1870er und 1880er Jahren befasste sich Berlepsch-Valendas an Ort und Stelle mit Interieurs der Tiroler Gotik. Sie bildeten die Grundlage seiner Entwürfe für die Villa Tobler. Schon das verwendete Material, Zirbelholz, wie die Technik des Flachholzschnittes bei der Wandverkleidung, sind Hinweise auf Tiroler Interieurs, wie er sie 1887 und 1888 in Artikeln zur Tiroler Gotik beschrieb und zeichnete.⁷¹⁰ Hier schildert er das Zirbelholz als besonders günstig für Schnitzereien, da es weniger porös als andere Weichhölzer und dennoch leicht zu bearbeiten sei. Eingebaute Wandbänke, der hölzerne Wand-



195 Fuggerzimmer auf Schloss Tratzberg, 1886. Tusche auf Halbkarton. Vgl. Kat. Nr. 142.



196 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Supraporte und Waschränkchen im Rauchzimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 13.3 d.

brunnen mit Kupferbecken, der Leuchter sowie die üppigen Supraporten sind Elemente, wie sie beispielsweise im Fuggerzimmer des Tiroler Schlosses Tratzberg bei Jenbach erscheinen.⁷¹¹ Auch der Kamin mit gemauerter Haube – allerdings ohne Bemalung – ist hier wiederzufinden. Die Supraporten und der Wandbrunnen des gotischen Zimmers zeigen ein ähnliches Zinnenmotiv als Bekrönung wie diejenigen im Fuggerzimmer. Die Türrahmen greifen ebenfalls die flachgeschnitzten Ornamentbänder der Tiroler Gotik auf, die aus ineinander geschlungenen Pflanzen bestehen. Bei näherem Hinsehen erweisen sich die Motive jedoch als neu. Berlepsch-Valendas verwendet auch hier das Distelmotiv. Die Supraporten zeigen knorrige, ineinander verschlungene Äste mit Früchten. Überdimensionale Beschläge an Mobiliar und Türen, wie man sie bei gotischen Ausstattungen findet, sind weitere Hauptschmuckelemente. Arthur Weese stellt in seiner Besprechung fest: «Wer hier das reiche ornamentale Detail verfolgt, wird überall eine durchaus eigenartige Interpretierung der pflanzlichen Form finden, die zwar technisch nach Art der gotischen Flachschnitzereien gegeben, in der Formenhandhabung aber vollständig frei ist und durch leichte Tönung einen ausserordentlich feinen Reiz der Farbe erhielt.»⁷¹² Im Vorlagenwerk von Franz Paukert und in der ZEITSCHRIFT DES KUNSTGEWERBEVEREINS wird das Fuggerzimmer auch besprochen und abgebildet.⁷¹³

In der Villa Tobler sind ferner aber vor allem auch englische und japanische Stilelemente festzustellen. Die Kamingestaltung in der Bibliothek zeigt deutlich englische Einflüsse, so bei der Kachelwand und der getriebenen Kupferhaube. In Baillie Scotts Empfangszimmer für das Darmstädter Palais wird fast gleichzeitig eine ähnliche Kaminecke eingerichtet. Baillie Scotts Darmstädter Räume wurden 1898/99 mehrmals in den Fachzeitschriften veröffentlicht und waren Berlepsch-Valendas deshalb sicher bekannt.⁷¹⁴ Besonders in der Farbgebung und Flächenhaftigkeit seiner floralen Wandmalereien zeigen sich die japanischen Einflüsse. Er war selbst Kenner und Sammler japanischer Kunst und besass mehrere japanische Musterbücher, deren Blumenornamente in ähnlicher Art auf dem Gurtbogen im Speisezimmer wiederkehren.

Wie sein Vorbild Walter Crane widmete auch Berlepsch-Valendas der Wandgestaltung grosse Aufmerksamkeit.⁷¹⁵ Gleichzeitig mit der Besprechung der Tobler-Ausstattung veröffentlichte er einen Artikel zu diesem Thema. Darin beklagt er, wie wenig Aufmerksamkeit guter Wanddekoration gewidmet werde: «Unsere Zinshäuser, selbst die eleganteren, weisen durchschnittlich eine Art von Mauerverklebematerial auf, alias Tapeten, bei deren Anblick jedem sensiblen Menschen die Haare zu Berge stehen könnten.»⁷¹⁶ Berlepsch-Valendas bevorzugt pflanzliche und abstrakte Motive, die oft als Schablonenmalerei – nach dem Vorbild japanischer Färberschablonen – ausgeführt sind. Häufig verwendet er gemalte Friese als Begrenzung einer einfarbig getünchten Wandfläche. Auch zur Gestaltung von Wandfriesen nimmt er in diesem Artikel Stellung: «Warum die Wand nicht schlicht in einem Tone halten, der nach oben in einen Fries ausspringt, dessen Hauptfarbe jene der Wand ist? Oder wenn das nicht möglich ist, warum dann die einfarbig gehaltene Wand nicht mit einem

breiten, farbigen Abschluss behandeln? Noch ist die dritte Möglichkeit gegeben, falls die Wand ein Muster zeigt. Das Muster selbst gehe oben logisch in einen friesartigen Abschluss über. Es gibt ja im Grunde genommen nichts Sinnwidrigeres, als ein Wandmuster einfach in bestimmter Höhe abzuschneiden, es förmlich zu köpfen durch eine darüber gelegte horizontale Linie!»⁷¹⁷

In diesem Sinne laufen daher die stuckierten Deckenornamente im Kaminbereich der Bibliothek in die Wandfläche aus und im Fensterbereich schliesst ein in sich geschlossenes Ornamentband die Wandfläche zur Decke hin ab.

Im Vergleich zwischen der Villa Tobler und Berlepsch-Valendas' Entwurf für sein eigenes Haus in Planegg bei München sollen nun seine Vorstellungen und stilistischen Vorbilder noch deutlicher werden.

Villa Berlepsch in München-Planegg

Baugeschichte

Beim Bau seines eigenen Hauses in Planegg bei München, Karlstrasse 29, das zur selben Zeit wie das Interieur der Villa Tobler entstand, hatte Berlepsch-Valendas erstmals Gelegenheit, seine Idealvorstellung von einem Wohnhaus zu verwirklichen, ohne auf die Wünsche anderer oder vorgegebene bauliche Bedingungen Rücksicht nehmen zu müssen. Das Haus gibt den besten Aufschluss über seine praktischen Arbeiten und die Umsetzung seiner theoretischen Konzepte. Berlepsch-Valendas liess nur den Rohbau von einem Bauunternehmen ausführen, um alles andere kümmerte er sich selbst.⁷¹⁸ Im Herbst 1899 reichte er die Pläne zur Genehmigung bei der Baubehörde ein. Kurz darauf wurde mit dem Bau begonnen. Die Jahreszahlen 1899–1901 sind neben der Eingangstür aufgemalt, zusammen mit einem plattdeutschen und einem spanischen Vanitas-Motto.⁷¹⁹ Im Februar 1900 wurde Richtfest gefeiert.⁷²⁰

Immer wieder betonte Berlepsch-Valendas die Zusammenarbeit mit Schülern und Handwerkern, die auf seine Veranlassung hin in den Veröffentlichungen auch namentlich erwähnt wurden.⁷²¹ So waren an den architektonischen Arbeiten der Architekt Christian Seebach (1873–1961) zusammen mit August Glaser (1868–1934) beteiligt, während Marianne Zumbusch (1882–1954) an der Ausführung der dekorativen Entwürfe mitarbeitete. Die Tochter des Pasinger Bildhauers Julius Zumbusch (1832–1908) war auch bei anderen Projekten Berlepsch-Valendas' engagiert, beispielsweise bei den Entwürfen für Kleinwohnhausbauten, die 1909 ausgestellt wurden.⁷²² Alle drei waren in Berlepsch-Valendas' Atelier tätig. Die Malerarbeiten wurden von der Firma Jacobs und Kainz und die Schreinerarbeiten von der Firma Ehrengut (beide München) übernommen. Besonders Jacobs und Kainz wurde in KUNST UND HANDWERK lobend erwähnt. Der Hanseate Jacobs sprach dann beim Einweihungsfest stellvertretend für alle Handwerker die Glückwünsche aus.⁷²³ Ferner war Johann Julius Scharvogel an den keramischen Arbeiten beteiligt.⁷²⁴ Die Firma Maile und Biersch führte die Stukaturen aus, die Kunstschmiedearbeiten wurden



Einladung zur Besichtigung des
Landhauses Berlepsch
 in Maria-Eich bei Planegg

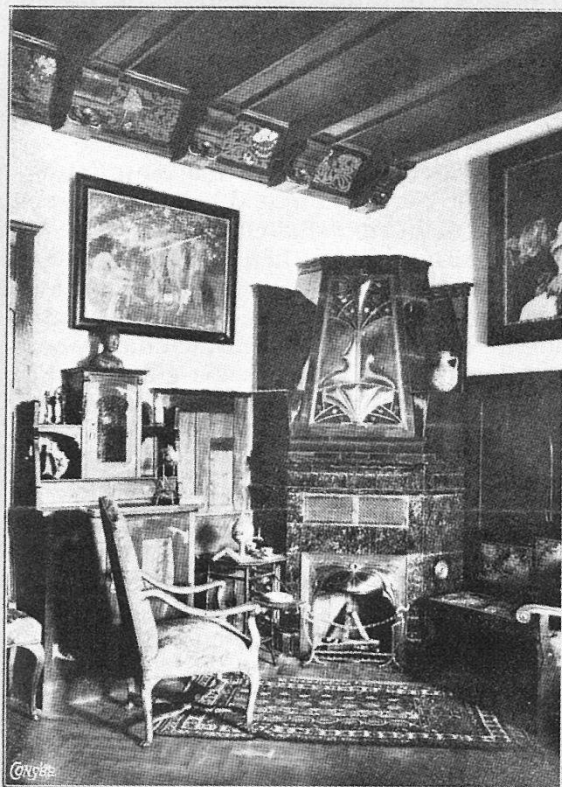
von Kiefer und Co. ausgeführt und die Kupfertreibarbeiten von Winhart und Co. (alle in München).⁷²⁵ Mit fast allen Firmen arbeitete Berlepsch-Valendas auch bei anderen Projekten zusammen. Vom Richtfest bis zum endgültigen Einzug im März 1901 dauerte es beinahe noch ein Jahr, das geprägt war von finanziellen Sorgen und Ärger mit den Handwerkern. Ein Schreinerstreik verzögerte den Fortgang der Arbeit um einige Wochen.⁷²⁶ Der Hausbau wurde teurer als geplant und die 100000 Mark Gesamtkosten überstiegen beinahe Berlepsch-Valendas' finanzielle Möglichkeiten.⁷²⁷ Die Mitgift seiner Frau ermöglichte aber doch noch die Verwirklichung des Projekts.⁷²⁸

Das Planegger Haus sollte ein Aushängeschild seiner Arbeiten sein und möglichst neue Aufträge nach sich ziehen.⁷²⁹ Daher lässt Berlepsch-Valendas auch Briefpapier mit einer Photographie des Hauses drucken und verschickt zahlreiche offizielle Einladungen, auf denen das Wohnzimmer abgebildet ist, so auch an Friedrich Deneken, den Direktor des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld.⁷³⁰ Der befreundete Vorsitzende des Bayerischen Kunstgewerbevereins, Friedrich von Thiersch,

liess es sich nicht nehmen, «als erster Gast im neuen Haus mit einem grossen Blumenstrauss zu gratulieren».⁷³¹

Das offizielle Einweihungsfest fand nach mehrmaligem Verschieben am 5. Juni 1901 statt. Wolfgang von Berlepsch, der jüngste Sohn, beschreibt in seinen «Erinnerungen» die Vorbereitungen sehr anschaulich: «Die Einweihung fand im Juni 1901 statt. Es muss ein grosses Fest gewesen sein, an das ich mich nur schemenhaft erinnere. Eines sehe ich noch deutlich vor mir: vom Haus bis zum Bahnkörper war eine grosse Wiese. Sie war weiss von Margueriten. Unter dem Zeichen dieser Blume schien Vater die erste Dekoration des Hauses mit seinen Schülern durchexerziert zu haben. Körbe um Körbe von Margueriten wurden gepflückt, wobei ich wenigstens so tat, als würde ich Frä. Zumbusch beim pflücken helfen.»⁷³²

Auch bei der Festdekoration waren Pflanzen das wichtigste Schmuckelement. Nicht umsonst war das Haus weit ausserhalb der Stadt am Waldrand gebaut worden. Da Berlepsch-Valendas die Natur für die wichtigste Inspirationsquelle hielt, bot ihm diese ländliche



Wohnzimmer



Maria Eich bei Planegg

liegt an der Linie München-Starnberg und ist von der Station Gräfelfing (Vorortverkehr) oder von Planegg (Personenzug und Vorortverkehr) in 10 Minuten erreichbar

Vorortzüge: 30 Min./Personenzüge: 20 Min. Fahrzeit.

Abfahrt der Züge vom Starnberger Bahnhof: Nordseite des Centralbahnhofs (Arnulf-Straße).

197 Einladung zur Besichtigung des Landhauses Berlepsch, um 1900. Druck. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen. Vgl. Kat. Nr. 12.6.

Umgebung ständig neue Anregungen für seine künstlerischen Entwürfe. In einem Brief an seine Schwester Goswina schildert er selbst die Blumenpracht des Festes: «Margueriten den Tausend nach, ganze Wogen von Wiesensalbei, mächtige Sträusse rothblühender Grasnelken waren da untergebracht und zwischendrin erhoben sich hochstenglige Wasserlilien, gelbe Ranunkeln, kurzum es war eine Pracht ohne Gleichen, das ganze Haus so mit Blumen tatsächlich überschwemmt zu sehen... Alle Welt war über die satte, leuchtende Farberscheinung entzückt, grad so als hätten sie, die 'alle Welt', noch nie eine blühende Wiese gesehen. Ja, man muss halt mit dem Zeug was anzufangen wissen. Wer das nicht kann, der weiss auch mit Gold und Diamanten nichts Künstlerisches zu schaffen.»⁷³³

Das Einweihungsfest wurde zum ästhetischen Genuss, ein Gesamtkunstwerk im Sinne des Jugendstils, zu dem auch die musikalischen Darbietungen gehörten. Zwei Freunde trugen Lieder von Hugo Wolf (1860–1903) vor. Typisch für die Jugendstilzeit war die Verwendung einheimischer Pflanzen anstelle exotischer Zierblumen, wie sie etwa bei Hans Makarts (1840–1884)

Festen beliebt waren. Zu den ungefähr 40 Gästen aus dem engeren Freundeskreis der Familie gehörten der Münchner Komponist Hermann Bischoff (1868–1936), der Architekt und Vorstand des Münchner Stadterweiterungsbüros Theodor Fischer, der Zürcher Professor Adolf Tobler, Arthur Weese (1868–1934), der neuernannte Direktor der Sammlung für mittelalterliche Plastik in München – von ihm stammen einige Besprechungen über Werke von Berlepsch-Valendas –, Michael Georg Conrad, der Herausgeber der GESELLSCHAFT, der Archäologe Johann Adolf Michael Furtwängler (1854–1907) und andere. Alle liessen den Hausherrn hochleben. Der Schriftsteller Conrad rühmt in seiner Laudatio Berlepsch-Valendas folgendermassen: «Gelt, das habt Ihr nicht gewusst, was der für eine feine Feder zu führen weiss. – Ihr kennt nicht bloss ihre Spitze, aber das ist ja alles immer wieder nur eine Seite, man muss den Kerl nehmen als Ganzes, wie er da sitzt, ja, er ist halt ein ganzer Kerl, ein Mensch, der nicht macht was andere gern sehen, nein der nur macht, was er selbst erdenkt und empfindet. Das nennt man eine Individualität und nur von Individualitäten spricht die

menschliche Cultur, nicht von jenen, die öden Götzen dienen und schon bei Lebzeiten auf den mehr oder weniger hohen Sockel wohlwollender Anerkennung erhoben werden. Unser Hans weiss, dass es keine Kunst für sich gibt, sondern dass sie Culturleben in sich schliessen muss, soll sie echt sein...»⁷³⁴

Conrad schildert hier den idealen Künstler im Sinne von Julius Langbehn, wie er auch Berlepsch-Valendas' eigener Idealvorstellung entsprach. Betont wird die künstlerische Individualität und die Forderung, Kunst und Leben im Sinne Walter Cranes zu verbinden.

Baubeschreibung: Anlage und Architektur

Vorbild für die Villa Berlepsch war das englische Landhaus. Landschaft und Architektur sollten eine Einheit bilden. Als eines der ersten Häuser im Planegger Villenviertel lag die Villa ursprünglich mitten im Wald. Ein vom Esszimmer zugänglicher, erhöhter Sitzplatz, eine Art Pergola, ist heute noch vorhanden, die Gartenanlage ist dagegen nicht mehr nachvollziehbar. Die bayerische Denkmalliste bezeichnet den stattlichen Baukörper als «Villa, malerischer Gruppenbau in Ecklage, Walmdächer, kurzer Querflügel mit Steilgiebel, Krüppelwalme, erkerartige Ausbauten, Zierfachwerk, Riffelputz, Jugendstilmalereien, 1899–1901».⁷³⁵

In der Gestaltung des Baukörpers greift Berlepsch-Valendas englische Architekturelemente auf, während die Fassadenbehandlung, die Verwendung von Fachwerk und Putz sowie die Dachformen eher an deutsche Vorbilder erinnern. Auf einer Photographie von 1902 zeigt der Bau mit seinen vielen Zwerchgiebeln, Gauben und ineinandergestaffelten Trakten Anklänge an die Architektur ländlicher Herrensitze, etwa der heute noch bestehenden Stammburg der Familie Berlepsch bei Göttingen. Auch die Verwendung von Fachwerk im Giebelbereich gemahnt an solche deutschen Herrensitze. Wie bei englischen Bauten, etwa von Richard Norman Shaw (1831–1912), unterstreichen die hohen Kamine die malerische Wirkung. Beim ursprünglichen Entwurf ist dieser Eindruck noch verstärkt, die ausgeführte Version wurde dann in der Fassadengestaltung modifiziert. In der äusseren Erscheinung werden die unterschiedlichen Raumgrössen deutlich. Arthur Weese schreibt dazu, dass der «Bauherr von Innen heraus gebaut hat, bald eine Wand über die Front herauschob, um ein Zimmer zu erweitern, dort sie wieder zurückzog, wenn es ihm gut schien, die Reihe der grossen Räume durch einen kleineren zu unterbrechen».⁷³⁶ Dabei verweist er ausdrücklich auf englische Vorbilder.⁷³⁷

Dies führt dazu, dass der Bau aus mehreren ineinandergeschachtelten Würfeln zu bestehen scheint. Die Krüppelwalmdächer erinnern an deutsche bäuerliche Architektur. Hauptschmuckelemente der Fassaden sind die verschiedenen Kunstschmiedegitter an Balkonen und Fenstern in typischen Jugendstilformen. Sie wurden in den zeitgenössischen Besprechungen gesondert abgebildet und gelobt.

Das Haus hat zwei Funktionen zu erfüllen, die auch im Grundriss deutlich werden: Privatwohnung sowie Atelier und Schule. Die beiden Bereiche sind untereinander verbunden, der Geschäftsbereich ist von der Wohnung aus zu erreichen, aber auch getrennt zugäng-

lich. Die Wohnung ist durch einen Glasabschluss vom Treppenhaus getrennt. Die Bibliotheksräume können sowohl von der Wohnung als vom Treppenhaus aus betreten werden. Das Atelier liegt direkt über der Bibliothek und ist von hier aus über eine Wendeltreppe oder durch das reguläre Treppenhaus erreichbar. So kann der Geschäftsverkehr an der Privatwohnung vorbei geleitet werden.

Berlepsch-Valendas legte bei der Anordnung der Räume grossen Wert auf ihren Verwendungszweck. Er unterscheidet nicht nur zwischen Wohn- und Geschäftsbereich, sondern auch zwischen den Nutzräumen, wie Küche und Bad, und den eigentlichen Wohnräumen. Wohn-, Ess- und Musikzimmer befinden sich daher an der Südseite des Hauses, während sich die Nutzräume nach Norden orientieren. Dasselbe gilt auch für die Räume der beiden oberen Stockwerke, wo die Schlaf- und die Gästewohnung untergebracht sind. Berlepsch-Valendas berücksichtigt so Licht und Wärme der Sonneneinstrahlung, eine Forderung, die auch immer wieder in seinen Schriften zum Hausbau auftaucht.

Technisch war das Haus auf das Modernste ausgestattet. Es hatte als eines der ersten Häuser eine zentrale Dampfheizung und elektrisches Licht, letzteres wurde allerdings erst zwei Jahre nach dem Einzug eingerichtet.⁷³⁸ Die elektrischen Lampen waren ebenfalls nach Berlepsch-Valendas' Entwürfen ausgeführt, vermutlich von der Münchner Firma Zimmermann und Co.⁷³⁹ Dem Heizungssystem wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wie aus einer Hausbesprechung in der FREISTATT von 1903 hervorgeht. Neben der Dampfheizung verwendete man auch offene Kamine und Kachelöfen.⁷⁴⁰

Ausstattung

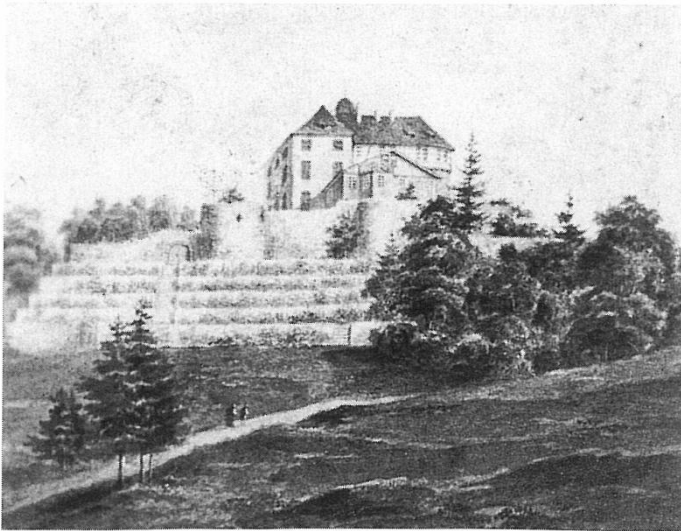
Beim Eintritt in die Villa Berlepsch gelangt man zunächst in einen kleinen Windfang mit Garderobe. Eine schwere Holztür verschliesst den Zugang zum eigentlichen Treppenhaus, wo sich auch der durch ein metallenes Gittertörchen gesicherte Abgang zum Keller befindet. Das Treppenhaus selbst ist eher bescheiden gestaltet. Berlepsch-Valendas plädierte immer wieder dafür, beim Treppenhaus nicht unnötig Platz zu verschwenden. Wie in der Villa Tobler ist hier eine, etwas kleinere, hölzerne Sitzbank fest eingebaut, die dem freien Raum einen optischen Abschluss gibt. Das hölzerne Geländer zeigt auf den Treppenabsätzen geschnitzte Eulen in der Art der Tiergestalten im Treppenhaus der Villa Tobler. Das Treppenhaus ist vom Wohnbereich im Erdgeschoss durch eine Glastür abgetrennt, während im oberen Stock eine Holztür den Zugang zur Galerie verschliesst. Dort endet das Treppenhaus mit einer leicht gewölbten Decke. Sie läuft in einen gemalten Fries aus – wie die Treppenhauswand –, in dem ein Band aus stilisierten Bäumchen im Stil von Voysey ursprünglich noch mit einer natürlichen Dekoration aus herunterhängendem Efeu kombiniert wurde.

Zentraler Raum ist die über zwei Stockwerke reichende Diele, die nach oben hin von einer Glaskuppel abgeschlossen wird und auch durch die bleiverglaste Eingangstür Licht erhält. Die Wandfläche war ursprünglich zweigeteilt, der untere, heute übertapezierte Teil war gekachelt, die obere Hälfte einfarbig ge-

Villa Berlepsch: Aussenansichten und Pläne



198 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Ostfassade.
Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 1.

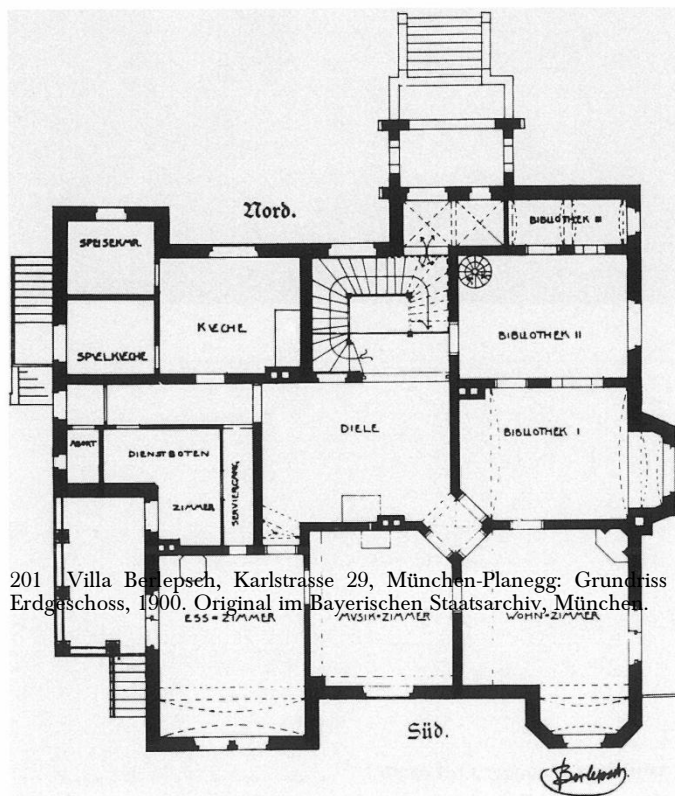


199 Stammschloss der Familie von Berlepsch, Göttingen-Witzenhausen. Aufnahme um 1900. Originalfoto im Besitz von Ursula Behrens, München-Planegg.



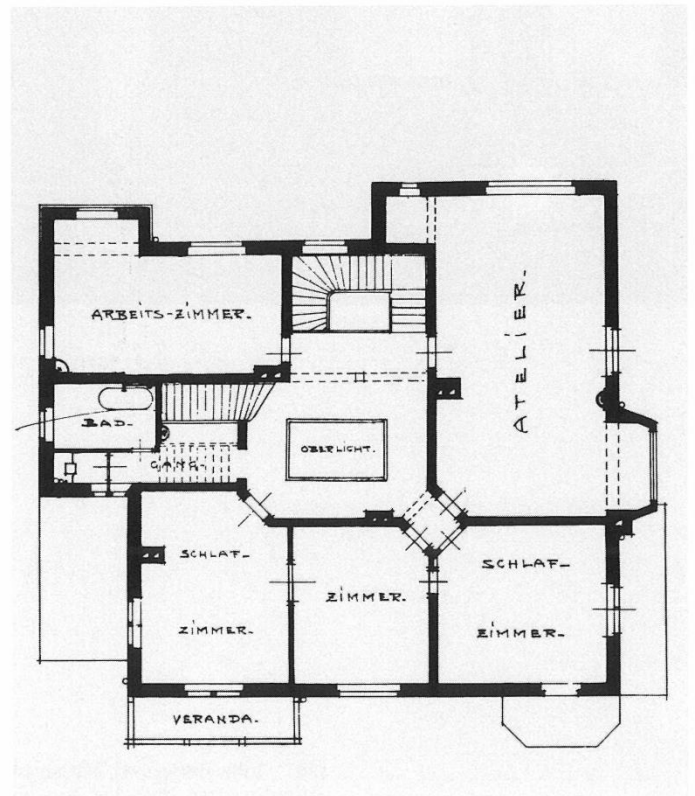
200 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Situation, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Originalfoto im Besitz von Ursula Behrens, München-Planegg. Das Foto zeigt die ursprüngliche Situation der Villa, die heute mitten in einem Wohnviertel steht.

201 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Grundriss Erdgeschoss, 1900. Original im Bayerischen Staatsarchiv, München.



201 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Grundriss Erdgeschoss, 1900. Original im Bayerischen Staatsarchiv, München.

202 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Grundriss 1. Stock, 1900. Original im Bayerischen Staatsarchiv, München.



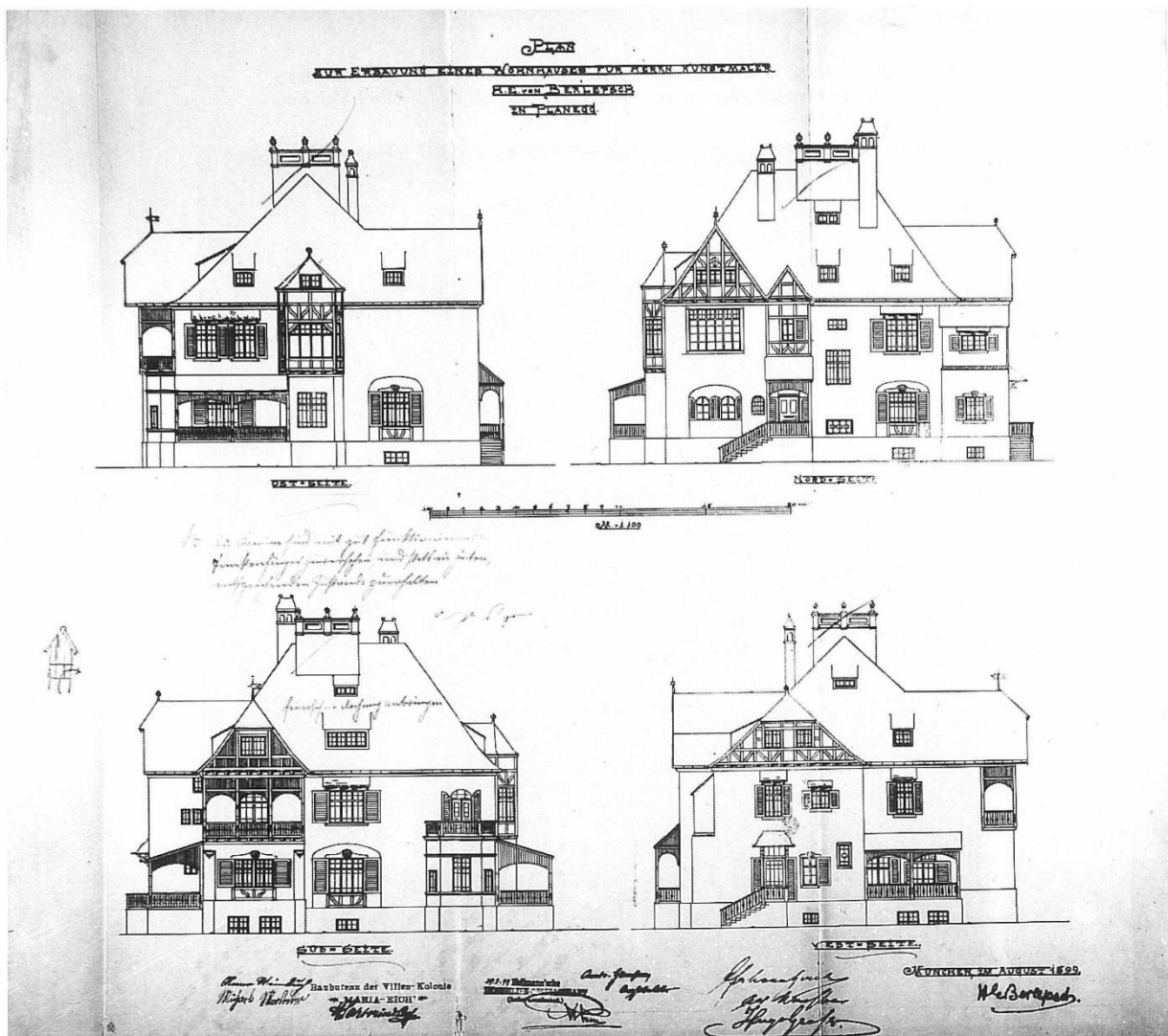


203 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: West- und Südfassade, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Originalfoto im Besitz von Ursula Behrens, München-Planegg.



204 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Nord- und Westfassade, um 1902. Zeitgenössische Aufnahme. Originalfoto im Besitz von Ursula Behrens, München-Planegg.

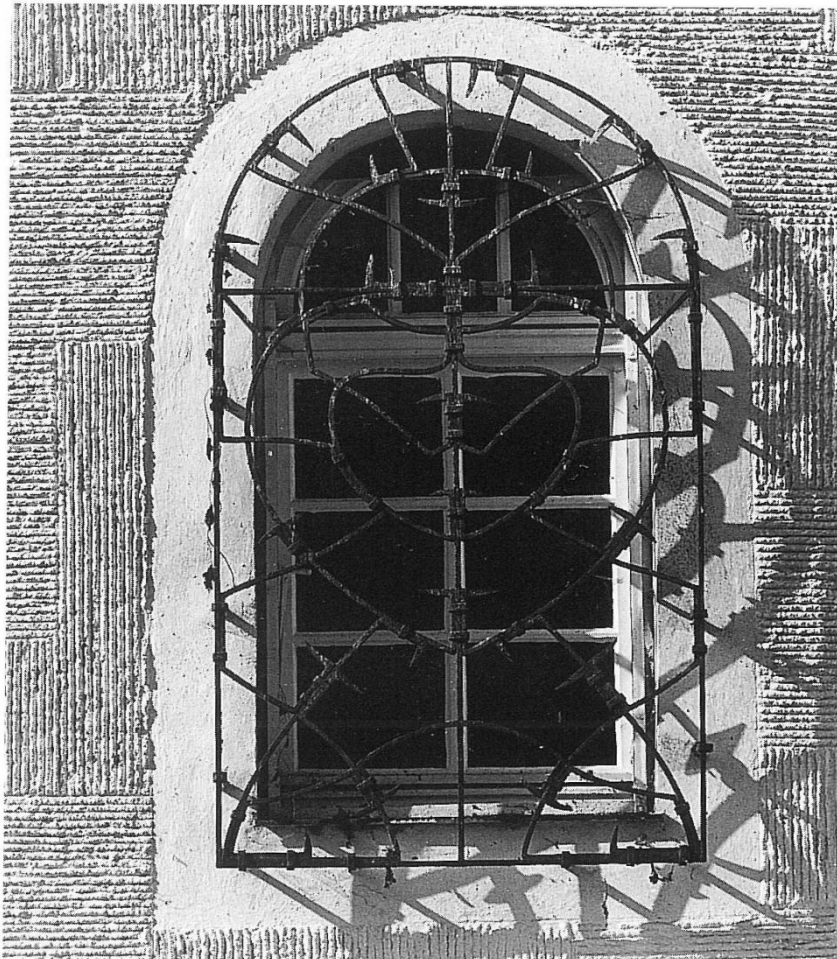
205 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Baueingabeplan, 1899. Original im Bayerischen Staatsarchiv, München.





206 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Schmiedeeisernes Balkongitter an der Südseite im 1. Stock. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.9 a.

207 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Schmiedeeisernes Fenstergitter an der Ostfassade. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.9 c.



Villa Berlepsch: Garderobennische



208 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Garderobennische mit gotisierender Gewölbemalerei (siehe auch Farbabb. 176). Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12. Mobiliar heute im Münchner Stadtmuseum.

Villa Berlepsch: Treppenhaus



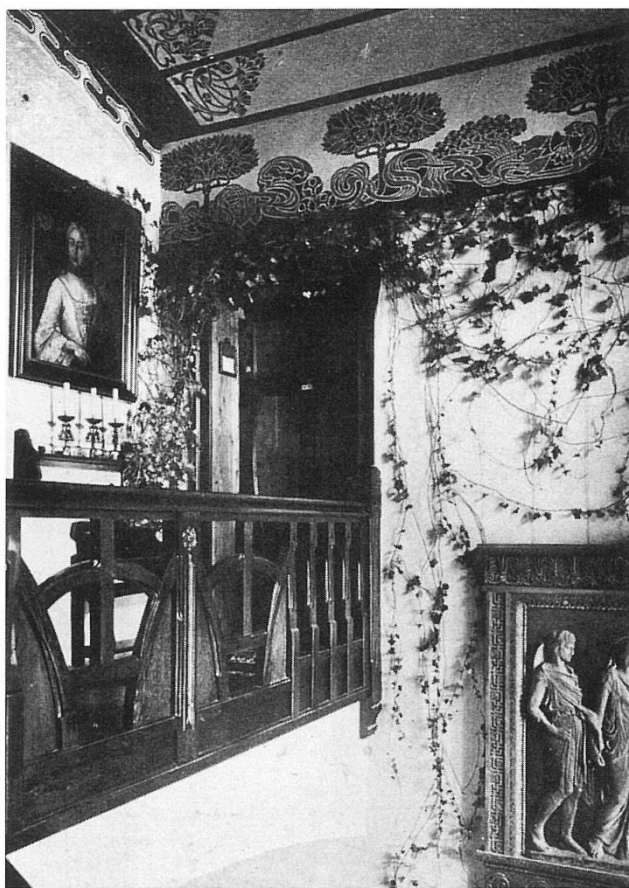
209 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Treppenabschlusspfosten (siehe Abb. 210), eingebaute Sitzbank und feuervergoldetes Kellertor (siehe Abb. 67) im Erdgeschoss des Treppenhauses. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.1.



oben:
210 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Eule als Abschluss des Treppenpfostens im Erdgeschoss. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.1.

rechts oben:
211 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Treppenhaus im 1. Stock, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.1.

rechts unten:
212 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Treppenhaus im 1. Stock. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.1. Besonders interessant sind der Deckenfries (siehe auch Farbabb. 177) und die Dekormalereien, die englischen Einfluss zeigen.



Villa Berlepsch: Diele



213 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Diele im 1. Stock mit Oberlicht. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.2. Die Diele war ursprünglich nach oben offen (siehe Abb. 214), heute trennt eine Glasabdeckung die Geschosse.

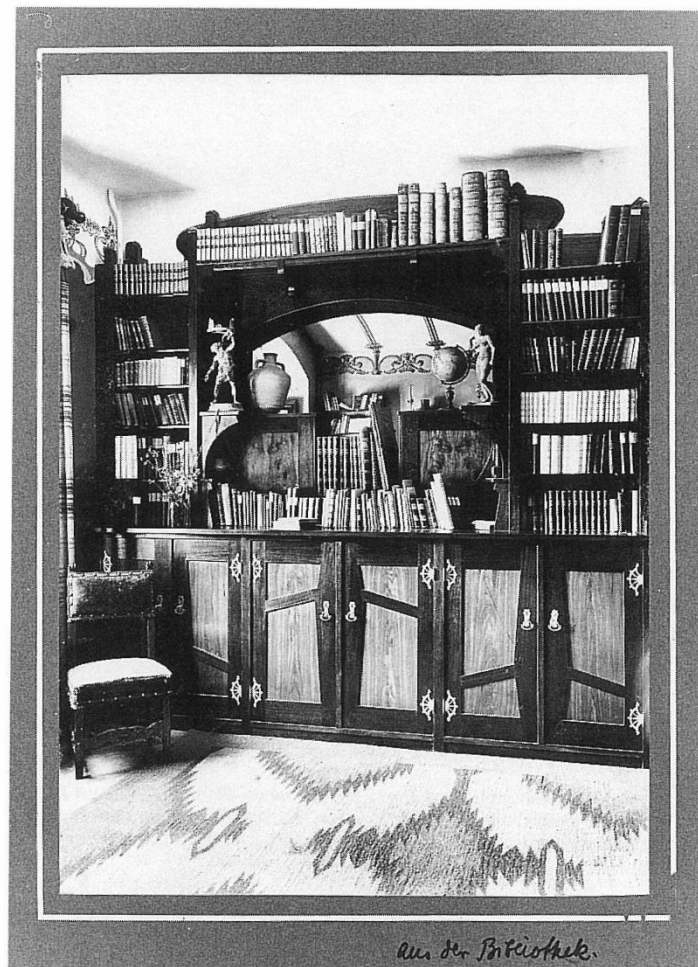


214 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Diele im Erdgeschoss, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.2.

215 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Diele im Erdgeschoss. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.2. Der Kachelofen und die bemalte Kassettendecke (siehe auch Farbbabb. 185) sind noch erhalten.



Villa Berlepsch: Bibliothek



216 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Eingebaute Regalwand in der Bibliothek, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.3.



217 Villa Riemerschmid, Lützowstrasse 1, München-Pasing: Bibliothek, 1898/99. Zeitgenössische Aufnahme.

Villa Berlepsch: Atelier im 1. Stock



218 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Erker im Atelier, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.4 b. Der Schreibtisch befindet sich heute im Arbeitszimmer (siehe Abb. 229).

Villa Berlepsch: Wohnzimmer



219 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Blick auf die Kaminecke im Wohnzimmer, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.6.

220 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Fenster-
nische im Wohnzimmer, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat.
Nr. 12.6.



221 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Fenster-
nische im Wohnzimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.6.



Villa Berlepsch: Wand- und Deckendetails



222 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Fassadenmalerei über dem Hauseingang, Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 1.



223 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Stuckmotiv am Deckenansatz im Esszimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.5.



224 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Intarsien am Deckenansatz im Wohnzimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.6.



225 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Intarsien am Deckenansatz im Wohnzimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.6.

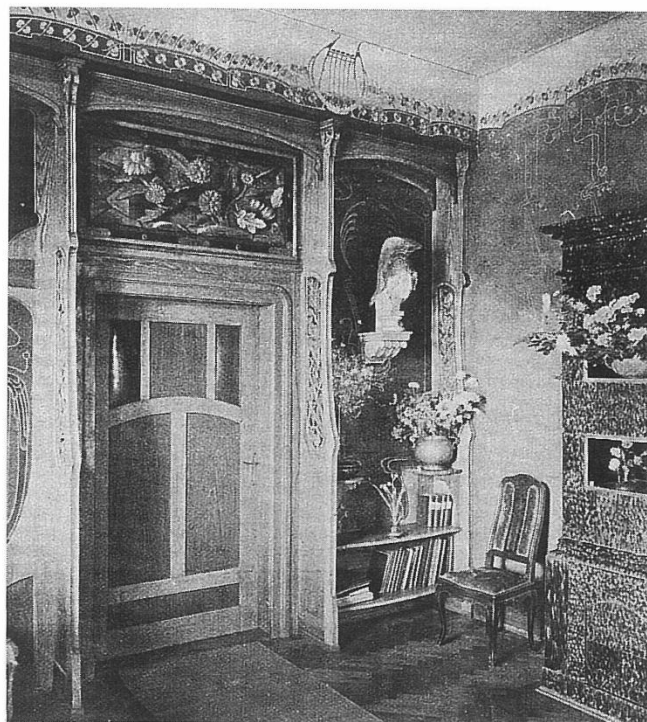
Villa Berlepsch: Musikzimmer (heute Schlafzimmer)



226 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Blick vom Wohnzimmer ins Musikzimmer, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nrn. 12.6 und 12.7.



227 Geschnitzte florale Wandfüllungen, um 1900. Vgl. Kat. Nr. 12.7. Ursprünglich in der Wand und über der Türe im Musikzimmer eingelassene Holzschnitzereien (siehe Abb. 228).



228 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Verbindungstüre vom Musikzimmer ins Esszimmer, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.7.

Villa Berlepsch: Esszimmer (heute Arbeitszimmer)



229 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Ehemalige Sitzecke im Esszimmer. Aufnahmen von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.5. Heute mit dem Mobiliar aus dem ehemaligen Atelier möbliert (siehe Abb. 218, Kat. Nr. 12.4).





230 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Sitzecke im Esszimmer, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.5. Berlepsch-Valendas hat selbst entworfene mit gekauften Möbelstücken kombiniert.



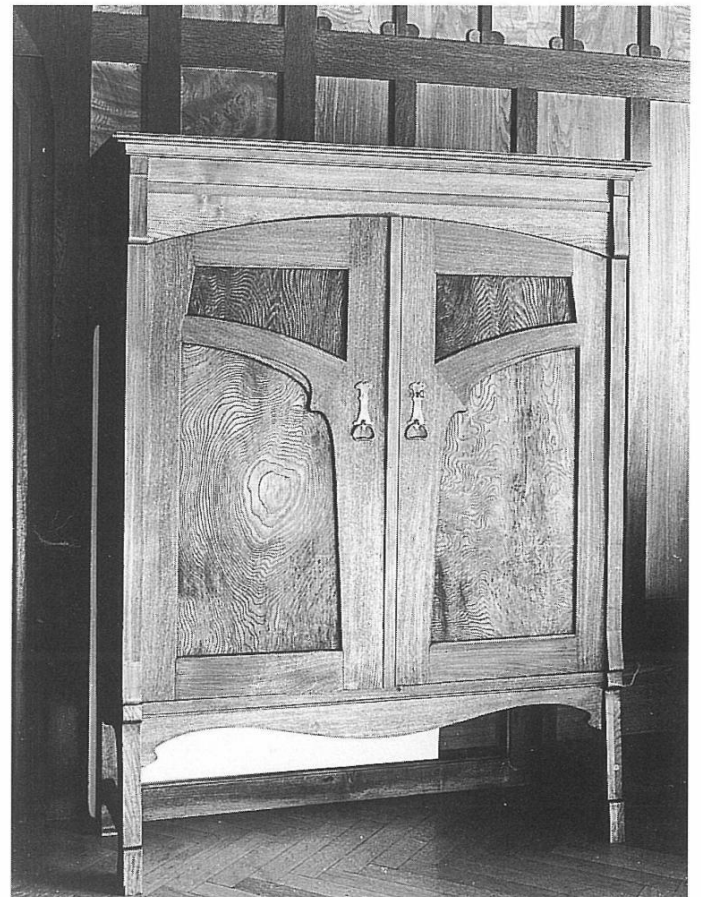
231 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Esszimmer, Blick gegen die Türe, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.5. Damals waren Gemälde als Supraporten über den Türen eingelassen und die Stuckornamente (siehe Abb. 223) farbig bemalt.

233 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Holzvertäfelung mit eingelassenen Keramikplatten im Esszimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.5.



232 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Esszimmer, Blick gegen die Türe. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.5.

234 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Schrank in Xylektipomtechnik im Esszimmer. Aufnahme von 1990. Vgl. Kat. Nr. 12.4 c.



Villa Berlepsch: Bubenzimmer



235 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Bubenzimmer im 1. Stock, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 12.8.



236 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Süd- und Ostfassade. Aufnahme von 1990.

237 Villa Berlepsch, Karlstrasse 29, München-Planegg: Ostfassade. Aufnahme von 1990.



tüncht. Hauptdekoration des Raumes ist die bemalte Kassettendecke, die den Fussboden der Galerie im ersten Stock bildet. Jedes Viereck zeigt ein anderes florales Motiv. Material und Farbgebung – rot, grün, gelb, braun – verleihen dem Ganzen einen rustikalen Charakter. Trotzdem übernimmt Berlepsch-Valendas für diese Schablonendekoration nicht einfach Motive aus der Bauernmalerei, sondern entwirft sie – wie bei den ähnlichen Treppenhausfriesen – selbst. Die Möblierung war sparsam. Ein grosser Kachelofen befindet sich noch heute in der Mitte der Halle, ein grosser alter Schrank stand direkt neben dem Eingang. Er wurde nach 1902 durch einen Schrank nach eigenem Entwurf ersetzt.⁷⁴¹

Im ersten Stock befindet sich eine umlaufende Galerie. Hölzerne Arkaden verbinden Geländer und Glaskuppel. Über den Bogen sind rechteckige Intarsienbilder mit abstrakten Motiven angebracht. Beim hölzernen Geländer verwendet Berlepsch-Valendas dasselbe Prinzip des Kontrasts zwischen gerahmten, offenen und geschlossenen Flächen, das er auch für das metallene Kellertörchen oder das steinerne Geländer der Veranda benutzt. Aus diesen freien Formen der Balustrade scheinen die amorphen Formen der Arkaden natürlich herauszuwachsen: eine typische Suggestion des Jugendstils.

Als ersten Raum im Erdgeschoss betritt der Besucher direkt aus dem Treppenhaus die Bibliothek. Zwei grössere Räume und ein kleines Kämmerchen beherbergten die umfangreiche Büchersammlung. Sie werden untereinander durch Türen erschlossen. Dabei verbindet ein Türbogen mit einer Art glasloser Fensternische und Konsolen für Sammlungsobjekte den zweiten Bibliotheksraum mit dem kleinen Kämmerchen, dessen Ausstattung nicht mehr erhalten und auch nicht durch Abbildungen überliefert ist. Über eine heute nicht mehr vorhandene Wendeltreppe gelangte man von der Bibliothek direkt ins Atelier im ersten Stock, das sich über die gesamte Fläche der drei Räume erstreckte. Auch von der Wohnung aus war die Bibliothek zugänglich. In dem ihr am nächsten gelegenen Bibliotheksraum ist die Hohlkehle zwischen Decke und Wand durch einen stuckierten Fries geschmückt. Er zeigt stark abstrahierte, pflanzliche Motive. Nur vom zweiten Bibliotheksraum hat sich eine Photographie erhalten, das die grosse, heute nur leicht veränderte Bücherwand zeigt. Auch hier befand sich an der Fensterwand ein nicht erhaltener, gemalter Fries.

Der Durchgang zum bereits erwähnten ersten Bibliotheksraum ist in die grosse Bücherwand integriert. Im unteren Teil der Regalwand sind zweitürige Schränkchen mit halbkreisförmigen Beschlägen eingebaut. Dunkelgebeizte Rahmen sind mit helleren Holzfüllungen kontrastiert. Die symmetrische Flächengestaltung wird durch den Wechsel kleinerer und grösserer Holzfüllungen unterbrochen. Nach oben schliesst die Regalwand mit ungleichen und abgerundeten Flächen die Rückwand ab. Ursprünglich enthielt die Regalwand freie Flächen mit kleinen Konsolen, auf denen verschiedene Sammlungsgegenstände ausgestellt waren. Die Konstruktion wird durch den dunkleren Rahmen besonders betont, ähnlich wie bei Riemerschmids Regalwand in dessen Haus in Pasing.⁷⁴² Dort fehlen jedoch Konsolen und reiche Beschläge, so dass die Bücherwand schlichter und moderner wirkt.

Vom Atelier selbst ist leider nur eine Photographie erhalten.⁷⁴³ Durch einen bemalten Gurtbogen wurde die Erkernische vom übrigen Raum abgeteilt. Farbige Blumenmotive zierten den Bogen. Auch hier waren Regale und Schränke eingebaut. In der Fensternische stand ein Schreibtisch in Xylektipomtechnik mit eingelassener, lederner Schreibunterlage und vielen Schränkchen und Schubladen, die von beiden Seiten zugänglich waren. Das Möbel sollte in erster Linie praktisch sein. Auch hier wirken vor allem die Beschläge, die Betonung der Rahmenkonstruktion und des Materialcharakters.

Neben Diele und Galerie sind die Wohnräume im Erdgeschoss in den Besprechungen am häufigsten abgebildet. Besonders das grosse Wohnzimmer mit seiner mächtigen Balkendecke wird öfter gezeigt. Die schweren Balken ruhen auf geschnitzten Konsolen, zwischen denen sich Pflanzenmotive befinden. Meist wird die Kaminecke gezeigt, die für Berlepsch-Valendas der Mittelpunkt des Wohnraumes war. Hier hing auch ein Porträt des Hausherrn und seines kleinen Sohnes Peter, das Fritz Erler 1897 in Öl gemalt hatte. Es entstand in der Zeit, in der Berlepsch-Valendas am erfolgreichsten war, und zeigt einen selbstbewussten Mann.⁷⁴⁴ Über dem Kamin befand sich ursprünglich eine grosse kupferne Haube, die nicht erhalten ist. Die Sitzbank daneben war in die Wandvertäfelung aus Ulme und kaukasischer Eiche integriert.⁷⁴⁵ Die obere Wandhälfte war einfarbig getüncht. Links vom Kamin stand ein kleines Schränkchen, über dem ein Gemälde mit einem mythologischen Motiv hing. Berlepsch-Valendas hatte es einst als Bezahlung für Renovierungsarbeiten in einem Kloster erhalten.⁷⁴⁶ Auch die gegenüberüberliegende Fensternische wurde abgebildet. Hier trennt wiederum ein ursprünglich bemalter Gurtbogen den Fensterbereich vom übrigen Raum ab, so dass eine Sitznische entsteht. Eine weitere separate Sitzgruppe befand sich hinter einer raumteilenden Holzwand, die am Durchgang zum Musikzimmer anschloss. Über dieser Durchgangstür waren Schränkchen und kleinere Regale in die Wandvertäfelung eingebaut. Hier wurden Keramiken und andere Sammlungsobjekte ausgestellt. Die Einbaumöbel sind nicht mehr erhalten, genauso wie die Standuhr mit sichtbarem Pendel, die rechts von dieser Tür stand.

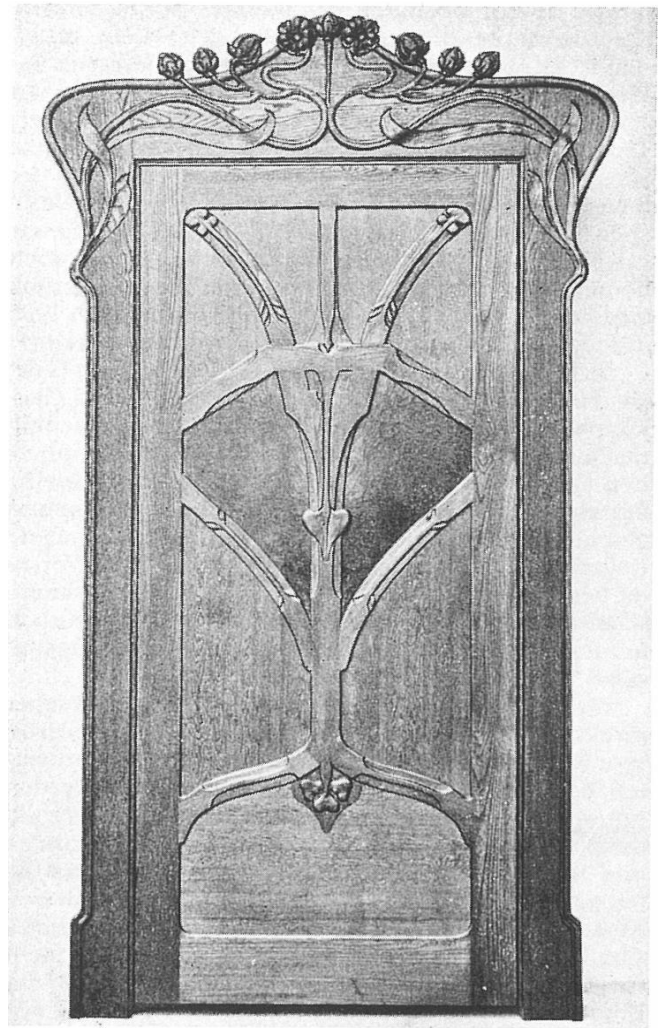
Leider ist die Ausstattung und Bemalung des Musikzimmers nur durch Photos und Beschreibungen überliefert. Die Farbgebung – blaugrüne Wand mit goldenen Ornamenten – war sehr festlich. Die wellenförmigen, rhythmischen Ornamente versinnbildlichten den Notenfluss der Musik. Neben Pflanzenmotiven waren Musikinstrumente in die Ornamentik integriert. Nach oben endete das Wandmuster in einem Fries. Die Türen waren aus grau violett gebeizter Esche mit roter Ulmenfüllung.⁷⁴⁷ Kostbare Originalschnitzereien aus Japan, die in die Wand eingelassen waren, unterstrichen den feierlichen Charakter des Raumes.⁷⁴⁸ Eine zeitgenössische Besprechung schildert den magischen Zauber des Zimmers: «Die Wände sind blau bemalt und mit Goldfäden durchzogen und selbst die Decke ist in solchen Farben gehalten. In der Wand sind Füllungen eingelassen, echt japanische Ornamentik aus einem Tempel. Wenn die Türen zu dem daran anstossenden Wohn- und Esszimmer geöffnet sind, wenn die Kerzen ange-

zündet werden und den Raum mit sanftem Licht erhel-
len, muss das Blau der Wände und das Gold der Orna-
mentik einen magischen Zauber ausstrahlen, der uns
leicht in eine feierliche und gehobene Stimmung ver-
setzt.»⁷⁴⁹ Auch hier betont die Besprechung die Funk-
tionalität des Raumes, dessen Innendekoration den
Verwendungszweck unterstreicht.

Die Möblierung selbst war streng und sparsam. Es
war ein Raum – wie es Weese poetisch beschreibt –, «der
ausser dem Flügel nur ein paar Stühle in violett, einen
Divan in weiss enthält, wo selbst das Bild mit seiner allzu
sachlichen Anregung weichen muss einer kostbaren
japanischen Blumenschnitzerei in tiefem Altgold... Ist
hier nicht eine Empfindung für Form und Farbe, die
noch kein Stil ausgesprochen hat?»⁷⁵⁰ Auch neuere Be-
sprechungen bezeichnen das Musikzimmer als den ein-
zigen «Jugendstil-Raum» der Villa.⁷⁵¹ Aber auch in die-
sem Raum sind verschiedene Elemente kombiniert.
Berlepsch-Valendas verbindet reine Jugendstilorna-
mentik mit klassizistischen Elementen und integriert
neben den japanischen Schnitzereien auch einen anti-
ken Kopf in die Wandverkleidung. Kaum ein anderer
Jugendstilkünstler, ausser vielleicht Franz von Stuck
(1863–1928), benützt bewusst auch Antiquitäten zur
Raumgestaltung. Immer versucht Berlepsch-Valendas –
ein leidenschaftlicher Kunstsammler – Altes und Neues
zu verbinden. Was einen seiner Kritiker veranlasst, zu
schreiben: «Aber das sei denn doch gesagt, hier haben
wir nicht mit dem modernen landläufigen Dutzendstil,
hier haben wir mit dem Sonderstil eines bestimmten
Künstlercharakters, sagen wir also mit dem Stil Ber-
lepsch zu verhandeln, der ausserhalb der Bewegung
steht.»⁷⁵²

Durch das Musikzimmer gelangt man ins Esszimmer,
das auch von der Diele aus zu erreichen ist. Die sehr
individuelle Innenausstattung dieses Raumes ist glück-
licherweise erhalten geblieben. Die Wandfläche ist vom
Boden bis zur Decke mit zwei verschiedenen Hölzern –
Eiche und chinesisches Keaky – verkleidet. Rotbraune
Holzfüllungen werden von dunklen Balken einge-
rahmt. Die Deckenbalken sind aus Lärchenholz.⁷⁵³
Durch seine strenge Formgebung, die rechteckigen
Wandfüllungen und die hell-dunkle Decke wirkt der
Raum «japanisch».

Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die De-
tails. So befand sich ursprünglich in den hellen Feldern
zwischen den Deckenbalken ein umlaufendes Band aus
einer Art gemalter Monozeichen. Auch die früher far-
big gefassten Reliefs in der Hohlkehle, stilisierte Früch-
te- und Blumenmotive, sind in der Art japanischer Holz-
schnitte sehr flächig gestaltet. Von den Zeitgenossen
wurde jedoch vor allem auf den altdeutschen Charak-
ter, der sich in der Verwendung der Holzvertäfelung
zeigte, verwiesen: «In alten deutschen Häusern, wo das
reichliche Mahl und der volle Becher seit unserer Väter
Zeiten eine ansehnliche Rolle spielten, ist das Zimmer
der Tafelfreuden mit einer teuren Vertäfelung bis an
die Decke hinauf ausgestattet, da der braune Holzton
warm, traulich und behaglich wirkt. Berlepsch hat die
alte, gute Sitte beibehalten, nur in den Farben spricht
der Mann der neuen Zeit. Ein helles, an Mahagoni
erinnerndes Rot in prachtvoller Maserung mit einem
Graubraun kontrastiert, klingt in einem Accord zusam-
men, der von Lebensfreude schwillt.»⁷⁵⁴



238 Villa Esser, Goebenstrasse 16, Elberfeld: Türe des Musikzim-
mers, um 1900. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 15.

In die Holzverkleidung ist ein Teil des Mobiliars inte-
griert sowie Bilder, unter anderem Gemälde von Victor
Müller und Adolf Stäbli, die am Ort nicht mehr vorhan-
den sind.⁷⁵⁵ Sie sind als Supraporten direkt in die Wand
eingefügt, so dass die Vertäfelung selbst zum Bilderrah-
men wird. Als weitere Dekoration ist ein Schmuckband
aus farbigen Keramikplatten von Johann Scharvogel an
der inneren Wand des Raumes eingelassen. Ihre blau-
grünen und rotbraunen Glasuren harmonieren mit der
Tönung des Holzes.

Auch in diesem Raum sind mehrere Sitzgruppen
plaziert. So befindet sich eine eingebaute Sitzgelegen-
heit direkt neben dem grossen Kachelofen und auch
das Fenster ist wieder durch einen Gurtbogen abgeteilt,
so dass eine weitere gemütliche Sitzecke entsteht. Neben
dem selbst entworfenen Mobiliar enthielt das Speisezim-
mer auch einige alte Möbelstücke, beispielsweise ein
Buffet, an dessen Stelle heute ein Schrank in Xylekti-
pomtechnik – früher wohl im Atelier – nach Berlepsch-
Valendas' Entwurf steht. Neben der Tür zur Diele be-
fand sich ursprünglich über dem Heizkörper eine



239 Villa Tobler, Winkelwiese 4, Zürich: Türe vom Bibliotheksvorraum zum Speisezimmer. Aufnahme von 1992.

Durchreiche mit Glastürchen. Der Heizkörper selbst ist als Schränkchen verkleidet und mit Beschlägen verziert. Er wirkt so als Bestandteil des Mobiliars und nicht als technische Notwendigkeit.

Im oberen Stock hat sich nur ein Teil der Einrichtung des «Bubenzimmers» erhalten. Der Raum bestand fast komplett aus Schrank- und Regaleinbauten, in die auch die beiden Türen zur Galerie und zum nächsten Zimmer einbezogen waren. Der Einbauschränk ist noch vorhanden, andere Teile des Mobiliars sind im Besitz verschiedener Familienmitglieder. Zum Teil waren bemalte Wandflächen in das Schrankwandsystem einbezogen. Unter der Decke verlief ein gemalter bunter Fries. Die Schrankwand war aus dunkler Eiche mit helleren Lärchenfüllungen und wurde von der Münchner Schreinerei Ludwig Kirner ausgeführt.⁷⁵⁶ Auch hier ist die Rahmenkonstruktion und die Maserung der Füllungen zur Wirkung gebracht. Die Beschläge zeigen einfache, runde Blütenmotive mit beweglichen Handgriffen. Bei der noch vorhandenen Schrankwand, die bereits auf dem Hausplan erscheint, sind alle Füllungen

rechteckig. Dagegen sind die Füllungen der Ecktüre zur Diele und der dort eingebauten Schränke asymmetrisch. Erhalten sind die beiden kleinen Schränkchen rechts und links der Tür, das daran anschliessende Schränkchen mit Aufsatz und ein grösserer Schrank mit Aufsatz.⁷⁵⁷ In diesem praktischen Raum konnten Spielzeug und Kleider gut versorgt werden. Die in Form und Schmuck schlichten Schränke nehmen die später viel diskutierten Typenmöbel vorweg.

Vergleich der Villa Tobler mit anderen Villenausstattungen

Villa Berlepsch

Im Vergleich zur Villa Tobler ist das Planegger Haus grundsätzlich schlichter. Es fehlen die historisierenden Stuckdecken und die bunten Jugendstilfenster. Gemalte Frieze und Balkendecken sind hier die wichtigsten Schmuckelemente. Spürbar sind englische und rustikale Vorbilder. Einige spätere Möbelstücke, beispielsweise der Dielenschrank, Stühle und Sessel, weisen auf Berlepsch-Valendas' Arbeiten von 1906 bis 1908 hin, die Entwürfe für preisgünstige Wohnungseinrichtungen und die beiden Schiffsausstattungen.⁷⁵⁸

Ein wesentlicher Unterschied ist die Anordnung der Räume, auf die Berlepsch-Valendas bei der Villa Tobler keinen Einfluss hatte. In Planegg sind die Zimmer als Raumfolge um eine Halle angeordnet. Die repräsentativen Räume im Erdgeschoss haben Verbindungstüren. Der Gestaltung von Wand und Decke ist besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Besonders die Hohlkehle am Deckenansatz wird durch dekorativen Schmuck hervorgehoben. Bibliothek, Wohn- und Esszimmer zeigen unterschiedliche florale Motive, von denen keines zweimal auftaucht. Vor allem im Wohn- und im Esszimmer spiegelt die Farbgebung und flächenhafte Gestaltung der vegetabilen Motive japanische Stilelemente.

Keines der Planegger Zimmer ist in einem bestimmten Stil gehalten wie etwa das gotische Rauchzimmer der Villa Tobler. Statt Stuckdecken sind in Planegg ausschliesslich Balken- oder Kassettendecken verwendet worden. Ähnlich wie bei der Villa Tobler sind Möbel und Regale mit kostbaren Sammlungsgegenständen in die Wandverkleidung integriert. Insgesamt ist die Villa Berlepsch einfacher und rustikaler als alle gleichzeitigen Auftragsarbeiten, wozu neben der Villa Tobler noch einzelne Räume in den Villen Esser, Diesel und Pössenbacher gehören. Sie enthalten alle historisierenden Elemente, die Berlepsch-Valendas in seinen beiden Ausstellungsräumen im Münchner Glaspalast von 1898 mit Erfolg verwendete.

Villa Esser

Berlepsch-Valendas richtete für Konsul Max Esser (1859–1923), mit dem er einen langen, freundschaftlichen Kontakt unterhielt, 1899 in dessen Villa einen Musiksalon ein.⁷⁵⁹ Das Haus befand sich in der Goebenstrasse 16 in Elberfeld und wurde 1941 von der Familie verkauft. Seit Juli 1948 ist das Mobiliar verloren.⁷⁶⁰ Durch die Aufzeichnungen des Bauherrn sind Herstellerfirmen und Kosten überliefert:



240 Villa Diesel, Maria-Theresia-Str. 32, München-Bogenhausen: Blick auf die Fensterbank im Arbeitszimmer, um 1901. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 14.

- Ein Holzpaneel mit 10 eingelegten Fayencetellern, eine vierflügelige Schiebetür, eine zweiflügelige und eine einflügelige Tür, ausgeführt von Braun (München) 5747 Mark
- Stuckdecke ausgeführt von Maile und Blerch (München) 1300 Mark
- Decke vergoldet von Konrad Barth und Co. (München) 12400 Mark.

Eine der Türen hatte, wie die Vorraumtür in der Villa Tobler, eine mit geschnitzten Blumenmotiven verzierte Supraporte.⁷⁶¹ Bei beiden war das Türblatt durch ein andersfarbiges Holzgestell in mehrere Felder eingeteilt. In Elberfeld hatte es pflanzliche, in Zürich geometrische Formen.⁷⁶² Das Holzpaneel mit den eingelegten Fayencetellern muss man sich ähnlich wie im Planegger Speisezimmer vorstellen.

Das Mobiliar bestand aus einem Schreibtisch, Nähtisch, rundem Tisch, Notenschrank, kleinem Schrank und Abstelltisch sowie drei Fauteuils mit Polster und einem zehnnarmigen, schmiedeeisernen Kronleuchter.⁷⁶³ Im Oktober 1899 wurde die Einrichtung unter

der Aufsicht Berlepsch-Valendas' aufgestellt, wobei er sich über die ungeübten Elberfelder Handwerker beklagte.⁷⁶⁴ Der Decken- und Wandgestaltung gab Berlepsch-Valendas selbst den letzten Schliff, während die groben Arbeiten von Münchner und einheimischen Handwerkern ausgeführt wurden.⁷⁶⁵

Villa Diesel

Kurz nach dem Auftrag für Konsul Esser erhielt Berlepsch-Valendas den Auftrag zur Ausstattung des Arbeitszimmers in der neuen Villa von Ingenieur Rudolf Diesel (1858–1913). Leider hat sich der Raum, der von der Münchner Firma Pössenbacher ausgeführt wurde, nur in zwei Abbildungen erhalten.⁷⁶⁶ Im Frühjahr 1901 bezog die Familie Diesel ihre neue Villa in der Theresienstrasse 32 in München-Bogenhausen, und kurz darauf wurde das Interieur des Arbeitszimmers in der Zeitschrift KUNST UND HANDWERK veröffentlicht. Architekt der Villa war Max Littmann (1862–1931), der den Bauherrn zur Wahl Berlepsch-Valendas' als Innen-

ausstatter bewogen haben soll.⁷⁶⁷ 1949, auf dem Höhepunkt der Jugendstilablehnung, beschreibt Eugen Diesel (1889–1970) das üppig dekorierte Arbeitszimmer seines Vaters als widersinnig für seinen Verwendungszweck – nämlich Arbeitsraum eines nüchternen Ingenieurs zu sein: «Das Arbeitszimmer Rudolf Diesels ist im Jugendstil gearbeitet. So befremdlich es heute auf uns wirkt, es ist doch keineswegs hässlich, sondern viel eher das, was man damals apart nannte, und im übrigen entsprach es durchaus der Zeit, sich so einzurichten. Aber ist dies der Arbeitsraum eines grossen Ingenieurs? In keiner Weise erinnert es noch an die früheren Arbeitstätten meines Vaters, an die Ingenieurbüros, wo die Zeichentische standen und es nach Pauspapier roch, oder an die Augsburger Werkstatt, wo der erste Motor entstand.»⁷⁶⁸

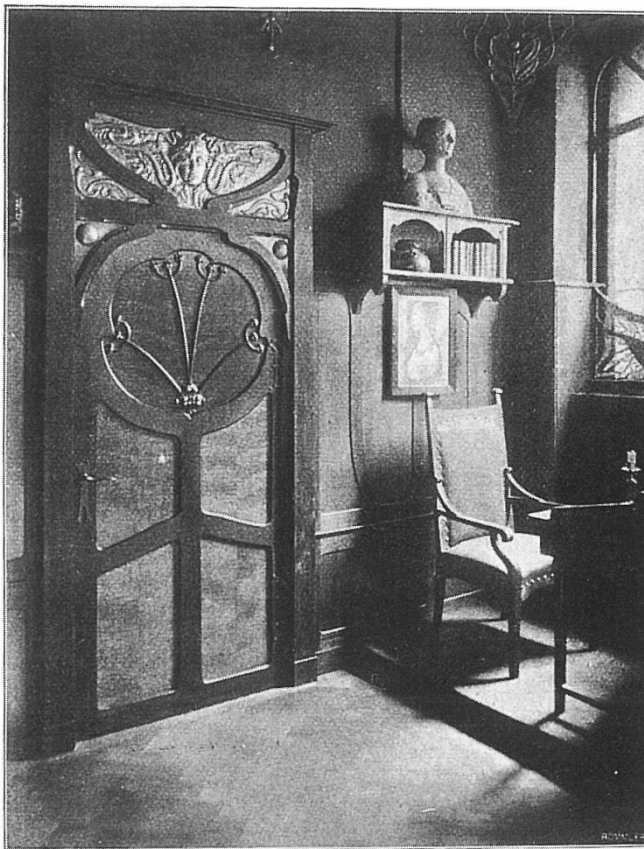
Der Raum erinnert in seiner Formenmischung an die Ausstattung der Villa Tobler. Ein stuckierter Fries verband die leicht gewölbte, mit Pflanzenmotiven dekorierte Decke mit der Wand. Auch hier wurden die Stuckarbeiten von Maile und Blerch ausgeführt. Schränke und Regale waren in die Holzvertäfelung integriert. Die Sitzecke in der Fensternische gemahnt ebenfalls an die Villa Tobler. Sie war durch einen Rundbogen vom übrigen Raum abgetrennt und wurde durch ein erhöhtes Buntglasfenster beleuchtet. Die Seitenwand der Nische war durch Pilaster und Blendbogensegmente gegliedert, wie etwa bei mittelalterlichen Räumen. Der mächtige Schreibtisch und die beiden Sessel auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes zeigten wieder modernere Formen. Beim Schreibtisch wurde der dunkle Rahmen mit helleren Holzfüllungen abgesetzt und so die Konstruktion des Möbels und sein Materialcharakter betont. Wie bei Berlepsch-Valendas' eigenem Schreibtisch in Planegg waren Schubladen und Schranktüren des Möbels von beiden Seiten zugänglich.

Villa Pössenbacher

Vielleicht kamen Littmann und Berlepsch-Valendas durch die gemeinsame Arbeit für Anton Pössenbacher (1842–1920) miteinander in näheren Kontakt. Die Firma Heilmann und Littmann führte um 1896 für Anton Pössenbacher den Anbau an das Wohngebäude, Baumstrasse 3 in München, aus.⁷⁶⁹ Dort befand sich wahrscheinlich auch die Einrichtung, die Berlepsch-Valendas für Pössenbacher entwarf. Ausserdem arbeitete Berlepsch-Valendas besonders in den Jahren um 1900 als Entwerfer für die Firma Pössenbacher, mit der er 1899 und 1900 ausstellte. Um 1899 entstand das Wohnzimmer für den Kommerzienrat Anton Pössenbacher, das im März 1900 erstmals in der französischen Zeitschrift *ART ET DECORATION* veröffentlicht und später auch im *KUNSTGEWERBEBLATT* besprochen wurde.⁷⁷⁰ Der heute nicht mehr erhaltene Raum mit seiner Ausstattung sollte eine Art Musterwohnraum für Werbezwecke sein und ist mit mehreren Abbildungen im Kollektionsband «Wohnzimmer» der Firma Pössenbacher dokumentiert.⁷⁷¹ Auch hier hatte Berlepsch-Valendas von ungünstigen, vorgegebenen Raumverhältnissen auszugehen. Seine Aufgabe war es, «einen überwölbten Raum von äusserst ungünstigen Breiten- und Höhenverhältnissen, der ursprünglich als Stallung diente, in ein Speise- und Wohnzimmer umzugestalten.»⁷⁷²

Die Einrichtung zeigt Elemente der Ausstellungsräume im Glaspalast. Die Stuckrosettendecke und die floralen Pilasterreliefs von 1898 erscheinen genauso wie die gekachelte Kaminwand des Bibliotheksraums von 1899. Durch einen eingezogenen Gurtbogen, der in stuckierten Pilastern endet, wird der Raum in einen Ess- und einen Wohnbereich aufgeteilt. Mehrere Sitzgruppen sind beim Kamin und in der Fensternische angeordnet. Überhohe Lehnen der Sitzbänke grenzen die Fensterecke vom Raum ab. Vor dem zweiten Fenster, neben der Eingangstüre und abgesetzt durch ein Podest, ist eine Arbeitsecke mit Schreibtisch eingerichtet.

Nirgends wird die Mischung verschiedener Stilelemente und Einflüsse so deutlich wie beim Pössenbacherschen Interieur. Die Innenausstattungen von Raymond Unwin, mit dem Berlepsch-Valendas befreundet war, zeigen ähnliche Fensternischen. Die sogenannten englischen Zimmer waren um 1900 sehr beliebt. Die *ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT FÜR INNENDEKORATION* veröffentlichte 1898 einen Zimmerentwurf des Darmstädters Patriz Huber (1878–1902) mit Erkerplatz und Kaminsitzecke – wie sie auch Berlepsch-Valendas gestaltete – unter dem Titel «Wohnzimmer in deutsch-englischem Charakter».⁷⁷³ Ungewöhnlich für Berlepsch-Valendas war in der Villa Pössenbacher das getriebene Kupferrelief als Supraporte. Dargestellt war nicht ein pflanzliches Motiv, sondern ein Medusenkopf, der auch beim Kaminschmuck der Villa Tobler, bei Möbelschnitzereien und bei Schmuckstücken vorkam.



241 Villa Pössenbacher, wahrscheinlich an der Baumstrasse 3, München: Türe mit Medusa-Supraporte im Wohn- und Speisezimmer, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 16.



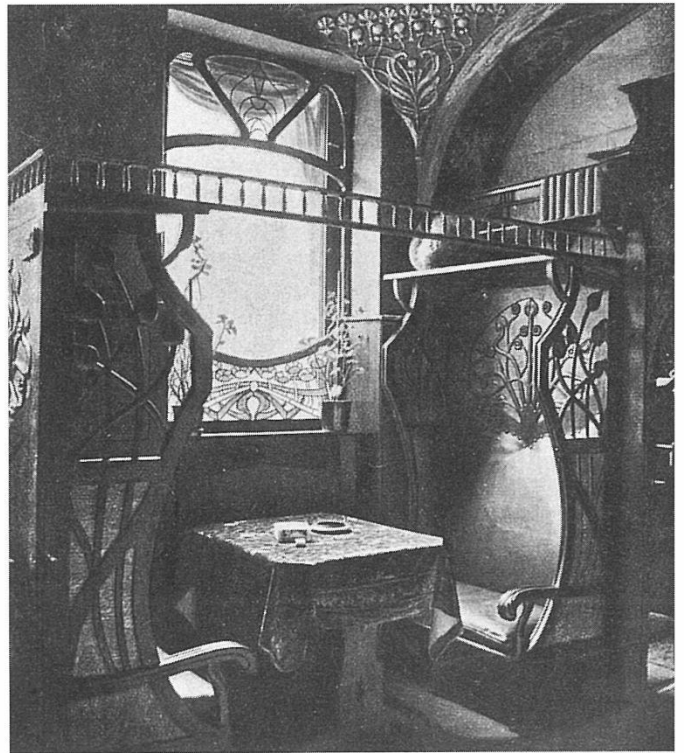
242 Villa Pössenbacher, wahrscheinlich an der Baumstrasse 3, München: Kaminecke im Wohn- und Speisezimmer, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 16. Wie in der Villa Tobler (siehe Abb. 149, 151) sind rechts und links vom Kamin Sitzgelegenheiten fest eingebaut.



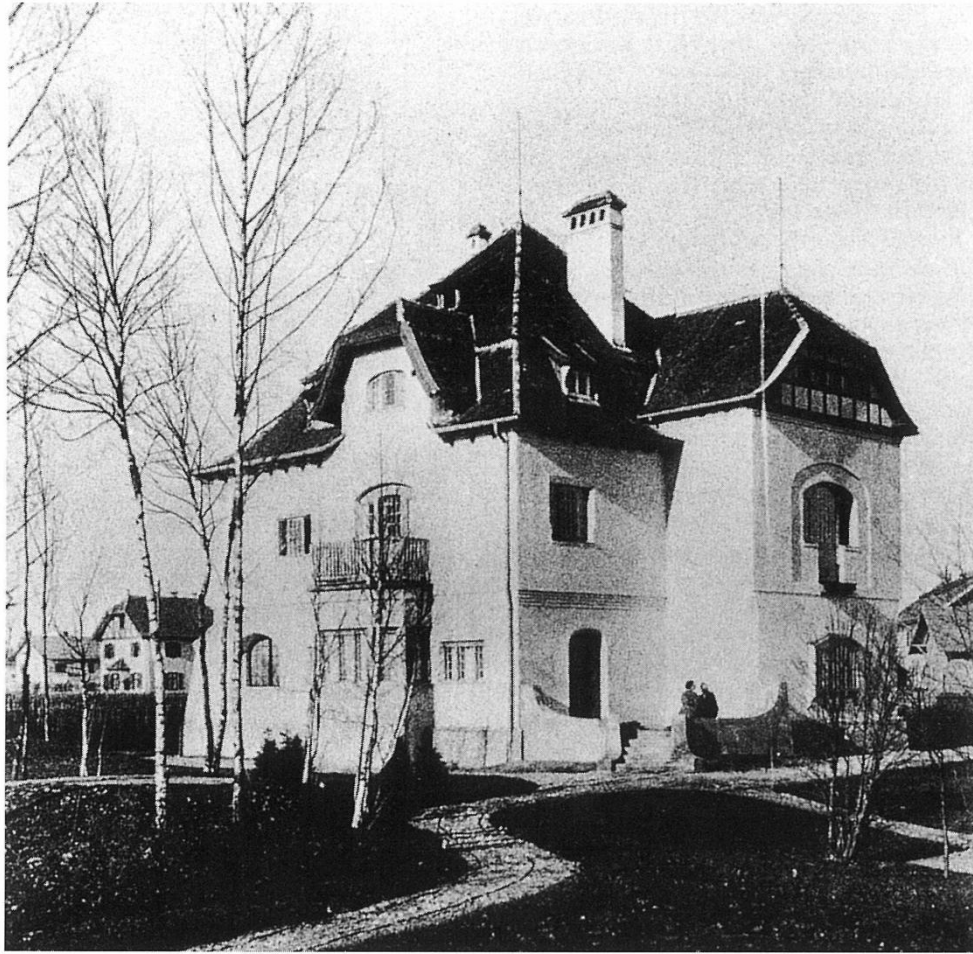
243 Villa Pössenbacher, wahrscheinlich an der Baumstrasse 3, München: Sitzecke im Wohn- und Speisezimmer, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 16. Einzelne Möbelstücke wurden im Kollektionsband «Wohnzimmer» der Firma Pössenbacher abgebildet.



244 Villa Pössenbacher, wahrscheinlich an der Baumstrasse 3, München: Sekretär und Bücherschrank im Wohn- und Speisezimmer, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 16.



245 Villa Pössenbacher, wahrscheinlich an der Baumstrasse 3, München: Fensternische im Wohn- und Speisezimmer, um 1899. Zeitgenössische Aufnahme. Vgl. Kat. Nr. 16.



246 Villa Riemerschmid, Lützowstrasse 1, München-Pasing: Aussenansicht vor dem Umbau von 1907, um 1900. Zeitgenössische Aufnahme.

Würdigung und Einordnung der Villen Tobler und Berlepsch

Fast alle Besprechungen der Villa Berlepsch vergleichen den Neubau mit den Häusern der Darmstädter Musterkolonie, die nur wenig später entstanden und 1901/02 das aktuelle Thema waren. Berlepsch-Valendas schätzte die Mustersiedlung und äusserte sich zur Darmstädter Ausstellung sehr positiv.⁷⁷⁴ Die Kritiker hingegen empfanden das Darmstädter Projekt als zu modern und begrüßten die Ausgewogenheit des Berlepsch-Stils, der nicht radikal mit traditioneller Kunst breche wie die Darmstädter. Gelobt wird also das traditionelle Element, das später an Berlepsch-Valendas kritisiert wird. Einer der Kritiker vergleicht Berlepsch-Valendas' Hausentwurf mit guter, ausgewogener Küche und schreibt: «... solche grünen Eilande in der Flut und Ebbe moderner Stilmache findet man, nachdem man einmal landete, immer wieder und gegen scharf gewürzte Kost ist der Magen des Kritikers gesichert, sobald man sich einmal in die Darmstädter Küche verirrt hat.»⁷⁷⁵

Berlepsch-Valendas' eigene Meinung zu Darmstadt entspricht eher Arthur Weeses Besprechung, der den Häusern der Mathildenhöhe durchaus positiv gegen-

über steht und nur die radikale Ablehnung alter Kunst in Darmstadt kritisiert: «Auch hat es bestimmt jeden Freund der guten Sache befremdet, dass die jungen Meister jeden Anklang an das Bestehende und historisch Gewordene mit der übertriebenen Ängstlichkeit der Neophyten vermieden haben. Nirgends – mit Ausnahme des Hauses Habich – hat ein gutes Stück Plastik und Malerei, eine feine kunstgewerbliche Arbeit der Alten Platz gefunden, und man muss es zugeben, nirgends hätten sich diese Antiquitäten mit den neuen Formen vertragen.»⁷⁷⁶

Berlepsch-Valendas bezieht dagegen mit Absicht immer wieder alte Stücke in seine Innendekoration mit ein. Weese ist bemüht, Berlepsch-Valendas' Entwürfe von den historisierenden abzugrenzen. Als Negativbeispiel führt er daher auch das bewusst gewollte Sammelurium eines «Makartateliers» an. Immer wieder wird von Kritikern betont, dass sich im Hause Berlepsch-Valendas' «keine Säulchen oder billige Pilaster nach Mustern aus irgendeinem Formenschatz» befänden.⁷⁷⁷

Interessant ist der Vergleich mit dem Landhaus, welches sich der 20 Jahre jüngere Richard Riemerschmid in München-Pasing fast gleichzeitig erbaute. Der ausgeführte Bau von 1898 ist die zweite Version des ursprüng-

lich eingereichten Baugesuchs von 1897⁷⁷⁸ und ist von ähnlicher Gesamtwirkung wie die Villa Berlepsch-Valendas'. Krüppelwalmdächer und das Giebfachwerk erscheinen an beiden Bauten. Der ursprüngliche Entwurf der Villa Riemerschmid sah einen klassizistischen Bau mit glatter Fassade vor. Stilistisch entspricht der Entwurf von 1897 dem neoklassizistischen Bautyp, wie er erst um 1910 in Mode kam, war also eigentlich moderner als Riemerschmids ausgeführte Version. Auch Berlepsch-Valendas' Fassadengestaltung ist gegenüber den eingereichten Plänen modifiziert. Dies verdeutlicht der Vergleich mit Originalfotos der Villa Berlepsch von 1902. Die Fassade ist nun schlichter. So sind beispielsweise die Fensterläden durch Jalousien ersetzt, anstelle des hölzernen Laubengangs auf der Südseite befindet sich nun ein geschlossener Raum mit durchgehendem Fensterband, die zahlreichen Vordächer sowie der turmartige Kamin in der Dachmitte fehlen ebenfalls. Da sich Riemerschmid und Berlepsch-Valendas persönlich kannten und schätzten, haben sie wohl ihre Baupläne diskutiert und sich gegenseitig beeinflusst.⁷⁷⁹

Die Toblersche Innenausstattung, Berlepsch-Valendas' am besten erhaltenes Gesamtkunstwerk, macht dessen zwiespältige Stellung besonders deutlich. Typische Jugendstilformen – beispielsweise bei den Fenstern, Gittern und dem hölzernen Treppengeländer mit einbezogener Lampe im Haupttreppenhaus – erscheinen neben traditionellen Formen, wie sie etwa in der Deckengestaltung fassbar werden. Berlepsch-Valendas variiert das historische Formenmaterial und entwickelt es weiter. Dies wird unter anderem am Deckenentwurf der Bibliothek deutlich. Das Netzgewölbe mit von der Wand ausgehenden Rippen erinnert an die gotische Deckengestaltung. Auch Riemerschmid verwendet noch 1902 für die Decke eines Speisezimmers für den Münchner Hofrat Joseph Mayer ein aus der Wand herauswachsendes Netzgewölbe.⁷⁸⁰ Die stuckierten, farbigen Ornamente innerhalb dieses Deckennetzes sind dagegen neu.

Anders als die Deckenentwürfe sind die Buntglasfenster in Technik, Motivwahl und Gestaltungsprinzipien ganz dem Jugendstil verhaftet. Erst im Jugendstil wurde die Technik der aus farbigen Scheiben – anstelle bemalten Glases – zusammengesetzten Buntglasfenster wiederentdeckt. Neben Opak- und Buntglas verwendete man auch strukturierte Glasoberflächen. Berlepsch-Valendas benutzte die farbigen Scheiben als Umrahmung von durchsichtigem Glas. Dabei ziehen sich seine Motive über mehrere Scheiben, die durch den Fensterahmen unterteilt sind, hinweg – ein für den Jugendstil typisches Gestaltungsprinzip. Bis auf eine Ausnahme, ein Pfauenmotiv, verwendet er ausschließlich abstrakte kurvilineare Ornamente auf der Basis natürlicher Formen, wie sie auch Henry van de Velde bevorzugte, dessen Arbeiten 1899 in einer Ausstellung der Münchner Secession Aufsehen erregt hatten. Gerade die Ausstattung der Villa Tobler verdeutlicht, dass der Jugendstil anfänglich keineswegs den radikalen Bruch mit traditionellen Formen bedeutete, sondern sich vielmehr aus ihnen heraus entwickelte. Das Toblersche Interieur ist ein wesentliches Dokument für die Entwicklungsgeschichte des Jugendstils, beziehungsweise für die Verwandlung tradierter Formen.



5. Berlepsch-Valendas als Städteplaner

Seine Vorstellungen von den sozialen Aufgaben der Kunst

Berlepsch-Valendas' grosses Engagement für die Gartenstadtbewegung zwischen 1905 und dem Ersten Weltkrieg kommt aus seiner Überzeugung, dass Kunstreform und soziale Reform eng verknüpft seien. Sein Interesse ist die logische Konsequenz aus seinen früheren Arbeiten. Die Gartenstadtbewegung war für ihn ein «Läuterungsprozess, der Millionen von Menschen dem Schmutz des Daseins nach und nach» entzog.⁷⁸¹ Der Städtebau sei der Gradmesser der Kultur eines Volkes, deren Endzweck ein veredeltes Menschtum sei, wie es Berlepsch-Valendas anlässlich eines Vortrags im August 1909 in England formulierte.⁷⁸² Diese Veredelung des Menschen sieht Klaus Bergmann als Hauptziel der Gartenstadtbewegung: «Die Gartenstadtvertreter hofften, dass sich in den Gartenstädten bald eine Blüte des Volkes heranzubilden wird, gewissermassen eine Idealbürgerschaft in körperlicher, geistiger und sozialer Richtung.»⁷⁸³ In einer Werbeschrift der deutschen Gartenstadt Hellerau heisst es: «Das Gemeinwesen unserer Gartenstadt Hellerau bildet eine Dreieinigkeit und soll enthalten: 1. Die Werkstättenanlage als Ort der edlen Erzeugung. 2. Die Wohnhäuser der Arbeiter als Ort des gesitteten Wohnens auf künstlerisch sozialer Grundlage. 3. Die Wohnhäuser unserer Gartenstadtfreunde als Ort der veredelten bürgerlichen Wohnungskultur. Das Gemeinwesen der Gartenstadt Hellerau vereinigt so nach einem Hochstand in gewerblicher, geistiger und künstlerischer Hinsicht.»⁷⁸⁴

Berlepsch-Valendas begründet den Qualitätsstandard in der Architektur mit wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen. Ähnlich wie Alois Riegl sieht er im Eigeninteresse der Bewohner die Grundlage für die qualitativere Bauweise beim Bauernhaus. In scharfem Kontrast dazu setzt er die neue Wohnform der Mietskaserne: «Wirkliche Wohnkunst entwickelt sich

nur im Rahmen des Eigenhauses. Seine Räume, sei ihre Ausstattung auch noch so einfach, müssen in gleich nahen Beziehungen zueinander stehen wie seine konstruktiven Teile. Das ist der Grund, weshalb sich früher eine bürgerliche Wohnungskunst zu entwickeln vermochte, weshalb weiter noch heute in tausend und abertausend gar nicht alten Bauernhäusern der Schweiz, Österreichs und Deutschlands die wohnlichen, ganz einfach vertäfelten Stuben, die grossgekauhten, bunten Öfen ein wohltuendes Ensemble bilden, ...»⁷⁸⁵

Eine erfolgreiche Volkserziehung zum guten Geschmack, als Ausdruck eines höheren kulturellen Niveaus, ist daher in der Mietskaserne nicht möglich. Daraus folgte sein Engagement für den sozialen Wohnungsbau und im besonderen für die Gartenstadtbewegung, bei der die Bodenreform eine wichtige Rolle spielte. Es sollten Arbeiterwohnungen nach dem Vorbild bäuerlich-kleinstädtischer Architektur entstehen. Dies drückt sich bereits im Titel des Buches von Berlepsch-Valendas über englische Wohnungsreform-Projekte aus, das 1909 in Stuttgart erschienen ist: «Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England». Es stand ganz in der Tradition der englischen Arts and Crafts Künstler, deren Programme weit über eine Kunstreform hinausgingen. So waren beispielsweise Walter Crane und Charles Robert Ashbee in erster Linie an einer Lebensreform durch die Kunst interessiert. Ashbee versuchte dieses Ideal sogar in einer utopischen Lebensgemeinschaft in Chipping Campden zu verwirklichen, die Berlepsch-Valendas bei seinem Besuch im Jahre 1906 tief beeindruckte. In England kamen viele Gartenstadtarchitekten, so ihr berühmtester Vertreter Raymond Unwin, ursprünglich aus der Arts and Crafts Bewegung.

Berlepsch-Valendas' Vorstellungen einer umfassenden Sozialreform waren in erster Linie von den Schriften Walter Cranes und damit letztlich von den Ideen

William Morris und John Ruskins beeinflusst. Er forderte, wie auch Walter Crane in einem Artikel von 1894/95, die Verbesserung der Wohnverhältnisse als Grundlage einer Kunstreform: «Wenn wir aber unsere Kunst hineinragen wollen in die Hütten des Volkes, so müssen wir zunächst darauf sehen, dass dieses Volk überhaupt ein Heim besitzt... Die Existenzbedingungen der Kunst sind die Existenzbedingungen des menschlichen Lebens, sie sind sozusagen ihr erhabenster Ausdruck.»⁷⁸⁶

Berlepsch-Valendas' gartenstädtische Ziele

In den späten 1890er Jahren wurde vom Engländer Ebenezer Howard (1850–1928) erstmals der Gedanke einer Gartenstadt als Alternative zum Wohnungselend der Grossstädte vertreten.⁷⁸⁷ Howard propagierte städtische Neugründungen mit radialer Stadtanlage und grossen Grünflächen. Die Einwohnerzahl sollte auf ungefähr 30000 Menschen beschränkt werden. Die gewerblichen Betriebe sollten sich am Stadtrand ansiedeln, die öffentlichen Bauten im Zentrum und die Wohngebiete dazwischen. Obwohl schon zwei Jahre vor Howards Veröffentlichung ähnliche Gedanken auch beim Deutschen Theodor Fritsch auftauchten, wurde Howard doch der Vorreiter dieser Reformideen. In England entstanden die ersten Gartenstadtsiedlungen und -gesellschaften, die in der Folge auch Anstösse für Deutschland gaben.⁷⁸⁸

1902, im Jahr der Neuauflage von Howards Schrift «Garden Cities of To-Morrow», kam es auch in Deutschland zur Gründung einer Gartenstadtgesellschaft, die ihr «Hauptziel in der Gewinnung breiter Volkskreise für die Begründung von Gartenstädten sah».⁷⁸⁹ Zur Behebung des Wohnungselends setzte man auf private Initiativen, in deren Folge erst die staatliche Gesetzgebung nachziehen würde. Seit 1907 besass die Gesellschaft ein eigenes Organ in der Zeitschrift DIE GARTENSTADT, zu deren Mitarbeitern auch Berlepsch-Valendas gehörte. Es folgte darauf die Gründung der ersten Gartenstädte und Gartenvorstädte Hellerau bei Dresden (1906/07) und Ruppur bei Karlsruhe (1907).

Walter Creese nennt Berlepsch-Valendas in seiner Geschichte der Gartenstadtbewegung «the most fervent of foreign admirers».⁷⁹⁰ Seit 1907 gehörte dieser zum erweiterten Vorstand der deutschen Gartenstadtgesellschaft und wurde verschiedentlich als Gutachter für deutsche Gartenstadtprojekte herangezogen.⁷⁹¹ Im Unterschied zu Hans und Bernhard Kampfmeyer, den Gründern der deutschen Gartenstadtgesellschaft, war er nicht nur propagandistisch tätig, sondern entwarf seit 1909/10 auch eigene Projekte. Er nahm an den Wettbewerben für die Stadterweiterungen von Zürich und Berlin teil, die lobend erwähnt und prämiert wurden, entwarf Pläne für eine Niederlassung der deutschen Holzverkohlungsindustrie AG in Taslau/Siebenbürgen und veröffentlichte 1910 den viel gerühmten und ausgestellten Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach.⁷⁹²

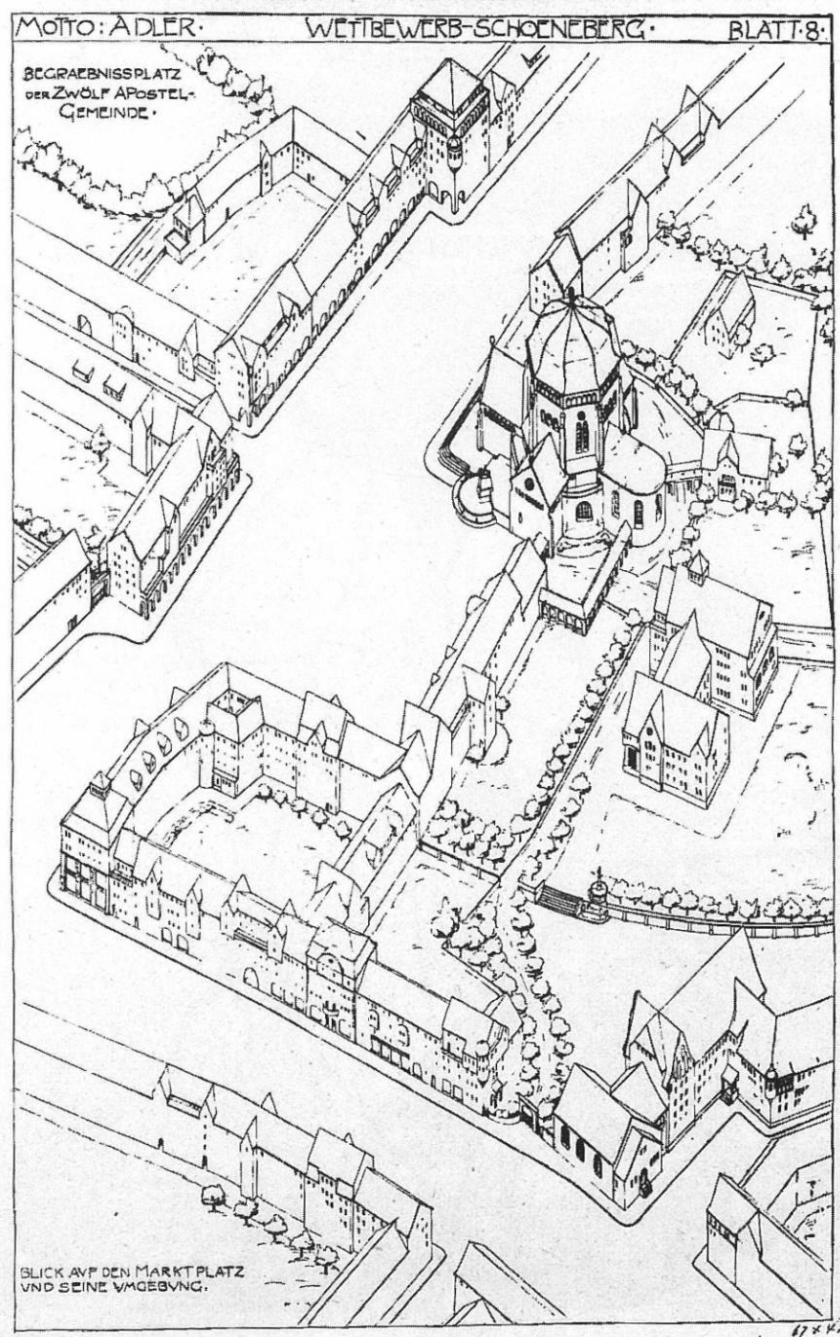
Berlepsch-Valendas war ein wichtiger Vermittler zwischen der deutschen und der englischen Gartenstadtbewegung und korrespondierte besonders in den entscheidenden Jahren (1906–1908) sowohl mit Raymond

Unwin, dem Erbauer der ersten englischen Gartenstadt in Letchworth, als auch mit Bernhard und Hans Kampfmeyer sowie mit Adolf Otto, dem Kassenwart der deutschen Gartenstadtgesellschaft.⁷⁹³ Vor allem zu Hans Kampfmeyer in Karlsruhe hatte Berlepsch-Valendas gute Kontakte, vielleicht durch Vermittlung seines Freundes Hans Thoma, der ebenfalls zur Karlsruher Sektion der Gesellschaft gehörte. Hans Kampfmeyer hatte im Juli 1908 mehrere Artikel zum Thema in den MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN veröffentlicht.⁷⁹⁴ Am 29. September 1908 versucht er, Berlepsch-Valendas für eine Zeitungsfehde zu gewinnen und lässt ihm die vertrauliche Mitteilung zukommen, dass von seiten des Münchner Verkehrsministeriums eine grössere Geländeerschliessung im Sinne der Gartenstadtbewegung geplant sei.⁷⁹⁵ Gemeint waren die öffentlichen Diskussionen um eine verkehrstechnische Erschliessung des Geländes im Perlacher Forst bei München, für das es seit Juli 1908 Pläne für eine Gartenstadtsiedlung gab.⁷⁹⁶

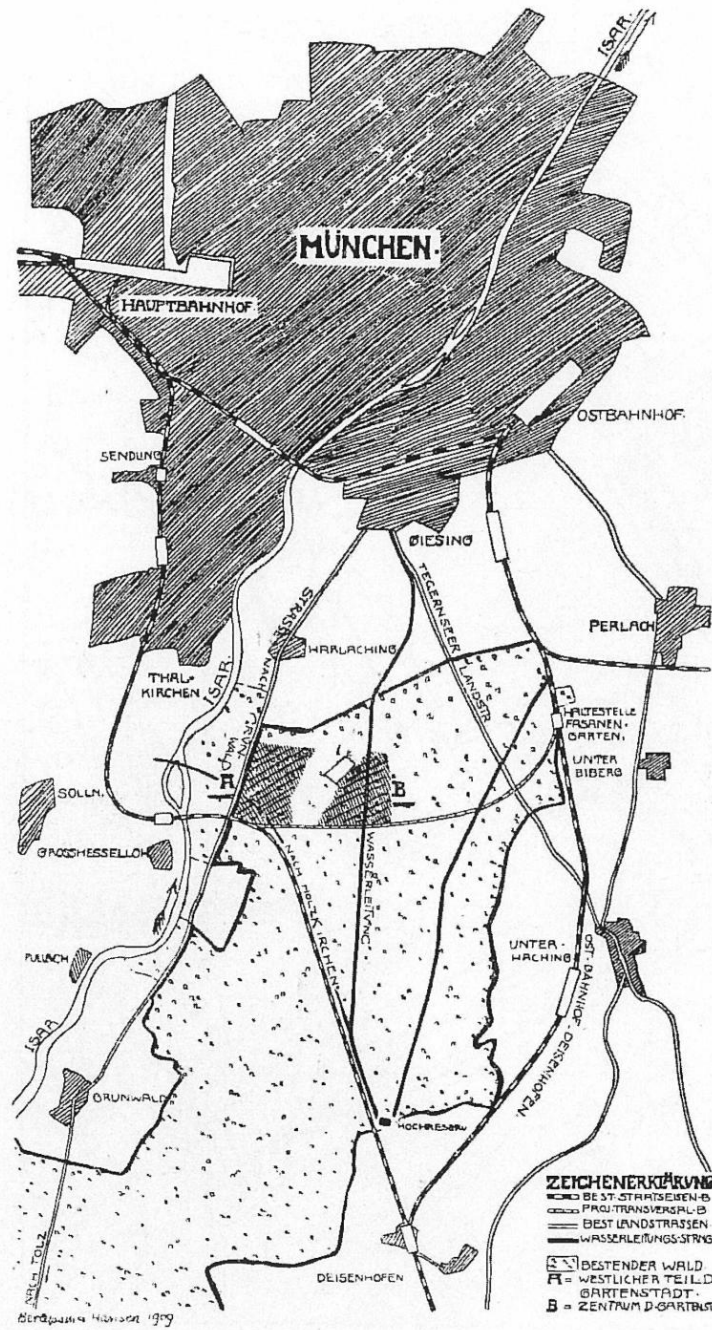
Berlepsch-Valendas interessierten nicht nur Gartenstadteugründungen, sondern auch Fabrikanteninitiativen für moderne Arbeitersiedlungen, beispielsweise Bournville und Port Sunlight in England und das von Theodor Fischer gebaute Reutlingen-Gmindersdorf. Dabei löste er sich immer mehr vom ursprünglichen Siedlungsidealplan, wie er von Ebenezer Howard in «Garden Cities of To-Morrow» gefordert wurde.⁷⁹⁷ So fiel die von Howard angestrebte radiale Stadtanlage weg. Ausserdem beschäftigte sich Berlepsch-Valendas meist mit Gartenvorstädten – Siedlungen im Anschluss an bereits bestehende Städte – und nicht mit Neugründungen im Sinne Howards. Immer wieder betonte er die Bedeutung von Privatinitiativen, wie denjenigen der Unternehmer W.H. Lever (1851–1925) und George Cadbury (1839–1922), den Gründern von Bournville und Port Sunlight, zwei in Deutschland häufig besprochenen Mustersiedlungen.⁷⁹⁸ Auch in seiner Besprechung von Siedlungen schweizerischer Eisenbahn-Angestellter in St. Gallen, Chur, Winterthur und Luzern, die nach gartenstädtischen Vorbildern angelegt wurden, betonte er die Eigeninitiative der Gründer.⁷⁹⁹ Seine Leitsätze endete Berlepsch-Valendas mit der deutlichen Aufforderung an den Leser: «Help yourself!»⁸⁰⁰

Im Unterschied zur englischen Gartenstadtgesellschaft wird in den Statuten der deutschen Gesellschaft ausdrücklich auf den Nutzen dieser privaten Mustersiedlungen hingewiesen: «Die Gesellschaft tritt ferner ein für die Begründung kleinerer Siedlungen (Gartenvorstädte, Industriekolonien) im Anschluss an bestehende Städte in Richtung des Gartenstadtgedankens. Das Endziel einer fortschreitenden Gartenstadtbewegung ist eine Innenkolonisation, d. h. ein planmässiges Durchsetzen ländlicher Gebiete mit Siedlungen, in denen Stadt und Land zu höheren Wirtschafts- und Kultureinheiten verschmolzen werden.»⁸⁰¹ Ziel war es also, die Unterschiede zwischen Stadt und Land aufzuheben und das kulturelle und wirtschaftliche Niveau insgesamt zu erhöhen. Dabei sollten die Gartenstadtsiedlungen als eine Art Keimzelle fungieren. Man erkannte aber sehr bald, dass die wenigen Neugründungen dazu nicht in der Lage sein würden, und machte Konzessionen, indem man verwandte Projekte in das Programm mit einbezog.

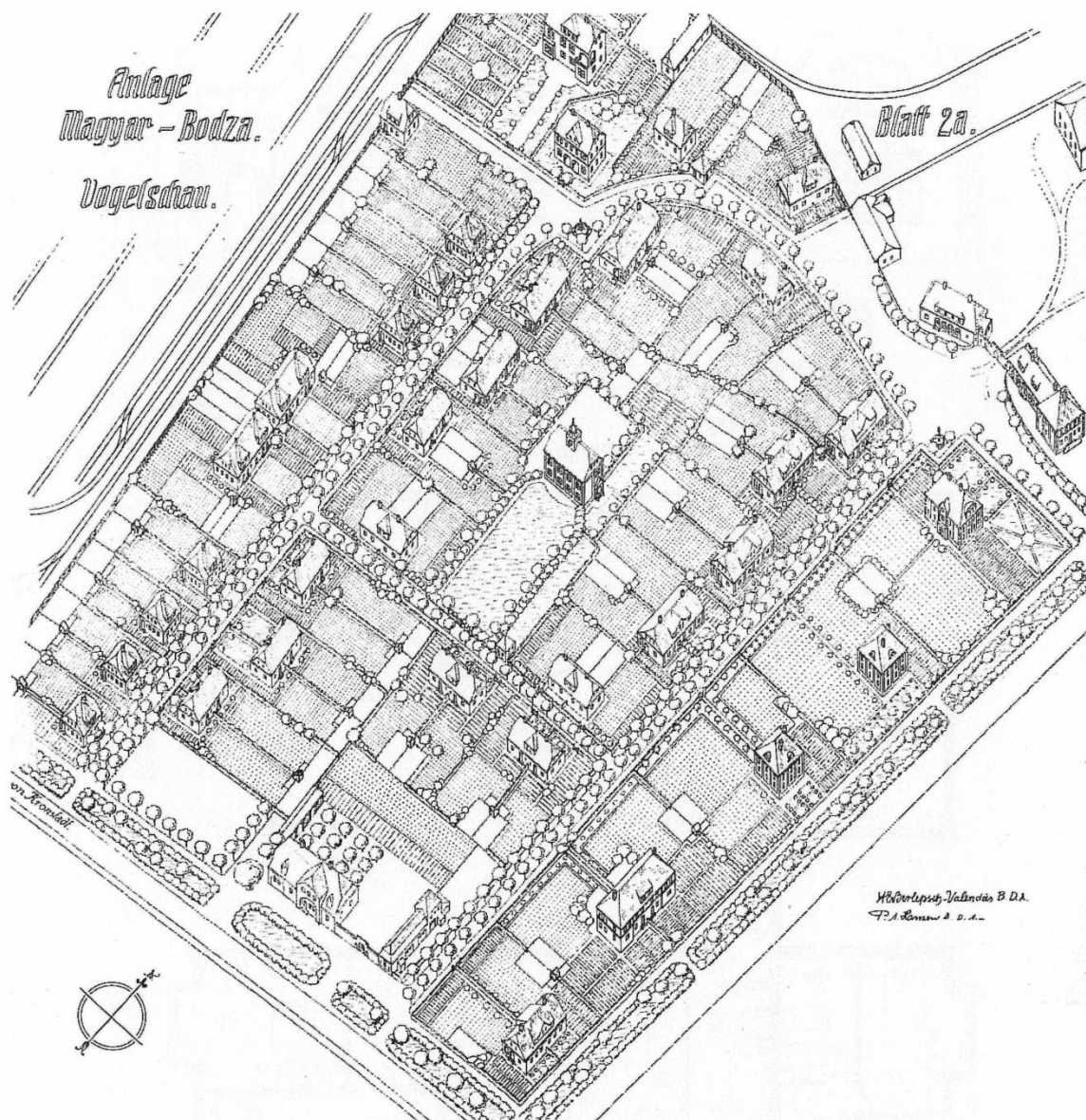
Gartenstadtprojekte



247 Berlepsch-Valendas' Entwurf für die Stadterweiterung Berlin-Schöneberg, 1911. Vgl. Kat. Nr. 7. Der unter dem Kennwort «Adler» eingereichte Entwurf wurde von der Jury zwar lobend erwähnt, aber nicht prämiert und nie ausgeführt.



248 Berlepsch-Valendas' Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach: Situationsplan, 1909 (siehe auch Abb. 253-256). Vgl. Kat. Nr. 5.



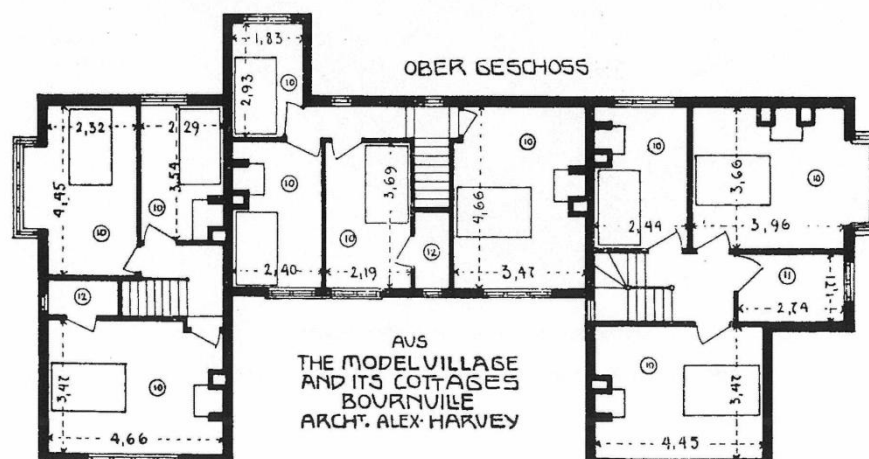
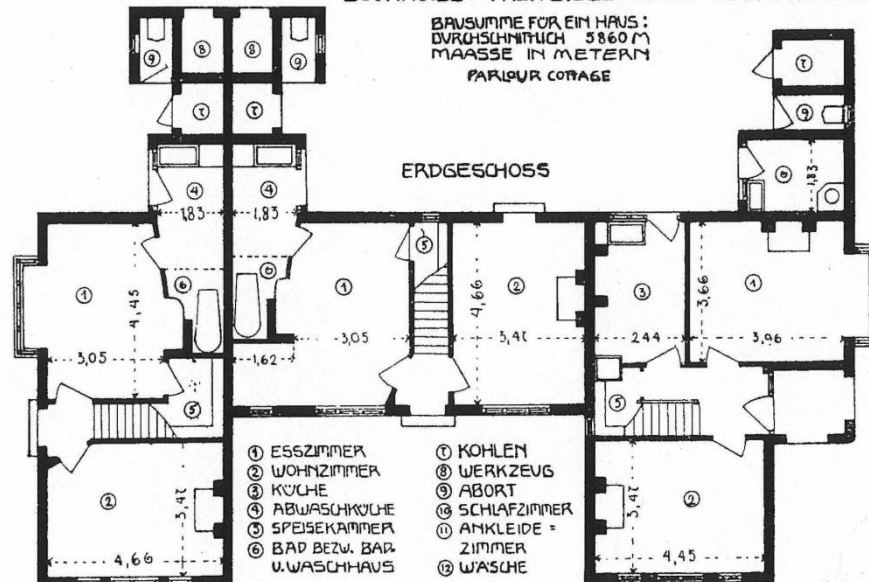
Gartenstadt Târlău in Siebenbürgen.

Architekten: H. E. v. Berlepsch-Valendas und P. A. Hansen, München.

249 Berlepsch-Valendas' Entwurf für eine Gartenstadtsiedlung in Târlău/Siebenbürgen, 1914/15. Vgl. Kat. Nr. 8. Das Projekt war als Arbeitersiedlung eines ungarischen Holzverarbeitungswerkes geplant.



BOURNVILLE : DREITEILIGES HAUS ARCH: A. HARVEY



250 Dreiteiliges Arbeiterwohnhaus in Bournville, um 1912. Entworfen von Alex. Harvey und von Berlepsch-Valendas 1912 in «Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand» als nachahmenswertes Beispiel guter Wohnqualität publiziert.

Zu den deutschen Vorläufern der Gartenstadtsiedlungen gehörte auch ein soziales Wohnungsbauprojekt der Stadt Ulm. In Ulm hatte die Stadt nach der Schleifung der alten Befestigungsanlagen das neu gewonnene Land selbst erworben und von den Anliegern eine Wertzuwachssteuer verlangt, die der Allgemeinheit zugute kam.⁸⁰² Grund und Boden wurden nun von der Stadt in Erbpacht auf 70 Jahre vergeben, worin Berlepsch-Valendas den Sieg des deutschen Rechts über das römische sah. Die Bodenspekulation, Ursache von überhöhten Mieten und Wohnungselend, werde damit verhindert.⁸⁰³ Das Projekt der Stadt Ulm galt daher den Gartenstadtvertretern besonders in bezug auf die Grundbesitzverhältnisse als vorbildlich, war doch die Bodenreform ihr wichtigster Programmpunkt.⁸⁰⁴ Die Statuten der deutschen Gartenstadtgesellschaft verweisen daher ausdrücklich auf das Ulmer Unternehmen, das als Beweis für die wirtschaftliche Durchführung der eigenen Ziele galt. Heinrich von Wagner (1857–1925), Oberbürgermeister der Stadt Ulm von 1891 bis 1919, war die treibende Kraft dieser sozialen Wohnungsbaupolitik. Er stand dabei unter dem Einfluss seines Freundes Adolf Damaschke (1865–1935), einem der Führer der deutschen Bodenreformbewegung, und vertrat wie dieser die Maxime: «Boden ist keine Handelsware, sondern muss der Allgemeinheit dienlich sein.»⁸⁰⁵ 1905 wurde Wagner, Ehrendoktor der Universitäten Rostock und Tübingen, sogar für seine Verdienste um den sozialen Wohnungsbau geadelt. Berlepsch-Valendas widmete dem Ulmer Projekt mehrere Schriften, unter anderem auch ein Buch mit dem Titel «Bodenpolitik und gemeindliche Wohnungsfürsorge der Stadt Ulm an der Donau», das 1910 erschien. Heinrich von Wagner kannte er persönlich und besass auch dessen Vortragsmanuskript über den sozialen Wohnungsbau Ulms, das dieser auf dem 16. Bundestag der deutschen Bodenreform in Düsseldorf im Oktober 1906 vorgetragen hatte.⁸⁰⁶ Ausser den neuen Grundbesitzverhältnissen schätzte Berlepsch-Valendas bei diesem Projekt besonders die Zuteilung eines Gartenanteils, worauf bei der Parzellierung Rücksicht genommen wurde. Neben dem Erholungswert eines Gartens war ihm vor allem die Eigenversorgung der Bewohner mit frischem Gemüse wichtig, da sie eine gesündere und wirtschaftlichere Ernährung bedeutete. Gerade dieser Gedanke tauchte immer wieder in seinen gartenstädtischen Schriften auf.

Vier Leitsätze prägen Berlepsch-Valendas' Konzept einer idealen Siedlung. Dabei vermischen sich gartenstädtische Ideen mit den bereits in der Arts and Crafts Bewegung vorhandenen Vorstellungen, so bei Charles Robert Ashbee und William Morris. In einem Leitartikel der Zeitschrift DIE GARTENSTADT anlässlich eines Vortrags auf dem 3. Internationalen Kongress für Wohnungshygiene in Dresden (1911), formuliert Berlepsch-Valendas diese Leitsätze folgendermassen:

1. Die Siedlungen sollen möglichst auf neuerschlossenem Gebiet ausserhalb der schon bestehenden Grossstädte angelegt werden. Dabei betont Berlepsch-Valendas die Möglichkeiten der neuen Verkehrsmittel, die dennoch eine Verbindung der Siedlungen untereinander und zur bestehenden Grossstadt sicherstellen.

2. Die neuen Siedlungen sollen neben sozialen und kulturellen Bauten, die sie von der Grossstadt möglichst unabhängig machen, auch freie Plätze und Grünzonen

enthalten, beispielsweise für Kinderspielplätze. Die Bebauung soll also weiträumig erfolgen, im Gegensatz zur engen Bebauung der Grossstadt. Dabei meint Berlepsch-Valendas jedoch nicht die Anlage breiter Avenuen – die er für unnötige Platzverschwendung und rein repräsentativ hält – da er sich den Hauptverkehr auf einer Art Ring ausserhalb der Stadt vorstellt.

3. Die wichtigste Voraussetzung zur Siedlungsreform ist die Neuregelung der Grundbesitzverhältnisse. Der Boden soll Gemeindeseigentum bleiben und von den Benutzern nur in Erbpacht oder mit einer Auflage auf Wiederkaufsrecht zum selben Preis erworben werden. So sollen Grundstücksspekulationen verhindert und der Wertzuwachs städtischen Bodens der ganzen Gemeinde und nicht einzelnen Privatleuten zugeführt werden.⁸⁰⁷

4. Als eigenen Gedanken führt Berlepsch-Valendas die Ernährungsfrage in das deutsche Gartenstadtprogramm ein. Jeder Wohnung soll ein Gartenanteil zugeteilt werden, der zumindest einen Teil der Ernährung abdeckt: «Bei der Anlage neuer Siedlungen soll mithin die bis jetzt kaum in Betracht gezogene Ernährungsfrage ein gewichtiges Wort mitsprechen, denn sie ist das bestimmende Moment der Volksvermehrung. Die Ausbildung der Gartenstadt-Idee hat nicht bloss auf baulichen Grundlagen zu erfolgen, vielmehr muss sie auch eine gewisse Unabhängigkeit von den oft unkontrollierbaren Preisen des Marktes schaffen.»⁸⁰⁸

Obwohl selbst kein Vegetarier, betont er dennoch die höhere Qualität pflanzlicher Nahrung gegenüber der Fleischkost. Bei den Vertretern einer Lebensreform im weitesten Sinn spielte der Vegetarismus besonders vor der Jahrhundertwende eine gewisse Rolle. Gerade in der «Bier-Stadt» München, bekannt für ihre deftige Küche, hatte diese Bewegung jedoch einen schweren Stand. Berlepsch-Valendas' Eintreten für diese Richtung muss wohl vor allem unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet werden. Durch den Eigenanbau sollte die Verteuerung der Ware durch den Zwischenhandel und die langen Transportwege ausgeschaltet werden. So konnte das Budget einer Arbeiterfamilie verbessert und ein höherer Lebensstandard ermöglicht werden. Der psychischen und physischen Degeneration der Gesamtbevölkerung sollte durch diese Massnahmen entgegengesteuert werden.⁸⁰⁹

Englische Vorbilder

Bezüglich seiner Vorstellungen von einer idealen Siedlung führte Berlepsch-Valendas immer wieder englische Beispiele an, darunter die Gartenstädte Letchworth und Hampstead, die Fabrikantengründungen Bournville, Earswick und Port Sunlight sowie die utopische Lebensgemeinschaft der Guild of Handicraft in Chipping/Campden. 1912 fasst Berlepsch-Valendas seine Gedanken in einem Buch mit dem Titel «Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand» zusammen. Auszüge daraus waren bereits früher erschienen, unter anderem in der Wiener Zeitschrift KUNST UND KUNSTHANDWERK.⁸¹⁰ Als mit dem Erstarken der Bewegung in Deutschland und aus politischen Gründen immer mehr die deutschen Erfolge betont und die englischen Verdienste ignoriert

wurden, verteidigte er noch 1913 entschieden das englische Vorbild. In einer Erwiderung kritisierte er den amtlichen deutschen Bericht «Wohnungsfürsorge in deutschen Städten» als unsachlich und falsch. Mit grosser Fachkenntnis der englischen Literatur und Verhältnisse entkräftet er die Vorwürfe Punkt für Punkt und betont ausdrücklich: «Gesetzgeberische Massnahmen, die der Wohnungskultur des kleinen Mannes mächtig auf die Beine geholfen haben – sie waren erst drüben [England] in Kraft und, das sei noch erlaubt zu sagen, weit früher als bei uns, wo man sie selbst heute noch nicht überall findet! Nichts für ungut, aber es ist so!»⁸¹¹

Charles Robert Ashbee und die Guild of Handicraft

Keineswegs als erster veröffentlichte Berlepsch-Valendas 1908 in der Zeitschrift KUNST UND KUNSTHANDWERK einen Bericht über Charles Robert Ashbees Guild of Handicraft. Dennoch zögerte der Herausgeber Leopold Gmelin zunächst, den Artikel anzunehmen, da er fürchtete, für die englische Konkurrenz zu werben.⁸¹² Ashbee und seine Guild lebten seit 1902 im kleinen Städtchen Campden/Glostershire, wo sie eine ideale Lebensgemeinschaft zu verwirklichen suchten. Seit seiner Arbeit für das grossherzogliche Palais in Darmstadt im Jahre 1897 war Ashbee im deutschsprachigen Raum zunehmend bekannt geworden. Noch im gleichen Jahr stellte er bei Keller und Reiner in Berlin aus und 1898 nahm er, wie Berlepsch-Valendas, an der Münchner Glaspalastausstellung teil sowie an der Ausstellung für «Moderne Geräte und Hausrat» im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum.⁸¹³ In der Folge erschienen mehrere Artikel über Ashbee und seine Guild in deutschsprachigen Zeitschriften, so von Hermann Muthesius, W. Fred und Arthur Fish.⁸¹⁴ Darin werden die wirtschaftliche Organisation der Guild geschildert und die Produkte als besonders funktional und materialtreu gelobt. Auch wird auf Ashbees Ausbildung als Architekt verwiesen. Die meisten deutschen Entwerfer waren dagegen oft ursprünglich Maler, wie beispielsweise Bernhard Pankok und Otto Eckmann.

Berlepsch-Valendas' Artikel unterscheidet sich ganz wesentlich von diesen Berichten über Ashbee, dessen Popularität 1908 in der deutschen Fachpresse bereits wieder im Schwinden begriffen war. Nur die Zeitschrift KUNST UND KUNSTHANDWERK, für die auch Berlepsch-Valendas schrieb, berichtete noch regelmässig. Aufgrund einer persönlichen Begegnung im Jahre 1906, die auf Vermittlung Walter Cranes zustande kam, schildert Berlepsch-Valendas die utopische Gemeinschaft der Guild of Handicraft und nicht ihre Produkte oder ihre Organisation.⁸¹⁵ Berlepsch-Valendas sieht Ashbees Unternehmen in Campden in einer Linie mit den Gartenstadtgründungen. Um einen Eindruck vom Leben in Campden zu vermitteln, illustriert er seinen Text mit eigenen Zeichnungen aus Campden. Sogar der Grundriss einer dortigen Arbeiterwohnung ist abgebildet und verdeutlicht den Rahmen einer idealen Lebensgemeinschaft, wo qualitätsvolle Produkte erst entstehen können. Darin sieht auch Ashbee selbst die wesentliche Aufgabe der Guild und verweist deshalb in seinem Buch «Craftsmanship in Competitive Industry» (1908) ausdrücklich auf Berlepsch-Valendas' Artikel.⁸¹⁶ Als einziger der Biographen geht Berlepsch-Valendas

ausführlich auf die Freizeitaktivitäten der Guild-Mitglieder ein – auf Sport, Theater, Musizieren und andere – und sympathisiert mit Ashbees erzieherischem Ideal: «Wir wollen ja nicht bloss geschickte Handwerker erziehen, sondern auch Menschen, die ihre Freude an den reinen Genüssen des Lebens haben.»⁸¹⁷

Wiederholt zieht Berlepsch-Valendas Parallelen, vor allem zu der gleichzeitig entstehenden Gartenstadt in Hellerau/Dresden. Umgekehrt erwähnt er öfter Ashbees Unternehmen.⁸¹⁸ In beiden Orten soll die Verbesserung der allgemeinen Lebensbedingungen erzieherisch wirken: «Die gleiche Bewegung, die in England sich mit der Losung 'back to the Land' siegreich durchgerungen hat, findet in den Bestrebungen der Deutschen Gartenstadtgesellschaft ihren beredeten Ausdruck. Hellerau wird das erste grosse Resultat der deutschen Gartenstadtbewegung sein.»⁸¹⁹ Campden ist für ihn ein Vorläufer von Hellerau, wo ebenfalls ein handwerklicher Betrieb die materielle Grundlage bildet. Aus den Reihen derer, «die das Leben erkannt haben», seien beide hervorgegangen.⁸²⁰ Dieser Vergleich ist um so interessanter, als Ashbee sonst nicht als Exponent dieser Bewegung galt. Zwar sympathisierte er mit Ebenezer Howards Ideen. So hielt der Sekretär der englischen Gartenstadtgesellschaft, Thomas Adams (1871–1940), Vorträge in Campden und 1909, drei Jahre nach Berlepsch-Valendas' Besuch, beteiligte sich Ashbee an einem Wettbewerb für eine Gartenvorstadt in Ruslip am Rande Londons.⁸²¹ Doch er engagierte sich nie so intensiv für die Gartenstadtbewegung wie Berlepsch-Valendas. Die idealistische Schilderung Campdens und seiner Bewohner lässt an William Morris «News from Nowhere» denken. Campden ist für Berlepsch-Valendas die Verwirklichung einer ländlichen Utopiegesellschaft im Sinne von Morris, wo der «Alltag von Schönheit durchdrungen ist».⁸²² Wie der Romanheld im Traum sein ideales Land erlebt, so endet Berlepsch-Valendas seine Beschreibung: «Jetzt stand ich auf der mondscheinbeschienenen, stillen Strasse mit ihren Giebelhäusern und sann, sann: träumte ich oder war das alles Wirklichkeit, was ich da im Verlaufe weniger Stunden gesehen, erlebt hatte – Nein, nein, es ist Wirklichkeit, glückliche Wirklichkeit. Gemeinsame Arbeit, gemeinsame Ziele bilden den Boden gegenseitigen Verständnisses.»⁸²³

Nicht nur das Unternehmen, sondern auch das Ehepaar Ashbee wird von Berlepsch-Valendas idealisiert. In der äusseren Erscheinung der beiden verbildliche sich ihre geistige Haltung, nach dem humanistischen Ideal «in einem gesunden Körper wohnt ein gesunder Geist». Janet Ashbee (1878–1961) ist eine Erscheinung, «deren von Gesundheit strahlende Schönheit einfach etwas Sieghaftes in sich trug».⁸²⁴ Charles Robert Ashbee schildert er als «grossen, schlanken, dabei muskulös erscheinenden Mann von elastischem Gang», ruhig und sicher blickendem Auge und sympathischem Gesichtsausdruck.⁸²⁵ In Wahrheit waren Janet und Charles Ashbee keineswegs so ausgeglichen. Gerade in den Jahren zwischen 1905 und 1907 standen sie in einer Ehekrise und kämpften mit finanziellen Schwierigkeiten. Janet Ashbee erlitt einen Nervenzusammenbruch, und die Krise der Guild endete im finanziellen Bankrott.⁸²⁶ 1907, kurz nach Berlepsch-Valendas' Besuch, musste die Guild vom reichen Amerikaner Josef Fels (1854–1914), einem Freund des Soziologen Patrick Geddes,

saniert werden und ihre sozialistische Organisationsform aufgeben. Ashbee versuchte nun, sein Unternehmen durch eigene landwirtschaftliche Versorgung finanziell abzusichern. Josef Fels erwarb zu diesem Zweck eine Farm, die von den Guildmitgliedern bewirtschaftet wurde. Ashbee hatte sich ja schon 1901 für eine autarke landwirtschaftliche Versorgung der Guild interessiert.⁸²⁷

Trotz der Umorganisation war die Guild of Handicraft 1919 endgültig bankrott. Bereits 1914, nach dem Tod von Josef Fels, waren die Kredite von dessen Erben eingezogen worden. Nur der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verzögerte die endgültige Auflösung der Guild. In seinem Artikel von 1908 bemühte sich Berlepsch-Valendas, eine wirtschaftliche Rentabilität der Guild herauszustreichen, die real nie existierte. So lässt er Janet Ashbee die Finanzierung der erzieherischen Programme mit dem unentgeltlichen Engagement der Lehrer, einer geringen Unterstützung durch das County Council und einem kleinen Schulgeld erklären: «Erübrigungen werden freilich nicht gemacht, aber auch keine Schulden.»⁸²⁸ Er tut dies, um erneut die Bedeutung der privaten Initiative gegenüber der staatlichen zu unterstreichen.

Dabei ist für Berlepsch-Valendas auch die gleichzeitige Idealisierung von Fabrikantensiedlungen wie Bournville einerseits und Ashbees ländlicher Handwerkerkommune andererseits kein Widerspruch.⁸²⁹ Dies ist möglich, weil er im Unterschied zu Morris und Ashbee das Ideal nicht in der vorindustriellen Gesellschaft sieht, sondern in einer den modernen Bedürfnissen und Produktionsbedingungen angepassten Gemeinschaft. Statt wie bisher in überfüllten, dunklen Mietskasernen soll der Arbeiter in ländlicher Umgebung, aber an verkehrstechnisch möglichst gut erschlossenen Orten in einem kleineren, zweckmässigen Reihenhaushaus mit Garten wohnen. Verbesserte Wohnverhältnisse sollen das sittliche, kulturelle und körperliche Niveau heben. Diese Bedingungen glaubt Berlepsch-Valendas sowohl in Campden als auch in einer Industriesiedlung wie Bournville erfüllt.

Fabrikanteninitiativen zur Siedlungsreform

Berlepsch-Valendas sah Bournville und Port Sunlight als die wichtigsten Wegbereiter der gartenstädtischen Siedlungsform. Eines seiner ersten Bücher zu diesem Thema, «Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England» (1909) sowie zahlreiche andere Publikationen beschäftigten sich mit diesen Industriesiedlungen. Beide Anlagen beruhen im Unterschied zur Gartenstadt auf Initiativen von Einzelnen – den Fabrikanten George Cadbury und W.H. Lever. Für Berlepsch-Valendas sind diese Mustersiedlungen «ein Mekka für viele Studienkommissionen»⁸³⁰, weil sie die wesentlichsten Forderungen moderner Stadtplanung erfüllen. Sie zeigen eine zweckmässige Architektur, die sich der landschaftlichen Umgebung anpasst und auf natürliche Gegebenheiten, wie etwa alten Baumbestand, Rücksicht nimmt.⁸³¹ Die Bauten haben eine Mindestgrösse von vier Räumen und erfüllen moderne gesundheitliche und hygienische Anforderungen. Berlepsch-Valendas verweist auf die Ausrichtung der Häuser, die optimale Sonneneinstrahlung und Belüftung gewährleiste, und auf die sanitären Anlagen, die vor allem in den billigen



251 Titelblatt von Berlepsch-Valendas' Buch «Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England. Eine Reise studie», 1909. Original im Besitz von Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen.

ren Wohnungen nicht selbstverständlich waren. Er lobt besonders Bournville, das sich finanziell selbst trägt und dessen Bauten sich an die lokale Bauernhausarchitektur anlehnen.⁸³² Als Beweis für den Erfolg dieser neuen Wohnungspolitik, deren Zielsetzung die psychische und physische Stärkung der Arbeiterbevölkerung ist, kann er sich auf statistische Auswertungen berufen. In den Tabellen, in denen Gewicht und Körpergrösse, die körperliche Entwicklung von Kindern aus den Mustersiedlungen mit denen aus herkömmlichen, schlechten Wohnverhältnissen verglichen werden, schneiden erstere weitaus besser ab.⁸³³ Auch das kulturelle Niveau sei höher in den Mustersiedlungen, behauptet er und verweist auf den Bildungsdrang der Einwohner, die sich sogar ausländische Zeitschriften abonnierten. Ferner hebt er die sportlichen und sozialen Einrichtungen der neuen Siedlungsform besonders hervor. Auch die deutschen Gartenstädte sollten durch solche Einrichtungen erzieherisch wirken.⁸³⁴

Anders als Berlepsch-Valendas hält der Architekturhistoriker Walter Creese die Bauten Port Sunlights für qualitativvoller als diejenigen von Bournville. Erstere seien abwechslungsreicher in der Anzahl der verwendeten Haustypen und Materialien. Noch 1910 gewann eine später gebaute Häusergruppe Port Sunlights auf der Brüsseler Weltausstellung einen Preis.⁸³⁵ Bournville dagegen sieht Creese als vorbildlich in Bezug auf seine Gartenkultur mit eigenem Gemüseanbau und Gartenbaukursen.⁸³⁶ Das ursprüngliche Konzept, nach dem die Wohnungen an die Arbeiter verkauft wurden und diese auch für die Dorfverwaltung verantwortlich waren, scheiterte jedoch in Bournville. Durch den Wertzuwachs der Bauten kam es zu Grundstücksspekulationen, die man eigentlich vermeiden wollte. Daher ging George Cadbury, der Gründer Bournvilles, dazu über, die Wohnungen nur noch zu vermieten und nicht mehr zu verkaufen. Anstelle der städtischen Kontrollorgane setzte er einen Trust als Besitzer von Grund und Boden ein. Faktisch wurden die Arbeiter entmündigt, um die Grundstücksspekulationen einzudämmen.⁸³⁷ Auch diese Tatsache ignoriert Berlepsch-Valendas in seiner Besprechung. Er interpretiert sogar die Umwandlung in einen Trust als positiv und nicht als notwendiges Übel, um das Projekt nicht ganz scheitern zu lassen.⁸³⁸

Freundschaft mit Raymond Unwin

Kaum ein Vertreter der deutschen Gartenstadtbewegung verfügte so frühzeitig über enge Englandkontakte wie Berlepsch-Valendas. 1906, 1907 und 1908 bereiste er England und besichtigte Mustersiedlungen. Dabei lernte er auch Raymond Unwin, den wichtigsten englischen Gartenstadtarchitekten, kennen, mit dem ihn in der Folge eine lebenslange Freundschaft verband. Auch Unwin kam ursprünglich aus der Arts and Crafts Bewegung. Der Architekt Ernst May, ein Schüler Berlepsch-Valendas', ging 1910 auf seine Vermittlung hin in Unwins Architekturbüro.⁸³⁹ Durch Unwin erhielt Berlepsch-Valendas Einladungen zu englischen Kongressen über Wohnungsbaureformen, so 1910 zur «Town Planning Conference».⁸⁴⁰ Bereits im August 1909 hatte Berlepsch-Valendas beim «National Town Planning Congress» in Birkenhead-Liverpool einen Vortrag zum Thema «Städtebau in alter und neuer Zeit» gehalten, der in der Zeitschrift DIE SÜDDEUTSCHE BAUHÜTTE abgedruckt wurde.⁸⁴¹ Unwin, der Erbauer der ersten englischen Gartenstadt (Letchworth), schildert 1922 in seinem Nachruf Berlepsch-Valendas' Buch zur englischen Gartenstadtbewegung als «the fullest explanation of that movement to the German people... This together with a volume of the proposed garden city for Munich Perlach have exerted a wide influence in Germany».⁸⁴² Unwin sah demnach in Berlepsch-Valendas einen der Hauptvertreter der deutschen Gartenstadtbewegung, der seine Informationen aus erster Hand, nämlich direkt aus England bezog.

Besonders beeindruckt war Berlepsch-Valendas von der Gartenvorstadt Hampstead. Über einen Besuch im Hause Unwin und die gemeinsame Besichtigung schreibt er im September 1908 an seine Schwester Goswina: «Im Hause meines Freundes Unwin war kein *holiday* – es war ein familiärer Ruhetag. Wir durchstreiften erst die neue grosse Gartenvorstadt [Hampstead],

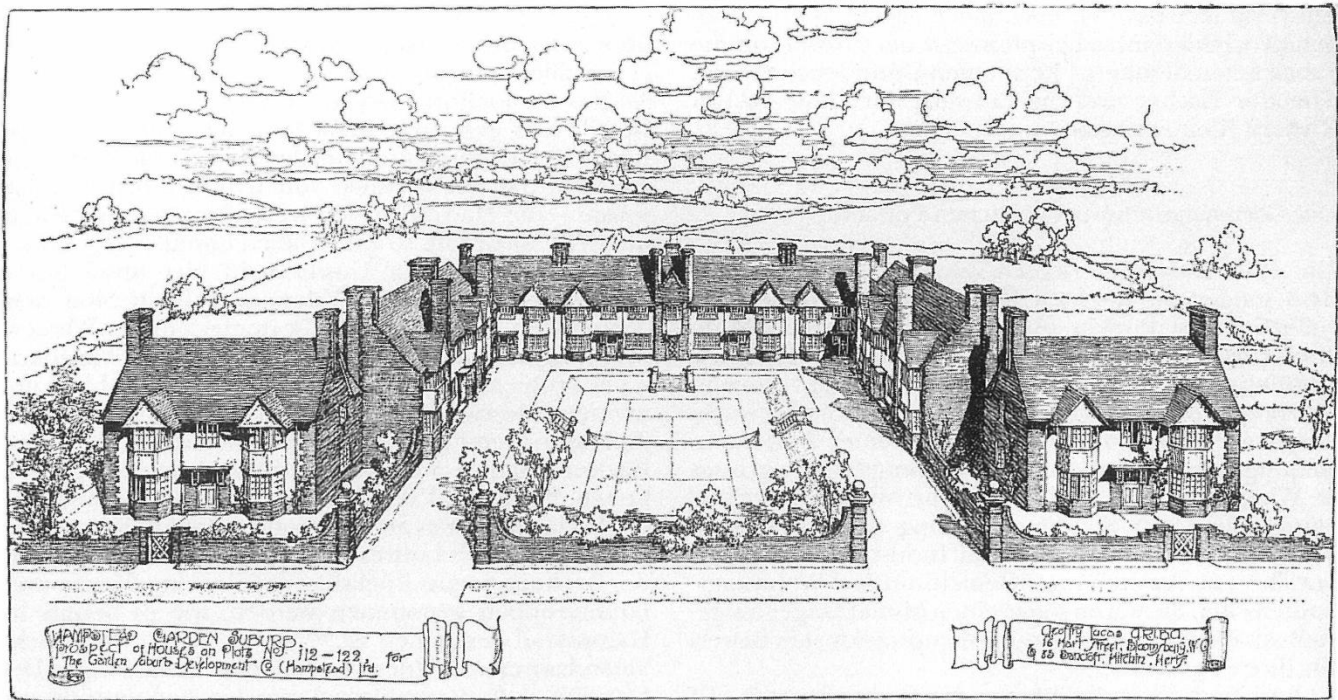
die nach seinen Plänen ausgeführt wird und von der ich voriges Jahr den Anfang, diesmal schon über 300 famos in die Landschaft gesetzte Cottages sah, bei deren Erbauung sorgsam jeder grössere Baum, alle die übermannshohen Hecken geschont worden waren. Es ist ein Meisterwerk von einer gross konzipierten Anlage.»⁸⁴³

Unwin war im Mai 1906 zum Architekten des Hampstead Garden Trust ernannt worden, nachdem er im Februar 1905 den ersten Entwurf für die Siedlung vorgelegt hatte.⁸⁴⁴ Die Auftraggeber hatten ausdrücklich verlangt, dass die Siedlung unter Berücksichtigung der Landschaft, vor allem des vorhandenen Baumbestandes geplant würde: «So that every tree may be kept, hedgerows duly considered and the foreground of the distant view preserved, if not as openfields, yet as gardened district, the buildings kept in harmony with the surroundings.»⁸⁴⁵

Gerade diese Rücksichtnahme, eine sehr zukunfts-trächtige Haltung, schätzte Berlepsch-Valendas besonders und hob sie in seinen Veröffentlichungen zu Hampstead hervor. Er folgert dann in bezug auf den Städtebau: «Es ist unmöglich, wahre Sittlichkeit, wahres Glück, wahre Kunst in einem Lande zu haben, wo die Städte dermassen gebaut, oder besser gesagt ein solches Mischmasch bilden wie bei uns. Scheussliche Pestbeulen, die sich wie Pocken über das Land, welches sie auffressen, verbreiten. Wir müssen liebliche, planmässig gebildete, keine aufs Grätwohl zusammengewürfelten, sondern an Umfang beschränkte Städte haben, die keine abscheulichen Weichbilder, Schlacke und Schorfrings um sich her auswerfen; sie müssen von einem blumenreichen Kranz blühender Bäume und lieblich geleiteter Silberströme umgeben sein.»⁸⁴⁶

Als «Zukunftsbild der Gartenstadt» interpretiert Berlepsch-Valendas Ruskins Städteideal, kritisiert aber gleichzeitig, dass Ruskin zwar die Missstände diagnostiziert, aber keine realisierbaren Lösungsvorschläge geliefert habe. Er erkannte aber, dass Ruskins Schriften nicht nur grundlegend für die Arts and Crafts Bewegung, sondern auch für die Ideen der Gartenstadtbewegung waren.⁸⁴⁷

Der Kontakt zwischen Raymond Unwin und Berlepsch-Valendas war gegenseitig befruchtend. In seinem Buch «Town planning in practice» (1909) bedankt sich Unwin ausdrücklich für Berlepsch-Valendas' städtebauliche Informationen.⁸⁴⁸ Frank Jackson verweist auf den Einfluss mittelalterlicher, deutscher Architektur bei der Planung von Hampstead, den er jedoch eigentlich dem Buch «Der Städtebau» (1889) des Wiener Architekten Camillo Sitte (1843–1903) zuschreibt, und weiter behauptet er dann: «Hampstead Gardensuburb was intended to be seen as a medieval walled town or Nillage from the extension.»⁸⁴⁹ Dabei verweist er auf die symbolische Stadtmauer Hampsteads, welche die Siedlung zum freien Gelände hin abschloss, sowie auf einige «altdeutsche» Geschäftsbauten mit Arkaden. Schon die Zeitgenossen betonten diese Stilmerkmale, so beispielsweise Paul Ferdinand Schmidt in der KUNSTCHRONIK: «Vor allem zeigt Hampstead die glücklichen Resultate des Studiums von alten deutschen Städten: die geschlossene Bauweise erlaubte dem Architekten einheitliche Strassenbilder und Platzanlagen von prächtigem und neuartigem Typus. Höchst interessant ist die freie Umarbeitung deutscher Motive.»⁸⁵⁰ Besonders



252 Wohnhofanlage in Hampstead, 1909. Entworfen von G. Lucas und von Berlepsch-Valendas 1912 in «Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand» als nachahmenswertes Beispiel menschenwürdigen Bauens publiziert.

auch auf die Verwendung einer «Rothenburger Mauer» sowie von Hallengängen und Marktplätzen nach Südtiroler Vorbild wurde hingewiesen. Es war Berlepsch-Valendas, der Unwin zusammen mit anderen englischen Architekten in Rothenburg führte und ihm auch die Pläne der Stadt beschaffte.⁸⁵¹ Unwin schildert diesen Besuch und die mitreissende Begeisterung Berlepsch-Valendas' für die altdeutschen Stadtanlagen in seinem Nachruf: «I shall never forget the enthusiasm with which he showed us round the old city of Rothenburg pointing out with pride the choicest spots, selecting for us a small native hostelry where we could feed in the true old German fashion. How we revelled together the beauty of the town with the clean unspoiled country coming right up to its gates, and dreamed of the creation of many modern garden cities!»⁸⁵²

Beide Architekten sahen in den überschaubaren, mittelalterlichen Städten Vorbilder für moderne Gartenstadtarchitektur. Es ging ihnen nicht in erster Linie um stilistische Merkmale, obwohl solche vereinzelt in den Entwürfen für Hampstead und München-Perlach umgesetzt wurden, sondern um die Gesamtwirkung der Stadt. Sie legten Wert auf das gegenseitige Verhältnis der Bauten zueinander und zur Landschaft, auf die Ausgewogenheit und die Behaglichkeit der Gassen; Qualitäten, die alle in scharfem Kontrast zum Mietskasernenelend der modernen Grossstadt standen. Der Gesamtentwurf und die harmonische Einbettung in die Landschaft galten als nachahmenswerte Merkmale der mittelalterlichen Stadt. Die willkürliche moderne Stadtentwicklung sahen sie dagegen ausschliesslich von der

Bodenspekulation geprägt, die es im Mittelalter so nicht gegeben habe. Unwin wie Berlepsch-Valendas stehen so in der Tradition einer romantischen Mittelaltervorstellung, wie man sie etwa bei William Morris findet.

Die Übernahme historischer Motive in Hampstead empfand Berlepsch-Valendas keineswegs als Widerspruch zu seiner sonstigen Ablehnung historischer Stilelemente. Er billigt hier diese Stilelemente, weil sie funktional seien, den modernen Bedürfnissen angepasst. Dabei verweist er auf die Anlehnung der Renaissance-Architekten an antike Motive, die sie jedoch ihrer neuen Funktion gemäss umwandelten. Ähnlich sieht er die Verwendung mittelalterlicher Architekturelemente bei Unwin, die eine neue Funktion bekämen und nicht einfach als Ornamente, wie im Historismus, verwendet seien: «Bei der Ausbildung einzelner Teile ist die Anlehnung an mittelalterliche Motive, so weit sie sich dem veränderten Zweck anpassen, geplant. So soll die grosse abschliessende Terrassenmauer Treppentürme bekommen, durch die man in den Park gelangt. Weiter wird eine Gruppe hoher Giebelhäuser, in deren Erdgeschoss sich Verkaufsläden befinden, an alte Marktplatzbeispiele erinnern, Zugaben dekorativer Art, gegen welche sich, da sie keinen Widerspruch zum Zweck des Ganzen mit sich bringen, nichts einwenden lässt.»⁸⁵³

Ein zweckmässiger Bau ist für Berlepsch-Valendas ein Gebäude, das sich den hygienischen, praktischen und sozialen Bedürfnissen seiner Bewohner anpasst und nicht dasjenige, bei dem nie dagewesene Formen verwendet werden. Diese Auffassung teilten auch andere deutsche Städteplaner mit Berlepsch-Valendas. Ihre

Entwürfe lehnten sich ebenfalls meist an ältere, ländliche Vorbilder an, so beispielsweise der Entwurf für die Fabrikanten-Siedlung Reutlingen-Gmindersdorf von Theodor Fischer und die Entwürfe für Hellerau von Richard Riemerschmid.

Der Gartenstadtentwurf München-Perlach

Um 1910 entwarf Berlepsch-Valendas zusammen mit dem jungen Architekten Peter Andreas Hansen ein vielbeachtetes Projekt für eine Gartenstadt in München-Perlach. Die Pläne dazu wurden 1910 als Buch veröffentlicht und im selben Jahr mehrfach in den einschlägigen Bauzeitschriften besprochen.⁸⁵⁴ Die Entwürfe waren wiederholt ausgestellt, so auf einer Begleitausstellung des Internationalen Wohnungsbaukongresses in Wien von 1910.⁸⁵⁵ Die Pläne für München-Perlach wurden in einer Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie gezeigt, die parallel zur Ausstellung «Gemeinnützige Wohnungsbauten» lief. Sie waren sogar einen Monat länger ausgestellt als die übrigen Wohnungsbauprojekte, ein Beweis für ihre Popularität.⁸⁵⁶

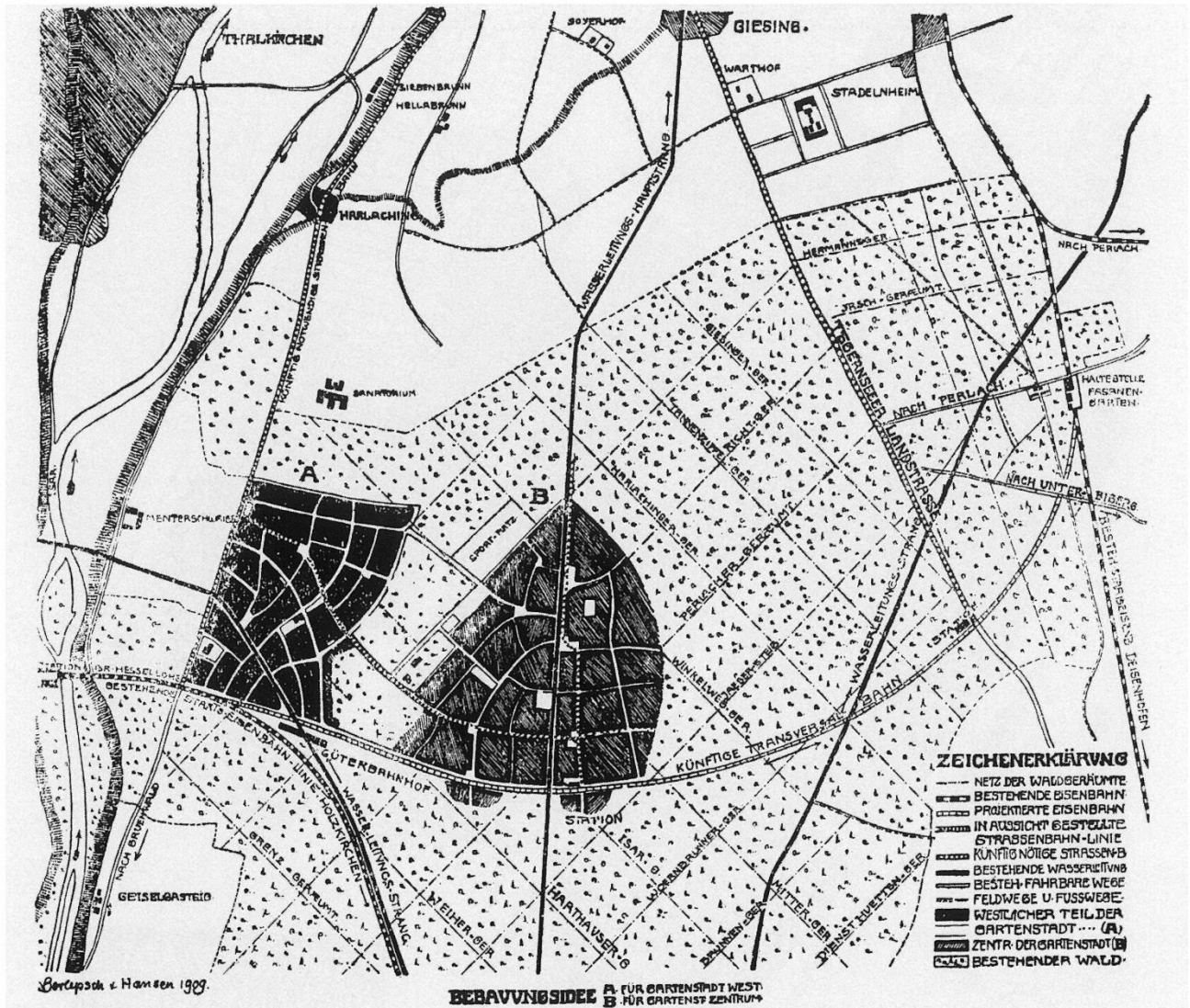
Berlepsch-Valendas plante die Gartenvorstadt auf dem Gelände des Perlacher Forsts. Sie sollte eventuell noch durch eine zweite ergänzt werden. Bereits im Juli 1908 hatte der engagierte Wohnungsreformer und Bakteriologe Max von Gruber (1853–1927) den Perlacher Staatsforst als Gelände vorgeschlagen, da «es die einzige grosse zusammenhängende Fläche war, die sich nicht in den Händen von Terraingesellschaften befand».⁸⁵⁷ Der Münchner Industrielle, Reichsrat Theodor von Cramer-Klett (1874–1938), stellte 200000 Mark für das Projekt zur Verfügung.⁸⁵⁸ Die Gesamtbevölkerungszahl sollte laut Berlepsch-Valendas 31000 Einwohner nicht überschreiten, was genau der von Ebenezer Howard empfohlenen Idealgrösse einer Stadt entsprach.⁸⁵⁹ Obwohl in erster Linie billige, gute Wohnungen für ärmere Bevölkerungsschichten geschaffen werden sollten, betont Berlepsch-Valendas, dass alle Klassen hier siedeln könnten. Dazu bietet er vier verschiedene, unterschiedlich grosse Haustypen an. Berlepsch-Valendas will damit einer immer stärker werdenden Siedlungsaufteilung nach Klassen entgegensteuern.⁸⁶⁰

Um die Kosten niedrig zu halten, bevorzugt er gute, einfache Serienfabrikate für Fensterrahmen, Türen und anderes, anstelle teurer, individueller Handarbeit. Die Bebauung soll nirgends über zwei Stockwerke hinausgehen. Lange, eintönige Firstlinien der Reihenhäuser werden optisch durch Dachaufbauten, beispielsweise Kamine und Dachgauben, unterbrochen. Eine gekrümmte Strassenanlage innerhalb einzelner Wohnviertel soll die Monotonie der Reihenhausanlage auflökern, eine Forderung, die bereits Camillo Sitte aufgestellt hatte.⁸⁶¹ Bezeichnend ist auch, dass ein zeitgenössischer Kritiker, der deutsche Architekt Josef Stübben (1845–1936), die englischen Merkmale des Entwurfs hervorhebt, den er zusammen mit den Entwürfen für Hellerau und Rüppur bespricht: «Nach englischer Art sind die Häuser [Perlach] vielfach so gruppiert, dass sie grüne, neben den Strassen liegende Seitenplätze umrahmen. Letztere bilden aber nicht einen gemeinsamen Rasenplatz, sondern sind in Einzelgärten eingeteilt.»⁸⁶²

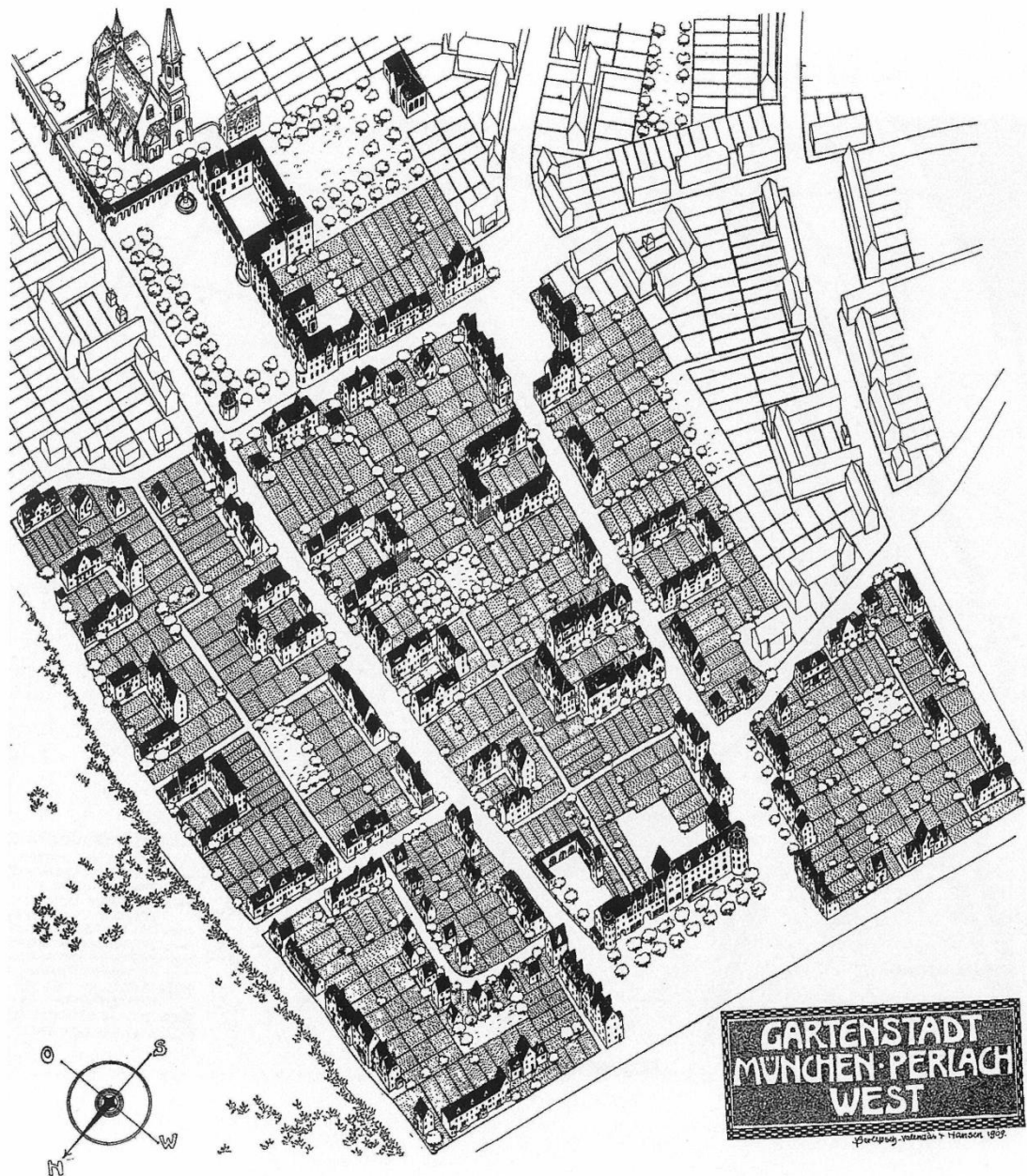
In Berlepsch-Valendas' Plänen für München-Perlach finden sich immer wieder Anklänge an Hampstead, das er vor allen anderen englischen Projekten schätzte.⁸⁶³ Anders als in Bournville oder Port Sunlight, wo die Details sehr gelungen seien, habe man nur in Hampstead die Gesamtplanung im Auge behalten.⁸⁶⁴ Dies ist ein Ziel, das nachweislich von Unwin selbst verfolgt wurde – die Harmonie der architektonischen Anlage mit der Landschaft, so wie sie auch Camillo Sitte gefordert hatte. Nicht nur Unwin steht hier unter Sittes Einfluss, auch Berlepsch-Valendas sieht in Sitte den Architekten, dessen «Name für immer mit der Wiederbelebung aller, den Städtebau als soziales und künstlerisches Problem betreffenden Fragen, in erster Linie genannt werden wird».⁸⁶⁵ Parallelen zwischen Hampstead und München-Perlach finden sich vor allem in der Rücksichtnahme auf bestehende natürliche Gegebenheiten. Berlepsch-Valendas will ausdrücklich einen Teil des Perlacher Forsts als Grünzone erhalten. Sie soll der Erholung und als Luftreservoir dienen. Auch innerhalb der Bebauung muss Rücksicht auf einzelne Bäume und Baumgruppen genommen werden, wie es bereits in Hampstead geschehen ist.⁸⁶⁶ Dabei betont Berlepsch-Valendas immer wieder, dass Pflanzen die schönste Dekoration, aufgesetzte Ornamente dagegen unnötig seien: «... die Vegetation der Gärten, Baumgruppen... die Bewachung der Häuser mit Zier- oder Nutzpflanzen. Das ist Dekoration genug.»⁸⁶⁷

Berlepsch-Valendas übernimmt auch stilistische Merkmale aus dem Hampsteader Entwurf. Hier ist es vor allem das gemeinsame Vorbild Unwins und Berlepsch-Valendas' – der altdeutsche Städtebau –, das zur Wahl ähnlicher Motive führt. Wie in Hampstead ist ein mit Arkaden umgebener Marktplatz das Zentrum der Stadtanlage, an den sich Verwaltungsbauten und einige Wohnhäuser anschliessen. In den Arkadengängen befinden sich Geschäfte. Unwin wie Berlepsch-Valendas benutzen bei der Platzgestaltung turmartige Eckgebäude zur visuellen Auflockerung. Bei Berlepsch-Valendas sind hier das Rathaus und im Pendantgebäude das Telegraphenamt untergebracht.⁸⁶⁸ Die Anlage von freien Plätzen als sozialer Treffpunkt hält er bei der Stadtplanung für unbedingt notwendig. Wie andere Zeitgenossen steht er hier wiederum in der Tradition Camillo Sittes. Daher gehört zum Marktplatz in München-Perlach auch ein Caféhaus. Der Münchner Stadtplaner Theodor Fischer, den Berlepsch-Valendas persönlich kannte, betont ebenfalls die Bedeutung der geschlossenen Platzgestaltung. In seiner Schrift «Städtebau» (1901) verlangt er, dass die Plätze mit besonderer Sorgfalt zu gestalten seien, und sieht den Vorzug der historischen Stadtplanung darin, dass «man den Platz so zu gestalten suchte, dass man die Empfindung eines geschlossenen Raumes hatte».⁸⁶⁹ Für Berlepsch-Valendas ist gerade der Mangel eines richtigen Stadtzentrums bezeichnend für die moderne Stadtplanung. In seinem Artikel «Der Städtebau in alter und neuer Zeit» schreibt er: »Die alten Städte repräsentieren das zentripetale Prinzip, die Neuzeit das zentrifugale.«⁸⁷⁰ Im Entwurf für München-Perlach erinnern vor allem die hufeisenförmigen Wohnanlagen an Hampsteader Vorbilder. Die Hufeisenform bietet eine weitere Möglichkeit, freie Plätze zu schaffen, die für den Gartenbau oder als Kinderspielplätze genutzt werden können.

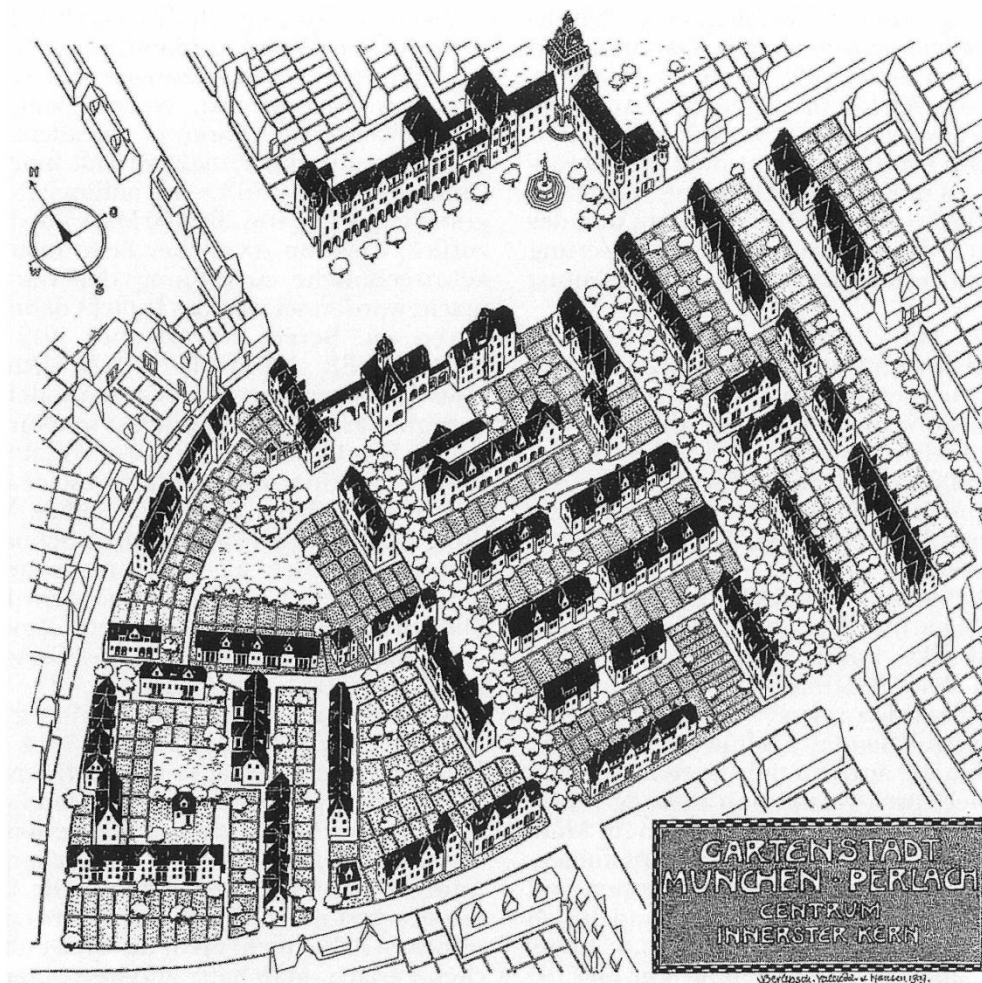
Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach



253 Berlepsch-Valendas' Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach: Gesamtübersicht, 1909. Vgl. Kat. Nr. 5. Daraus sind die damalige Grösse Münchens und die Grössenverhältnisse der im Perlacher Wald gelegenen zweiteiligen Gartenstadt ersichtlich.

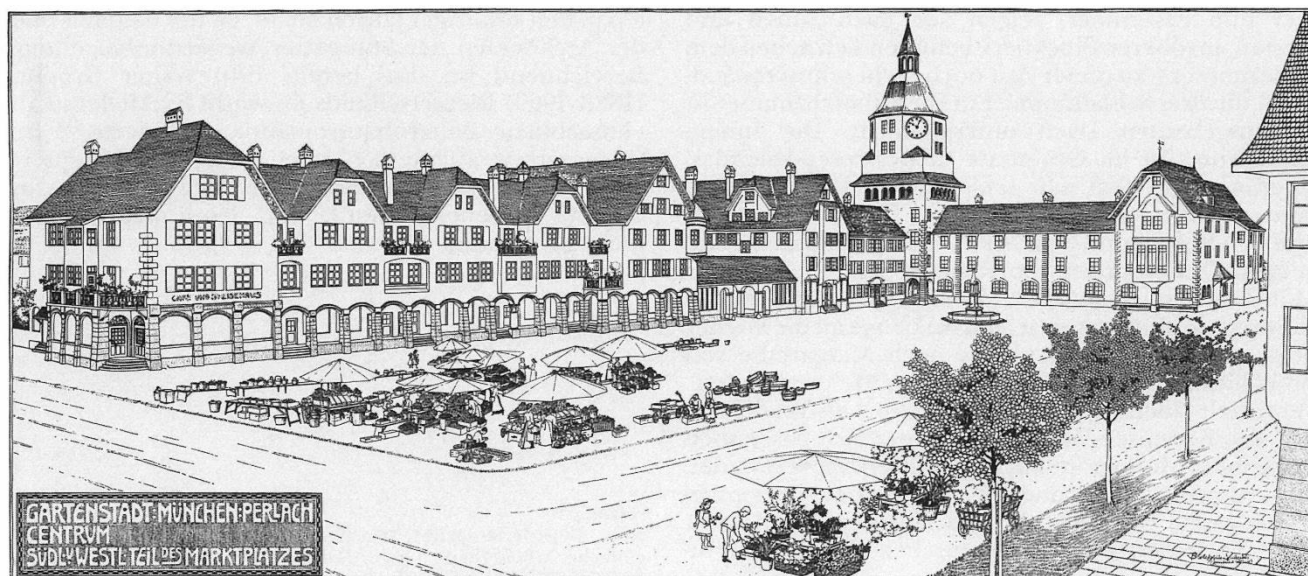


254 Berlepsch-Valendas' Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach: Ansicht des westlichen Teils, 1909. Vgl. Kat. Nr. 5.



255 Berlepsch-Valendas' Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach: Ansicht des innersten Kerns des Zentrums mit Marktplatz, Amtsgebäude, Post usw., 1909. Vgl. Kat. Nr. 5.

256 Berlepsch-Valendas' Entwurf für die Gartenstadt München-Perlach: Ansicht des südwestlichen Teils des Marktplatzes, 1909. Vgl. Kat. Nr. 5.



Besonders wichtig ist Berlepsch-Valendas, wie bereits diskutiert, die Möglichkeit zum eigenen Gartenbau. In München-Perlach hat daher jede Wohnung eine Mindestgartenfläche von 80–150 m² zugeteilt.⁸⁷¹ Auch bei der Anlage des Abwassersystems berücksichtigt Berlepsch-Valendas den Gartenbau. Hausmüll und Abwasser sollten soweit als möglich zur Düngung verwendet werden, um höhere Erträge zu erwirtschaften, und der private Gartenbau sollte systematisch zur Verbesserung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Bewohner genutzt werden.

Der Entwurf für München-Perlach von 1909/10 ist Berlepsch-Valendas' erster Gesamtentwurf für eine Gartenstadtsiedlung. Mit Kleinwohnanlagen, wie er sie für München-Perlach verwendete, beschäftigte er sich aber schon etwas früher. So stellte er auf der Ausstellung «München 1908» Entwürfe für Kleinwohnhäuser zu 7500, 10000 und 12000 Mark aus.⁸⁷² Dieselbe Ausstellung zeigte auch Riemerschmids Entwürfe für die Gartenstadt Hellerau.

1909 veröffentlichte die DEKORATIVE KUNST mehrere Entwürfe farbiger Interieurs und Aussenansichten von Berlepsch-Valendas, mit dem Verweis, dass sie im Frühjahr 1909 in der Münchner «Modernen Kunsthandlung» gezeigt worden seien.⁸⁷³ An ihrer Ausführung war Berlepsch-Valendas' Schülerin Marianne Zumbusch beteiligt, die auch an der Innenausstattung des Hauses von Berlepsch-Valendas in Planegg mitgewirkt hatte. Im Unterschied zu den Entwürfen für München-Perlach wird in diesem Artikel ein Einfamilienhaus und nicht ein Reihenhaus gezeigt. Ansonsten sind sich die Entwürfe jedoch sehr ähnlich. Es handelt sich dabei um ein zweistöckiges Einfamilienhaus mit ausgebautem Krüppelwalmdach und vorgelagertem, einstöckigem Anbau, in dem sich das Wohnzimmer befindet. An letzteren schliesst sich eine leicht erhöhte, überdachte Veranda an, in der Art eines englischen «porch». Auch die kleinteiligen Fenster ohne Läden haben englische Vorbilder. Der Eingang ist wie bei einigen Riemerschmid-Häusern an der Nordseite des Hauses übereck angebracht. Hier befinden sich auch die Nutzräume wie Küche, Speisekammer, Toilette und Treppenhaus. Die Wohnräume dagegen, Arbeitszimmer, Wohnzimmer und Esszimmer, zeigen alle nach Süden und Westen. Im oberen Stockwerk befinden sich neben dem Badezimmer – zu dieser Zeit noch nicht selbstverständlich – die drei Schlafräume. Ein Dienstbotenzimmer ist im ausgebauten Dach untergebracht. Die Inneneinrichtung ist im Gegensatz zu Berlepsch-Valendas' Interieurs vor 1902 sehr schlicht. Alle Räume haben eine einfache Holzbalkendecke. Ein Grossteil der Möbel – Regale und Schränke – sind platzsparend eingebaut. Der Kontrast von Rahmen und Füllung der Möbel ist das Hauptschmuckelement. Teppiche und Kissen im Wohnzimmer zeigen Anklänge an die Wiener Schachbrettornamente wie sie auch Margarethe von Brauchitsch für ihre Textilientwürfe verwendete. Vereinzelt taucht eine Art Monozeichen als Verzierung auf, das Berlepsch-Valendas zu dieser Zeit zusammen mit seinem Monogramm auch als Briefkopf verwendet. Wie Riemerschmid und Fischer betont Berlepsch-Valendas die rustikal-schlichten Stilformen und sucht seine Vorbilder in der süddeutschen Kleinstadtarchitektur.

Mit dem Krieg endete Berlepsch-Valendas' Engagement für die Gartenstadtbewegung. Trotz der anfänglich günstigen Voraussetzungen scheiterte das Münchner Gartenstadtprojekt. Neben dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges waren es vor allem lokalpolitische Querelen, die das Projekt zu Fall brachten. Theodor Cramer-Klett zog 1913 seine anfänglich zur Verfügung gestellte Spende von 200000 Mark mit der Begründung zurück, dass von staatlicher Seite nichts für eine verkehrstechnische Anbindung der Gartenvorstadt gemacht worden sei und das Projekt daher nicht zu realisieren sei. Bereits im Oktober 1912 schrieb die MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN dazu: «Das Projekt einer grossen Gartenstadt bei München... begegnet grossen, ja es will fast scheinen unüberwindlichen Hindernissen. Die erste Voraussetzung für die Besiedlung einer solchen Gartenstadt ist naturgemäss eine rasche, dabei aber auch billige Verkehrsverbindung. In letzter Zeit haben nun im Schosse der Stadtverwaltung wie auch im Verkehrsministerium und zwischen Vertretern beider Behörden Besprechungen über diese Fragen stattgefunden, ohne dass diese jedoch eine der Verwirklichung des Gartenstadt-Projekts günstige Lösung gezeitigt hätten.»⁸⁷⁴

Mit der Zurücknahme der Stiftung und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 scheiterte das Münchner Gartenstadt-Projekt definitiv.

Ähnlich erging es Berlepsch-Valendas' zweitem Gartenstadt-Projekt in Tastlau in Siebenbürgen, bei dem, wie schon beim Entwurf für München-Perlach, Peter Andreas Hansen mitarbeitete.⁸⁷⁵ Die Pläne dazu entstanden erst um 1915, mitten im Ersten Weltkrieg. Sie erhielten daher nicht mehr dieselbe Publizität wie München-Perlach. Man hatte andere Sorgen. Die Begeisterung für Gartenstädte und ihre bodenständige Architektur war bereits abgeflaut. Auch nach dem Krieg hatte die Bewegung nicht mehr dieselbe Schlagkraft, obwohl die deutsche Gartenstadtgesellschaft fortbestand.⁸⁷⁶ Die Vorliebe für ländlich-kleinstädtische Architektur, die Berlepsch-Valendas mit Fischer und Riemerschmid teilte, wurde dann im Nationalsozialismus in eine deutschümelnde Architektur pervertiert. Den Gegenpart zu den klassizistischen Monumentalbauten bildeten in den zwanziger Jahren die Ideen des Bauhaus und der Architekten der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung. Bezeichnend ist, dass bereits 1910 Walter Gropius (1883–1969) Riemerschmids Entwürfe für Hellerau als «unsachliche Bauernhausromantik» kritisierte.⁸⁷⁷ Im Gegensatz zur architektonischen Auffassung Berlepsch-Valendas' und anderer Gartenstadt-Vertreter hatten für Gropius Arbeiterwohnung und Bauernhaus nichts mehr gemeinsam.

rechts:

257 Illustrierter Artikel von Berlepsch-Valendas über das ideale, einfache Arbeiterhaus. Originalgrösse. Publiziert in der Zeitschrift DEKORATIVE KUNST, 1910, Bd. 18, S. 81–86.

KLEINE WOHNHÄUSER

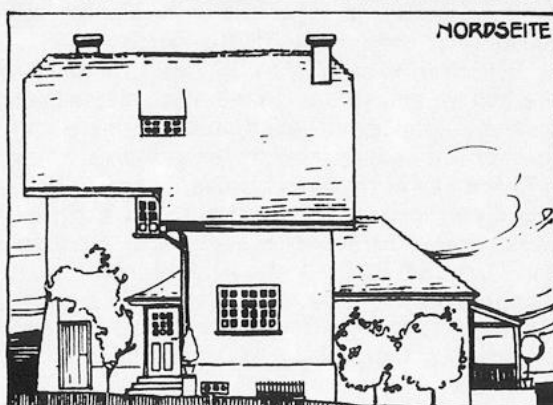
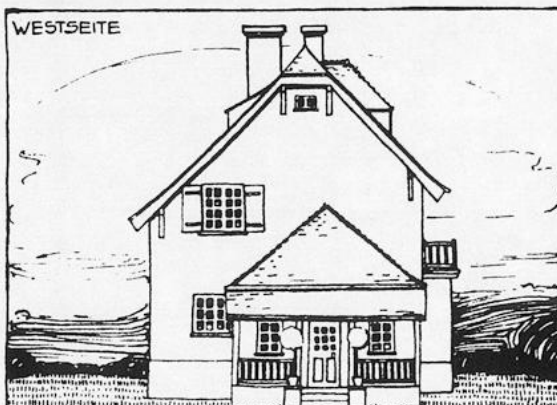
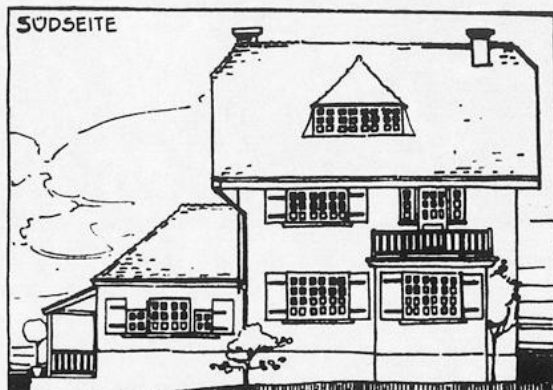
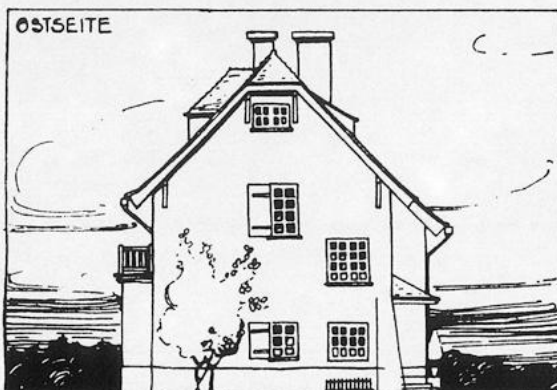
Seit einigen Jahren bereisen englische Studienkommissionen Deutschland, um Erfahrungen über Städtebau und Stadterweiterungen zu sammeln. Man hat englischerseits keineswegs mit der größten Anerkennung deutschen Stadterweiterungen gegenüber geklagt, indes ist dabei doch die schwache Seite des Wohnungswesens dem Scharfblicke der britischen Besucher nicht entgangen. Z. B. wird das Urteil eines anerkannten deutschen Fachmannes wiedergegeben: — — — Der Preis, den wir dafür bezahlen, die schönsten Stadtanlagen zu besitzen, ist die Zerstörung des Heims. Hohe Bodenpreise, hohe Mieten, hohe Steuern machen es anscheinend unmöglich,*) Kleinwohn-

*) Ueberall trifft dies nicht zu. Wo, wie z. B. in Ulm, seitens der Stadtvertretung die richtige Bodenpolitik eingeschlagen wurde, bot sich die Möglichkeit, erstens äußerst behaglich gestaltete, technisch völlig einwandfreie Einzelwohnhäuser im Preise

häuser zu bauen. So werden ungeheure Massenmiethäuser errichtet, und der Arbeiter wie jeder andere, findet sein Vergnügen und seine Erholung nicht in seinem Heim, sondern auf der Straße und in der Kneipe“ — — —

GEORGE HAW (Daily News) spricht von der „Kehrseite der Medaille“: Man kann wohl sagen, die Deutschen haben gelernt Städte zu bauen, bevor sie gelernt haben, Wohnungen zu bauen. In ihren Städten herrscht musterhafte Ordnung; sie sind reinlich, stattlich, geräumig. Sie enthalten zahlreiche nützliche Lehren für England, wo man es so manchen Städten überlassen hat, sich nach Art unbehüteter Straßenkinder planlos zu entwickeln. Aber sie können uns nichts in Bezug auf Wohnungswesen lehren. Die Städter wohnen in Massenmiethäusern und zwar nicht in den

von 6 bis 7000 Mark auf billigem Baugrunde zu erstellen, gleichzeitig aber den Stadtsäckel im Verlaufe von anderthalb Dezennien um nahezu dreißig Millionen Mark zu bereichern.



ARCH. H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÄS, B. D. A. (MITARBEITER M. ZUMBUSCH) □ EINFACHES EINFAMILIENHAUS



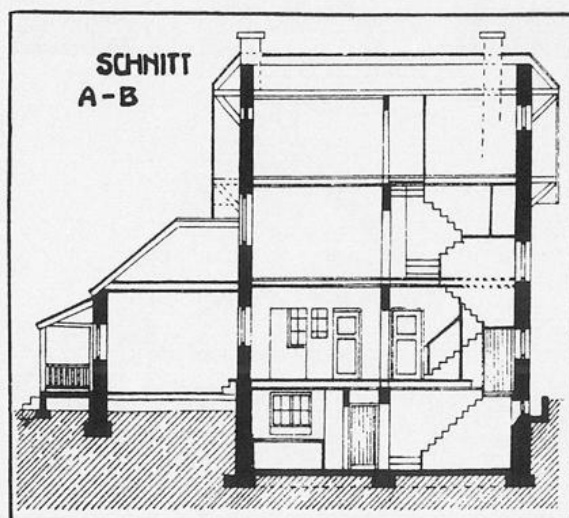
ARCH. H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÄS, B. D. A.

EINFACHES EINFAMILIENHAUS, WEST-SEITE

besten. Nirgends*) sieht man eine Reihe sich selbst erhaltender Kleinwohnhäuser für Arbeiter so, wie sie sogar die am schlechtesten angelegten englischen Städte zieren.“

Inwieweit man die den Städten in endlosen Reihen vorgelagerten, immer nach demselben Schema angelegten englischen Reihenwohnhäuser mit baumlosen Straßen gerade als eine „Zierde“ zu bezeichnen vermag, ist dem Schreiber dieser Zeilen, der die englischen Arbeiterwohnungsverhältnisse aus eigenem Studium an Ort und Stelle kennt, nicht recht klar, nennt doch der Volksmund derlei Häuser sehr charakteristisch „Brick-boxes“: Backsteinkisten. An Luft und Licht fehlt's ihnen nicht,

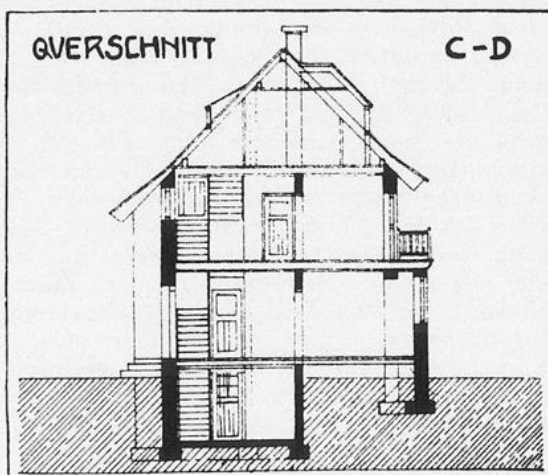
*) George Haw hat offenbar die wenigen Beispiele, die das Gegenteil beweisen, nicht gesehen.





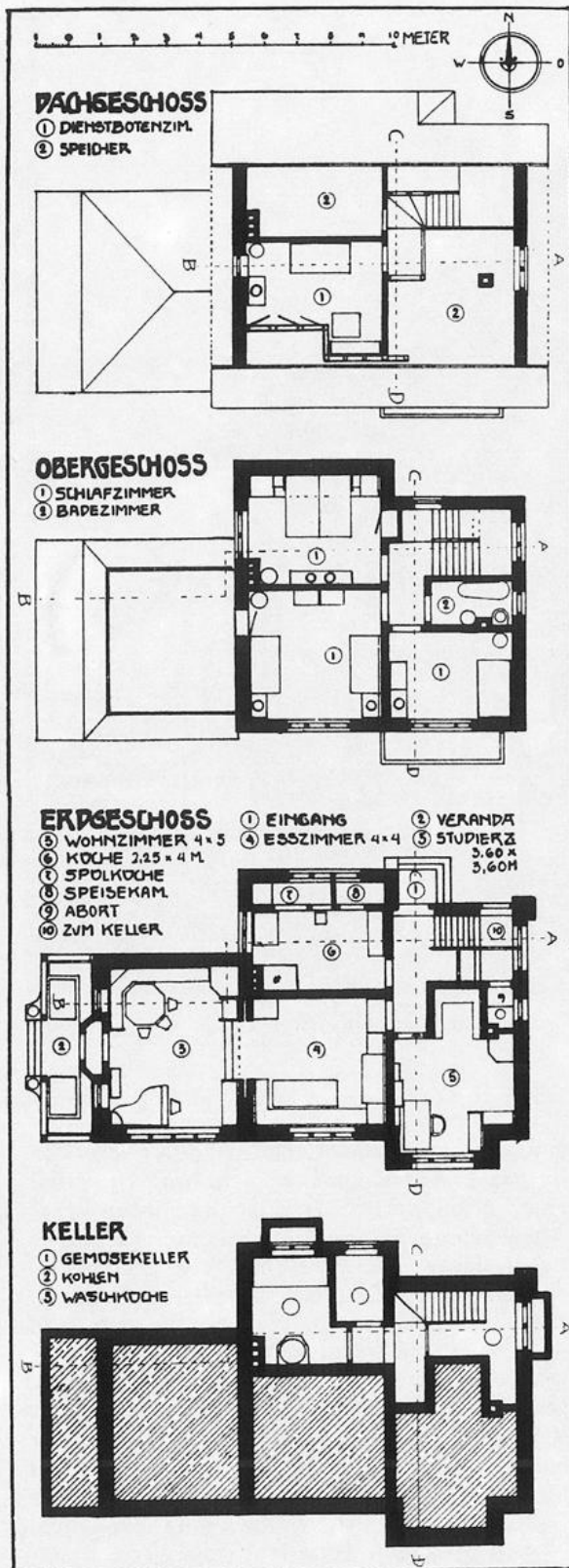
ARCH. H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÄS, B. D. A.

EINFACHES EINFAMILIENHAUS, NORDOST-ECKE



das stimmt, öfters an Reinlichkeit. Aber — es ist das Eigenwohnhaus, nicht ein Bruchteil einer Mietkaserne. Das ist das Wesentliche. Ausgedehnte und wirklich schöne, mustergültige Anlagen von der Größe wie Bournville. Wincobank, Pt. Sunlight, Woodlands Colliery, Earswick, Letchworth, Hampstead usw. sind in Deutschland weder vorhanden noch vorerst möglich. Besserung der Wohnbedingungen für kleine Leute ist abhängig vom allgemeinen Verständnis für die ungeheure Wichtigkeit der Sache, die sich auf charitativem Wege nicht lösen läßt. An diesem allgemeinen Verständnis fehlte es in Deutschland vielfach ganz bedenklich.

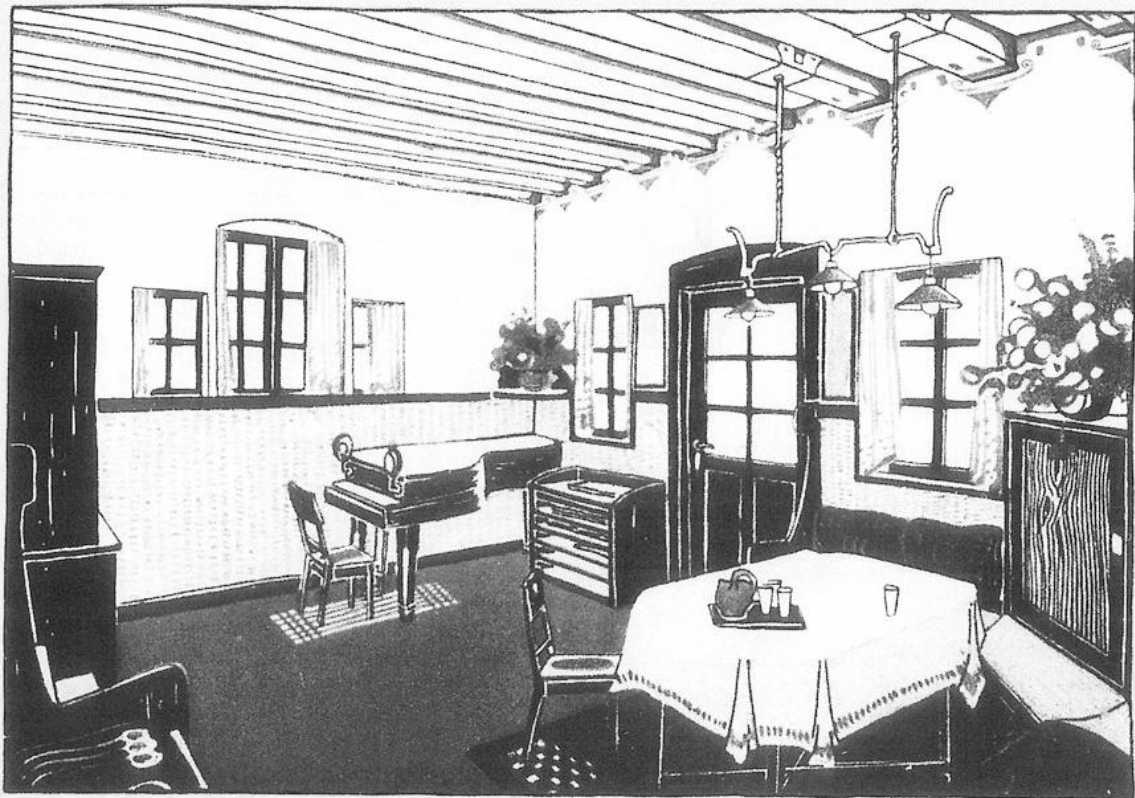
Auf der einen Seite wohlgelungene Stadterweiterungen, bei denen für die Hauptstraßen und die ihnen zugekehrten Wohnungen weit-



GRUNDRISSSE DES EINFAMILIENHAUSES AUF SEITE 82/3

aus mehr günstige Momente zur Geltung kommen, als es gegenüber den Wohnstätten in Rückgebäuden und dumpfen Hinterhöfen, für die Niederlassungen der Besitzlosen überhaupt der Fall ist, — auf der andern, bei Ausstellungen von „Wohnungskunst“ Unmassen von Herrenzimmern, von Damen-, Rauch-, Musik-, Speise-, Bibliothek-, Billard- und anderen Zimmern, die der Raumteilung der Ausstellungshallen sich anbequemen müssen, unmöglich aber als etwas aus dem Wesen des Hauses Hervorgegangenes bezeichnet werden können. — Krupp hat als erster Veranlassung dazu gegeben, die Herstellung billigen, in der Form gefälligen, technisch solid gearbeiteten Hausrates anzustreben. Daß dies möglich ist, bewies die Folge. Allmählich bürgert sich erfreulicherweise die Ueberzeugung gerade in den Kreisen der wenig Begüterten und der Arbeiter ein, daß derlei Erzeugnisse dem mit allerlei aufgeleimtem Drechsler-Zierwerk versehenen Schund vorzuziehen sei.

Wirkliche Wohnungskunst entwickelt sich nur im Rahmen des Eigenhauses. Seine Räume, sei ihre Ausstattung auch noch so einfach, müssen in gleich nahen Beziehungen zueinander stehen, wie seine konstruktiven Teile. Das ist der Grund, weshalb sich früher eine bürgerliche Wohnungskunst zu entwickeln vermochte, weshalb weiter noch heute in tausend und abertausend relativ gar nicht alten Bauernhäusern der Schweiz, Oesterreichs und Deutschlands die wohnlichen ganz einfach vertäfelten Stuben, die großkacheligen bunten Oefen ein wohlthuendes Ensemble bilden, weshalb auch Englands Beispiele den Anstoß zu einer Neubelebung der Wohnkunst geben konnten, weshalb endlich Amerika, d. h. die Vereinigten Staaten ein Ausmaß an Wohnbehaglichkeiten, selbst im bescheidenen Hause, aufzuweisen haben, wie es in der Alten Welt nicht in gleichem Verhältnis vorzufinden ist. — Für den weitaus größten Teil unseres Volkes ist das noch Kaviar. Wer indes den vorzüglichen Unterrichtsgang der Volks- und Fortbildungsschulen einmal genau verfolgt, wie ihn vor allem Münchens diesbezügliche Muster-Einrichtungen bieten — ihre Wirkung reicht weit über das Weichbild der Städte hinaus — der kann nicht im Zweifel darüber sein, daß sich ein allgemeiner Hebungsprozeß der Massen anbahnt, der nicht bloß auf die intellektuellen Eigenschaften mächtig wirkt, sondern auch das Empfindungsleben nachhaltig zu beeinflussen geeignet erscheint. Damit wird sich auch eine neue Phase der Entwicklung in der Wohnungs-Umgebung der arbeitenden Elemente bilden. Noch ist ja die Erwerbung des Eigenhauses



ARCH. H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÄS, B. D. A. □ WOHNZIMMER DES EINFAMILIENHAUSES (ERDGESCHOSZ RAUM 3)
 Linoleumbelag; einfarbige Mattenbespannung; Möbel, Türen etc. Natur-Fichtenholz oder farbig gestrichen; Balkendecke Naturholz

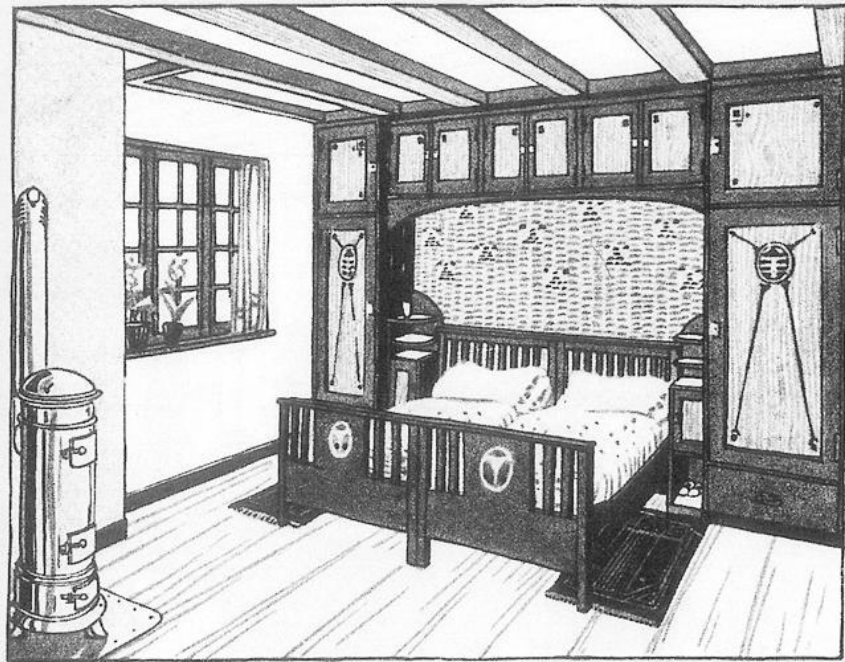
für diese ein scheinbar in weite Ferne gerücktes Ziel. Die zunehmende Erkenntnis, von welcher eingreifenden Wirkung die Wohnverhältnisse des Volkes sind, müssen in absehbarer Zeit Wandlungen zwingender Art zustande bringen. Wie in England mit den „Slums“ (verlotterte Wohnungen, Spelunken) mehr und mehr aufgeräumt wird und die Wahrnehmung wahrer Lebensinteressen in immer weiteren Kreisen sich den Weg bahnt, so wird es auch anderwärts der Fall sein, freilich nicht von heute auf morgen und auch nicht bis übers Jahr.

Schreiber dieser Zeilen veranstaltete im Frühjahr 1909 in der „Modernen Kunsthandlung“ in München eine umfangreiche Ausstellung, deren Zweck es war, das Wesen des Kleinwohnhauses in seiner Erscheinung als Reihen-, als Gruppenbau ebenso klarzulegen wie in der Gestalt des Doppel- und

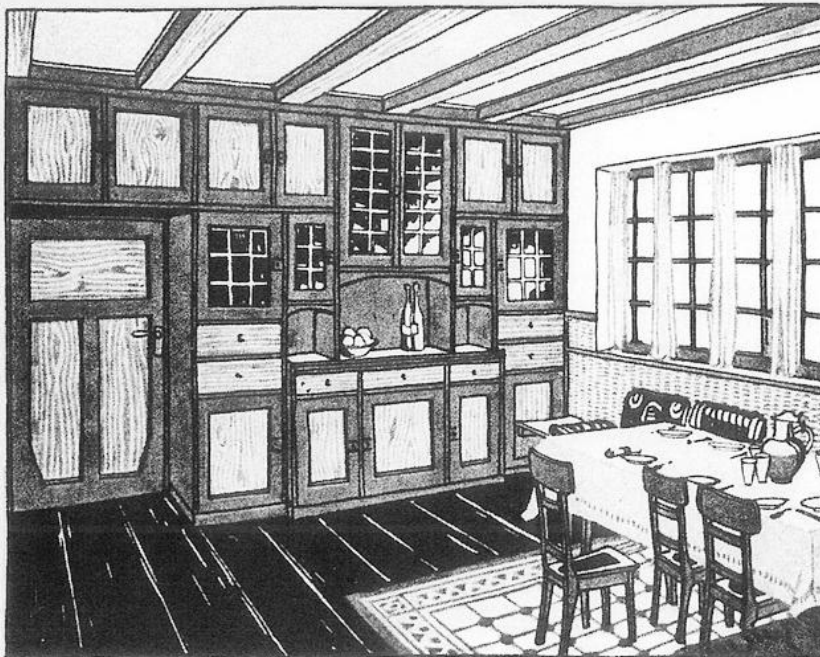
schließlich des Einzelhauses. Neben dem Bestreben, die Grundrißlösung möglichst praktisch zu gestalten, die Außen-Erscheinung unter Anwendung der allereinfachsten Mittel in günstigem Sinne zu beeinflussen, wurde auch dargestellt, wie selbst einfache Innenräume ein geschlossenes Bild zu geben vermögen. Das

Einzelhaus in einfacher wie in etwas weitergehender Ausbildung war der Schlußpunkt der ganzen Entwicklungsreihe. Aus diesem hat die Redaktion der „Dekorativen Kunst“ einige Beispiele hier wiedergegeben, wie sie sich aus der ganzen Hausanlage entwickeln. Vielleicht darf hier darauf hingewiesen werden, daß ein demnächst erscheinendes Buch „Das Kleinwohnhaus“ alle einschlägigen Fragen an Hand von Grundrissen, Schnitten, Ansichten der Außen- und der Innenseiten behandeln wird.

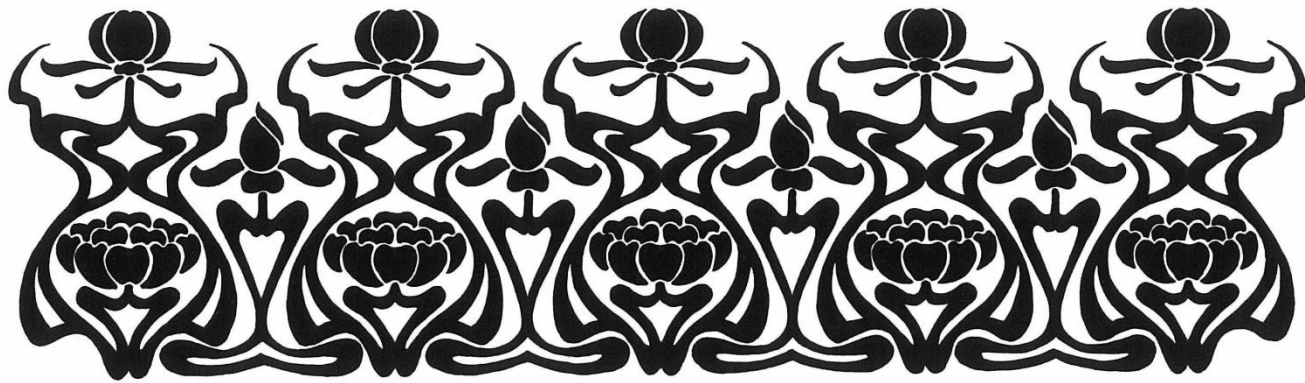
BERLEPSCH-VALENDAS



H. E. v. BERLEPSCH-VALENDAS □ SCHLAFZIMMER M. EINGEBAUT. SCHRÄNKEN (RAUM I)



H. E. v. BERLEPSCH-VALENDAS, B. D. A □ ESZIMMER MIT EINGEBAUTEN SCHRÄNKEN



6. Architekt, Kunstgewerbler und Sozialreformer

Berlepsch-Valendas als Künstlerpersönlichkeit

Den grössten Teil seines Arbeitslebens verbrachte er in München, das besonders im späten 19. Jahrhundert viele Schweizer Künstler anzog, darunter Adolf Stäbli, Albert Welti (1862–1912), Otto Fröhlicher, Hans Sandreuter und Hermann Obrist. Berlepsch-Valendas war ein eloquenter Kritiker der Münchner Kunstpolitik und prangerte ihre Unbeweglichkeit gegenüber neuen Ideen an. Er setzte sich für die moderne Richtung in Malerei und Kunstgewerbe ein, scheute aber auch nicht davor zurück, stagnierende Verhältnisse bei den Modernen selbst zu kritisieren, so bei der Münchner Secession, die nach ihrer Etablierung in den späten 1890er Jahren schon bald eine restriktivere Ausstellungspolitik als die Künstlergenossenschaft betrieb.⁸⁷⁸ Er unterstützte die französisch beeinflusste Pleinairmalerei der deutschen Impressionisten und Realisten, besonders den sogenannten Leibl-Kreis, die Gruppe um Wilhelm Leibl, zu der Wilhelm Trübner (1851–1917) und Carl Schuch (1846–1903) zählten. Berlepsch-Valendas gehörte zwar zur Generation der französischen Impressionisten, seine Bilder erreichten jedoch nie denselben Abstraktionsgrad wie die der späten Impressionisten. Sie bleiben eher konventionell wie die Bilder von Hans Thoma und Richard Riemerschmid. Bei den dekorativen Künsten engagierte sich Berlepsch-Valendas für junge Entwerfer wie Bernhard Pankok und Richard Riemerschmid. Immer wieder verwies er auf die Reformen im kunstgewerblichen Ausstellungswesen, die in Städten wie Hamburg, Krefeld und Darmstadt möglich waren, nicht aber im konservativen München, wo man sich «selbstzufrieden auf vergangenen Erfolgen» ausruhe.⁸⁷⁹ Diese ungünstige Ausgangslage war wohl vor allem Schuld am Weggang der fortschrittlichen Kräfte, am vielzitierten Niedergang Münchens als Kunststadt.⁸⁸⁰ Künstler wie Endell, Pankok, Fischer und Eckmann wurden schon bald in andere Städte berufen. Berlepsch-Valendas war einer der wenigen, der mehre-

re verlockende Lehrangebote – nach Stuttgart, Wien und Krefeld – ausschlug.⁸⁸¹ In Wien war ihm sogar die Direktorenstelle des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie angeboten worden.

Berlepsch-Valendas war nicht ein Jugendstilkünstler im engeren Sinne des Wortes, sondern er muss in einer Reihe mit englischen Arts and Crafts Künstlern wie Walter Crane und Charles Robert Ashbee gesehen werden. Man könnte ihn vielleicht sogar als deutschen Arts and Crafts Künstler bezeichnen. Seine neuen Formen entwickelte er aus dem traditionellen Formenschatz, mit dem er als Architekt und Kunsthistoriker wohl vertraut war, sowie aus Naturstudien. Er propagierte nie den Bruch mit der Tradition, wandte sich aber sehr wohl gegen reine Stilimitationen. Oft stand er zwischen den Fronten, indem er einerseits die jungen Künstler unterstützte, andererseits jedoch nie vollständig mit der konservativen Richtung des Bayerischen Kunstgewerbevereins unter der Führung von Gabriel von Seidl und Rudolf von Seitz brach, denen er auch altersmässig nahestand.

Wie bei den englischen Arts and Crafts Künstlern standen die sozialen Aufgaben der Kunst – Kunstreform als Lebensreform – im Mittelpunkt seiner Arbeiten, bis zu seinem Engagement für die Gartenstadtbewegung. Die verschiedenen Tendenzen der Umbruchszeit des späten 19. Jahrhundert werden in seinen Vorstellungen deutlich. Wie kaum ein anderer war er mit den aktuellen Themen der Zeit vertraut. Rückblickend schildert ihn die Schriftstellerin Hermine Hanel, die mit der Familie befreundet war, als «geistvolle [n] Gesellschafter, der über seine weiten Reisen und vielfachen Beziehungen anregend erzählte und dessen Urteil über Menschen, über Literatur und Kunst treffend war».⁸⁸²

Gebildet, weitgereist und redegewandt, war Berlepsch-Valendas ein anregender Gesprächspartner. Seine eigenwillige Persönlichkeit und sein energisches Eintreten für kunstpolitische Ziele gewannen ihm jedoch nicht nur Freunde. Der Architekt Friedrich von

Thiersch beschreibt seine menschlichen Qualitäten, aber auch seine Schwächen sehr verständnisvoll und nennt ihn einen «Feuergeist und [eine] Kampfnatur. Von seiner rauhen Schale wurden manche abgeschreckt, die die Wahrheit nicht vertrugen. Wer ihm aber nähergekommen und mit ihm arbeiten durfte, der musste bei einiger Selbstverleugnung den guten Kern des Menschen erkennen. Er war ein aufrechter Mann von durchaus edler und reiner Gesinnung».⁸⁸³

Thiersch, der Berlepsch-Valendas aus langjähriger Zusammenarbeit im Bayerischen Kunstgewerbeverein kannte und schätzte, würdigt weiter seine vielseitigen Talente. Er rühmt ihn als Lehrer und Schriftsteller, als Entwerfer und Architekt sowie als Vertreter der Gartencityidee und des Freilichtmuseumskonzepts. Weiter betont Thiersch, der in seinem Nachruf die beste Zusammenfassung der Interessen und Verdienste Berlepsch-Valendas' gibt, die Vermittlerrolle für die Ideen Sempers und der englischen Arts and Crafts Bewegung aufgrund seiner persönlichen Kontakte. Die von Thiersch angeregte Nachlassausstellung der Arbeiten Berlepsch-Valendas' ist bis heute nicht zustande gekommen.

Unter seinen Zeitgenossen war Berlepsch-Valendas weithin bekannt. Bereits zu Lebzeiten des Künstlers erschienen mehrere biographische Artikel in deutschen und internationalen Zeitschriften. Auch in Ausstellungsbesprechungen wurde er verschiedentlich gewürdigt. Die DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION (1887/98), THE STUDIO (1898), die ARCHITECTURAL REVIEW (1898/99), ART ET DECORATION (1900) und die ZEITSCHRIFT DES ÖSTERREICHISCHEN INGENIEUR- UND ARCHITEKTENVEREINS (1912) brachten ausführliche Artikel über Berlepsch-Valendas. Anlässlich seines Todes erschienen unter anderem längere Nachrufe in GARDEN CITIES AND TOWN PLANNING von Raymond Unwin sowie in den MÜNCHNER NEUESTEN NACHRICHTEN von Friedrich von Thiersch.⁸⁸⁴

Alle zeitgenössischen Autoren sind sich darüber einig, dass sich Berlepsch-Valendas als einer der ersten für eine Reform des Kunstgewerbes einsetzte und zugleich auch einer der vielseitigsten Vertreter der Bewegung war. THE STUDIO schreibt: «Herr von Berlepsch is a man of extraordinary versatility – architect, landscapist, litterateur, and craftsman in one.» Die DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION meint, er dürfe «das bleibende Verdienst in Anspruch nehmen, als einer der Ersten für selbständige angewandte Kunst in deutschen Landen aufgetreten zu sein».⁸⁸⁵ Sein Biograph und Freund Arthur Weese rühmt, dass Berlepsch-Valendas überall in der Kunst den selbständigen Ausdruck, der den wirklichen Meister auszeichnet, finde, und sagt: «Er steht an einsamer Stelle, aber stolz und fest.»⁸⁸⁶

Auch wenn nach der Turiner Ausstellung von 1902 die euphorischen Besprechungen etwas abnehmen und jüngere Künstler an seine Stelle treten, gilt er doch weiterhin als einer der Vorkämpfer der Bewegung. 1912 sieht ihn Karl Mayreder als «uomo universale» im Sinne Jakob Burckhardts, als «eine der interessantesten Erscheinungen». Berlepsch-Valendas hat «sich nicht nur durch zahlreiche Arbeiten auf dem Gebiete der Architektur, der Malerei und besonders des Kunstgewerbes als ein hochbegabter Künstler erwiesen..., sondern

[verdient] auch als geistvoller Schriftsteller, hervorragender Lehrer und unermüdlicher Sozialpolitiker unsere vollste Beachtung...»⁸⁸⁷ Die SCHWEIZERISCHE BAUZEITUNG würdigt ihn in ihrem Nachruf als einen «unerschrockenen Vorkämpfer für die zeitgenössische Erneuerung der Kunst auf allen bautechnischen Gebieten» und die DEUTSCHE BAUZEITUNG nennt ihn einen «sehr vielseitigen Künstler, [der] in seinem Wollen aber etwas ruhelos [war].»⁸⁸⁸

Berlepsch-Valendas als Semper-Schüler und Vermittler englischer Ideen

In Zürich aufgewachsen und ausgebildet, prägten Berlepsch-Valendas neben seinem Elternhaus vor allem seine Lehrer Gottfried Semper und Salomon Vögelin. Neben Eugène Grasset war er einer der einflussreichsten Schweizer Schüler von Gottfried Semper auf dem Gebiet des modernen Kunstgewerbes. Selbst Sohn eines Flüchtlings der 1848er Revolution, wurde er von Gottfried Semper stark beeinflusst. Semper ging 1848 nach England, von wo er 1854 nach Zürich berufen wurde. Als Kunsthistoriker sah Berlepsch-Valendas sein Ideal nicht in der höfischen, sondern in einer bürgerlichen Kunst. Wie für Semper und Vögelin reflektierte die Kunst für ihn die jeweilige Gesellschaftsform. Er glaubte an eine evolutionäre Entwicklung der Kunst, an bestimmte Grundformen, die sich unter dem Einfluss äusserer Faktoren wie Klima und Gesellschaftsformen stilistisch änderten. Unter Sempers Einfluss betonte Berlepsch-Valendas die Bedeutung des material- und zweckgerechten Entwurfs. Eine im Naturstudium geschulte Formanalyse und die im Werkstattunterricht vermittelten Material- und Technikenkenntnisse hielt er für Grundvoraussetzungen. Dabei machte er jedoch in seinen Entwürfen die konstruktions- und materialbedingten Elemente sichtbar, während Semper sie noch verdeckte. Berlepsch-Valendas stand in der Tradition von William Morris und John Ruskin. Semper dagegen stand unter dem Einfluss der älteren Generation von Henry Cole (1808–1882) und Owen Jones, die er während seines Englandsaufenthalts kennengelernt hatte. Zweckgerechte Architektur und Kunstgewerbe waren für Berlepsch-Valendas Ausdruck einer ausgewogenen Gesellschaft.

Von besonderer Bedeutung ist die Vielzahl seiner Kontakte zu ausländischen Künstlern. Hans Klaiber bezeichnet ihn als die «Brücke zur englischen Arts and Crafts Bewegung»⁸⁸⁹ und Hanspeter Rebsamen sieht ihn aus «erster Hand die englischen Pionierleistungen vermitteln».⁸⁹⁰ Peg Weiss betrachtet Berlepsch-Valendas aufgrund seiner englischen Kontakte als «the organizing energy which drew together the elements of the new movement».⁸⁹¹ Durch verschiedene Reisen und persönliche Kontakte zu Walter Crane, Charles Robert Ashbee und Raymond Unwin war er mit den Verhältnissen in England wohlvertraut. Durch seine Artikel trug Berlepsch-Valendas wesentlich dazu bei, dass Walter Crane, der von ihm besonders geschätzt wurde, in Deutschland als einer der ersten englischen Arts and Crafts Künstler bekannt wurde.⁸⁹² Alan Crawford schildert weiter den Besuch in Campden bei Charles Robert

Ashbee.⁸⁹³ «Die Forderungen der Engländer fanden ihren beredten Ausdruck im Hause Berlepsch», schreibt Hermine Hanel und im «Goldenen Buch des deutschen Volkes» wird er als «tätigster Vorkämpfer der von England ausgehenden Bewegung» gesehen.⁸⁹⁴ Ein sehr polemischer Artikel in der ARCHITECTURAL REVIEW identifizierte 1899 die deutsche Kunstgewerbewegung in erster Linie mit ihm.⁸⁹⁵ Raymond Unwin verglich ihn mit William Morris: «He was himself not only an architect, but also a painter and a craftsman, reminding one very much at times, both in his character and capacity of our own William Morris.»⁸⁹⁶ Im Negativen wie im Positiven wird er immer wieder mit Morris verglichen. Gerade daraus wird seine Vielseitigkeit und seine Vorkämpferrolle deutlich.

Berlepsch-Valendas war Lehrer im weitesten Sinn des Wortes. Er führte ein eigenes kleines Lehratelier zur Ausbildung junger Künstler in Planegg und setzte sich auch für die Reform des Unterrichts an den staatlichen Schulen ein. Seine Interessen gingen aber weiter. Nicht die Kunstgewerbereform als Selbstzweck, sondern die Verbesserung der Lebensbedingungen im allgemeinen war sein Hauptanliegen. Ähnlich wie Charles Robert Ashbee, der seine Unternehmungen in der Toynbee Hall im Elendsviertel Londons startete, strebte Berlepsch-Valendas nicht nur eine bessere Ausbildung der Entwerfer, sondern die künstlerische und moralische Weiterbildung der Bevölkerung an. Voraussetzung dafür waren verbesserte Wohnverhältnisse, weshalb er sich für die Gartenstadtbewegung engagierte.

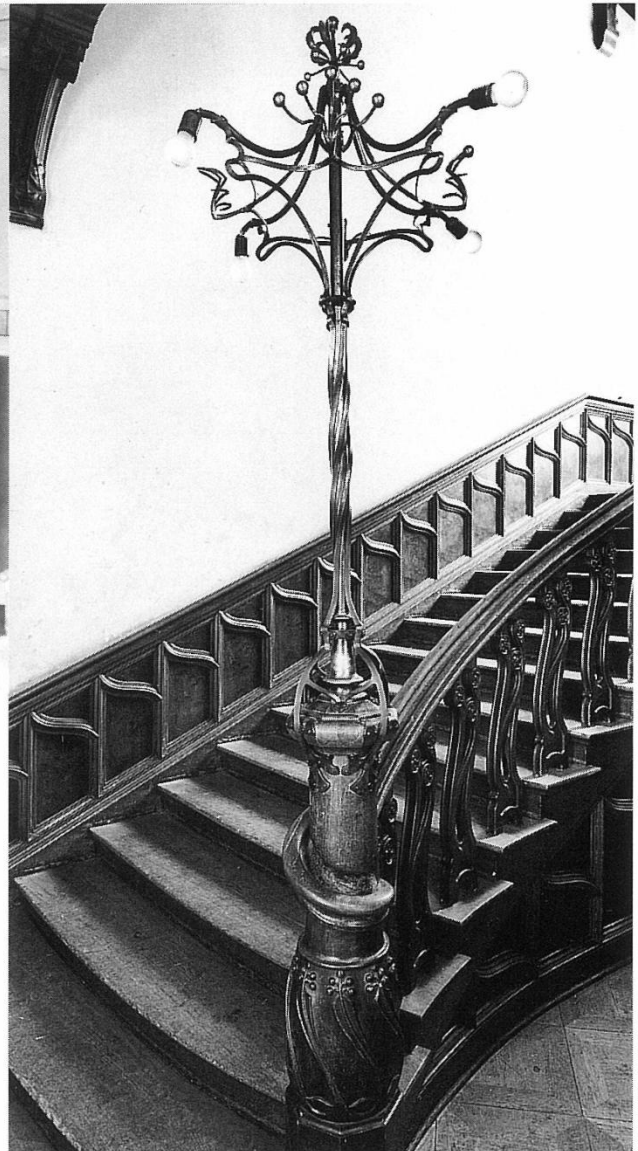
Weitere Mittel für die Volkserziehung waren für Berlepsch-Valendas in der Nachfolge seines Lehrers Gottfried Semper Museen und Vorträge. Im Unterschied zu Semper legte er grössten Wert auf die künstlerische Erziehung der Kinder. Daher organisierte er eine Ausstellung in München mit dem Titel «Die Rolle der Kunst im Leben des Kindes». Gute Bilderbücher sollten frühzeitig den Geschmack schulen. Auch Berlepsch-Valendas' Vorbild in dieser Hinsicht – der Engländer Walter Crane – beschäftigte sich intensiv mit Kinderbuchillustrationen. Die kreativen Fähigkeiten des Kindes sollten gefördert werden, deshalb lehnte Berlepsch-Valendas die Vermittlung reinen Fachwissens ab und bezeichnete die Schule sogar als staatliches Verdummungsinstitut, das die kindliche Kreativität behindere.⁸⁹⁷

Wie William Morris war Berlepsch-Valendas Lehrer, Sozialreformer und Vermittler neuer Entwurfsverfahren. Gleich den englischen Arts and Crafts Künstlern propagierte er nicht den Bruch mit der Tradition, sondern die Lösung von der Kopie nach Vorlagenwerken. So findet man bei seinen Ausstattungen nie einen Raum in einem bestimmten historischen Stil, fühlt sich jedoch an Vorbilder erinnert, obwohl neue Formen verwendet werden. In seinem persönlichen Stil sind englische und japanische Anregungen spürbar. Er übernimmt bestimmte Entwurfsprinzipien und will den Geist dieser Techniken bewahren, nicht jedoch die einzelne Form nachahmen. Materialbehandlung, hygienische und praktische Anforderungen sind ihm ein Anliegen. Im Laufe der Jahre wird bei seinen Arbeiten eine Entwicklung zu schlichteren, rustikalen Formen deutlich. Wie den englischen Entwerfern gilt Berlepsch-Valendas die bürgerliche und bäuerliche traditionelle Kunst als vorbildlich.

In seinen Ansichten zur Reform des Kunstgewerbes ist Berlepsch-Valendas Eugène Grasset verwandt, der ebenfalls Semperschüler war und den er besonders schätzte: «Grasset könnte für Frankreich von gleicher Bedeutung sein, wie Morris und Crane es für England waren.»⁸⁹⁸ Daher widmete er ihm eine ausführliche Besprechung seiner Arbeiten, einer der wenigen Artikel in deutscher Sprache über Grasset.⁸⁹⁹ Beide unterschieden sich in Ausbildungsweg und Auffassung gegenüber den historischen Stilen von den jüngeren Jugendstil-künstlern. Zwar lehnten sie die Nachahmung historischer Stile ab, hielten aber ihre umfassende Kenntnis für wünschenswert.⁹⁰⁰ Zunächst studierten beide aus praktischen Erwägungen Architektur – obwohl sie sich eigentlich zur freien Kunst hingezogen fühlten – was ihnen später aber zugute kam.⁹⁰¹ Als Berlepsch-Valendas 1874 seinen Schwager Franz von Hanke um Fürsprache bei seinem Vater für das Kunststudium bittet, schreibt er: «Ich wollt' einmal ein Maler werden. Doch viele Hindernisse traten mir entgegen, vor allen Dingen Papas Abneigung gegen eine rein künstlerische Laufbahn (selbst in der Architektur!)... Jetzt muss es sein, oder nie.»⁹⁰² Grasset wie Berlepsch-Valendas lehnten jedoch den akademischen Schulbetrieb ab und beendeten ihr Studium nicht.⁹⁰³ Prägend waren auch die Reisen, die beide nach dem Studium unternahmen. So bereisten sowohl Berlepsch-Valendas als auch Grasset Nordafrika und Südfrankreich. In der Tradition Sempers sah Grasset den Verfall der Stile darin begründet, dass «sie die Notwendigkeit verkannt hätten, die natürlichen Formen eng dem Material anzupassen».⁹⁰⁴ Beide sahen das Naturstudium als grundlegend für jeden Entwerfer an. Grassets «La Plante et ses Applications Ornamentales» und Berlepsch-Valendas' «Dekorative Anregungen» verdeutlichen ihre ähnliche Auffassung. Die japanische Kunst galt beiden als vorbildlich in der Umsetzung der Naturvorlagen. Im Unterschied zu Berlepsch-Valendas war Grasset jedoch in erster Linie um eine Stil-, weniger um eine Kunstreform bemüht. Die soziale Komponente fehlte bei ihm. Hier stand Berlepsch-Valendas unter dem Einfluss von Walter Crane und William Morris. Wie sie engagierte er sich nicht nur in seinen praktischen Arbeiten, sondern vor allem auch in seinen Schriften für dieses Ziel.

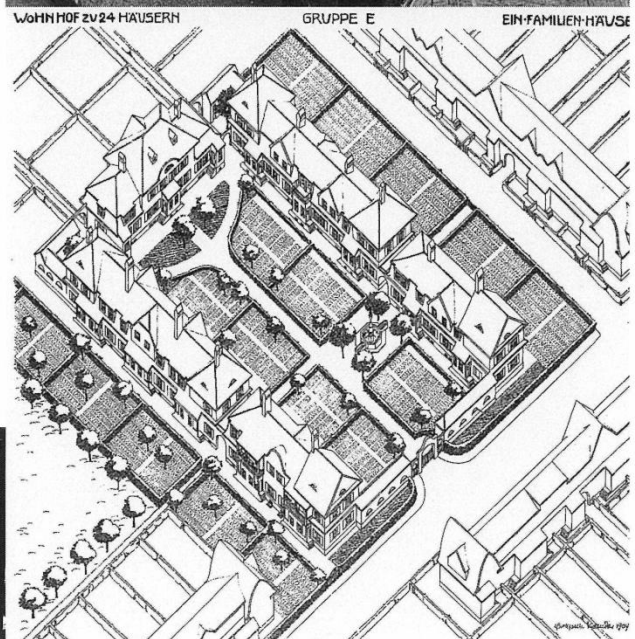
Stilistisch sind Berlepsch-Valendas' Arbeiten typisch für das Münchner Kunstgewerbe um 1900, das sich nie völlig von historischen Formen löste. Ein Paradebeispiel für die Münchner Verhältnisse war die Zeitschrift DIE JUGEND, die eine stilistische und thematische Vielfalt wie kaum ein anderes Blatt bot. Im Münchner Kunstgewerbeverein dominierten die konservativen Kräfte, was schliesslich 1901 im Scheitern des Kohleinselprojektes, dem Münchner Gegenstück zur Darmstädter Mathildenhöhe, und im Austritt der jungen Künstler gipfelte. Schon nach kurzer Zeit verliessen die wichtigsten modernen Entwerfer die Stadt. Anders als in Darmstadt und Berlin gab es in München weder einen Regenten, der die neue Richtung förderte, noch eine entsprechende Käuferschicht. Politisch wie künstlerisch dominierte eine fest etablierte, konservative «Clique» die Münchner Verhältnisse. Berlepsch-Valendas prangerte diese Situation in seinen Artikeln oft an. Bedingt durch den Generationenunterschied zu Künstlern wie Pankok, Endell und Riemerschmid stand er





selbst zwischen den Fronten. In beiden Gruppen blieb er letztlich ein Aussenseiter und geriet dadurch schliesslich in Vergessenheit. Ein besonderer Aspekt im Vergleich zu anderen Münchner Entwerfern war Berlepsch-Valendas' soziales Engagement. Am ehesten vergleichbar ist er in seiner Vielseitigkeit mit dem fast zwanzig Jahre jüngeren Richard Riemerschmid, der ebenfalls Maler, Entwerfer und Architekt war. Beide waren nicht nur an einer Entwurfsreform interessiert, sondern engagierten sich auch für die Gartenstadtbewegung. Riemerschmid war jedoch mehr Praktiker als Berlepsch-Valendas, der nur wenige grössere Arbeiten ausführte. Der Zürcher Professor Gustav Adolf Tobler mit seinem Ausstattungsauftrag spielte für ihn eine ähnliche Rolle wie der Industrielle Carl Thieme für die Künstler der Vereinigten Werkstätten.

Das zentrale Ziel in Berlepsch-Valendas' Werk war eine allgemeine Lebensreform durch die Kunst und nicht die Schaffung einer Luxuskunst für eine elitäre Käuferschicht. Im Gegensatz zu einigen Arts and Crafts Künstlern wollte er jedoch nie das politische System an sich verändern.





Anmerkungen

Einleitung

- ¹ Simon Hans-Ulrich: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst, Stuttgart 1976, S. 52.
- ² Hermand Jost (Hg.): Jugendstil, Darmstadt 1971 (Wege der Forschung, Bd. 10), S. 97; – Seling H. (Hg.): Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg, München 1959, S. 77: «Den Münchner Kreis, den eigentlichen Mittelpunkt des Jugendstils in Deutschland bildeten 7 Künstler... von Berlepsch-Valendas, der ebenfalls zu diesem Kreis gehörte, kam im Grunde niemals über seine altertümelnde Art hinaus.»; – Schmalenbach Fritz: Jugendstil. Ein Beitrag zur Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935, S. 61: «Berlepsch-Valendas' Verdienste um die neue Bewegung liegen mehr in der theoretischen Anregung. Seine Produktion in der neuen Richtung ist qualitativ unbedeutend und verrät sichtlich eine Befangenheit im Historismus.»
- ³ Wichmann Siegfried: Japonismus, Herrsching 1980; – Lancaster Clay: Oriental Contribution to Art Nouveau, in: Art Bulletin 34/1952, S. 297–310.
- ⁴ BV: Eugène Grasset, in: KKH 1898, Bd. 1, S. 129–155, hier S. 149.
- ⁵ Creese Walter: The Search for Environment – The Garden City, New Heaven, London 1966, S. 299.
- ⁶ Andersen Arne, Falter Reinhard: Lebensreform und Heimatschutz, in: München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912, hg. v. Friedrich Prinz, Marita Krauss, München 1988, S. 295–300.
- ⁷ Waernberg Anita: Sentimentalität der Kräfteallegorie, in: Taidehistoriallisia Tutkimuksia 6/1982, S. 129–179; – Kat. München 1982, S. 44–45; – Winkler Hans (Hg.): Kunstschulreform 1900–1933, Berlin 1977, S. 41.
- 1. Biographie**
- ⁸ StadtBW BRH MS 183 Familie Berlepsch 8./20./24.3.1884 (Briefkopf mit Werbung für die Reisehandbücher) und Briefwechsel passim für 1884.
- ⁹ BV: Hermann Alexander Berlepsch, in: Schweizer Heimkalender 7/1914, S. 91–95, hier S. 93.
- ¹⁰ Escher Nanny v.: Erinnerungen, Zürich 1924², S. 11–12.
- ¹¹ BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 3.2.1902.
- ¹² Gachnang Konrad: Maria Goswina von Berlepsch, in: Die Schweiz 1916, Bd. 20, S. 417–424, 455–458, hier S. 424.
- ¹³ BV 1914 (H.A. v. Berlepsch), S. 92–93.
- ¹⁴ StadtAM, Nachlassakte Hans Eduard von Berlepsch-Valendas.
- ¹⁵ Weese Arthur: H.E. v. Berlepsch-Valendas – München, in: DKD 1898/99, Bd. 3, S. 1–20.
- ¹⁶ Gachnang 1916, S. 417.
- ¹⁷ Berlepsch Goswina v., Rudolf Hunziker: Über August Corrodi, Winterthur 1913.
- ¹⁸ Zit. nach Gachnang 1916, S. 422.
- ¹⁹ StadtBW BRH MS 147/3 Goswina v. Berlepsch 15.1.1883.
- ²⁰ StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 28.5.1874.
- ²¹ Tochter von Leopold Sachs (1832–1897) und Sophie Sachs geb. Guradze (1838–1905).
- ²² Scheyer Ernst: Eugen Spiro und Clara Sachs, München 1977; – StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 5.3.1889.
- ²³ Wothe Anny (Hg.): Selbsterlebtes aus den Werkstätten deutscher Kunst und Poesie, Leipzig 1904, S. 74–76.
- ²⁴ Kat. München 1890 (GP, Jahr.K.), Nr. 104, 105.
- ²⁵ Brautbriefe, 24.3.1890.
- ²⁶ Tagebuch, November 1870–April 1871.
- ²⁷ Thiersch Friedrich v.: Hans E. v. Berlepsch-Valendas, in: MNN Nr. 393, 17.9.1921, S. 1–2; – Adressbuch der Stadt Zürich und Umgebung 1867; – Gachnang 1916, S. 418.
- ²⁸ Thiersch 1921, S. 1–2.
- ²⁹ Fröhlich Martin: Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer, Diss. Zürich 1974, S. 183; – ETHZ, Archiv, Slg. der Matrikelblätter, Nr. 18, Laut Fröhlich ist Berlepsch-Valendas bereits am 19.10.1870 aus der ETH ausgetreten. In seinem Tagebuch berichtet Berlepsch-Valendas jedoch auch nach diesem Termin noch begeistert von Sempers Vorlesungen, er hat sie also weiter besucht (Basel Tagebuch).
- ³⁰ Oechsli W. (Hg.): Festschrift zum 50jährigen Bestehen des eidgenössischen Polytechnikums, 2 Bde., Frauenfeld 1905.
- ³¹ Tagebuch, 17.9.1870.
- ³² ZBZ, Handschriftenabteilung (13 Briefe und Karten aus den Jahren 1873–1888 von Berlepsch-Valendas an F.S. Vögelin); – Betulius Walter: Friedrich Salomon Vögelin 1837–1888. Sein Beitrag zum Schweizer Geistesleben in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Winterthur 1956 (Diss. Zürich 1953), S. 140.
- ³³ Tagebuch, 1.11.1870.
- ³⁴ Ortwein August, Scheffers August (Hg.): Die Deutsche Renaissance, 9 Bde., Leipzig 1871–1888, hier Bd. 1, Abteilung 7 (Luzern) und 10 (Zürich).
- ³⁵ Betulius 1956, S. 95; – Schweizer Heimkalender 6/1913, S. 101 («Nachruf: J. Rudolf Rahn»).
- ³⁶ Weese 1898/99, S. 7.
- ³⁷ Lexikon Kunst und Künstler in Frankfurt im 19. Jahrhundert, Frankfurt 1909, S. 13–14.
- ³⁸ Fröhlich 1974.
- ³⁹ Thieme/Becker 1937, Bd. 31, S. 271 (Sommer) u. 1929, Bd. 23, S. 255–256 (Linnemann).
- ⁴⁰ BV: Die Entwicklung der Glasmalerei in der Schweiz, in: ZKGV 1886, Bd. 36, S. 1–8, 17–23 (ursprünglich als Vortrag gehalten am 17.3.1885 im Bayerischen Kunstgewerbeverein in München).

- 41 Die Frankfurter Baubank wurde am 27.3.1872 als AG gegründet und lässt sich archivalisch bis 1897 nachweisen. Gesellschaftszweck waren Grundstücksan- und -verkäufe, Parzellierungen, die Anlage von Strassen und Plätzen, die Ausführung von Bauten sowie der Hypothekenerwerb und die Darlehensgewährung. Freundlicher Hinweis des Stadtarchivs Frankfurt vom 22.2.1991.
- 42 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 4.3.1875.
- 43 Graf Franz: Eugen Klimsch, in: KfA 1892/93, Bd. 8, S. 113–116; – Thieme/Becker 1927, Bd. 20, S. 500–501.
- 44 Lexikon 1909, S. 13–14; – StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 7.11.1874; MS 189/1 Franz v. Hanke 1.3.1874, 28.12.1874.
- 45 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 6.1.1875.
- 46 Ebd., 14.1.1874, 8.6.1874.
- 47 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 23.3.1875; – Erlangen, Privatarhiv Dr. Paulus (Briefwechsel von Berlepsch-Valendas und Carl Schirm 20.12.1897–5.1.1920 [23 Karten und Briefe]). Zu Schirm und Schlitt siehe Thieme/Becker 1936, Bd. 30, S. 86 u. 112.
- 48 StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 2.12.1874.
- 49 München, Akademie der Bildenden Künste, Matrikelbuch 1841–1884, Nr. 3149. Weitere Unterlagen der Akademie sind leider während des 2. Weltkriegs verbrannt.
- 50 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 19.11.1875.
- 51 Kat. München 1979 (Haus der Kunst), S. 61–88.
- 52 Ebd., S. 68.
- 53 Pecht Friedrich: Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888.
- 54 BV: Wilhelm Diez, in: ZfbK AF 1887, Bd. 22, S. 293–303, hier S.293: «Auch ein solcher wilder Schössling, der seinem Drang nach Luft und Licht auf eigenen Wegen nachging, ist Wilhelm Diez.»
- 55 Ebd., S. 303.
- 56 Kat. St.Gallen 1987, S. 82: «Kein Pardon», Inventar-Nr. G.1916.1.
- 57 Kat. München 1979 (Haus der Kunst), S. 72.
- 58 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 29.11.1877.
- 59 StadtBW BRH MS 186/1 Therese v. Berlepsch 7.11.1877.
- 60 ZBZ, Handschriftenabteilung, Berlepsch-Valendas an F.S. Vögelin 26.7.1878 (Absender «Villa Kotzebue, Niederköpping bei Starnberg»).
- 61 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 18./19./24.9.1879, 8.11.1879; – priv. Zürich, Skizzenbuch F.
- 62 StadtBW BRH MS 147/3 Goswina v. Berlepsch 18.3.1881.
- 63 SKL 1905, Bd. 1, S. 110.
- 64 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 20./30.8.1880; – Familienregister Mochenwangen Bd. I, S. 16 (A.L. Deinhard, geb. 27.4.1847 in Deidesheim, verheiratet seit dem 24.3.1877 mit Clara Maria Schäufeln); – Barth W.: Chronik der Papierfabrik Mochenwangen (A.L. Deinhard, seit 1875 Teilhaber, zog sich 1882 ins Privatleben zurück. Freundlicher Hinweis von Dr. Walcher).
- 65 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 13.10.1880; – TUM, Skizze der Alhambra; – priv. Basel, Skizzenbuch L.
- 66 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 8.10.1880.
- 67 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 31.12.1880.
- 68 StadtBW BRH MS 183/1 Familie Berlepsch/Hanke 6.1.1880 (Zeitungsausschnitt mit Skizze).
- 69 DLS, Mappe I, 16.4.1889.
- 70 priv. Basel, Skizzenbuch M.
- 71 Verein für Originalradierungen München 2 /1893, Blatt 2, 19 x 25cm (2 Exemplare: Graphische Sammlung München und Lenbachhaus München, Graphische Sammlung).
- 72 Hase Ulrike v.: Schmuck in Deutschland und Österreich 1895–1914, München 1977, S. 171 datiert das Collier auf 1898, da es in Weese 1897/98, S. 13 (Abb. 14) abgebildet wird. Es erscheint jedoch bereits auf dem Hochzeitsfoto 1890.
- 73 StadtBW BRH MS 148/3 Goswina v. Berlepsch 28.1.1890.
- 74 BV: Kunstgewerbliches aus Dalmatien, in: ZKGV 1894, Bd. 44, S. 49–53, S. 57–62, hier S. 58.
- 75 Brautbriefe, 12.2.1890.
- 76 Tagebuch 1890/91, 16.4.1891 (Abreise)–5.5.1891.
- 77 Weese 1898/99, S. 5.
- 78 Z.B. Fröhlich 1974, S. 18; – Kat. München 1984, S. 237.
- 79 StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 11.2.1897.
- 80 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 31.7.1882, 18.1.1883, 27.2.1883; – Stadtarchiv Augsburg an die Autorin 11.6.1991.
- 81 Klein Dieter: Martin Dülfer – Wegbereiter des modernen Jugendstils, München 1981 (Arbeitshefte des bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Heft 8), S. 8.
- 82 BV: Kunstausstellungseindrücke, in: Die Aula 1/1895, Heft 24, S. 1–11, hier S. 1–2.
- 83 BV: Die Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1890, Kunstbeilage der MAZ 1890, Nr. 1–4, hier Nr. 4, S. 1–7.
- 84 Kat. München 1895 und 1898 (GP, Jahr.K.); – Kat. München 1895 (Secession); – StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 9.10.1895.
- 85 priv. Basel, Margareth Mackintosh an Berlepsch-Valendas (ca. 1908). Sie erinnert an Berlepsch-Valendas' Besuch und klagt über finanzielle Sorgen: «It is very sad that it is so difficult to make a living as an artist. However, we are hoping that something good will turn up soon for him [Charles R. Mackintosh].»
- 86 Kat. Berlin 1893; – ZKGV 1893, Bd. 43, S. 88 (Notiz über die Ausstellung); – ZKGV 1895, Bd. 45, S. 40 (Ausstellungseröffnung 7.4.1895).
- 87 Spencer Isobel: Walter Crane, London 1975, S. 184; – BV: Walter Crane – eine Studie in: GK 1897, Bd. 20, S. 61–96; – StadtBW BRH MS 188/1 Lilli v. Hanke 1.11.1895.
- 88 StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 2.12.1891; – DK 1904, Bd. 10, S. 289–306 («Das Bayerische Kunstgewerbe in St. Louis»), hier S. 290; – KH 54/1903–04, S. 291–294 («Unsere Bilder»), S. 276–277 (Abb.).
- 89 BV: Kunstleben in Amerika, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 209–216, 229–238. – Koch R. (Hg.): Samuel Bing – Artistic America, Tiffany Glass and Art Nouveau, Cambridge Mass. 1970.
- 90 StadtBW BRH MS 188 Lilli v. Hanke 2.8.1904; – Kat. Boston 1987, S. 300 (1904 war der Harvard-Professor H. Longford Warren Präsident der Boston Arts and Crafts Society).
- 91 BV: Ein Wort zur Frage der Beteiligung des bayerischen Kunstgewerbes an der Ausstellung in St. Louis 1904, in: KH 53/1902–03, S. 209–230, hier S. 210. Die Illustrationen entnahm Berlepsch-Valendas der Zeitschrift CRAFTSMAN.

- ⁹² BV: über Altersbestimmungen, in: ZMAV NF 1/1886–1888, S. 7–10.
- ⁹³ StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 19.11.1875; – ZKGV 1875, Bd. 25 (Mitgliederliste). Berlepsch-Valendas wird als Architekt geführt; – Monacensia, Rechenschaftsberichte der Münchner Künstlergenossenschaft 1874–1889 (Mitgliederlisten). Berlepsch-Valendas wird als Maler geführt.
- ⁹⁴ Monacensia, Rechenschaftsbericht der Münchner Künstlergenossenschaft 1895 (Mitgliederliste); – StadtAM, Protokolle der Generalversammlungen der Münchner Secession, Nr. 1541.
- ⁹⁵ StadtBW BRH MS 188/1 Lilli v. Hanke 4.8.1895 (Berlepsch-Valendas verwendet den Briefkopf des Münchner Vereins für Originalradierung).
- ⁹⁶ Kat. München 1951 (mit Mitgliederliste); – Kat. München 1980.
- ⁹⁷ Huber G.: Das klassische Schwabing, München 1973 (Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 37), S. 131.
- ⁹⁸ Jahrbuch der Gesellschaft der Bibliophilen, Bde. 1–6, Stuttgart 1899–1904, S. 27, Nr. 224: «Hans Eduard v. Berlepsch, Findlingstr. 29, München» (Mitgliederliste von 1899, erster Eintrag).
- ⁹⁹ StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 24.3.1884, 23.12.1884 (Briefkopf).
- ¹⁰⁰ ZKGV 1886, Bd. 36, S. 79; – ZMAV NF 1888/89, Bd. 2, S. 83 (Mitgliederverzeichnis 1889).
- ¹⁰¹ ZMAV NF 1886–1888, Bd. 1, S. 1.
- ¹⁰² BV: Motive deutscher Architektur, 2 Bde., Stuttgart 1890–1893, hier Bd. 1, S. 1.
- ¹⁰³ Burckhardt Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855; – Ders.: Die Kultur der Renaissance in Italien, Basel 1860.
- ¹⁰⁴ Lübke Wilhelm: Die Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1873; – Woltmann A.: Holbein und seine Zeit, 2 Bde., Leipzig 1873; – Thausing M.: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876.
- ¹⁰⁵ Wölfflin Heinrich: Renaissance und Barock, München 1888; – Gurlitt Cornelius: Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus, 3 Bde., Stuttgart 1887–1889.
- ¹⁰⁶ BV 1890–1893 (Motive).
- ¹⁰⁷ UBB, Berlepsch-Valendas an Wölfflin 2.5.1893.
- ¹⁰⁸ Kat. Krefeld 1984, S. 110, Nr. 12; – AKWM XI/2, Berlepsch-Valendas an Deneken, Februar 1899; – priv. Basel, Wölfflin an Berlepsch-Valendas 10.7.1896.
- ¹⁰⁹ BV, Friedrich Weysser (Hg.): Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg, Bamberg 1891.
- ¹¹⁰ Ostini Fritz v.: Die Münchner Allotria, in: Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte erlebt mit der Münchner Allotria, hg. v. E. Schleich, München 1959, S. 12–32, hier S. 31.
- ¹¹¹ Ebd., S. 12.
- ¹¹² Wolf J.G.: 60 Jahre Münchner Künstlergenossenschaft, in: Bayernland 39/1928, S. 291–304, hier S. 303.
- ¹¹³ BV: Allotria, in: KfA 1893/94, Bd. 9, S. 1–11, hier S. 1–2.
- ¹¹⁴ StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 28.12.1894.
- ¹¹⁵ BV 1893/94 (Allotria), S. 6–7.
- ¹¹⁶ StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 1.3.1881. Ein weiterer Bericht über ein Faschingsfest erschien unter dem Titel «Allerlei», in: KuZ 1891, Bd. 2, Teil 1, S. 37–43.
- ¹¹⁷ Hönig E.: Gegenwart und Zukunft der Künstlergenossenschaft, in: Bayernland 39/1928, S. 289–290.
- ¹¹⁸ BV: Die Frühjahrsausstellung der Münchner Secession, in: KfA 1893/94, Bd. 9, S. 225–228.
- ¹¹⁹ BStAB, Münchner Secession Cgm 7139, Berlepsch-Valendas an die Secessionsleitung 6.7.1893.
- ¹²⁰ Kat. Basel 1896, Mitgliederliste: «H. v. Berlepsch, Mozartstr. 5/4, München».
- ¹²¹ UBB, Autographenslg. Carl Sarasin, Berlepsch-Valendas an E. Bernoulli 30.6.1894.
- ¹²² Makela Maria: The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich, Princeton 1990, passim.
- ¹²³ Wiener Abendpost Nr. 84, 11.4.1895; – Kat. Wien 1894, Nr. 260, 382, 384, 424.
- ¹²⁴ StadtBW BRH MS 148/4 Goswina v. Berlepsch 10./26.11.1894, 7.12.1894.
- ¹²⁵ ÖNB, 905/18–1, Berlepsch-Valendas an Bettelheim 16.11.1894.
- ¹²⁶ Monacensia H 1/15, MGG. Für Conrad siehe Münchner Salonblatt 1900, Nr. 17, S. 6.
- ¹²⁷ priv. Basel, Varia VIII, Avenarius an Berlepsch-Valendas 14.12.1894.
- ¹²⁸ Brautbriefe, 22.2.1890.
- ¹²⁹ StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 4.7.1896. Ab 1897 taucht Berlepsch-Valendas nicht mehr in den Mitgliederlisten der Secession auf.
- ¹³⁰ UBB, Nachlass Hans Sandreuter, Nr. 43, Berlepsch-Valendas an Hans Sandreuter 15.5.1896.
- ¹³¹ BStAB, Hollandiana II, Berlepsch-Valendas an Prof. H. Holland 16.3.1896. Hyazinth Holland (1827–1918).
- ¹³² Brautbriefe, 22.2.1890.
- ¹³³ BV: Münchner Kunstbummeleien, in: MAZ Nr. 344, 12.12.1890; Nr. 356, 24.12.1890.
- ¹³⁴ DLS, Mappe 1–3 (Briefwechsel über den als Beilage der MAZ erschienenen Artikel «Die Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast von Kunstwerken aller Nationen», Juli–Oktober 1890). Anscheinend gab es Arger über Korrekturen und Clichés sowie Verzögerungen des Drucks.
- ¹³⁵ BV 1890 (Münchner Jahresausstellung, MAZ), Nr. 4, S. 7.
- ¹³⁶ Kat. Hamburg 1978 S. 426–427: «Der berühmte Maler Courbet rühmte mich, und ich bin der einzige, der dies von sich in München sagen kann», schrieb der 25jährige Leibl 1869 an seine Eltern.»
- ¹³⁷ Tagebuch, 2.11.1870.
- ¹³⁸ BV 1890 (Münchner Jahresausstellung, MAZ), Nr. 4, S. 2.
- ¹³⁹ BV: Die Holbein und Böcklin Ausstellung in Basel, in: KfA 1897/98, Bd. 13, S. 41–45.
- ¹⁴⁰ priv. Basel, Abschrift von Berlepsch-Valendas (Briefwechsel Victor Müllers mit seiner Familie 1851–1868); – Berlepsch Wolfgang v.: Erinnerungen. Unveröff. Manuskript – priv. Basel (im folgenden abgekürzt mit «Erinnerungen»), hier S. 8.
- ¹⁴¹ Kat. Hamburg 1978, S. 409.
- ¹⁴² BV: Victor Müller, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 81–87, hier S. 84.
- ¹⁴³ Ebd., S. 87; – StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 30.11.1894, 26.12.1894.
- ¹⁴⁴ Kat. Frankfurt 1976, S. 409; – Kat. Hamburg 1978, S. 409.

- 145 BV 1896/97 (Kunstleben), S. 229.
- 146 In: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 5–9, 22–27; – StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 8.5.1896.
- 147 BV: Ein Wort in Sachen Kunst von Emil Zola, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 26.
- 148 Ebd.
- 149 StadtBW BRH MS 183/1 Familie Berlepsch/Hanke, Briefe aus Diessen, 2.7.1881–20.11.1882; MS 183/2, 20.11.1882 (Berlepsch-Valendas schreibt, dass «Kräuterliesel» im österreichischen Kunstjournal erwähnt und in Wien ausgestellt werden soll).
- 150 Ortwein/Scheffers 1871–1888, hier Bd. 7 (1885/86), Abteilung 10; – Kat. St.Gallen 1987 enthält ein Ölgemälde von Berlepsch-Valendas, das das «Chorgestühl von Wettingen» (1886) darstellt (G.1916.2).
- 151 BV 1890–1893 (Motive).
- 152 BV: Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1875.
- 153 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 20.9.1877; – BV: Die Fassade des Hauses zum Tanz in Basel, in: ZKGV 1878, Bd. 28, S. 95–96, Tafel 34; – Zum Haus zum Tanz vgl. Maurer Emil: Holbein jenseits der Renaissance, in: UKD 31/1980, S. 306–316.
- 154 Ebd.
- 155 StadtBW BRH MS 183/3 Familie Berlepsch/Hanke 16.5.1888; – Kat. München 1888 (GP, Int.K.), Nr. 3144; – Pecht Friedrich: Die Baukunst und die vielfältigsten Künste auf der Münchner Jubiläumsausstellung 1888, in: KfA 1888/89, Bd. 4, S. 55–56.
- 156 SBZ 1909, Bd. 54, S. 1–3 («Das Haus zum Tanz in Basel»); – vgl. INSA 2/1986, Basel, S. 116–117, 144.
- 157 Berlepsch Hermann Alexander v.: Die Gotthard-Bahn, Gotha 1881.
- 158 StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 7.1.1882, 5.5.1882.
- 159 StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 27.5.1882.
- 160 BV: Die Lenbachausstellung in München, in: Propyläen 1904/05, Bd. 2, S. 784–785; – BV: Lenbachs 60. Geburtstag, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 65–70; – Brautbriefe, 14.1.1890: «Ich [Frau Lenbach, geb. v. Moltke] weiss nicht, wer Ihre Braut ist, aber ich beneide sie. Mein Mann liebt Sie sehr und gibt auf Ihr Urteil so viel, wie nicht leicht auf das eines anderen Menschen, und nun wollen Sie sich vergraben in eine sogenannte gemütliche Häuslichkeit? Dafür sind Sie der Mann nicht! Sie streben nach höheren Dingen.»
- 161 BV: Bilderschau, in: KuZ 1890, Bd. 1, S. 50–56, 65–74, 83–92, hier S. 83–84.
- 162 Brautbriefe, 27.1.1890.
- 163 BV 1890 (Bilderschau), S. 83–84; – Brautbriefe, 19.2.1890 erwähnt Aufsatz und Skizzen zur Villa Lenbach (heute priv. Basel).
- 164 Hoh-Slodezyk Christine: Villa Lenbach, in: Franz von Lenbach, hg. v. Sonja Mehl, München 1980, S. 41–50, hier S. 43–44.
- 165 Lenbach in den MNN Nr. 213, 7.5.1901, zit. in Wichmann Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973, S. 217: «Unsere Modernen kommen mir immer so vor, als ob sie sich darüber ärgerten, dass ein Haus ein Dach haben muss. Wenn es nach ihnen ginge, stellten sie das Dach zu unterst, wie es auf der Pariser Weltausstellung zu sehen war und das Fundament hoch oben in die Luft. Dann erst wäre jedenfalls ihr Bedürfnis nach Neuheit vollständig befriedigt. Haben Sie die Darmstädter Häuser gesehen? Es ist einfach scheusslich, dass so etwas in der Welt gebaut wird.»
- 166 BV 1904/05 (Lenbachausstellung), S. 784–785.
- 167 priv. Zürich, Tagebuch 1890/91 (Stäbli wird als Pate von Sohn Hans genannt); – StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 5.10.1894 (Hans Thoma soll Pate von Tochter Angelina werden); MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 2.10.1894 (erwähnt Taufbrief von Hans Thoma).
- 168 Siegfried Walter: Adolf Stäbli als Persönlichkeit, in: Die Schweiz 1902, Bd. 6, S. 137–151; – Waser Otto: Adolf Stäbli, in: SKL 1913, Bd.3, S. 201–208; – Wolf J.G.: Adolf Stäbli, in: Propyläen 1905/06, Bd. 3, S. 384–386; – Haenel E.: Adolf Bayersdorfer, in: Kunstwart 1903, Bd. 16, S. 262–269.
- 169 Tagebuch 1890/91 passim.
- 170 Wolf J.G., Wolter F.: Münchner Künstlerfeste, München 1925, S. 103.
- 171 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch, Dez. 1875; MS 149/4, 17.3.1905; MS 150/3, 12./21.1.1912.
- 172 StadtBW BRH MS 191/1 Elise v. Berlepsch, Therese v. Berlepsch 22.12.1890 (Zimmermann und Stäbli feiern Weihnachten mit Berlepschs); MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 23.9.1901 (Tod Stäblis), 15.11.1901 (Tod Zimmermanns), 11.8.1902 (Berlepsch-Valendas hält Stäbli-Vortrag in Zürich), 8.12.1911 (Gedenken an den 10jährigen Todestag von Zimmermann).
- 173 StadtBW BRH MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 25.12.1903; MS 185/4, 16.7.1904.
- 174 StadtBW BRH MS 185/4 Familie Berlepsch/Hanke 19.1.1905; – priv. Basel, Archiv I Nr. 58, Gretl Gulbransson an Berlepsch-Valendas 25.11.1913.
- 175 Kat. Stuttgart 1973, S. 63; – Lange Konrad: B. Pankok, in: DK 1905, Bd. 8, S. 129–160, hier S. 134.
- 176 priv. Basel, Pankok/Orlik an Berlepsch-Valendas 22.1.1898; – vgl. auch Adalbert Stifter Verein (Hg.): Emil Orlik – Malergrüsse an Max Lehrs, München 1981.
- 177 Scholermann Wilhelm: Emil Orlik, in: GK 1899, Bd. 22, S. 65–70; – Leisching Julius: Emil Orlik in: GK 1902, Bd. 25, S. 21–30; – Thieme/Becker 1932, Bd. 26, S. 51–52.
- 178 Erinnerungen, S. 10.
- 179 Rosner Karl: Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert, München 1899, S. 109; – Illustrierte Zeitung Nr. 2957, 1.3.1900, Bd. 114a, S. 312–314 («Modernes Kunstgewerbe II – ein Musiksalon von Fritz Erler»); – Scheyer Ernst: Die Kunstakademie Breslau und Otto Mohl, Würzburg 1961, S. 28.
- 180 Ahlers-Hestermann Friedrich: Stilwende – Aufbruch der Jugend, Frankfurt, Berlin 1981², S. 45; – Mayr Karl: Fritz Erler, in: DKD 1900/01, Bd. 7, S. 273–288.
- 181 Kat. München 1896 (GP, Jahr.K.), S. 43; – Gmelin Leopold: Ausstellungen, in: ZKGV 1896, Bd. 45, S. 77.
- 182 priv. Basel, Erler an Berlepsch-Valendas 15.1.1898. Das Bild befindet sich heute in Hannover, Privatbesitz.
- 183 BV: Fritz Erler, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 93–102, hier S. 95 (Abb.). Der Artikel wurde den Lesern vom Wiener Ver Sacrum 1898, Bd. 1, S. 26 empfohlen.
- 184 Scheyer 1977, S. 63.
- 185 StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 1.3.1874.
- 186 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 25.8.1878, 2.9.1879.
- 187 Braun A: Münchner Silhouetten, München 1918, S. 5–8, 27–28.
- 188 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 22.12.1880; MS 186 Therese v. Berlepsch 31.8.1880.

- 189 StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 22.12.1883.
- 190 Schweitzer Renate: Die Cottage-Anlage in Wien-Währing, in: Wiener Geschichtsblätter 22/1967, Heft 4, S. 240–252, hier S. 245.
- 191 Der Begriff der Gartenstadt im engeren Sinn entwickelte sich erst aus Ebenezer Howards Schrift «Garden Cities of Tomorrow», London 1902. Vgl. auch Kap. V.
- 192 StadtBW BRH MS 148/1 Goswina v. Berlepsch 13.1.1883, 3.2.1883, 2.3.1883.
- 193 StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 17./24.3.1883.
- 194 StadtBW BRH MS 148/1 Goswina v. Berlepsch 12.3.1883.
- 195 Brautbriefe, 26.1.1890; – StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 22.12.1887.
- 196 Brautbriefe 1890 (ohne genaues Datum), Berlepsch-Valendas an Familie Sachs.
- 197 Stadt BW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 25.7.1875, 21.5.1876; – ZKGV 1876, Bd. 26, S. 4; – KH 49/1898–99, S. 184; – KH 50/1899–1900, S. 315.
- 198 Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des bayerischen Kunstgewerbevereins, München 1901; – AKWM XI/2, 776, Berlepsch-Valendas an Mohrbutter 25.6.1901. Alfred Mohrbutter (1867–1916).
- 199 The Studio 1898, Bd. 12, S. 194–195 («Studio Talk»); – Ritter William: H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: Art et Décoration 1900, Bd. 7, S. 74–82.
- 200 DKD 1898/99, Bd. 3, S. 99; – Internationale Revue 1899, Bd. 1, S. 14; – ID 1901, Bd. 12, S. 109 (Wettbewerb «Haus eines Kunstfreundes»); – AKWM XI/2, 776, Deneken an Berlepsch-Valendas 4.4.1901 (Berufung zum Preisgericht nach Düsseldorf); – MNN Nr. 452, 30.9.1902 («Kunstchronik»); – DK 1901, Bd. 4, S. 169 (Wettbewerb für eine monumentale Bank).
- 201 priv. Basel, Verlag Koch an Berlepsch-Valendas 11./13.1.1898; Redaktion von Kunst und Handwerk an Berlepsch-Valendas 22.10.1908.
- 202 priv. Basel, Deneken an Berlepsch-Valendas 26.1.1898. Die Mitarbeit kam wahrscheinlich nicht zustande, Berlepsch-Valendas ist nicht in Ernst Schlee: Scherrebecker Bildteppiche, Neumünster 1984 verzeichnet.
- 203 Kat. Krefeld 1884, S. 92; – priv. Basel, Deneken an Berlepsch-Valendas 26.1.1898. Anlässlich einer Gemäldeausstellung bedauert Deneken, dass Berlepsch-Valendas keine Bilder in Krefeld verkauft habe und bittet um Entwürfe für Scherrebeck.
- 204 ID 1901, Bd. 12, S. 109 (Wettbewerb «Haus eines Kunstfreundes»); – StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 24.11.1900 (Zeitungsausschnitt).
- 205 BV: Endlich ein Umschwung, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 1–12; – Weese 1898/99, S. 1–20.
- 206 Architectural Review 1898/99, Bd. 5, S. 263–266 («Deutsche Kunst und Dekoration», Autor: H.R.).
- 207 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 30.9.1901.
- 208 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 2./23.5.1902.
- 209 Kat. Wien 1899, S. 59–64; – siehe auch Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vorbildersammlung, Nr. 7325 (5 Exemplare): Abb. von Berlepsch-Valendas' Metallgefäßen.
- 210 AWS, Berlepsch-Valendas an den Präsidenten der Wiener Secession 20.7.1900.
- 211 BV: 1804–1904. Eine Jubiläumsschrift, in: DK 1905, Bd. 12, S.282–283; – BV: Ein typographisches Meisterstück, in: Propyläen 1904/05, Bd. 2, S. 360–361.
- 212 Hevesi Ludwig: Altkunst – Neukunst, Wien 1909, S. 386; – Kat. Wien 1903, Nr. 670–673. Schon 1899 stellte Berlepsch-Valendas dort Pflanzenstudien aus: KKH 1899, Bd. 2, S. 168–169 («Neu-ausgestellt, Saal 4»).
- 213 StadtBW BRH MS 149/3 Goswina v. Berlepsch 18.7.1902.
- 214 AVN, Bäuml an Berlepsch-Valendas 14.7.1902, 10./11.10.1902.
- 215 AVN, 27.10.1902, Nr.710; 22.9.1902. Hermann Gradl (1869–1934) erhielt z.B. für sein Fischservice (Fischplatte, Sauciere, Kartoffelnapf und 12 Teller, jeder mit eigenem Sujet) nur 200 Mark, üblich waren 50–70 Mark, bei bekannteren Entwerfern um die 200 Mark.
- 216 AVN, Dek.1354. Dazu gehört auch eine Konfektschale, bei der nicht sicher ist, ob sie ebenfalls von Berlepsch-Valendas stammt.
- 217 Dry-v. Zezeschewitz Beate (Hg.): Westerwälder Steinzeug des Jugendstil, R. Merkelbach, Grenzhäuser-München, München 1981 (Faksimile der Spezialpreisliste der Firma Merkelbach von 1905).
- 218 Birkner Ottmar: Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920, Zürich 1975, S. 146, Abb. 196; – Liechti E.: Die Geschichte der Schifffahrt auf Bodensee, Untersee und Rhein, 1981; – Rudloff Klaus v., Jeanmaire Claude: Schifffahrt auf dem Bodensee, Bd. 2, Villingen 1981.
- 219 Willrich Erich: Der neue Bodenseedampfer Friedrichshafen, in: DK 1909, Bd. 17, S. 537–544.
- 220 Zu «Lindau»: BV: Ein neuer Bodenseedampfer, in: KKH 1905, Bd. 8, S. 606–612; – BV: Der neue Bodenseedampfer «Lindau», in: KH 56/1905–06, S. 1–6; – BV: Der neue Bodenseedampfer «Lindau», in: DK 1906, Bd. 14, S. 221–224; – Zu «Rhein»: BV: Die künstlerische Ausstattung des neuen Bodensee-Dampfers «Rhein», in: SBZ 1907, Bd. 49, S. 217–221; – BV: Ein neuer Bodenseedampfer, in: DK 1907, Bd. 16, S. 199–203; – BV: Der neue Bodenseedampfer «Rhein», in: KKH 1907, Bd. 10, S. 24–34, 57–61.
- 221 BV: Fortschrittliches Unterrichtswesen in Österreich, in: DK 1906, Bd. 14, S. 200–221, hier S. 221.
- 222 BV 1906 (Bodenseedampfer), S. 223.
- 223 BV 1905 (Bodenseedampfer), S. 611.
- 224 BV 1905/06 (Lindau), S. 1.
- 225 Zuckerkindl Bertha: Kolomann Moser, in: DK 1904, Bd. 12, S. 329–357, hier S. 352–353 (Abb.).
- 226 priv. Basel, W. Lang und C.M. Grod an Berlepsch-Valendas 29.4.1908.
- 227 BV: Gutachten über den gartenstädtischen Bebauungsplan einer Siedlung der gemeinnützigen Baugenossenschaft Bonn e.G.m.b.H. zu Bonn am Rhein, in: Die Gartenstadt 1913, Bd. 7, S. 11–13, 84–91; – Neudeutsche Bauzeitung 1913, Bd. 9, S.197–212 («Neue Gartenstadt-Projekte»). Theodor Lohrmann war Regierungsbaumeister in Karlsruhe und Mitinhaber des Ingenieurbüros für Städtebau Lohrmann und Dürck, Stuttgart und Karlsruhe.
- 228 Meldebogen P.A. Hansen, StadtAM; – priv. Basel, Verlobungsanzeige P.A. Hansen und Betty Rössler aus Fürth April 1908.
- 229 Der Städtebau 12/1915, S. 63–64 («Eine Gartenstadt-Gründung in Siebenbürgen. Architekten H.E. v. Berlepsch-Valendas, B.D.A., Planegg und P.A. Hansen, B.D.A., München»).
- 230 StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 29.12.1911 (Terrainstudien in Starnberg für einen Bebauungsplan). Seine Entwürfe wurden nicht ausgeführt, unter den Starnberger Villen lässt sich keine Berlepsch-Valendas zuschreiben.

- 231 StadtBW BRH MS 150/3 Goswina v. Berlepsch 12.1.1912, 29.2.1912, 1.3.1912.
 - 232 StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 27.6.1911, 8.12.1911.
 - 233 Monacensia I/15, No. 12, Berlepsch-Valendas an Michael Georg Conrad 26.5.1918.
 - 234 priv. Basel, Tagebuch Elise v. Berlepsch 24.4.1918.
 - 235 Schlussbericht über den internationalen Wettbewerb für einen Bebauungsplan der Stadt Zürich und ihrer Vororte 1915–18, Zürich 1919, S. 59, 63; – StadtAZ, Schachtel VG c 67.4, 86; – Kurz Daniel: Leitbilder zur Stadtentwicklung, unveröffentl. Lizenziatsarbeit der Universität Zürich 1990; – Kat. Zürich 1990.
 - 236 Goecke Theodor: Der Wettbewerb um den Entwurf eines Bebauungsplanes für das Südgelände von Schöneberg bei Berlin, in: Der Städtebau 8/1911, S. 49–58, hier S. 56; – StadtBW BRH MS 150/1 Goswina v. Berlepsch 23.12.1910.
 - 237 BV: Emil Rittmeyer – ein Schweizer Maler, St. Gallen 1914.
 - 238 Kat. Winterthur 1986, S. 18.
 - 239 BV: Josef Weiss, in: KfA 1916/17, Bd. 32, S. 232–240; – Pfaffhausen-Fällanden, Privataarchiv Frau Renate Wirth (Porträts).
 - 240 priv. Basel, Tagebuch Elise v. Berlepsch 1914–1919.
 - 241 BV: Abwehr. Offener Brief eines in Deutschland lebenden Schweizers an Ferdinand Hodler und Jacques Dalcroze in Genf, München 1914, S. 6.
 - 242 Ebd., S. 2.
 - 243 BV: Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen? Eine friedfertige Erwiderung, Planegg 1915, S. 3.
 - 244 BV 1914 (Abwehr), S. 15.
 - 245 BV: Zur Klärung, München 1916 (Rede vom 30.6.1916 vor der Münchner orientalischen Gesellschaft).
 - 246 BV 1915 (Herr Graf), S. 4.
- ## 2. Berlepsch-Valendas als Künstler in seiner Zeit
- 247 Semper Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851, nachgedruckt in Quitzsch H.: Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 176–228, hier S. 179–180.
 - 248 BV 1890–1893 (Motive), Bd. 1, S. 1.
 - 249 Ettlinger L.D.: Some Theories of Gottfried Semper, in: Architectural Review 1964, Bd. 136, S. 57–60, hier S. 59.
 - 250 StadtBW BRH MS 148/3 Goswina v. Berlepsch 17.4.1889.
 - 251 priv. Zürich, Skizzenbuch e.
 - 252 Knittler C.: Neuerungen im Ethnographischen Museum, in: MNN Nr. 303, 1.7.1908, S. 1; – StadtBW BRH MS 149/5 Goswina v. Berlepsch 6.6.1908.
 - 253 Ettlinger 1964, S. 60.
 - 254 Zit. nach Dingelstedt Kurt: Kunst und Handwerk, Hamburg o.J., S. 23.
 - 255 priv. Basel, Vorlesungsmanuskript.
 - 256 BV: Gotisches aus Tirol, in: KGB AF 4/1888, S. 139–145, hier S. 141.
 - 257 Zimmermann Ernst: Gottfried Semper und die moderne Richtung, in: KGB NF 15/1904, S. 121–135, hier S. 133.
 - 258 BV: Endlich ein Umschwung, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 1–2, hier S. 11–12.
 - 259 BV: Einfall und Ausführung, in: KGB NF 9/1898, S. 93–98, hier S. 93.
 - 260 Bandmann Günther: Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhundert, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, hg. v. H. Koopmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt 1971, S. 129–157, hier S. 143–145.
 - 261 Auszug aus dem Programm des Ausschusses der Abteilung für Kleinkunst der 7. Internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalast zu München, 1897.
 - 262 BV 1898 (Einfall), S. 93.
 - 263 BV: Katalog der deutschen Abteilung auf der Pariser Welt-Ausstellung 1900, in: DKD 1900, Bd. 6, S. 509–516; – Buddensieg Tilmann: Zur Frühzeit von August Endell. Seine Münchner Briefe an Kurt Breysig, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. v. Justus Müller-Hofstede, Werner Spies, Berlin 1981, S. 223–251.
 - 264 Ruskin John: The Stones of Venice, 3 Bde., London 1851–1853; vgl. Morris Jan (Hg.): John Ruskin – Stones of Venice, Boston 1981, S. 23.
 - 265 Ebd., S. 119.
 - 266 Paul Jürgen: Die Kunstanschauungen Ruskins, in: Beiträge zur Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, hg. v. H. Koopmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt 1971, S. 287–316, hier S. 303.
 - 267 BV 1888 (Gotisches), S. 139–145.
 - 268 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 19.9.1875; MS 148/2 Goswina v. Berlepsch 9.6.1885, 18./23.9.1885.
 - 269 BV: Möbel von Schloss Tratzberg, in: KGB AF 3/1887, S. 30–32.
 - 270 BV 1888 (Gotisches), S. 141.
 - 271 Ebd., S. 139.
 - 272 Paukert Franz (Hg.): Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol, 8 Bde., Leipzig 1889–1904; – Himmelheber Georg: Die Kunst des deutschen Möbels Bd. 3 (Klassizismus, Historismus und Jugendstil), München 1983², S. 203.
 - 273 BV: Hermann Kirchmayr, in: ID 1902, Bd. 13, S. 69–74.
 - 274 Semper Gottfried: Theoretischer Nachlass ETH Zürich, Zürich 1981, S. 22–23.
 - 275 Tagebuch, 4.11.1870.
 - 276 Zimmermann 1904, S. 131.
 - 277 Ebd., S. 128.
 - 278 BV: Die deutschnationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München im Jahr 1888, in: KGB AF 3/1887, S. 184.
 - 279 Schmädels Josef v.: Zweck und Ziel der allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München, in: ZKGV 1875, Bd. 25, S. 1–4, hier S. 2.
 - 280 BV 1897/98 (Umschwung), S. 1.
 - 281 Kat. München 1876, Bd. 2, S. 1–2.
 - 282 Schmädels 1875, S. 2.
 - 283 BV: Kunst und Kunstgewerbe auf der Münchner Ausstellung des Jahres 1876.

- 284 Kat. Wien 1964, S. XXIV.
- 285 Schmädell 1875, S. 2.
- 286 BV: Kunstgewerbliches aus München, in: KGB AF 2/1886, S. 6–10, 134–137.
- 287 BV 1890–1893 (Motive), Bd. 1, S. 3.
- 288 Ebd.
- 289 Hirth Georg: Der Formenschatz der Renaissance. I. Serie, Hefte 1–10, München, Leipzig 1877; – Ders.: Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregung zu häuslicher Kunstpflege, 12 Hefte, München, Leipzig 1880; – Falke Jakob v.: Die Kunst im Hause, Wien 1873³.
- 290 Segieth Clelia: Georg Hirth und die deutsche Neurenaissance, unveröffentl. Magisterarbeit der Ludwig Maximilians Universität München 1983, S. 41–42.
- 291 Muthesius Stefan: Das englische Vorbild, München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 26), S. 91.
- 292 Zeitschrift des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins, 1/1886, Nr. 2, S. 10, zit. in Frensch Heinz, Frensch Lilo: Wächtersbacher Steingut, Königsstein 1978, S. 39–40.
- 293 Segieth Clelia: Im Zeichen des Sezessionismus – Die Anfänge der Münchner Jugend. Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München, unveröffentl. Diss., München 1988.
- 294 BV: Renaissance-Interieurs in der Schweiz, in: ZKGV 1876, Bd. 26, S. 1–4. Vgl. auch Kap. IV.
- 295 Ebd., S. 4.
- 296 Ebd., S. 1.
- 297 Fred W.: Die Wohnung und ihre Ausstattung, Leipzig 1903, S. 8–9, 20–21, 31; – Paukert, Bd. 4, 1892, Tafel 1–2; – StadtBW BRH MS 186/1 Therese v. Berlepsch 2.9.1885.
- 298 BV: Naturstudium in den Schulen, in: MNN Nr. 227, 15.5.1903, S. 3–4.
- 299 Zit. nach Madsen Stefan Tschudi: Sources of Art Nouveau, Oslo 1956, S. 173; – siehe auch: Crane Walter, Sumner H.: Poetic Ornament, in: Art Journal 1902, S. 271: «In practice we learn everything from nature, and then we have everything to learn. Of course we learn from art as well as from nature, but the artist is neither an archeologist nor a naturalist; and there must be always some enclosed country for the fancy or imagination, beyond grammars and dictionaries – at least, I hope so.»
- 300 BV 1903 (Naturstudium), S. 3–4.
- 301 Kurzweily Albrecht: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, in: KGB NF 14/1903, S. 125–136, hier S. 136.
- 302 Ebd., S. 135.
- 303 BV: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899 (Buchbesprechung in KH 50/1899–1900, S. 67–68 und DKD 1898, Bd. 2, S.234–236 [«Moderne Bucheinbände», Abdruck aus den MNN]); – Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), S. 180, Nr. 2385.
- 304 StadtBW BRH MS 188/1 Lilli v. Hanke 4.6.1897.
- 305 Grossmann B.: Dekorative Anregungen, in: DK 1900, Bd. 2, S. 86–87: «Aber man erkennt daher bald, dass sie zu selbständig, zu auffällig in Schmuck und Zierrat leider nicht Bucheinbände, sondern mehr dekorative Anregungen sein sollen. Es sind leider Reproduktionen von Entwürfen, nicht von ausgeführten Werken.»
- 306 BV 1899 (Anregungen), S. VII–VIII.
- 307 BV: Besprechung von: La Plante et ses Applications Ornamentales sous la direction de M. Eugène Grasset, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 79–84.
- 308 BV: Eugène Grasset, in: KKH 1898, Bd.1, S. 129–155; – priv. Basel, Varia 3, Grasset an Berlepsch-Valendas 1.2.1898 (verschiedene Kataloge und Artikel zu Grasset).
- 309 Madsen 1956, S. 180–181; – Grasset Eugène: La Plante et ses Applications Ornamentales, Paris 1896; – Murray-Robertson Anne: Eugène Grasset – Pionnier de l'Art Nouveau, Paris 1981; – Arwas Victor, Berthon P.: Berthon and Grasset, New York 1978.
- 310 The Studio 1899, Bd. 15, S. 104–114 («The Work of Christopher Dresser»), hier S. 107: «Dresser was among the first to throw over the bondage of dull stylists, and seek in nature new motives, instead of believing that all foliage must hark back to the acanthus and all pattern find its prototyp in a certain recognised school.»
- 311 BV 1899 (Anregungen), Einleitung passim; – BV: Naturstudium oder Vertrocknung?, in: KGB NF 3/1892, S. 132–136, hier S. 136; – zu Meurer vgl. Graul Richard: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, Leipzig 1904, S. 9; – Kurzweily 1903, S. 130.
- 312 Moser F.: Moritz Meurer, in: ZKGV 1892, Bd. 42, S. 19–23.
- 313 Kat. Düsseldorf 1984, S. 44.
- 314 Waernberg 1982, S. 144.
- 315 Schulze Otto: Das Naturstudium an den Kunstgewerbeschulen, in: ID 1907, Bd. 18, S. 127–137, hier S. 127, 130.
- 316 Zit. in Meurer Moritz: Pflanzenformen, Dresden 1895, S. VI: «Die Kunst führt eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf wie die Natur, ... sie muss sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach den Gesetzen der Natur richten.»
- 317 Ebd., S. 34.
- 318 Kat. Köln 1981, S. 46; – Dresser Christopher: Rudiments of Botany, London 1859.
- 319 Dresser Christopher: Principles of Decorative Design, 1873 (Nachdruck New York 1973), S. 96.
- 320 Kat. Köln 1981, S. 45.
- 321 Meurer Moritz: Pflanzenbilder. Ornamentale verwertbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker und Musterzeichner, Dresden 1896, Vorwort passim.
- 322 Meurer 1895, S. 33.
- 323 Schmutzler Robert: Art Nouveau – Jugendstil, Stuttgart 1977², S. 186.
- 324 Kat. München 1984, S. 46–77.
- 325 Braun J.: Kunstformen der Natur, in: KH 49/1898–99, S. 242–246, hier S. 242.
- 326 Servaes Franz: Linienkunst, in: Ver Sacrum, 1902 Bd. 1, S. 111–122, hier S. 122: «Ganz besonders einige deutsche Künstler, wie H.E. v. Berlepsch-Valendas und H. Obrist, haben diesen Weg mit grossem Nachdruck und schönstem Erfolg beschritten. Beide haben das in hervorragendem Masse, was man den Naturforscherblick nennen darf: sie finden in der Natur immer neue verwendbare Kunstformen und entlocken diesen das Geheimnis des Konstruktiv-Organischen.»
- 327 Weese 1898/99, S. 19; – Brautbriefe, 17.7.1890.
- 328 Kat. München 1968, S. III (Obrist notiert zu «Spiralenseligkeit»: «Spirale des Blütenbaums, Feuerbaumspirale, windende Spirale, Tornado, Thombe, Chinaspirale, Lianen, Glyzinien, wilder Wein, Baumwürger»).
- 329 Ebd.: «Die göttlichen Riesenkräfte sollen im Kunstwerk sichtbar gemacht werden, im kleinsten und im grössten Bereich. Ausgangspunkt bleibt die Natur, die in ihrer floralen Vielfalt ein dynamisches Prinzip verfolgt.»

- 330 Kat. München 1988 (Prinzregentenzeit), S. 429, Nr. 6.2.1.14.
- 331 Fuchs Georg: Hermann Obrist, in: Pan 1896, Bd. 1, S. 318–325, hier S. 324.
- 332 Waernberg 1982, S. 138.
- 333 Ebd., S. 149–150.
- 334 Kat. München 1984, S. 65.
- 335 Kockerbeck Christoph: Ernst Haeckels Kunstformen der Natur und ihr Einfluss auf die bildende Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt, Bern 1986, S. 108, 61.
- 336 Zit. nach Kat. München 1985, S. 27.
- 337 BV 1898 (Einfall), S. 93–98; – Buddensieg 1981, S. 223–251.
- 338 BV 1898 (Einfall), S. 94.
- 339 Kat. München 1977, S. 11.
- 340 BV 1902 (Hermann Kirchmayr), S. 71; – BV: Ansichten, in: KGB NF 13/1902, S. 125–144, hier S. 128: «Die höchste Vollendung der Naturform setzt die höchste Vollendung des Mechanismus voraus, der die Form bedingt, schliesst doch dies unbedingt an jenen an.»
- 341 BV 1892 (Naturstudium), S. 136.
- 342 BV 1902 (Hermann Kirchmayr), S. 69.
- 343 Waernberg 1982, S. 148.
- 344 BV 1897/98 (Umschwung), S. 11.
- 345 Dagegen Bandmann Günther: Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft 1958/59, Bd. 4, S. 232–258, hier S. 238: »Wir wollen festhalten, dass die Wurzel der Ornamentablehnung und -degradierung im ausgehenden 19. Jahrhundert, der auch unser Kunstbegriff noch zum wesentlichen Teil verpflichtet ist, aus einer freilich nicht zufälligen, sondern geschichtlich sinnvollen Fehldeutung Semperscher Einsichten erwachsen ist... Auch beim Münchner Jugendstil ist die Deszendenz [Ornamentablehnung] deutlich: ein Schüler Sempers, Hans E. v. Berlepsch-Valendas wurde dort Inspirator der neuen Richtung. Er wirkte auf Peter Behrens, dessen Schüler Walter Gropius und Le Corbusier sind.«
- 346 Fürst Walter, Scheffler Karl: Dialog über das deutsche Kunstgewerbe, in: Kunst und Künstler 1908, Bd. 6, S. 509–520, hier S. 510.
- 347 Mayreder Karl: H.E. v. Berlepsch und sein Wirken, in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins 64/1912, S. 385–390, 401–406, hier S. 387.
- 348 BV 1902 (Ansichten), S. 128.
- 349 Bandmann 1971, S. 148.
- 350 BV 1902 (Ansichten), S. 129.
- 351 BV: Das Kunstgewerbe-Museum zu Flensburg, in: KH 57/1906–1907, S.317–340, hier S. 332; – StadtBW BRH MS 191/1 Elise v. Berlepsch an Therese v. Berlepsch 8.7.1890 (berichtet vom Besuch Momme Nissens). Momme Nissen war ein Schüler Julius Langbehns und auch dessen Biograph.
- 352 Kat. Köln 1984, S. 205: «Die erste Abteilung der Farbenschau glich in ihrer Präsentation von schillernden Mineralien, ausgestopften exotischen Vögeln und bunten Schmetterlingen einer Raritätenkammer der Renaissance. Es folgte eine Blumenhalle, die als eine Art sala terrena, als ein Reich der Flora inszeniert war; eine zweite Sektion stellte die Farbe vor, wie sie in der Industrie verarbeitet wurde.»
- 353 Kat. Krefeld 1902.
- 354 Kat. Köln 1984, S. 206.
- 355 Brandt Hartwig: Motive der Kunsterziehungs- und Kunstgewerbebewegung, Würzburg 1981 (Unipress, Reihe Pädagogik, Bd. 3), passim.
- 356 Ebd., S. 239; – Mannhard Wolfgang (Hg.): Alfred Lichtwark – Eine Auswahl seiner Schriften, Bd. 1, Berlin 1917.
- 357 BV: Zur Frage der Errichtung von Lehrwerkstätten, in: DK 1904, Bd. 10, S. 326–328, hier S. 327.
- 358 BV 1906 (Unterrichtswesen), S. 204.
- 359 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 25.5.1901 (Stuttgart); MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 19.1.1901 (Besuch des Wiener Hofrates Arthur von Scala (1845–1909) und Stellenangebot nach Stuttgart zur «Reorganisation der württembergischen Kunstgewerbeverhältnisse als Direktor der neuen grossen Schule in Stuttgart»).
- 360 Kat. Stuttgart 1973, S. 260–261.
- 361 Flidel Gottfried: Kunst und Lehre in Wien am Beginn der Moderne – Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1987, Wien 1986.
- 362 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 25.5.1901.
- 363 Vgl. Abb. 68.
- 364 priv. Basel (Handschriftliches Manuskript von Maria La Roche).
- 365 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 19.1.1902; MS 188/2 Lilli u. Franz v. Hanke 24.10.1903.
- 366 StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch, Dezember 1880; – AKWM XI/2, Berlepsch-Valendas an Deneken 28.5.1899, 14.12.1899 (Berlepsch-Valendas empfiehlt Schüler); – Brief von Prof. Till Behrens an die Autorin 1986 (Ernst May); – Carl Steiger, Vater des Architekten Rudolf Steiger (1900–1982) in Zürich, lebte zwölf Jahre in München, Ingenieur- und Kunststudium (Auskunft von Irma Steiger-Sandreuter, Basel); – priv. Basel, Segantini an Berlepsch-Valendas 1900; – StadtBW BRH MS 188/2 Lilli u. Franz v. Hanke 24.10.1903 (Frä. Stiefel, Zürcher Professorentochter und Schülerin Grassets, kommt zu Berlepsch-Valendas.) Zu Maria Stiefel (1879–1962), Malerin und Graphikerin vgl. SKL, S. 939.
- 367 StadtBW BRH MS 188/2 Lilli v. Hanke 24.10.1903, 12.3.1908.
- 368 Scheffler Karl: Das Haus Behrens, in: DK 1902, Bd. 9, S. 1–48, hier S. 11; – AKWM XI/2, Briefwechsel Berlepsch-Valendas/Denekens; – Carstanjen F.: Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg, in: DK 1902, Bd. 6, S. 227–232; – Kat. Nürnberg 1980.
- 369 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 11.2.1902.
- 370 Zit. in Kat. Krefeld 1984, S. 23, Deneken an Behrens: «Wenn ich Sie bitte in Krefeld arbeiten zu lassen, so wissen Sie ja, dass darin ein Teil der künstlerischen Erziehung verwirklicht werden soll, die ich hier systematisch anstrebe.»; – AKWM XI/2, Berlepsch-Valendas an Deneken 28.5.1899, 14.12.1899; – Schulze Paul: Die Webkunst in Krefeld, in: DKD 1900, Bd. 6, S. 421–430, 422–423 (Abb.) (Berlepsch-Valendas' Entwürfe für die Krefelder Textilfabrik Wellmann und Mink).
- 371 KH 52/1901–02, S. 317–318 («Kleine Nachrichten»); – Kat. Krefeld 1984, S. 39.
- 372 StadtBW BRH MS 190, Konvolut, Krefelder Zeitung 29.8.1902 («Lehrgang für Musterzeichner»).
- 373 DKD 1898/99, Bd. 3, S. 333–334 («Neue Kunstformen»): «Im Ornament werden mehr und mehr die organischen Funktionen der Naturgebilde berücksichtigt, es wird zum Ausdrucksmittel jeweilig wirksamer physikalischer Gesetze.»
- 374 BV 1897/98 (Umschwung), S. 11 u. 2.

- 375 StadtBW BRH MS 190, Konvolut, Krefelder Zeitung 29.8.1902 («Lehrgang für Musterzeichner»).
- 376 Ebd.
- 377 Mayreder 1912, S. 387.
- 378 Ebd.
- 379 Obrist Hermann: Neue Möglichkeiten, Leipzig 1903, S. 64–65: «Gewiss auf dem Polytechnikum wird die Konstruktion gelehrt, dazu aber wird dem Gedächtnisse das Unnützte, was es gibt, eingebrannt: die äusseren Modeformen der Stile. Und sehnst du dich nach neuem ornamentalen Leben, so gibt man dir eine Lilie oder eine Kastanie, die musst du dann steif machen. Dann hast du den modernen Stil.»
- 380 Zit. nach Kemp Wolfgang: Ein wahrhaft bildender Zeichenunterricht, Frankfurt 1979, S. 217.
- 381 Jahresbericht der königlichen Kunstgewerbschule zu München über das Schuljahr 1902–03, München 1903, S. 14 (Lehrplan).
- 382 StadtBW BRH MS 149/3 Goswina v. Berlepsch 24.4.1903; MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 15.5.1903.
- 383 BV 1904 (Frage, DK), S. 328; – Fliedel 1986, passim.
- 384 Winger Hans: Gottfried Semper. Wissenschaft, Kunst und Industrie und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, Mainz, Berlin 1966 (Neue Bauhausbücher), S. 67; – BV 1906 (Unterrichtswesen), S. 203.
- 385 Ziegert Beate: The Debschitz School, Munich 1902–1914, in: Design Issue 1986, Bd. 3, S. 28–42, hier S. 32.
- 386 Ebd., S. 34–35; – Schmoll gen. Eisenwerth Helga: Die Münchner Debschitzschule, in: Kunstschulreform 1900–1933, hg. v. Hans Winger, Berlin 1977, S. 66–82.
- 387 Michel Wilhelm: Die Münchner Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst, in: KGB NF 18/1907, S. 109–120, hier S. 119–120.
- 388 Ebd.
- 389 Mayreder 1912, S. 387–388.
- 390 Winger 1966, S. 67: «Der Schüler muss von Anfang an einsehen lernen, dass die Zeichnung in den meisten Fällen Mittel zum Zweck, nicht Zweck an sich ist. Um praktischer Zeichner zu werden, muss er sich das Zeichnen in der Ausübung seines näheren Kunstberufes aneignen... Wir erreichen diesen Zweck durch die Förderung des Werkstattunterrichts.»; – BV: Zur Frage der Errichtung von Lehrwerkstätten, in: KGB NF 15/1904, S. 182–192, gekürzte Fassung in: KH 54/1903–04, S. 213–224.
- 391 Ziegert 1986, S. 37–38.
- 392 BV 1904 (Frage, DK), S. 326.
- 393 Deneke Bernward: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe, in: Zeitschrift für Volkskunde 1964/65, Bd. 60, S. 168–199, hier S. 188.
- 394 Deneke Bernward: Volkskunst und Stilwende, in: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst begründet auf Einfachheit, hg. v. Gerhard Bott, Hanau 1977, S. 93–108, hier S. 96.
- 395 BV 1894 (Kunstgewerbliches), S. 50; – BV: Skandinavische Museen – eine Reise studie, in: KH 55/1904–05, S. 169–192, 201–227, hier S. 178.
- 396 BV: Toggenburger Bauernhäuser, in: KKH 1906, Bd. 9, S. 1–23, hier S. 5, 21.
- 397 Kurzweil Albrecht Lage und Zukunft der Volkskunst, in: Die Krisis in Kunst und Kunstgewerbe, hg. v. Richard Graul, Leipzig 1901, S. 88–108, hier S. 108.
- 398 Riegl Alois: Volkskunst, Hausfleiss und Kunstindustrie, Mittelwald 1894 (Nachdruck 1978), S. 10: «Weil diese Güter für den Eigengebrauch des Erzeugers bestimmt waren, dieser letztere also das höchste persönliche Interesse an der Qualität seines Erzeugnisses hatte, so musste derselbe naturgemäss das Bestreben haben, sein Schmuckbedürfnis an dem selbstgefertigten Gegenstände in dem höchsten Masse zu befriedigen.»
- 399 Ebd., S. 71–72.
- 400 priv. Basel (Buch von Walter Crane); – Crane Walter: Kunst und Volkstum, in: KfA 1894/95, Bd. 10, S. 296–298, 312–314, 330–331, 346–348, hier S. 296–298; – Muthesius 1974, S. 143.
- 401 BV 1897/98 (Umschwung), S. 6–7.
- 402 Bayerische Gewerbezeitung 1895, S. 361–366; – Crane 1894/95, S. 296, 312–313, 330, 346; – StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 9.10.1895; – Kat. München 1893 (Secession), S. 104–108.
- 403 Muthesius 1974, S. 143.
- 404 BV 1904/05 (Skandinavische Museen), S. 223.
- 405 Gurlitt Cornelius: Walter Crane, in: KuZ 1898, Bd. 9, S. 1–28, hier S. 27; – ZKGV 1896, Bd. 46, S. 59 (Buchbesprechung über «Die Forderungen der decorativen Kunst von Walter Crane, Berlin 1896», Autor R.St.); – Muthesius 1974, S. 144.
- 406 Z.B. bei Richter Johannes: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909, S. 12–13: «Die eigentliche Befruchtung und Zielweisung erhält die neue Bewegung erst durch den gebieterischen Ruf nach Rückkehr zur Natur, und was in diesem Falle damit beinahe identisch ist, durch die Proklamation des Japonismus.» In der japanischen Kunst sieht Richter ein «intimes Verhältnis zur Natur, ununterbrochenes organisches Wachstum, engste Verschmelzung von Kunst, Volk und Leben und nicht zuletzt ein bewunderungswürdiges Verständnis für Licht und Farbe» (S. 13).
- 407 Muthesius 1974, S. 140.
- 408 Vgl. dazu Wichmann 1980.
- 409 Weisberg Gabriel P.: Samuel Bing – Patron of Art Nouveau, Part 1: The Appreciation of Japanese Art, in: The Connoisseur 1969, Bd. 172, S. 119–125, hier S. 124: «In a sense, the industrial objects from Japan could have helped Bing toward a realisation that a renaissance was needed in decorative arts and luxurious interiors.»
- 410 BV: Das künstlerische Leben der Japaner in: Beiträge zur Kenntnis des Orients, hg. v. Hugo Grothe, Halle 1905, S. 144–159, hier S. 144–145.
- 411 Kat. Hamburg 1902; – Bing Samuel: Le Japon Artistique, Bd. 1, Paris 1888/89; – ZKGV 1896, Bd. 46, S. 145–147 («Zu den Abbildungen»).
- 412 BV: Japanische Kunst, München 1906 (Sonderdruck der Münchner orientalischen Gesellschaft); – Werkkunst 1/1905–06, S. 271; – priv. Basel, Arthur Diosey (Vizepräsident der London Society) an Berlepsch-Valendas 30.3.1907.
- 413 Schwertzerte und japanische Musterbücher aus der Kollektion Berlepsch-Valendas, heute Privatbesitz Zürich und München; – Weese 1898/99, S. 14; – Kat. München 1885; – Kat. München 1887; – vgl. Roth Eugen: Der Glaspalast in München 1854–1931, München 1971, S. 104.
- 414 KH 49/1898–99, S. 131 («Vereinschronik», Wochenversammlung des Bayerischen Kunstgewerbevereins); – BV: Plauderei über japanische Malerei, in: KfA 1888/89, Bd. 4, S. 242–252.
- 415 Bing 1888/89, Tafel ACC (Japanisches Bronzegefäß aus dem 18. Jahrhundert).
- 416 BV: Nürnberger Briefe 1–4, in: Die Gesellschaft 1885, Bd. 1, S. 547–549, 595–596, 701–702, 849–850, hier Brief Nr. 2, S. 595–596; – ZKGV 1886, Bd. 36, S. 28 («Vereinschronik»).

- 417 Deneken Friedrich: Japan und das moderne Kunsthandwerk, in: KGB NF 4/1894, S. 139–144; – Ders.: Japanische Motive der Flächenverzierung, Berlin 1896, S. 142–143.
- 418 Crane Walter: Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit, Leipzig 1901, S. 184.
- 419 BV 1897 (Walter Crane), S. 67.
- 420 Flensburg, Archiv des Städtischen Museums, Berlepsch-Valendas an Heinrich Sauermann 2.10.1904. Heinrich Sauermann (1842–1904).
- 421 Zit. nach Deneke Bernward: Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1968, S. 140–161, hier S. 148–149: «Das Deutsche, das Nationale steckt ja in uns; wenn wir uns selbst treu bleiben, d.h. wenn wir aus reinem künstlerischen Bedürfnis und aus den gegebenen Bedingungen des Materials und der Kunst heraus zu schaffen streben, so werden wir auch wieder eine nationale Kunst bekommen.»
- 422 Schwindrazheim Oskar: Deutsche Bauernkunst, Wien 1903.
- 423 StadtBW BRH MS 185/4 Familie Berlepsch/Hanke 25.8.1904.
- 424 Langbehn Julius: Rembrandt als Erzieher, Weimar 1890, Neudruck 1922, Einleitung: Langbehn war mit Hans Thoma befreundet und hatte 1875–1880 in München studiert.
- 425 StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 3.6.1892; MS 191/1 Elise v. Berlepsch an Therese v. Berlepsch 8.7.1890.
- 426 Brandt 1981, S. 36.
- 427 BV 1906 (Toggenburger Bauernhäuser), S. 1–23; – StadtBW BRH MS 149/3 Goswina v. Berlepsch 31.7.1906.
- 428 Zit. in BV: Eine Denkschrift, in: DK 1905, Bd. 12, S. 358–361, hier S. 361. Berlepsch-Valendas widmete Gottfried Keller bereits 1895 eine Monographie (Gottfried Keller als Maler, Leipzig 1895).
- 429 Sein Exemplar heute priv. Basel. Das Buch erlebte in 40 Jahren 76 Auflagen. Laut Gurlitt war es das erste Buch, das von Künstlern wirklich gelesen wurde, vgl. Gurlitt Cornelius: Die Kunst seit 1900, Berlin 1924, S. 324–343; – Richter 1909, S. 60; – Brandt 1981, S. 33.
- 430 Langbehn 1890/1922, S. 10–11; – Bergmann Klaus: Grossstadtfeindschaft und Agrarromantik, Meisenheim 1970, S. 106.
- 431 Langbehn 1890/1922, S. 174: «Gott hat die Sprachen der Bauleute verwirrt, sie sprechen je nachdem gotisch oder japanisch miteinander; aber deutsch sprechen sie nicht und so verstehen sie einander nicht und werden noch weniger vom Volk verstanden. Sie können zu keiner einheitlichen Kunstsprache, zu keinem Stil gelangen.»
- 432 BV: C.R. Ashbee und die «Guild of Handicraft», in: KH 58/1907–08, S. 101–122, hier S. 103.
- 433 Davey Peter: Arts and Crafts Architecture, London 1980, passim.
- 434 BV: Buchbesprechung : Das englische Haus von Hermann Muthesius, Wasmuth 1904, in: DK 1905, Bd. 12, S. 122–124; – Muthesius Hermann: Kunst und Kultur, Jena 1909², S. 99.
- 435 BV 1905 (Denkschrift), S. 359, 361.
- 436 BV 1904/05 (Skandinavische Museen), S. 227.
- 437 BV: Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England, Stuttgart 1909, S. 12; – BV: Bauernhaus und Arbeiterheim, in: KGB NF 16/1905, S. 61–73.
- 438 Deneke 1977, S. 100.
- 439 Bröcker Paul: Was soll uns die Bauernkunst?, in: KH 58/1907–08, S. 156–158, hier S. 156.
- 440 BV 1909 (Bauernhaus), S. 13.
- 441 Obrist Hermann: Volkskunst oder Luxuskunst?, in: DK 1901/02, Bd. 6, S. 81–99, hier S. 82; – Kurzwelly 1901, S. 108.
- 442 Obrist 1901/02, S. 88.
- 443 BV: Plakate, in: Westermanns Monatshefte 1897, Bd. 82, S. 198–227, 274–302, hier S. 198, 202.
- 444 BV 1897/98 (Umschwung), S. 8.
- 445 Sponsel Jean Louis: Das moderne Plakat, Dresden 1897, S. V.
- 446 Brandt 1981, S. 277.
- 447 BV 1904/05 (Skandinavische Museen), S. 226, 171.
- 448 BV: Museen und Volksbildung, in: KGB NF 15/1904, S. 42–53, hier S. 51; – BV: Volkskunst, Volksbildung und Volksmuseen, in: KH 54/1903–04, S. 47–54, 61–67, hier S. 49, 66; – Deneke 1977, S. 107.
- 449 BV 1904 (Museen), S. 49; – Brandt 1981, S. 284.
- 450 Rüegg Walter (Hg.): Kulturkritik und Jugendkult, Frankfurt 1974, S. 137–138; – Freundschaft zu Carl Larsson: freundlicher Hinweis von Frau Ursula Behrens, Planegg.
- 451 StadtBW BRH MS 149/4 Goswina v. Berlepsch 25.3.1905.
- 452 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 25.5.1901.
- 453 Braun Irene: Vom Zeichenunterricht, in: MNN Nr. 171, 13.4.1902, S. 1–2: «Was bei uns nur in bescheidenem Masse, durch den guten Willen der Lehrkräfte möglich ist, das haben die nordamerikanischen Schulen schon seit Jahren systematisch eingeführt: das Arbeiten nach der Natur von Anfang an.»
- 454 Lux Josef August: Geschmack im Alltag, Dresden 1908, S. 381.
- 455 Kurzwelly 1901, S. 103.
- 456 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 27.12.1901; – KH 52/1901–02, S. 116 («Ausstellungsbesprechung: Die Kunst im Leben des Kindes»); – Braun 1902, S. 1–2.
- 457 Muthesius 1974, S. 143; – Kat. Berlin 1893.
- 458 BV 1906 (Japanische Kunst), S. 8.
- 459 Bucher Bruno: Die Kunst im Handwerk, Wien 1872, zit. in Deneke 1977, S. 102.
- 460 BV 1906/07 (Kunstgewerbemuseum), S. 317–340; – BV: Ein Museum für bäuerliche Kunst, in: KKH 1908, Bd. 11, S. 349–393.
- 461 Zit. nach Kat. Flensburg 1979, S. 20.
- 462 Ebd., S. 37: «Hiermit wollte er die Vorstellung einer trotz Unterbrechung generations- und epocheübergreifenden Kontinuität und Legitimität hervorruhen, die der Betrachter durchaus in den politischen Bereich übertragen durfte.»
- 463 Redlefsen Ellen: Heinrich Sauermann – ein Möbelfabrikant und Museumsgründer vor 100 Jahren, in: Nordelbingen 1976, Bd. 45, S. 9–29, hier S. 18.

3. Berlepsch-Valendas als Ausstellungsmacher

- 464 BV 1906/07 (Kunstgewerbemuseum), S. 340.
- 465 Anlässlich der Industriesausstellung von 1854 wurde der Münchner Glaspalast nach Plänen von August Voit (1801–1870) erbaut. Er diente bis zu seiner Zerstörung durch Brandstiftung 1931 als eines der wichtigsten Ausstellungsgebäude in München, vgl. dazu Kat. München 1981.
- 466 Kat. München 1897 (GP, Int.K.), S. 14.

- 467 Schultze-Naumburg Paul: Die Kleinkunst, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 378–379.
- 468 Kat. München 1982, S. 15.
- 469 Gmelin 1896, S. 77.
- 470 Kat. München 1896 (GP, Jahr.K.), S. 43–44.
- 471 Lampe-v. Bennigsen Sylvie: Hermann Obrist – Erinnerungen, München 1970, S. 25; – Kat. München 1895 (Secession).
- 472 BV 1897/98 (Umschwung), S. 8.
- 473 Kat. München 1982, S. 14, Anm. 5; – Muthesius 1974, S. 156–157.
- 474 Kat. München 1897 (GP, Int.K); – Kat. München 1977, S. 9.
- 475 BV 1897/98 (Umschwung), S. 9.
- 476 StadtBW BRH MS 1906 Konvolut, Einladung zur Ausstellung 1897.
- 477 Gmelin Leopold: Die Kleinkunst auf der Kunstausstellung zu München 1897, in: KH 48/1897–98, S. 17–28, 50–58, hier S. 22–23.
- 478 Schultze-Naumburg: The Art Movement, in: Magazine of Art 1898, Bd. 22, S. 669–712.
- 479 Kat. Stuttgart 1973, S. 69, Nr. 93; – Kat. München 1982, S. 114, Nr. 62; – Kat. Philadelphia 1988, S. 82, Nr. 56.
- 480 Gmelin 1897/98, S. 9 (Abb. 3).
- 481 Schultze-Naumburg 1898, S. 670.
- 482 Gmelin 1897/98, S. 23.
- 483 Bode Wilhelm v.: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts, Berlin 1901, S. 99–100.
- 484 Himmelheber 1983, S. 233.
- 485 Plehn A.L.: Die Zimmerausstattung auf den Ausstellungen in Berlin, München und Dresden im Sommer 1899, in: KGB NF 11/1900, S. 19–33, hier S. 29, 31, 32 (Abb).
- 486 Halm Philipp: Zehn Jahre angewandter Kunst in München, in: AR 1906, Bd. 22, S. 33–38, hier S. 34.
- 487 Kat. München 1982, S. 29.
- 488 Kat. Münster 1986, S. 282–283; – Kat. Stuttgart 1973, S. 69–70.
- 489 Berlepsch-Valendas an Pankok 3.5.1897, zit. nach Kat. Stuttgart 1973, S. 69.
- 490 Ebd., S. 62.
- 491 Rosner 1899, S. 104, 130 (Abb.).
- 492 BayHStA, MW 1948 (Zusammenstellung der Kosten für die Ausstellung der Abteilung für Architektur und Kunsthandwerk im königlichen Glaspalast, S. 3).
- 493 Brües Ernst: Ausstellung zu Krefeld, in: DKD 1898, Bd. 2, S. 415–419, hier S. 415; – Abb. in: DKD 1898/99, Bd. 3, S. 126 (Darmstadt); DK 1898, Bd. 1, S. 210 (Krefeld); KH 47/1897–98, S. 407, 413 (München).
- 494 StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 26.6.1898.
- 495 DKD 1898/99, Bd. 3, S.104–114, hier S. 105 («Moderne Kleinkunst und Zimmerausstattung – 1. Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Darmstadt 1898»).
- 496 Weese 1898/99, S. 18.
- 497 Halm 1906, S. 34–35.
- 498 StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 21.5.1898.
- 499 Weese 1898/99, S. 15.
- 500 Auch Riemerschmid hatte in seiner Bibliothek eine solche Büste aufgestellt (1899). Vgl. Abb. in Kat. München 1982, S. 139.
- 501 BV: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899. Pflanzen-Skizzen in Familienbesitz.
- 502 Keyssner G.: Die Ausstellung im Glaspalast, in: MNN Nr. 323, 17.7.1898, S. 1–2.
- 503 Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vorbildersammlung, Nr. 7325, 122 B (vgl. auch 122 D, 120 B).
- 504 Weese 1898/99, S. 19.
- 505 Morawe Ferdinand: Das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, in: DK 1898, Bd. 2, S. 185–188, hier S. 186.
- 506 Illustrierte Zeitung 1900, Bd. 114a, S. 141 («Modernes Kunstgewerbe – Xylektipom»).
- 507 Professor Oeder war wie Berlepsch-Valendas ein Sammler japanischer Kunst. Abb. in: DKD 1899–1900, Bd. 5, S. 232–234; DK 1899, Bd. 4, S.64–65; Illustrierte Zeitung 1900, Bd. 114a, S. 2501.
- 508 KH 49/1898–99, S. 231; – BV: Xylektipom, in: KH 48/1897–98, S. 321–322.
- 509 Günther Sonja: Interieurs um 1900, München 1971, S. 97.
- 510 priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 21.3.1898.
- 511 Ebd., Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 4.4.1898: «An der Tischzeichnung erlaubten wir uns, Ihnen eine kleine Änderung am Steg vorzuschlagen, ebenso aus praktischen Gründen am Kopfende der Zarge.»
- 512 Plehn 1900, S. 29, 190–199 (Abb.).
- 513 Morawe 1898, S. 186.
- 514 KH 46/1897, S. 26 (Abb. 6); – KH 49/1898–99, S. 154 (Abb. 216); – KH 52/1901–02, S. 8 (Abb. 12).
- 515 DK 1898, Bd. 2, S. 57–67, hier S. 66 («Beschläge und Griffe»); – The Studio 1898, Bd. 12, S. 194–195, hier S. 194 («Munich: H.E. v. Berlepsch»).
- 516 Münchner Adressbuch 1908.
- 517 Auch von Buyten und Söhne ausgeführt, die für die Wahl des violetten Samtbezugs zuständig waren, wie aus einem Brief vom 4.4.1898 hervorgeht (priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas).
- 518 Morawe 1898, S. 185–188; – Morawe Ferdinand: Die Ausstellung im Münchner Glaspalast, in: MNN Nr. 497, 27.10.1898, S. 1–2; – Gmelin Leopold: Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast, in: KH 48/1897–98, S. 369–380, 405–424, hier S. 415 (Abb. 597).
- 519 Gmelin 1897/98, S. 405.
- 520 Weese Arthur: Kunsthandwerk im Glaspalast, in: Kunstchronik 1897/98, Bd. 9, S. 531.
- 521 priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 1.4.1898.
- 522 Morawe 1898, S.185–188; – Kat. Berlin 1898, S. 96–97, Nr. 1658–1661: «Nr. 1658 Bank mit Paneel-Aufsatz, Nr. 1659 Schreibtisch in verschiedenfarbigem Holz, Nr. 1660 Ein Stück Wandvertäfelung in verschiedenfarbigem Holz, Nr. 1661 Bücherschrank in verschiedenfarbigem Holz, ausgeführt von Buyten und Söhne in Düsseldorf. – Nr. 1662–1663 sind Metallarbeiten nach einem Entwurf von Berlepsch-Valendas.

- 523 Fuchs Georg: Darmstädter Ausstellung, in: MNN Nr. 455, 3.10.1898, S. 3–4; – MNN Nr. 459, 7.10.1898, S. 3 (Hinweis, dass zwei Jardinieren Berlepsch-Valendas' vom Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen gekauft wurden).
- 524 DKD 1898/99 (Moderne Kleinkunst), S. 109.
- 525 DKD 1898/99, Bd. 3, S. 137 («Ein Rundgang durch die 1. Darmstädter Kunstausstellung»).
- 526 Brües 1898, S. 417; – Kat. Philadelphia 1988, S. 54, Nr. 32.
- 527 Fred W.: Die Wohnung und ihre Ausstattung, Leipzig 1903, S. 113–114.
- 528 Hofmann Albert: Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchener Kunstausstellung 1898, in: KGB NF 10/1899, S. 41–57, hier S. 42, 52.
- 529 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 18.2.1900; MS 189/5 Franz v. Hanke 30.3.1899; MS 188/2 Familie Hanke 3.3.1900.
- 530 priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 1.4.1898.
- 531 Kat. Wien 1899, S. 59–64, Saal XI (Bücherschrank, Truhenbank, Lehnstuhl, alle von Buyten und Söhne, Metallgefässe und Wandbrunnen von Winhart und Co, Wandbrunnen von der Firma Barthelemess); – Kat. München 1899 (Secession).
- 532 KH 50/1899–1900, S. 24–29, hier S. 24 («Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast»).
- 533 Morawe Ferdinand: Kunstgewerbe im Glaspalast zu München, in: DKD 1899/1900, Bd. 5, S. 24–33, hier S. 26.
- 534 StadtAM, Nachlass Anton Pössenbacher 51/1, Bd. Wohnzimmer, S. 806: «153» (Buffet), S. 804: «149, T.151, C 151» (Eckbank, Stuhl und Tisch).
- 535 KH 1899/1900 (Kunsthandwerk), S. 27 (Wandbezug ausgeführt von der Firma Heinrich Besenbusch, Elberfeld).
- 536 Kat. Flensburg 1979, S. 54.
- 537 Z.B. bei Baillie Scott (1865–1945); – Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.) Raum 23b (Kupferhaube von Winhart und Co. [Nr. 2390], Kacheln von der Firma Joost Thoof und Labouchere aus Delft).
- 538 Vgl. die Räume in den Villen Tobler und Berlepsch (Kap. IV) sowie diejenigen an der Weltausstellung in Paris 1900; – Morawe 1899/1900, S. 26.
- 539 Heute priv. Basel; – Morawe 1899/1900, S. 23 (Abb.); – KH 1899/1900 (Kunsthandwerk), S. 28; – Kat. Philadelphia 1988, S. 39, Nr. 16.
- 540 DK 1899, Bd. 4, S. 63 (Abb.: «Bernhard Pankok: Schränkchen»).
- 541 Bredt E.W.: 3 Jahre neuer deutscher Kunst und Dekoration in: DKD 1900/01, Bd. 7, S. 184–196, hier S. 188.
- 542 Schuhmann Paul: Die Deutsche Kunstausstellung zu Dresden, in: KKH 1899, Bd. 2, S. 205–221, hier S. 207, 210; – Ders.: Die Deutsche Kunstausstellung zu Dresden, in: DKD 1899, Bd. 4, S. 493–524, hier S. 512–513 (Abb.).
- 543 Schultze-Naumburg: Die Dresdner Kunstausstellung, in: DK 1899, Bd. 4, S. 89–107, hier S. 91: «B. zeigt mit ihm einen grossen Schritt von jenen, mit reizvollem Einzelwerk bedeckten, aber der Harmonie entbehrenden Möbel, wie er sie vor 2 Jahren brachte, bis zu seinen heutigen Arbeiten.»
- 544 Schuhmann 1899 (DKD), S. 512 (Abb.).
- 545 Graul Richard (Hg.): Die Krisis in Kunst und Kunstgewerbe, München 1901, S. 47.
- 546 priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 1.4.1898; – StadtBW BRH MS 188/2 Lilli v. Hanke 12.9.1898.
- 547 priv. Basel, Vereinigte Werkstätten an Berlepsch-Valendas 27.3.1898 (mit Statuten).
- 548 priv. Basel, Ordner 1898, Thiersch an Berlepsch-Valendas 13.2.1898.
- 549 KH 49/1898–99, S. 234–236 («Generalversammlung 14. März 1899»), hier S. 234.
- 550 KH 50/1899–1900, S. 401 («Kleine Nachrichten»), Gruppe 12; – StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 24.8.1900; – Kat. Paris 1900, S. 325, Gruppe 12 Klasse 66, Nr. V 3757.
- 551 Gmelin Leopold: Kunstgewerbliche Streifzüge auf der Pariser Weltausstellung – eine Nachlese, in: KH 51/1900–01, S. 101–120, hier S. 119. Paul Pfann (1860–1919) war seit 1900 Professor an der TU München, Ferdinand Luthmer (1842–1921), Leiter des Kunstgewerbemuseums Frankfurt.
- 552 Osborn Max: Deutsches Kunstgewerbe auf der Weltausstellung, in: ID 1900, Bd. 11, S. 89–91, S. 197 (Abb.), hier S. 90.
- 553 Eckmann Otto: Der Weltjahrmarkt Paris, Berlin 1900; – Meier-Graefe Julius: Die Weltausstellung in Paris 1900, Leipzig 1900.
- 554 Drobny Franz: Über die Entwicklungen des modernen Kunstgewerbes und dessen Leistungen auf der Pariser Weltausstellung 1900, Salzburg 1900, S. 18–19; – Fred W.: Interieurs und Möbel auf der Pariser Weltausstellung, in: KKH 1900, Bd. 3, S. 331–352, hier S. 342.
- 555 Luthmer F.: Möbel und Zimmereinrichtungen auf der Pariser Ausstellung, in: KGB NF 12/1901, S. 148–156, hier S. 154. Das Mobiliar von 1899, von der Firma Pössenbacher ausgeführt, war vermutlich auch in Paris ausgestellt, wurde jedoch nicht extra besprochen.
- 556 Zit. in Kat. München 1982, S. 467 (Rolfs an Riemerschmid 27.5.1900).
- 557 BV: Villa Soleskin bei Grosshesselohe, München, in: ID 1900, Bd. 11, S. 57–61.
- 558 Drobny 1900, S. 10.
- 559 Gmelin Leopold: Die I. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, in: KH 52/1901–02, S. 293–316, hier S. 298.
- 560 priv. Basel 31.1.1903, 16.4.1903 (Diplom); – MNN Nr. 463, 6.10.1902, S. 3 («Kunstchronik»).
- 561 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 27.3.1903.
- 562 DK 1904, Bd. 10, S. 289–306 («Das Bayerische Kunstgewerbe in St. Louis»), hier S. 290; – KH 54/1903–04 («Unsere Bilder»), S. 276–277, 291–294, hier S. 276 (Abb.).
- 563 BV: Der Katalog der deutschen Ausstellung auf der Pariser Weltausstellung 1900, in: DKD 1900, Bd. 6, S. 509–516.
- 564 KH 55/1904–05, S. 134 («Die kaiserliche Reichsdruckerei auf der Weltausstellung in St. Louis»).
- 565 StadtBW BRH MS 149/3 Goswina v. Berlepsch 2.8.1901.
- 566 Heyder Gerhard: Die Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: Deutsche Bauhütte 1902, Bd. 6, S. 317–319, hier S. 317; – BayHStA, MH 9534. Hermann Billing (1867–1946), Professor für Architektur an der TU Karlsruhe, Otto Lüer (geb. 1865), Bruno Möhring (1863–1929), Architekt, Wilhelm Kreis (1873–1955).
- 567 Thiersch H.: Friedrich von Thiersch 1852–1921, München 1925, S. 176; – BayHStA, MH 9534.
- 568 Ahlers-Hestermann 1981, S. 86.
- 569 Gmelin 1901/02, S. 293.
- 570 Ebd.

- 571 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 30.8.1901; MS 188/2 Lilli v. Hanke 31.8.1901.
- 572 MNN Nr. 175, 16.4.1902, S. 3 («Kunstchronik»).
- 573 BV: Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: MNN Nr. 233, 22.5.1902, S. 1–2.
- 574 MNN Nr. 460, 4.10.1902, S. 3–4 («Kunstchronik»); – MNN Nr. 463, 6.10.1902, S. 3 («Kunstchronik»); – MNN Nr. 471, 10.10.1902, S. 2 («Kunstchronik»); – Gmelin Leopold: Die erste Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, in: KH 53/1902–03, S. 20–29, hier S. 20. Otto Gussmann (1869–1926), Friedrich Schaper (1841–1919).
- 575 BayHStA, MH 9534; – MNN Nr. 199, 30.4.1902, S. 3 («Kunstchronik»).
- 576 StadtBW BRH MS 185/2 Berlepsch/Hanke 15.2.1902, vgl. auch 4.1.1902, 22.2.1902.
- 577 MNN Nr. 270, 13.6.1902, S. 2 («Kunstchronik»).
- 578 BayHStA, 1442, 26.1.1904.
- 579 StadtBW BRH MS 149/3 Goswina v. Berlepsch 23.9.1902; MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 30.12.1901.
- 580 BV 1902 (Ausstellung), S. 1–2; – StadtBW BRH MS 149/3 Goswina v. Berlepsch 15.3.1902, 15./16./24.4.1902; MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 5.9.1901, 8.12.1901, 12.3.1902, 5.4.1902, 2./30.5.1902; MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 7.6.1902; – priv. Basel, Familie Berlepsch 8.12.1902 (Karte); – Kat. Turin 1902, S. 7–9.
- 581 Koch Alexander (Hg.): Die Ausstellung moderner dekorativer Kunst in Turin, Darmstadt 1902, S. 86–87, 98–99.
- 582 Gmelin 1901/02, S. 307.
- 583 Koch 1902, S. 14.
- 584 Ahlers-Hestermann 1981, S. 87.
- 585 Plehn A.L.: Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: KGB NF 14/1903, S. 1–20, hier S. 7–8.
- 586 Fuchs Georg: Die Deutsche Zukunftsarchitektur in Turin, in: DKD 1902, Bd. 10, S. 600–617, hier S. 604.
- 587 Ebd., S. 602. Robert Oréans (geb. 1874), Architekt aus Baden.
- 588 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 4.1.1902; MS 149/4 Goswina v. Berlepsch 21.9.1904.
- 589 The Studio 1902, Bd. 27, S. 188–197 («The International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin. The German Section»), hier S. 193.
- 590 StadtBW BRH MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 28.6.1902.
- 591 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 5.4.1902, 28.6.1902; – BV 1902 (Ausstellung), S. 1–2.
- 592 BV 1902 (Ausstellung), S. 1–2; – MNN Nr. 270, 13.6.1902, S. 2 («Kunstchronik»).
- 593 AKWM XI/2, S. 108–138.
- 594 BV: Ein Wort zu den Urteilen über die Turiner Ausstellung, in: Freistatt 1902, Bd. 4b, Heft 30, S. 334–335.
- 595 Crane Walter: Decorative Art at Turin, in: Art Journal 1902, S. 259–261, hier S. 260.
- 596 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 23.5.1902.
- 597 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 23.4.1902. Robert Anning Bell (1863–1933), Charles Harrison Townsend (1852–1928), Theodorus Karel Lodowijk Sluyterman (1863–1931), Gustav Ferdinand Boberg (1860–1946).
- 598 Makela 1990, S. 126, 133.
- 599 Crane 1902, S. 259.
- 600 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 8.12.1901.
- 601 Heyder 1902, S. 317; – Gmelin 1901/02, S. 298.
- 602 Crane 1902, S. 260.
- 603 Fuchs 1902, S. 605, 601.
- 604 Fred W.: Die Turiner Ausstellung. Das Bild – Die Bauten – Der künstlerische Erfolg, in: DK 1902, Bd. 6, S. 393–407, 433–472, hier S. 442.
- 605 München, Archiv der Industrie- und Handelskammer (IHK Archiv): Firma Moritz Ballin (1874–1936), Firma Jakob List (1879–1926), Firma Anton Pössenbacher (gegr. 1784).
- 606 Kat. Turin 1902, S. 166; – vgl. Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), S. 179, Nr. 2370, 2370a.
- 607 KGB NF 14/1903, S. 48 (Abb.); – Zetzsche C.: Fortschritte in der Kunstschilderei, in: AR 18/1902, S. 68–70, hier S. 68 (Abb.).
- 608 Japanische Musterbücher aus dem Besitz von Berlepsch-Valendas, heute Privatbesitz Zürich und München.
- 609 MNN Nr. 270, 13.6.1902, S. 2 («Kunstchronik»): «... so ist z.B. das von Herrn v. Berlepsch entworfene, von Schöttle und Co. in Stuttgart ausgeführte reiche Zimmer an einen Amerikaner verkauft worden.» Leider ist nicht bekannt an wen und wohin.
- 610 Gmelin 1901/02, S. 303.
- 611 Becker F. (Hg.): Spemanns Goldenes Buch vom eigenen Heim, Berlin, Stuttgart 1905, Abb. 37, 38.
- 612 Muthesius 1974, S. 157. Charles Francis Annesley Voysey (1857–1941).
- 613 Muthesius 1974, S. 156 (Abb.). Berlepsch-Valendas war 1901 Juror in Darmstadt (siehe Kap I).
- 614 Niggli Reto: Die Künstlerfamilie Gradl, Sonderbeilage der Antiquitätenzeitung 1984, Nr. 16, S. 1–35.
- 615 Haeckel Ernst: Kunstformen der Natur, Leipzig 1904, Nachwort S. 4; – DK 1902, Bd. 6, S. 452 (Abb. der Stuckdecke).
- 616 Kat. Philadelphia 1988, Nr. 67.
- 617 BV 1902 (Ansichten), S. 127 (Abb.); – vgl. auch die Tischgruppe in KH 48/1897–98, S. 411 (Abb. 590), ausgeführt von Buyten und Söhne. Obwohl der Ballin-Tisch an den früheren Entwurf erinnert, ist er insgesamt schlichter und geschlossener in der Form.
- 618 Menke Beate: Die Riemerschmid-Innenausstattung des Hause Thieme, Georgenstrasse 35, unveröffentl. Magisterarbeit der Ludwig Maximilians Universität München 1989.
- 619 Götz Norbert: Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes, in: München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912, hg. v. Friedrich Prinz, Marita Krauss, München 1988, S. 236–239, hier S. 239.
- 620 Kat. München 1982, S. 16.
- 621 Kat. München 1901, S. 56, Nr. 118–120; – Kat. München 1905, S. 34, Nr. 19–29.
- 622 BayHStA, MWI 1948. Freundlicher Hinweis von Clementine von Schack-Wittenau und Norbert Götz.
- 623 BayHStA, MWI 1948 (Spendenaufuf der Münchner Vereinigung für angewandte Kunst für die Ausstellung 1905 sowie Jahresbericht 1904/05 vom 27. April 1905).
- 624 BayHStA, MWI 1948 (Mitgliederliste 1.10.1910).

- ⁶²⁵ Kat. München 1901, S. 71, Nr. 87 (Abb.); – Ausgestellt 1901 im alten Nationalmuseum, Maximilianstr. 26, heute priv. Basel; – Kat. München 1905, S. 34, Nr. 19–29.
- ⁶²⁶ BayHStA, MWI 1948.
- ⁶²⁷ StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 8.11.1897, 4.11.1897; – Kat. München 1982, S. 15.
- ⁶²⁸ KH 51/1900–01, S. 214–216 («Die Seitz und Seidlfeier des Bayerischen Kunstgewerbevereins»), hier S. 216.
- ⁶²⁹ KH 50/1899–1900, S. 229–255 («Die würdige Ausgestaltung der Kohleinsel und die Jubiläumsausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins»), hier S. 232; – Festschrift 1901, S. 73–86.
- ⁶³⁰ Kat. München 1982, S. 21.
- ⁶³¹ StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 18.8.1900.
- ⁶³² Grautoff Otto: Krisis im Kunstgewerbe, in: Die Hilfe 9/1903, Nr. 46, S. 13–14, hier S. 13.
- ⁶³³ BV: Beitrag in Engels Eduard (Hg.): Münchens Niedergang als Kunststadt, München 1902, S. 18–19.
- ⁶³⁴ BV: Münchner Schmerzen II, in: DK 1905, Bd. 12, S. 464–467; – Schuhmacher Fritz: Streifzüge eines Architekten, Jena 1907, S. 205–206.
- ⁶³⁵ BV: Die Bauten der Ausstellung München 1908, in: SBZ 1908, Bd. 52, S. 189–193, hier S. 190.
- ⁶³⁶ Kat. München 1908, S. 101. Vgl. für die Gartenstadtbewegung weiter unten Kap. V.
- 4. Die Hauptwerke Berlepsch-Valendas'**
- ⁶³⁷ Vonesch Gian-Willi: Der Architekt Gustav Albert Wegmann. Ein Beitrag zur Zürcher Architekturgeschichte, Zürich 1981.
- ⁶³⁸ Ebd., S. 175.
- ⁶³⁹ ETHZ gta, Nachlass Wegmann 1/10/1/0/13 (Variante mit Walmdach); – Vonesch 1981, S. 36.
- ⁶⁴⁰ Pläne im BAZ und Semper-Archiv der ETHZ. Baumeister war August Stadler (1816–1901).
- ⁶⁴¹ Zürcher Wochenchronik Nr. 32, 12.8.1899, S. 4; – siehe auch Photodokumentation im BAZ.
- ⁶⁴² Zürcher Wochenchronik 1.6.1901, S. 174.
- ⁶⁴³ BV 1902 (Ansichten), S. 125–144; – ID 1901, Bd. 12, S. 94–102 («Villa Tobler»); – Weese Arthur: Landsitz Berlepsch, in: KH 52/1901–02, S. 1–22; –Verlag Ernst Wasmuth (Hg.): Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart, Berlin 1904/05 (Neuaufgabe in Libri Rari, hg. v. Th. Schäfer, Hannover 1981), S. 1, 11, 12, 22.
- ⁶⁴⁴ Zetzsche 1902, S. 68 (Abb.).
- ⁶⁴⁵ Abb. des Salon in: ID 1901, Bd. 12, S. 96 («Villa Tobler»). Die übrigen Räume werden weiter unten ausführlicher behandelt.
- ⁶⁴⁶ Weese 1901/02, S. 21–22.
- ⁶⁴⁷ ID 1901 (Villa Tobler), S. 102.
- ⁶⁴⁸ Ebd.; – siehe auch Rebsamen Hanspeter: Zürich und Jugendstil 1890–1919, in: Apollo 1979, Bd. 110, S. 302–311.
- ⁶⁴⁹ StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 23.9.1899, 5.12.1899.
- ⁶⁵⁰ priv. Basel, Archiv I Nr. 20, Berlepsch-Valendas an Tobler 8.10.1900.
- ⁶⁵¹ StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 15.2.1901; MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 29.9.1902.
- ⁶⁵² StadtBW BRH MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 16./22.12.1904.
- ⁶⁵³ priv. Basel, Mina Tobler-Blumer an Berlepsch-Valendas 28.4.1907.
- ^{653a} siehe Quellenverzeichnis Rapperswil, Übungsgutachten zur Gartengeschichte Villa Tobler, ITR Rapperswil, Abteilung Grünplanung, Landschaftspflege und Gartenarchitektur, WS 1991/92.
- ⁶⁵⁴ Escher Hermann: Adolf Tobler 1850–1923, in: Neujahrsblatt der Zentralbibliothek Zürich, Nr. 6, Zürich 1924, S. 1–36, hier S. 23–35; – Ganz Werner: Die Familie Tobler von Zürich 1626–1926, Zürich 1928, S. 69–71.
- ⁶⁵⁵ priv. Basel, Industrieschule Zürich, Einladung zu den öffentlichen Prüfungen März 1866, S. 9: «Untere Industrieschule, 3. Klasse, Hans Eduard v. Berlepsch, Dutgien (Bünden), Hottingen».
- ⁶⁵⁶ priv. Basel, Mina Tobler-Blumer an Berlepsch-Valendas 28.4.1907.
- ⁶⁵⁷ Escher 1924, S. 21.
- ⁶⁵⁸ StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 8.4.1911: «Ich hielt Frau Prof. Tobler in Zürich zum Teil für eine etwas schwierige Bauherrin. Ach, das war ja der reinste Engel gegen Madame Stella Hertzka, die alles zu capieren vorgibt und stellenweise vernagelt ist. Sie kriegt nächste Tage das 60., sage und schreibe das 60. Blatt von mir.»
- ⁶⁵⁹ SBZ 1905, Bd. 45 («Zürcher Villen»), S. 267–277 (Villa Hagmann), S. 305–309 (Villen Huber und Baumann).
- ⁶⁶⁰ Photos im Archiv der Kantonalen Denkmalpflege, Zürich; – Brunner Heinrich: Von der Seerose und vom Seerose-Quartier (Horgen), Sonderdruck aus dem Anzeiger des Bezirks Horgen 1957, S. 1–46; – Waser Maria: Von schweizerischer Baukunst, in: Die Schweiz 1910, Bd. 14, S. 457–460, Tafel 312.
- ⁶⁶¹ SKL, Bd. 4, S. 59.
- ⁶⁶² Oechsli 1905, Bd. 2, S. 448.
- ⁶⁶³ Vgl. weiter oben Kap. III.
- ⁶⁶⁴ StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 12.4.1900.
- ⁶⁶⁵ StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 2.3.1900.
- ⁶⁶⁶ StadtBW BRH MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 11.6.1904.
- ⁶⁶⁷ StadtBWien, Autographen 68313 und 68214 (zwei Karten von Berlepsch-Valendas an Artaria und Co. 16./23.6.1904). Berlepsch-Valendas verhandelt über ein Bild, das Admiral Wilhelm Tegetthoff (1827–1871) darstellt, im Auftrag von «Prof. Dr. A. Tobler-Blumer, eidgenöss. Major, in Zürich I, Winkelwiese 4».
- ⁶⁶⁸ Amtliches Häuser- und Strassenverzeichnis der Stadtgemeinde St. Gallen, April 1887, S. 14: Café Weisshaar (Besitzerin Bertha W. Weisshaar geb. Reisch), Brühlgasse 1, St. Gallen; – Abb. des Gebäudes in: Baur H., Hochuli J., Wegelin Peter, Ziegler Ernst (Hg.): St. Gallen wie es nicht mehr steht, St.Gallen 1976, S. 21.
- ⁶⁶⁹ StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 30.9.1881, 6./9./15.10.1881 (Bildbeschreibung) ; – ZBZ Handschriftenabteilung, Berlepsch-Valendas an Salomon Vögelin 2.1.1882: »Mein erstes für den heimatlichen Boden bestimmtes Opus ist vor einigen Wochen in Form von Friesmalereien ins Café Weisshaar nach St. Gallen gewandert...»
- ⁶⁷⁰ St. Galler Tagblatt Nr. 290, 10.12.1881, S. 4 (»Ein Beitrag zu Popularisierung der Kunst«).

- 671 StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 19.5.1881, 3.6.1881, 26.11.1881; MS 183/1 Familie Berlepsch/Hanke 1.7.1881; MS 189/1 Franz v. Hanke 12.5.1881.
- 672 Berlepsch-Valendas wohnte zu dieser Zeit dort, vgl. Münchner Adressbücher 1881/82: «J.B. Obernetter Chemiker und Photograph, Schillerstr. 20», «H.E. v. Berlepsch Maler, Atelier Schillerstr. 20».
- 673 Seine erste bekannte Festdekoration malte Berlepsch-Valendas 1874 zusammen mit Eugen Klimsch für ein Künstlerfest (StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 1.3.1874), vgl. auch Kap. I.
- 674 ETHZ, gta, Nachlass Wegmann 1/10/1/0/132
- 675 ETHZ, gta, Nachlass Wegmann 1/10/1/0/36.
- 676 StadtBW BRH MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 17.6.1902.
- 677 StadtBW BRH MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 17./29.9.1902; – Monacensia AKB No 74, Berlepsch-Valendas an Schulrat Kerschensteiner, Zürich 15.11.1902.
- 678 Bez.: «R. Kissling, Alexis Rudier, Fondeur Paris». Für Kissling siehe: Thieme/Becker Bd. 20, 1927, S. 281–282; SKL, Bd. 2, 1908, S. 170–171; Lehmann Wilhelm Ludwig; Richard Kissling, in: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1920, S. 1–38.
- 679 Brunner 1957, S. 44–45.
- 680 StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 23.9.1899.
- 681 Weese 1901/02, S. 21: «Berlcpsh schied den oberen Treppenauf vom unteren dadurch, dass er den Podest völlig frei für sich ausbildete und sich so die Möglichkeit sicherte, die beiden Treppenläufe, die im rechten Winkel zueinander stehen, als durchaus selbständige Raumscheinungen zu gliedern.»
- 682 Ebd.
- 683 Zimmermann-Degen Margaret; Hans Christiansen, Königstein im Taunus 1985, S. 15 (Abb. 28).
- 684 Weese 1901/02, S. 21. Sofern nicht anders vermerkt, stammen alle folgenden Firmenangaben aus diesem Artikel.
- 685 Rebsamen Hanspeter: Zürich total 1890–1919, in: Tages-Anzeiger Magazin Nr. 47, 19.11.1977, S. 16–34, hier S. 16; – Michel Pierre: Jugendstilglasmalerei in der Schweiz, Weingarten 1986, S. 89 (Abb.).
- 686 Kat. München 1972, S. 94–96; – Kat. Stuttgart 1973, S. 209 (Abb.).
- 687 Weese 1901/02, S. 22; – ID 1901 (Villa Tobler), S. 98. Bis auf die Glühbirnen ist die Lampe im Originalzustand erhalten.
- 688 BV 1888 (Gotisches), S. 145 (Abb.).
- 689 Weese 1901/02, S. 21.
- 690 Georg Hermann: Die Jugend und ihr Künstlerkreis, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 1900/01, S. 57–63, hier S. 57, 62.
- 691 ID 1901 (Villa Tobler), S. 102.
- 692 Weese 1901/02, S. 18–19; – BV 1902 (Ansichten), S. 143.
- 693 Weese 1901/02, S. 20 (Abb. 11).
- 694 StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 30.10.1901; MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 25.10.1901; – BV 1902 (Ansichten), S. 125–144.
- 695 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 19./23.11.1901.
- 696 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 14./19.12.1901.
- 697 Weese 1901/02, S. 21.
- 698 Hoffmann Julius: Der Moderne Stil, Bd. 3, Stuttgart 1901, Tafel 56; – KH 50/1899–1900, S. 399 (Abb. 668).
- 699 Birkner 1975, S. 16 zit. eine Besprechung des Keramikpavillons der Schweizerischen Landesausstellung von 1883; – siehe auch Schmutzler 1977, S. 120–123.
- 700 Kat. Philadelphia 1988, Frontispiz, Kat.Nr. 16. Vgl. auch Kap. III.
- 701 ID 1901 (Villa Tobler), S. 102.
- 702 Weese 1901/02, S. 20.
- 703 Ebd.
- 704 ID 1901 (Villa Tobler), S. 102.
- 705 Klein Dieter: Das Gesamtkunstwerk im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Martin Dülfer, in: Ars Bavarica 1982, Bd. 25/26, S. 115–130, hier S. 115.
- 706 Ebd., S. 120.
- 707 Ahlers-Hestermann 1981, S. 138.
- 708 Kat. Zürich 1983, S. 7.
- 709 Ottomeyer Hans: Jugendstilmöbel, München 1988, S. 15.
- 710 BV 1887 (Möbel), S. 30–32; – BV 1888 (Gotisches), S. 139–145; – Himmelheber 1973, S. 203.
- 711 StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 2.9.1885; MS 187 Lilli u. Franz v. Hanke 5./9.5.1885 (Bericht von Studien in der Sammlung Fugger in Augsburg); – BV 1887 (Möbel), S. 30–32.
- 712 Weese 1901/02, S. 20.
- 713 Pauken 1889–1904, Bd. 4 (1892), Tafel I–II; – Gmelin Leopold: Kunstschatze aus Tirol, in: ZKGV 1896, Bd. 46, S. 41–42.
- 714 Scott M.H.B. Baillie: Some Furniture for the new Palace, Darmstadt, in: The Studio 1898, Bd. 14, S. 91–97; – Ders.: Decoration and Furniture for the new Palace, Darmstadt, in: The Studio 1899, Bd. 16, S. 105–107; – ID 1899, Bd. 10, S. 1–8 («Moderne Gemächer im neuen Palais zu Darmstadt»); – The Building News 1897, Bd. 73, S. 113.
- 715 Crane stellte schon 1893 Tapetenentwürfe in Deutschland aus und widmete der Wandgestaltung in seinem Buch «The Basis of Design» ein eigenes Kapitel. Deutsche Ausgabe: Die Grundlagen der Zeichnung, Berlin, Leipzig 1914.
- 716 BV: Zu den Tapeten- und Friesentwürfen, in: KH 52/1901–02, S. 23–25, hier S. 24.
- 717 Ebd.
- 718 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 15.7.1900.
- 719 Süddeutsche Bauzeitung 1901, Bd. 11, S. 361–361, 397–401 («Ein Künstlerheim im Grünen», Autor: F.), hier S. 400: «Hinget die Zeit her kommt der Tod o sei uns gnedig Herre Got» und «No hay plazo que no se cumpla ni termino que no se allegue».
- 720 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 18.2.1900.
- 721 Weese 1901/02, S. 1.
- 722 Dreisch Eugen: Das Kleinwohnhaus. H.E. Berlepsch-Valendas und M. Zumbusch, in: Süddeutsche Bauhütte 1909, Bd. 10, Beilage Nr. 24, S. 185–190, hier S. 185 (vgl. Bautechnische Zeitschrift 1909, Bd. 24, S. 185–191); – StadtAM, Meldekartei Pasing Julius Zumbusch.
- 723 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 6.6.1901.
- 724 Kat. Darmstadt 1976, S. 211.

- 725 Erinnerungen, S. 11; – Weese 1901/02, S. 22.
- 726 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 4.8.1900.
- 727 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 21.12.1900.
- 728 Hinweis von Frau Ursula Behrens, München-Planegg.
- 729 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 2.6.1901.
- 730 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 4.7.1901; – priv. Basel, Einladungsvordruck; – AKWM, Akte XI/2 Nr. 71, 76, Berlepsch-Valendas an Deneken, März 1901.
- 731 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 6.4.1901.
- 732 Erinnerungen, S. 12.
- 733 StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 6.6.1901.
- 734 Ebd.
- 735 Bayerische Denkmalliste Teil A – Baudenkmale Nr. 17, Landkreis München S.469, Gemeinde Planegg, Karlstr. 29, Fl. Nr. 477/2.
- 736 Weese 1901/02, S. 7.
- 737 Ebd., S. 9.
- 738 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 14.11.1903.
- 739 Erinnerungen, S. 9.
- 740 Freistatt 1903, Bd. 5b, S. 593–594 («Ein Besuch bei Hans von Berlepsch»).
- 741 Der Schrank erscheint auf den Abbildungen der Diele anlässlich der Hausbesprechungen nicht.
- 742 Kat. München 1982, S. 139 (Abb. 69).
- 743 Weese 1901/02, S. 8.
- 744 Das Bild befindet sich heute in Hannover; – Abb. in: BV 1897/98 (Fritz Erler), Bd. 1, S.95; – priv. Basel, Erler an Berlepsch-Valendas, April 1897 (er bittet um eine weitere Sitzung für das Gemälde), 8.3.1898 Erler an Berlepsch-Valendas (er liefert das Bild ab).
- 745 Weese 1901/02, S. 5.
- 746 Heute priv. Zürich.
- 747 Weese 1901/02, S. 12.
- 748 Heutiger Standort teilweise priv. Zürich.
- 749 Freistatt 1903 (Besuch), S. 593–594.
- 750 Weese 1901/02, S. 12.
- 751 Hoh-Slodezyk Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert, München 1985 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), S. 75–78.
- 752 Süddeutsche Bauzeitung 1901 (Künstlerheim), S. 401.
- 753 Erinnerungen, S. 9; – Weese 1901/02, S. 9.
- 754 Weese 1901/02, S. 17.
- 755 Ebd., S. 18; – Erinnerungen, S. 8–9.
- 756 Weese 1901/02, S. 10.
- 757 Heute priv. Basel und priv. Planegg.
- 758 Sessel im Besitz von Prof. Till Behrens, Frankfurt, dazugehörige Stühle priv. Planegg und priv. Pfaffhausen-Fällanden, Schrank priv. Planegg; – vgl. die Abb. in: Heilmeyer Alexander: Kleine Wohnungen, in: Kunstwart 1909, Bd. 23/1, S. 58–60; – BV: Die Gartenstadt München-Perlach, München 1910, S. 84–86.
- 759 StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 14.6.1911.
- 760 Brief des Neffen Gerhard Esser vom 24.8.1986 an die Autorin.
- 761 Ebd.; – Ritter 1900, S. 74; – BV 1902 (Ansichten), S. 131.
- 762 Weese 1901/02, S. 22.
- 763 Brief des Neffen Gerhard Esser vom 24.8.1986 an die Autorin.
- 764 AKWM, Akte XI/2, Nr. 56, 57, Berlepsch-Valendas an Deneken 8./13.10.1899.
- 765 StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 12.10.1899.
- 766 KH 52/1901–02, S. 28 (Abb.); – Festschrift 1901, S. 49 (Abb.); – Diesel Eugen: Jahrhundertwende gesehen am Schicksal meines Vaters, Stuttgart 1949, S. 188 (Abb.), 190.
- 767 Diesel Eugen: Rudolf Diesel – Der Mensch, sein Werk und Schicksal, Hamburg 1937, S. 353.
- 768 Diesel 1949, S. 190.
- 769 StadtAM, Nachlass Anton Pössenbacher, Nr. 19 (Grundriss und Pläne, 1. Juni 1896).
- 770 Ritter 1900, S. 74–82, hier S. 77, 88 (Abb.); – BV 1902 (Ansichten), S. 125–144, hier S. 130–131, 134–135, 143.
- 771 StadtAM, Nachlass Anton Pössenbacher 51/1, Bd. Wohnzimmer.
- 772 BV 1902 (Ansichten), S. 143.
- 773 ID 1898, Bd. 9, Abb. 824.
- 774 StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 30.9.1901; MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 25.5.1901.
- 775 Süddeutsche Bauzeitung 1901 (Künstlerheim), S. 397.
- 776 Weese 1901/02, S. 4.
- 777 Süddeutsche Bauzeitung 1901 (Künstlerheim), S. 397.
- 778 BStA, Bpl München A Pasing, Nr. 524.
- 779 AGNN, Nachlass Riemerschmid, Berlepsch-Valendas an Riemerschmid 20.4.1901.
- 780 Kat. München 1982, S. 158, Nr. 86 (Abb.).

5. Berlepsch-Valendas als Städteplaner

- 781 StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 3.2.1911.
- 782 BV: Der Städtebau in alter und neuer Zeit, in: Süddeutsche Bauhütte 1909, Bd. 10, S. 258–261, 265–267, hier S. 267.
- 783 Bergmann 1970, S. 159.
- 784 Lux Joseph August: Die Gartenstadt Hellerau, Werbeschrift (ca. 1908), S. 5, zit. nach Kat. München 1982, S. 400–401.
- 785 BV: Kleine Wohnhäuser, in: DK 1910, Bd. 22, S. 81–88, hier S. 84.
- 786 Crane Walter: Kunst und Volkstum, in: KfA 1894/95, Bd. 10, S. 296–298, 312–314, 330–331, 346–348, hier S. 297.
- 787 Howard Ebenezer: To Morrow. A Peaceful Path to Real Reform, 1898.
- 788 Fritsch Theodor: Die Stadt der Zukunft, Leipzig 1896; – Posner Julius (Hg.): Ebenezer Howard, Gartenstädte von Morgen. Das Buch und seine Geschichte, Berlin, Frankfurt, Wien 1968, (Bauweltfundamente, Nr. 21).

- 789 Kampfmeyer Bernhard: Programm der deutschen Gartenstadtgesellschaft, Beilage zur Hohen Warte 3/1906–07, S. 41.
- 790 Creese Walter: The Search for Environment – The Garden City, New Heaven, London 1966, S. 299.
- 791 priv. Basel, W. Lang und C.M. Grod an Berlepsch-Valendas, 29.4.1908 (die Architekten aus Essen bitten um ein Gutachten für die Pläne einer Arbeiterkolonie der Zeche Langenbrahm und Bergerhausen); – BV 1913 (Gutachten), S. 11–13, 84–91; – BV: Neue Gartenstadtprojekte, in: Neudeutsche Bauzeitung 1913, Bd. 9, S. 197–212; – Die Gartenstadt 3/1906–07, S. 45.
- 792 BV: Die Gartenstadt München-Perlach, München 1910; – Goekke 1911, S. 51, 56 (Berlepsch-Entwurf mit dem Kennwort «Adler»); – Der Städtebau 1915 (Gartenstadt), S. 63–64.
- 793 priv. Basel, Briefe.
- 794 Kampfmeyer Hans: Die Gartenstadtbewegung in England, in: MNN Nr. 307, 3.7.1908, S. 1; – Ders.: Die Gartenstadtbewegung in Deutschland, in: MNN Nr. 311, 6.7.1908, S. 1.
- 795 priv. Basel, Hans Kampfmeyer an Berlepsch-Valendas 29.9.1908.
- 796 Andersen/Falter 1988, S. 295–296.
- 797 BV: Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand, München 1912, S. 181, S. 117 (Abbildung des Idealplans von Howard).
- 798 Hartmann Kristiana: Die deutsche Gartenstadtbewegung, München 1976, S. 164.
- 799 BV: Gartenstädtische Siedlungen in der Schweiz, in: Schweizer Heimkalender 8/1915, S. 106–114.
- 800 BV: Leitsätze zum Gartenstadtgedanken, in: Die Gartenstadt 7/1913, S. 1–2, hier S. 2.
- 801 Kampfmeyer 1906/07, S. 41; – Hartmann 1976, S. 38; – Krabbe Wolfgang: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform, Göttingen 1974, S. 30.
- 802 BV: Der Kleinwohnhausbau einer deutschen Mittelstadt (Ulm), in: KKH 1909, Bd. 12, S. 485–520, hier S. 492.
- 803 Ebd., S. 518.
- 804 Kampfmeyer Hans: Die Gartenstadtbewegung, in: Jahrbücher für Nationalökonomische Statistik, hg. v. Josef Conrad, Jena 1908, S. 577–609, S. 598.
- 805 Schwäbische Zeitung Nr. 219, 22.9.1977 («OBM Dr. Dr. h.c. von Wagner – Bodenpolitik machte ihn berühmt», Autor: mg); – Waibel Raimund: Stadt und Verwaltung. Das Bild des Ulmer Gemeinwesens im 19. Jahrhundert, in: Ulm im 19. Jahrhundert. Aspekte aus dem Leben der Stadt, hg. v. Hans Eugen Specker, Ulm 1990 (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Reihe Dokumentation), S. 279–354.
- 806 priv. Basel.
- 807 Damaschke Adolf: Die Bodenreform, Berlin 1903², S. 48.
- 808 BV 1909 (Kleinwohnhausbau), S. 500.
- 809 BV 1913 (Leitsätze), S. 2.
- 810 BV: Englische Arbeiterdörfer, in: KKH 1907, Bd. 10, S. 185–228 (Bournville), 352–378 (Port Sunlight); KKH 1908, Bd. 11, S. 61–93 (Earswick bei York, Wincobank bei Sheffield); – BV: Die erste englische Gartenstadt und ihr verwandte Gründungen, in: KKH 1908, Bd. 11, S. 117–163; – BV: Hampstead – eine Studie über Städtebau in England, in: KKH 1909, Bd. 12, S. 241–284; – BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 108–121.
- 811 BV: Zum Thema: Das englische Kleinwohnhaus, in: Die Gartenstadt 7/1913, S. 102–107, hier S. 107.
- 812 priv. Basel, Gmelin an Berlepsch-Valendas 24.3.1907; – BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 101–122.
- 813 Kat. München 1898 (GP, Jahr.K.), S. 164, Nr. 1898–1924; – Kat. Krefeld 1898, Nr. 1–29; – DKD 1897/98, Bd. 1, S. 266–267 («Keller und Reiner»); – Crawford Alan: Charles Robert Ashbee, New Heaven 1986, S. 410.
- 814 Muthesius Hermann: Die Guild and School of Handicraft in London, in: DK 1898, Bd. 2, S. 41–48; – Fred W.: C.R. Ashbee, ein Reformator englischen Kunstgewerbes, in: KKH 1900, Bd. 3, S. 167–176; – Rendell B.: Charles Ashbee als Architekt und Baumeister, in: KKH 1901, Bd. 4, S. 461–470; – Kendell B.: Die neueren Arbeiten der Guild of Handicraft und das neue Essex Haus in Campden, Glous., in: KKH 1902, Bd. 5, S. 591–601; – Ders.: Neues von der Guild of Handicraft, in: KKH 1904, Bd. 7, S. 151–166; – Fish Arthur: Architekt C.R. Ashbee, London, in: DKD 1906/07, Bd. 7, S. 213–222; – Levetus A.S.: Neues von der Guild of Handicraft, in: KKH 1911, Bd. 14, S. 121–128; – Ders.: Neue Arbeiten von Ashbee, in: KKH 1913, Bd. 16, S. 646–655.
- 815 BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 101–122; – Crawford 1986, S. 138–140.
- 816 Ashbee Charles Robert: Craftsmanship in Competitive Industry, London 1908, S. 184.
- 817 BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 118.
- 818 Z.B. BV 1909 (Hampstead), S. 250.
- 819 BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 121.
- 820 Ebd., S. 121.
- 821 Crawford 1986, S. 127, 156.
- 822 Kirsch H.: William Morris, Köln 1983, S. 217–218.
- 823 BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 120.
- 824 Ebd., S. 116.
- 825 Ebd., S. 118.
- 826 Crawford 1986, S. 133–148.
- 827 Ebd., S. 147–148.
- 828 BV 1907/08 (C.R. Ashbee), S. 118.
- 829 BV 1907 (Bournville), S. 226.
- 830 BV 1912 (Gartenstadtbewegung), S. 102.
- 831 Ebd., S. 88, 94.
- 832 Ebd., S. 101, 110.
- 833 Ebd., S. 109.
- 834 Ebd., S. 101.
- 835 Creese 1966, S. 128.
- 836 Ebd., S. 122.
- 837 Ebd., S. 142–143.
- 838 BV 1912 (Gartenstadtbewegung), S. 92.
- 839 Freundliche Mitteilung von Prof. Till Behrens an die Autorin vom 14.7.86; – StadtBW BRH MS 150/1 Goswina v. Berlepsch 16.7.1910.
- 840 priv. Planegg, Unwin an Berlepsch-Valendas 14.2.1910.
- 841 BV 1909 (Städtebau), S. 258–261, 265–267.
- 842 Unwin Raymond: Memoir an H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: Garden Cities and Town Planning, März 1922, S. 44–45.
- 843 StadtBW BRH MS 149/5 Goswina v. Berlepsch 20.9.1908.

- 844 Jackson Frank: Sir Raymond Unwin – Architect, Planner and Visionary, London 1985, S. 84.
- 845 Ebd., S. 85.
- 846 BV 1909 (Hampstead), S. 251.
- 847 Ebd., S. 251.
- 848 Creese 1966, S. 311.
- 849 Jackson 1985, S. 91–92.
- 850 Schmidt Paul Ferdinand: Eine Studienfahrt zu den Gartenstädten Englands, in: Kunstchronik 1910, Bd. 21, S. 6–7, hier S. 6.
- 851 priv. Basel, Unwin an Berlepsch-Valendas 8.2.1908.
- 852 Unwin 1922, S. 45.
- 853 BV 1909 (Hampstead), S. 273.
- 854 Schmidt Hermann: Das Projekt einer Gartenstadt bei München, in: Neudeutsche Bauzeitung 1910, Bd. 6, S. 225–236; – Stradal A.G.: Die Gartenstadt München-Perlach – Berlepsch-Valendas, Hansen, in: Österreichische Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst 1910, Bd. 16, S. 721–724; – Süddeutsche Bauhütte 1910, Bd. 11, S. 81–83, 85 («Die Gartenstadt München-Perlach», Autor: E.D.); – KKH 1910, Bd. 13, S. 431–433, 436–437 («Wien: Die Ausstellung gemeinnütziger Wohnungsanlagen 1910»); – SBZ 1910, Bd. 56, S. 340–343 («Die Gartenstadt München-Perlach»); – Berliner Tagblatt 27.4.1910; – Stübgen Josef: Städtebau und Wohnungswesen. Die Gartenstadt München-Perlach von H.E. Berlepsch-Valendas, in: Zeitschrift für Wohnungswesen 1911, Bd. 10, S. 21–23, 37–40; – Deutsche Gartenstadtgesellschaft (Hg.): Die deutsche Gartenstadtbewegung. Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung, Berlin 1911; – Mayreder 1912, S. 401–406.
- 855 KKH 1910 (Wien), S. 432–433; – Der Städtebau 8/1911, S. 84 (im Rixdorfer Bauverein); – Augsburger Abendzeitung 1.3.1910 (in Brakls Moderne Kunsthandlung in Augsburg).
- 856 KKH 1910 (Wien), S. 437.
- 857 Andersen/Falter 1988, S. 296.
- 858 MNN 18.10.1912 (Vorabendblatt), S. 3–4 («Das Projekt einer grossen Gartenstadt bei München-Perlach»).
- 859 BV 1910 (Gartenstadt), S. 62.
- 860 Ebd., S. 56.
- 861 Ebd., S. 50–51.
- 862 Stübgen 1911, S. 23.
- 863 BV 1910 (Gartenstadt), S. 63.
- 864 Ebd., S. 89.
- 865 BV 1909 (Hampstead), S. 248.
- 866 BV 1910 (Gartenstadt), S. 50.
- 867 Ebd., S. 87.
- 868 Ebd., S. 88.
- 869 Zit. nach Kat. München 1988 (Theodor Fischer), S. 330–332.
- 870 BV 1909 (Städtebau), S. 261.
- 871 BV 1910 (Gartenstadt), S. 54, 57.
- 872 Kat. München 1908, Nr. 20–22.
- 873 BV 1910 (Kleine Wohnhäuser), S. 86. Die 1908 gezeigten Entwürfe waren wahrscheinlich ähnlich.
- 874 MNN 18.10.1912 (Projekt), S. 3.
- 875 Der Städtebau 1915 (Gartenstadt-Gründung), S. 63–64; – priv. Oberscherli, Berlepsch-Valendas an Louise Siegwart 6.10.1914 (er berichtet seiner ehemaligen Schülerin vom grossen Auftrag in Siebenbürgen).
- 876 Hartmann 1976, S. 45.
- 877 Kat. München 1982, S. 404.
- 878 Makela 1990, S. 134–141.

6. Architekt, Kunstgewerbler und Sozialreformer

- 879 Zit. nach Engels 1902, S. 18–19; – Augsburger Abendzeitung Nr. 32, 1.2.1905, S. 2–3 («Das Münchner Kunstgewerbe und die Ausstellungsfrage»).
- 880 Kat. München 1979 (Zwanziger Jahre), S. 96–97.
- 881 Thiersch 1921, S. 1.
- 882 Hanel Hermine: Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930, S. 167–168.
- 883 Thiersch 1921, S. 2.
- 884 DKD 1897/98, Bd. 1, S. 44 («Ateliernachrichten: Hans Eduard v. Berlepsch»); – The Studio 1898 (Munich), S. 194–195; – Weese 1898/99, S. 1–20; – Architectural Review 1898/99 (Deutsche Kunst), S. 263–266; – Ritter 1900, S. 74–82; – Mayreder 1912, S. 385–390, 401–406; – Thiersch 1921, S. 1–2; – Unwin 1922, S. 44–45.
- 885 The Studio 1898 (Munich), S. 194; – DKD 1897/98 (Ateliernachrichten), S. 44.
- 886 Weese 1898/99, S. 20.
- 887 Mayreder 1912, S. 385.
- 888 SBZ 1921, Bd. 78, S. 126–127 («Nekrolog: H.E. v. Berlepsch-Valendas»), hier S. 127; – Deutsche Bauzeitung 1921, Bd. 55, S. 307–308 («Tote: H.E. v. Berlepsch-Valendas»).
- 889 Kat. Stuttgart 1973, S. 63.
- 890 Rebsamen 1979, S. 302.
- 891 Kat. New York 1979, S. 23.
- 892 BV: Walter Crane, in: KfA 1895/96, Bd. 11, S. 193–198; BV 1897 (Walter Crane), S. 61–96; – Muthesius 1974, S. 143.
- 893 Crawford 1986, S. 138–140.
- 894 Hanel 1930, S. 167–168; – Lobmeyer Julius (Hg.): Das goldene Buch des deutschen Volkes an der Jahrhundertwende, Leipzig 1899, S. 64.
- 895 Architectural Review 1898/99 (Deutsche Kunst), S. 263–266.
- 896 Unwin 1922, S. 44.
- 897 StadtBW BRH MS 185/2 Familie Berlepsch-Hanke 25.5.1901.
- 898 BV: Eugène Grasset, in: KKH 1898, Bd. 1, S. 129–155, hier S. 130.
- 899 BV 1898 (Grasset), S. 129–155.
- 900 KH 47/1897–98, S. 97–99 («Grasset's La Plante», Autor: G.), hier S. 97.
- 901 Arwas/Berthon 1978, S. 12.
- 902 StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 6.8.1874.
- 903 BV 1898 (Grasset), S. 148.
- 904 KH 47/1897–98 (Grasset), S. 97.



Anhang

WERKKATALOG

(Masse: Höhe x Breite x Tiefe)

ARCHITEKTUR UND STADTPLANUNG

1 VILLA BERLEPSCH, KARLSTR. 29, PLANEGG, LANDKREIS MÜNCHEN 1899–1901

bezeichnet: links vom Hauseingang: «1899–1901», «Hinget die Zeit, har kommt der Tod, o sei uns gnedig Herre Got»

Pläne: BStA, Bpl München A, Planegg, Nr. 315, Berlepsch; Bpl München B, Planegg Nr. 31 (10.10.1900 Kanalisation); Bpl München B, Planegg Nr. 388 (1918 Zaun); Bpl München B, Planegg Nr. 812 (1929 Sickergrube mit Kellergrundriss).

Quellen: StadtBW BRH MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 18.2.1900; MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 6.6.1901; MS 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 14.11.1903; – Erinnerungen S. 1–13; – Originalphotos priv. Basel und priv. Planegg.

Literatur: BV: Ansichten, in: KGB NF 13/1902, S. 125–144 (mit Abb.); – Weese Arthur: Landsitz Berlepsch, in: KH 52/1901–02, S. 1–22; – Süddeutsche Bauzeitung 11/1901, S. 361–362; 397–401 («Ein Künstlerheim im Grünen», Autor: F.); – Freistatt 1903, Bd. 5b, S. 593–594 («Ein Besuch bei Hans v. Berlepsch»); – Fred W.: Die Wohnung und ihre Ausstattung, Leipzig 1903, S. 90–91 (Abb.); – Hoh-Slodezyk Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert, München 1985 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 33), S. 75–98, 164; – Kat. Philadelphia 1988, S. 40; – Bayerische Denkmalliste Teil A – Baudenkmale Nr. 17, Landkreis München S. 469, Gemeinde Planegg, Karlstr. 29: «Villa, malerischer Gruppenbau in Ecklage, Walmdächer, kurzer Querflügel mit Steilgiebel, Krüppelwalme, erkerartige Ausbauten, Zierfachwerk, Riffelputz, Jugendstilmalereien, 1899–1901. (Fl.Nr. 477/2)».

Kommentar: Entwurf einschliesslich Ausstattung von Berlepsch-Valendas, Baubetreuung durch Architekt Christian Seebach mit Assistent August Glaser, beide Atelier Berlepsch-Valendas. An der Ausführung beteiligte Firmen: Jacobs und Kainz, München (Malerarbeiten); Leopold Ehrengut, München, sowie Hans Kriner vorm. L. Köllmayr, München (Schreinerarbeiten und Mobiliar); Maile und Blerch, München (Stukkaturen); Michael Kiefer und Co., München (Kunstschmiedearbeiten); Ignaz Winhart und Co., München, sowie Schubert und Ragaller, München (Kupfertreiarbeiten); Johann Julius Scharvogel, München (Keramische Arbeiten); Firma Priehl, München (Granit- und Betonarbeiten); F. Desloges, Pasing (Gartenanlage).

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

2 VILLA DIHM, ADELHOLZENERSTR. 70, FL.NR. 1010, ALZING, GEMEINDE SIEGSDORF, LANDKREIS TRAUNSTEIN 1911–1912 (Plan bez.: Juli 1911)

Pläne: BStA, Bpl Traunstein, D 1911/ 6, Hermine Dihn; Pläne in Privatbesitz Irmgard Knott, Alzing.

Quellen: Originalphoto in Privatbesitz Irmgard Knott, Alzing; – StadtBW BRH MS 150/3 Goswina v. Berlepsch 12.1.1912, 29.2.1912, 1.3.1912.

Kommentar: Erbaut für Otto und Hermine Dihn, heute im Besitz der Enkelin. Als verantwortlicher Bauleiter zeichnete Engelbert Klauser auf dem Bauplan vom Juli 1911. Das Haus war von Anfang an als Wohnhaus mit Kolonialwaren-Laden im Erdgeschoss geplant.

Besitz: Irmgard Knott, Alzing

3 ALUMINIUMFABRIK IN LIESING BEI WIEN, SEYBELGASSE 26 um 1917/1918

Pläne: Archiv des Magistratischen Bezirksamtes für den 23. Bezirk, Perchtoldsdorfer Str. 2, 1235 Wien: Betriebsanlagen-Kartei EZ 158/Liesing.

Quelle: Monacensia, Nachlass Conrad I/15, No. 12, Berlepsch-Valendas an Michael Georg Conrad 26.5.1918 (Berlepsch-Valendas berichtet Conrad 1918, dass man ihm ein Photo des fertigen Baus geschickt habe).

Kommentar: Nachforschungen beim Stadtarchiv Wien (Schreiben Dr. Gerhard Meissl an Autorin vom 22.7.1991) ergaben, dass es sich um ein Gebäude der Firma Jacob Neurath (1864 gegründet) handelt. Der heutige Besitzer, die Firma Ö.A.F. – Gräf & Stift AG, hat den Bau um 1986/87 abgebrochen.

4 ENTWÜRFE FÜR KLEINWOHNHÄUSER (STANDORT UNBEKANNT) 1908–1909

Quellen: StadtBW BRH MS 149/5 Goswina v. Berlepsch 10.3.1908 (Briefkopf); – Kat. München 1908, Nr. 20–22.

Literatur: Die Kunst 1909, Bd. 22, S. 81–88 («Der Kleinwohnhausbau»); – Dreisch Eugen: Das Kleinwohnhaus. H.E. v. Berlepsch-Valendas und M. Zumbusch, in: Süddeutsche Bauhütte Juni 1909, Bd. 10, Beilage Nr. 24, S. 185–191; – Heilmeyer Alexander: Kleine Wohnungen, in: Kunstwart 1909, Bd. 23/1, S. 58–60.

Kommentar: Mitarbeiter: Marianne Zumbusch; Ausstellungen: «München 1908», Entwürfe für Kleinwohnhäuser zu 7500 M, 10000 M und 12000 M; Frühjahr 1909 in der Münchner «Moderne Kunsthandlung», Pläne 1908/09 entstanden. Die Entwürfe der Innenausstattungen sind zum Teil denen der Gartenstadt München-Perlach ähnlich. Könnten im Starnberger Raum ausgeführt sein, da in Brief (StadtBW BRH MS 150/3 Goswina v. Berlepsch 23.1.1912) Terrainstudien mit Architekt Peter Andreas Hansen für Starnberg erwähnt werden; dies lässt sich jedoch nicht nachweisen.

5 ENTWURF EINER GARTENSTADT FÜR MÜNCHEN-PERLACH (nicht ausgeführt) um 1910

Quellen: priv. Planegg, Plan einer Wohnanlage, 39 x 100 cm, Tusche aquarell.; – StadtBW BRH MS 150/3 Goswi-

na v. Berlepsch 20.6.1912 (Theodor v. Cramer-Klett hat, angeregt durch Berlepsch-Valendas' Schriften und Studien, eine Stiftung von zweimal 100000 M für die Gartenstadtbewegung gemacht); MS 150/4 Goswina v. Berlepsch 20.1.1913 (Gartenstadt-Idee flackert auf Druck von Cramer-Klett wieder auf).

Literatur: BV: Die Gartenstadt München-Perlach, München 1910; – Besprechungen: Berliner Tagblatt 27.4.1910; Neudeutsche Bauzeitung 1910, Bd. 6, S. 225–236; Süddeutsche Bauhütte 1910, Bd. 11, S. 81–83, 85 («Die Gartenstadt München-Perlach», Autor: E.D.); – Stübßen Josef: Städtebau und Wohnungswesen. Die Gartenstadt München-Perlach von H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: Zeitschrift für Wohnungswesen 1911, Bd. 10, S. 23–21, 37–40; – Deutsche Gartenstadtgesellschaft (Hg.): Die Deutsche Gartenstadtbewegung, zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung, Berlin 1911; – Stradal A.G.: Die Gartenstadt München-Perlach – Berlepsch-Valendas, Hansen, in: Österreichische Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst 1910, Bd. 16, S. 721–724; – Mayreder Karl: H.E. v. Berlepsch und sein Wirken (Teil 2), in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins 64/1912, S. 401–406; – KKH 1910, Bd. 13, S. 431–433, 436–437 («Wien: Die Ausstellung gemeinnütziger Wohnungsanlagen 1910»); – SBZ 1910, Bd. 56, S. 340–343 («Die Gartenstadt München-Perlach»); – MNN 18.10.1912 (Vorabendblatt), S. 3–4 («Das Projekt einer grossen Gartenstadt bei München-Perlach»); – Andersen Arne, Falter Reinhard: Lebensreform und Heimatschutz, in: München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentzeit 1886–1912, hg. v. Friedrich Prinz, Marita Krauss, München 1988, S. 295–300.

Kommentar: Pläne ausgestellt in Wien auf einer Begleitausstellung des Internationalen Wohnungsbaukongresses, vgl. KKH 1910, Bd. 13, S. 432–433; – Der Städtebau 8/1911, S. 84 («Im Rixdorfer Bauverein»); – Augsburger Abendzeitung 1.3.1910 («In Brakls Moderne Kunsthandslung in Augsburg»). Mitarbeiter: Architekt Peter Andreas Hansen. Das Projekt sollte im Perlacher Staatsforst gebaut werden. Die Gesamtbevölkerungszahl sollte laut Berlepsch-Valendas 31000 Einwohner nicht überschreiten. Es waren vier verschiedenen grosse Haustypen geplant (vgl. Kat.Nr. 4); ein Plan hat sich im Original erhalten (vgl. Kat.Nr. 5.a).

a. Entwurf für Wohnhausanlage, München-Perlach 1909

Bleistift, Tusche, farbig aquarell.

39 x 100 cm

Literatur: Mayreder 1912, S. 405 (Abb.); – BV: Die Gartenstadt München-Perlach, München 1910, S. 75 (Abb.).

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

6 ENTWURF FÜR EINEN SCHULBAU IN WIEN

(nicht ausgeführt)

um 1911

Quellen: StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 11.3.1911, 8.4.1911, 20./27.6.1911, (Schulbau im Auftrag von Frau Stella Hertzka in Wien geplant); MS 150/2, 8.12.1911 (Berlepsch-Valendas will gerichtlich gegen Frau Hertzka vorgehen, da er keine Bezahlung für Reisekosten und Pläne erhalten hatte).

Kommentar: Pläne heute nicht mehr vorhanden. Das Schulprojekt sollte in der Kaasgrabenstrasse/Wien gebaut werden (siehe Stadt BW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch, 27.6.1911).

7 ENTWURF FÜR STADTPLANUNG BERLIN SCHÖNEBERG,

KENNWORT «ADLER» NR. 23

(nicht ausgeführt)

1911

Literatur: Goecke Theodor: Der Wettbewerb um den Entwurf eines Bebauungsplanes für das Stüdgelände von Schöneberg bei Berlin, in: Der Städtebau 8/1911, S. 49–58, hier S. 51, 56 (Abb.).

Kommentar: Mitarbeit von Peter Andreas Hansen; der Entwurf wird lobend erwähnt, aber nicht prämiert.

8 ENTWURF FÜR GARTENSTADTSIEDLUNG IN TASTLAU/

PAZAMAR IN SIEBENBÜRGEN (AUCH ALS «ANLAGE

MAGYAR BODZA» BEZEICHNET)

(nicht ausgeführt)

1914/15

Quellen: priv. Oberscherli, Berlepsch-Valendas an Louise Siegwart 6.10.1914.

Literatur: Der Städtebau 12/1915, S. 63–64, Abb. Tafel 35 («Eine Gartenstadt-Gründung in Siebenbürgen, Architekten H.E. v. Berlepsch-Valendas, B.D.A., Planegg und P.A. Hansen, B.D.A., München»).

Kommentar: Das Projekt war als Arbeitersiedlung eines ungarischen Holzverarbeitungswerkes geplant, unter Mitarbeit von Peter Andreas Hansen.

9 ENTWURF FÜR STADTERWELTERUNGSPROJEKT ZÜRICH,

KENNWORT «FELIX, REGULA, EXUPERANTIUS»

(nicht ausgeführt)

1918/19

Quellen: priv. Basel, Tagebuch Elise v. Berlepsch 24.4.1918 (Sie notiert Anruf von Peter Andreas Hansen: «meldet, dass Hansen und Hans Eduards Projekt zur Stadterweiterung Zürich mit einem Preis bedacht wurde, respektive von der Stadtgemeinde angekauft wurde. – Darüber grosse Freude im Haus, die Familienflagge sollte wehen.»); – Schlussbericht über den internationalen Wettbewerb für den Bebauungsplan der Stadt Zürich und ihrer Vororte 1915–1918, Zürich 1919, S. 63, 59; – StadtAZ, Schachtel VG c 67.4, 86.

Kommentar: Plan wurde von der Stadt Zürich für 3000 sFr. angekauft, aber nicht ausgeführt. Besonders die verkehrstechnischen Lösungen wurden gelobt.

RAUMAUSSTATTUNGEN

10 AUSSTATTUNG EINES RENAISSANCEZIMMERS FÜR

PAPIERFABRIKANT AUGUST LUDWIG DEINHARD,

MOCHENWANGEN BEI RAVENSBURG

(verschollen)

1880

Quellen: StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 31.8.1880; MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 22.12.1880.

11 AUSSTATTUNGSSTÜCKE IM RENAISSANCESTIL FÜR COTTAGE VON LILLI UND FRANZ V. HANKE, CORREDOSTR. 13 (FRÜHER STEFANIESTR.), WIEN-WÄHRING (verschollen)
1882/83

Quellen: StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 26.9.1882, 17./24.3.1883, 22.12.1883; MS 148/1 Goswina v. Berlepsch 13.1.1883, 3.2.1883, 2.3.1883.

Literatur: Schweitzer Renate: Die Cottage-Anlage in Wien-Währing, in: Wiener Geschichtsblätter 22/1967, Heft 4, S. 240–252.

12 VILLA BERLEPSCH, KARLSTR. 29, PLANEGG, LANDKREIS MÜNCHEN
1899–1901

Quellen, Literatur und Kommentar: siehe Kat.Nr. 1.

Beschreibung: Der Grundriss des Hauses ist bis heute fast unverändert. Das Treppenhaus mit hölzernen Eulenfiguren als Abschluss der Treppenhäuser sowie sämtliche Originaltüren sind noch vorhanden. Im Treppenhaus befinden sich die ursprünglichen Malereien, u.a. ein stilisierter Bäumchenfries. Ebenfalls mit floralen Motiven bemalt ist die hölzerne Kassettendecke in der Diele. Bis Januar 1990 war die Garderobennische mit gotisierender Gewölbe-Malerei und Mobiliar direkt neben der Haustür komplett erhalten (jetzt zum Badezimmer umgebaut, Mobiliar: Münchner Stadtmuseum). Die pflanzlichen Intarsienmotive der Hohlkehle im Wohnzimmer sind noch vorhanden, die kupferne Kaminhaube und Vertäfelung in diesem Raum sind jedoch zerstört, ebenso die Malereien im früheren Musikzimmer (heute Schlafzimmer). Am besten erhalten sind Wandvertäfelung und Stuckmotive im ehemaligen Esszimmer (heute Arbeitszimmer). Von der fest eingebauten Originalmöblierung der ehemaligen Bibliothek existiert noch ein grosses Bücherregal, im unteren Teil mit geschlossenen Schränkchen. Im 1. Stock sind die hölzernen Intarsien der Dielendecke noch vorhanden, hier befindet sich auch die einzige, originale Wandlampe. Eine eingebaute Schrankwand im ursprünglichen Bubenzimmer stammt ebenfalls noch aus der Bauzeit.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

12.1 TREPPENHAUS

Literatur: Weese 1901–02, S. 4 (Abb.).

Beschreibung: Treppenhaus mit gewölbter, bemalter Decke und umlaufendem, gemalten Bäumchenfries in der Hohlkehle (noch vorhanden). Originale hölzerne Treppe mit Treppenhäusern in Eulenform (34x13 cm). Auf dem Treppenabsatz festengelassenes, antikisierendes Relief (vgl. Reliefs in der Villa Stuck, München-Bogenhausen).

MOBILIAR

Die festeingebaute Garderobe befand sich ursprünglich in einem kleinen Räumchen neben der Eingangstür. Die gotisierende Malerei der gewölbten Decke ist noch vorort.

a. Garderobenschränkchen mit Spiegel und Wandvertäfelung
1901

1.) Schränkchen: 83 x 69 x 51 cm

2.) Spiegel: 100 x 83 cm

3.) Vertäfelung: h 218 cm

Besitz: Münchner Stadtmuseum

b. Eingebaute Bank

1901

73 (Sitzhöhe 44) x 146 x 57 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

12.2 DIELE

Literatur: BV 1902 (Ansichten), S. 133 (Abb.); – Weese 1901–02, S. 3, 2 (Abb.); – Süddeutsche Bauzeitung 11/1901, S. 398 (Abb.).

Kommentar: Ursprünglich nach oben offene Galerie, heute Glasabdeckung. Deckenvertäfelung bemalt, noch erhalten; Kachelofen und gekachelte grün-weiße Wandflächen erhalten (Kacheln weiss übertapeziert). Alle Türen noch original. Die ursprüngliche Möblierung von 1901/02 wurde erstmals um 1908 verändert.

MOBILIAR

a. Zweitüriger Schrank

um 1908/09

233 x 150 x 43 cm

Kommentar: Standort in der Diele Villa Berlepsch nicht ursprünglich. Stilistisch erinnert das Möbel an die Entwürfe für Kleinwohnhausbauten aus den Jahren 1908–09.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

b. Schrank mit Berlepsch-Monogramm

um 1908

Unterschrank: 108 x 165 x 56,5 cm

Oberschrank: nicht erhalten

Quellen: priv. Basel, Signet-Zeichen auf Berlepsch-Briefpapier um 1906.

Kommentar: Ähnliche Möbelstücke findet man bei Berlepsch-Valendas' Entwürfen für Kleinwohnhausbauten von 1908. Nach Aussage von Frau Ursula Behrens stand der Schrank ursprünglich in der Diele (heute Keller), wo er einen älteren Schrank ersetzte, der auf den Abbildungen von 1901/02 erscheint.

12.3 BIBLIOTHEK

MOBILIAR

Eingebaute Regalwand mit geschlossenen Schrankteilen im unteren Bereich und Durchgang zum nächsten Raum, ehemalige Bibliothek (noch vorort).

um 1900/01

Unterteil, links vom Durchgang: 131 x 356 x 52 cm

Oberteil, links vom Durchgang: 196 x 356 x 31 cm

Unterteil, rechts vom Durchgang: 131 x 134,5 x 52 cm

Oberteil, rechts vom Durchgang: 196 x 134,5 x 31 cm

Quellen: priv. Basel (Originalphoto).

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

12.4 PRIVATATELIER

MOBILIAR

a. Bücherregal

(heute im Arbeitszimmer)

um 1900/01

204 x 150 x 29 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

b. Schreibtisch

(heute Arbeitszimmer, früher Atelier-Erker)
um 1900/01

Gebeizte Eiche mit Xylektipomfüllungen und eingelassener Leder-Schreibplatte
78,5 x 158 x 96 cm

Literatur: Weese 1901–02, S. 8 (Abb.Nr. 12).

Kommentar: Der Schreibtisch stand ursprünglich in einer Fensternische des Ateliers und wurde von der Firma Hans Kriner (vormals Ludwig Köllmayr), München, ausgeführt. Ein ähnliches Exemplar befand sich im Arbeitszimmer von Rudolf Diesel (vgl. Abb. in: Diesel 1949, S. 188).

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

c. Schrank in Xylektipomtechnik

um 1901

Holz mit Xylektipomfüllungen
199 x 153,5 x 55 cm

Literatur: Kat. München 1988 (Prinzregentenzeit), Kat.Nr. 6.2.1.26, S. 433.

Kommentar: Ausführung wahrscheinlich durch Johann Buyten und Söhne, Düsseldorf; ursprünglicher Standort wahrscheinlich im Atelier, heute Arbeitszimmer.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

12.5 ESSZIMMER

(heute Arbeitszimmer)

Vertäfelung in gebeizter Eiche mit Keakyholz-Füllungen, Deckenbalken in Lärche, glasierte Keramikplatten, in die Wand eingelassen.

Quelle: priv. Basel (Originalphoto); – Erinnerungen, S. 8–9.

Literatur: Weese 1901–02, S. 9 (Abb.).

Kommentar: Ausführung durch Leopold Ehrengut (Holzarbeiten) und Johann Julius Scharvogel (Keramikplatten). Das ursprüngliche Mobiliar, das auf den Abbildungen von 1902 zu sehen ist, wurde später (um 1908) durch neue Esszimmerstühle ersetzt. Die ursprünglich in die Wand eingelassenen Bilder von Adolf Stäbli und Victor Müller sind verschollen. Die farbige Fassung der Reliefs im Deckenansatz sowie die Bemalungen am Deckenrand sind nicht mehr vorhanden. Fragmente der beim Kachelofen (noch vorort) ursprünglich festeingebauten Sitzgelegenheiten sind auf dem Dachspeicher noch vorhanden.

MOBILIAR

a. Esszimmerstühle

(4 Exemplare vorhanden)
um 1908/09

Holz mit Lederpolster

Kommentar: Stühle und zugehörige Sessel (12.5.b) befanden sich ursprünglich in der Villa Berlepsch und stammen wie der Dielenschrank (12.2.a und b) aus einer zweiten Ausstattungsphase um 1908.

Besitz: Joschi Behrens, München, und Renate Wirth, Fällanden-Pfaffhausen bei Zürich

b. Armsessel

(2 Exemplare vorhanden)
um 1908/09

Holz mit Lederpolster

Besitz: Prof. Till Behrens, Frankfurt

12.6 WOHNZIMMER

Quelle: priv. Basel, Abb. auf gedruckter Einladung zur Hausbesichtigung.

Literatur: BV 1902 (Ansichten), S. 129; – Weese 1901–02, S. 5 (Abb.); – Fred 1903, S. 91; – Süddeutsche Bauzeitung, 11/1901, S. 399.

Kommentar: Ursprüngliches Mobiliar nicht mehr vorhanden, ebenfalls zerstört ist die getriebene Kupferhaube des Kamins (Ausführung des Kamins: J.F.P. Hausleiter, Kupfertreibarbeit von Schubert und Ragaller, München). Neben dem Kamin befand sich das von Fritz Erler gemalte Porträt von Berlepsch-Valendas und seinem Söhnchen (heute im Privatbesitz Hannover) sowie ein barockes Bild mit einem mythologischem Motiv (heute priv. Zürich). Die Decke mit geschnitzten Konsolbalken sowie die Türen sind noch vorort vorhanden. Die ursprüngliche Vertäfelung bestand aus Ulme mit Füllungen in kaukasischer Eibe.

12.7 MUSIKZIMMER

(heute Schlafzimmer)

Quelle: priv. Planegg (Originalphotos).

Literatur: Weese 1901–1902, S. 8 (Abb.); – Süddeutsche Bauzeitung 11/1901, S. 388 (Abb.); – BV 1902 (Ansichten), S. 126, 132 (Abb.).

Kommentar: Das Mobiliar ist verschollen, die Wandmalereien zerstört, die Türen noch original. Neben einem Flügel gehörten vor allem barocke Stühle zur Originalausstattung. In die Wand und über der Tür waren japanische Schnitzereien eingelassen (heute zum Teil priv. Zürich).

12.8 BUBENZIMMER, 1. STOCK

1900/01

Quelle: priv. Basel (Originalphoto).

Literatur: Weese 1901–1902, S. 10 (mit Abb.).

Kommentar: Ausgeführt von Firma Hans Kriner, München, Rahmen ursprünglich dunkel gebeizte Eiche, Füllung Lärche. Türen sowie eine eingebaute Schrankwand (Kat.Nr. 12.8.a) sind vorort (1. Stock) noch vorhanden. Malereien und Vertäfelungen zerstört.

MOBILIAR

a. Eingebaute Schrankwand, vorort (1. Stock)

3,10 x 5,27 x 0,43 m

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

b. Zweitüriger Schrank mit Resten der Wandvertäfelung

187 x 116 x 58 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

c. Schrankaufsatz («Dicke Berta»)

93 x 119,5 x 62 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

d. Zwei eintürige kleine Schränkchen

91 x 70 x 37,5 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen, Ursula Behrens, Planegg

e. Schränkchen mit Aufsatz

141,5 x 84 x 56,5 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

12.9 FENSTER- UND BALKONGITTER

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

a. Kellertörchen

Schmiedeeisen und Metall, feuervergoldet

87 x 103 cm

Literatur: Kat. Philadelphia 1988, S. 40, Nr. 17.

b. Veranda-Gitter

Schmiedeeisen

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 13.7.b (Villa Tobler).

c. Fenster- und Balkongitter

Schmiedeeisen

Literatur: Weese 1901–1902, S. 6–7 (Abb.).

13 VILLA TOBLER, WINKELWIESE 4, ZÜRICH

1852–1855

Pläne: BAZ Umbaupläne von Conrad v. Muralt; ETHZ, gta Nachlass Wegmann.

Quellen: StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 23.9.1899, 5.12.1899; MS 189/1 Franz Hanke 15.2.1901; 185/1 Familie Berlepsch/Hanke 25.10.1901; BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 30.10.1901; MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 29.9.1902; – MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 17./29.9.1902, 16./22.12.1904; – priv. Basel, Mina Tobler an Hans E. v. Berlepsch-Valendas 28.4.1907.

Literatur: Oechslis W. (Hg.): Festschrift zum 50jährigen Bestehen des eidgenössischen Polytechnikums, Frauenfeld 1905, Bd. 2, S. 448 (Abb.); – BV: Ansichten, in: KGB NF 13/1902, S. 125–144; – ID 1901, Bd. 12, S. 94–102 («Villa Tobler»); – Weese Arthur: Landsitz Berlepsch, in: KH 52/1901–2, S. 1–22; – Verlag Ernst Wasmuth (Hg.): Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart, Berlin 1904–05, (Neuaufgabe in «Libri Rari», hg. v. Th. Schäfer, Hannover 1981), S. 1, 11, 12, 22 (Abb.).

An der Ausführung beteiligte Firmen: Wolff und Aschbacher, Zürich (Möbel); Ignaz Winhart und Co., München (Kupfertreibarbeiten); Michael Kiefer und Co., München (Metallarbeiten); Martin und Co., Zürich (Stuckierung); H. Hardmeyer und Co., Zürich (Malerarbeiten); Schmidt und Schmidtweber, Zürich-Dietikon (Marmorarbeiten); Stotz AG, Stuttgart (Haustürgitter); Reinhold Kirsch sowie Josef Zimmermann und Co., beide München (Lampen); W. Gäbler, München (gepresste und polychrom. Tapeten); Eduard Steiniken und Otto Lohr, München, sowie Schulz und Jost, Berlin (Buntglasfenster); Prof. Josef Regl, Kunstgewerbeschule Zürich (Schnitzereien im Rauchzimmer); Furtwängler und Co., Zürich (Wohnzimmersausstattung); Georg Schöttle und Co., Stuttgart (Reliefholzeinlagen des Wohnzimmers; vgl. Kat.Nr. 30.1 (Turiner Ausstellung).

Kommentar: Erbaut für Emil Tobler-Finsler von Architekt Albert Wegmann 1852–1855, Umbau durch Conrad v. Muralt 1898–1900, Ausstattung von Hans Eduard v. Berlepsch-Valendas 1899–1901 (Einweihungsfest). Die Ausstattung der Villa Tobler ist das wichtigste, noch erhaltene Gesamtkunstwerk von Berlepsch-Valendas. Verschollen ist heute nur das «bewegliche» Mobiliar. Sämtliche Einbaumöbel in Speisezimmer, Bibliothek, Rauchzimmer, Haupttreppenhaus und Garderobe sowie in den Vorräumen sind noch vorort. Die gesamte

Wand- und Deckengestaltung sowie die Buntglasfenster und ein Teil der Lampen, die Treppenanlage und alle Türen sind ebenfalls noch vorhanden.

Besitz: Stadt Zürich

13.1 SPEISEZIMMER

um 1899–1901

Ausführung: Wolff und Aschbacher, Zürich (Mobiliar und Vertäfelung); Winhart und Co., München (Kupfertreibarbeiten).

Beschreibung: Der Raum ist bis auf zwei Drittel der Gesamthöhe vertäfelt. In die Vertäfelung sind runde, getriebene Kupferplatten (je 31 cm Durchmesser) mit floralen und zoologischen Motiven eingelassen (vgl. Kat.Nr. 207); die Türen zeigen eingelassene Kupferbänder in der gleichen Art. Die Kupferplatten wurden auch als einzelne Teller angeboten (siehe: KH 50/1899–1900, S. 399; – Hoffmann Julius: Der moderne Stil, Stuttgart 1901, Bd. 3, Tafel 56). Das Mobiliar ist fest in diese Vertäfelung integriert.

MOBILIAR

a. Buffet

Gebeizte Eiche mit Mahagonifüllungen

2,25 (Mitte 1,95) x 2,10 m

Literatur: Weese 1901–02, S. 11 (Einzel-Abb.); – Verlag Ernst Wasmuth (Hg.) 1904/05, Tafel 22 (ganze Wand); – ID 1901, S. 94 (ganze Wand).

Beschreibung: Dreiteiliges, symmetrisch aufgebautes Buffet, das in die Wandverkleidung integriert ist. Mittelteil vierflügelig, rechts und links zwei Schranktürme mit je zwei Türen und drei Schubladen.

b. Gesamte Schrankwand (rechts, bis zum Gurtbogen, einschliesslich a)

Gebeizte Eiche mit Mahagonifüllungen

Insgesamt 2,02 x 4,77 m

Literatur: Vgl. Kat.Nr. 13.1.a (mit Abb.).

Beschreibung: Symmetrisch zum Buffet (a) befinden sich im unteren Teil drei Schranktüren, wovon jeweils zwei eine Art Buffet-Ablagefläche bilden. Über den beiden äussersten Schranktüren (zum Gurtbogen und zur Eingangswand hin) befindet sich ein weiterer einflügeliger Schrankteil. Bei Möbel und Wandverkleidung kontrastiert der schlichte Rahmen mit den maserierten Holzfüllungen. Die Schranktüren sind mit aufwendigen Eck- und Türbeschlägen dekoriert.

c. Eingebautes Tischchen mit Schublade (rechts beim Fenster)

Eiche

86 x 103 cm

Literatur: ID 1901, S. 94 (Abb.).

Beschreibung: Das Tischchen mit Ablagebrett und Schublade (fehlt) ist in die Mitte von drei Wandpaneelen mit drei eingelassenen Kupferplatten (je 31 cm Durchmesser) integriert.

d. Schränkchen (linke Wand)

Gebeizte Eiche mit Mahagonifüllungen

2,15 x 1,48 x 0,48 m

Literatur: ID 1901, S. 95 (Abb.).

Beschreibung: Buffetteil zweiflügelig, in der Mitte offene Nische, Aufsatz mit Schubladen und drei kleinen

Schränktüren, darüber zwei Regalbretter als Abschluss. Zwölf Eckbeschläge, sechs Türgriffe und fünf Schubladenbeschläge.

e. Uhrgehäuse (leer, linke Wand)

Eiche

2,07 x 0,47 x 0,30 m

f. Schränkchen (am Ende des Gurtbogens)

Eiche mit Glaseinsatz (oben)

1,93 (unterer Schrankteil 0,68 m) x 68,5 m

Beschreibung: Unten einflügelige Holztüre, darüber grössere einflügelige Glastür, die im Gurtbogen endet. Vier Eckbeschläge und zwei Türgriffe. Pendant dazu ist ein Wasserspeier in Krebsform unter dem sich ein kleines zweiflügeliges Schränkchen befindet.

13.2 BIBLIOTHEK

um 1899–1901

Insgesamt vier eingebaute Bücherschränke vorhanden

Ausführung: Aschbacher und Wolff, Zürich

Beschreibung: Alle vier zeigen eine geschlossene Ablagefläche mit geschlossenen Schränkchen sowie Glastüren und sind reich mit Beschlägen verziert. Jeweils zwei Bücherschränke sind identisch, sie unterscheiden sich in den Dimensionen, Beschlägen und in der hölzernen Rippengliederung ihrer Glastüren von den beiden anderen Schränken.

MOBILIAR

a. Zwei gleiche Bibliotheksschränke neben der Dielentür

Oliv-Rüsterholz mit kaukasischer Eibe

2,03 (bis Ablagefläche 0,44) x 1,76 m

Literatur: Weese 1901–02, S. 14 (Abb.); – BV 1902 (Ansichten), S. 140 (Abb.); – Verlag Ernst Wasmuth (Hg.) 1904/05, Tafel 1 (Abb.); – Oechsli (Hg.) 1905, S. 448 (Abb.); – ID 1901, S. 101 (Abb.).

b. Zwei gleiche Bibliotheksschränke an der rechten Wandseite

Oliv-Rüsterholz mit kaukasischer Eibe

ca. 2,08 x ca. 1,40 m

Beschreibung: Herzförmige Gliederung der zweiflügeligen Glasfläche, reichverzierte Eck- und Schlüsselbeschläge.

c. Schränkchen unter dem Gurtbogen (rechts vom Kamin)

Gebeizte Eiche mit Mahagonifüllungen

Beschreibung: Zweiflügeliger niederer Schrankteil mit Ablagefläche, darüber einflügeliger hoher Schrank, der in den Gurtbogenansatz mündet. Reiche Eck- und Schlüsselbeschläge.

d. Einbauschränk über Heizkörper mit Wandbrunnen (Fensterpartie)

Heizkörperverkleidung: Eisen mit getriebenem Kupfer, Brunnen: Marmor, Schrankteil: Holz

Insgesamt: 280 x 208 cm, Brunnen: 83 x 57 cm

Literatur: Weese 1901–02, S. 18 (Abb.); – BV 1902 (Ansichten), S. 128 (Abb.); – Verlag Ernst Wasmuth (Hg.) 1904/05, Tafel 11 (sehr gute Einzelabb.); – ID 1901, S. 97 (Abb.).

Ausführung: Winhart und Co. sowie Kiefer und Co., beide München (Gitter); Aschbacher und Wolff, Zürich (Holzteile).

Beschreibung: Bei dem fest eingebauten, gotisierenden dreiteiligen Buffet ist der Heizkörper als Buffetunterteil im Möbel integriert (Heizgitter heute verschollen). In der Mitte befindet sich ein Marmorbrunnen mit Wassermannkopf. Die drei Schränkchen sind zweiflügelig und haben insgesamt sechs Schlüsselbeschläge. Über den Schränkchen befinden sich Ablageflächen für Sammelgegenstände.

13.3 RAUCHZIMMER

um 1899–1901

Zirbelholz

Literatur: Verlag Ernst Wasmuth (Hg.) 1904/05, Tafel 12; – ID 1901, S. 96; – Weese 1901–02, S. 12–13; – BV 1902 (Ansichten), S. 138–139.

Ausführung: Wolff und Aschbacher, Zürich (Möbel); Prof. Josef Regl, Zürich (Schnitzereien, z.B. Supraporte).

Beschreibung: Das gotische Rauchzimmer besitzt gegenüber der Tür zum Speisezimmer an der Aussenwand einen Kamin mit bemalter Kaminhaube. Rechts davon eine eingebaute Eckbank (a) über der sich ein Buntglasfenster (b) mit Wappenscheiben befindet. Die daran anschliessende Fensterwand mit gotisierendem Masswerk hat ebenfalls teilweise Buntglasscheiben. Den Zugang zum Raum schaffen zwei Türen; die Türrahmen sind reich geschnitzt. Über der Tür zum Speisezimmer befindet sich ein zweitüriger Einbauschränk (c). Zum fest eingebauten Mobiliar gehören ausserdem ein neogotisches Waschschränkchen (d) und ein Sekretär (e). Ursprünglich befand sich im Raum ein Rüsterweibchen-Leuchter (verschollen) sowie ein Tisch und Armstühle (verschollen). Einen ähnlichen Leuchter und ähnliche Stühle kannte Berlepsch-Valendas von Schloss Tratzberg (Abb. in Gmelin Leopold: Kunstschatze aus Tirol, in: ZKGV 1896 Bd. 46, S. 41–42).

MOBILIAR

a. Eckbank

116 (Sitzhöhe 45 cm) x 141 x 108 cm

Beschreibung: Die Armlehne endet in einem Löwenkopf, ähnlich dem Mobiliar, das Berlepsch-Valendas für das Dresdner Jagdzimmer verwendete; vgl. Kat.Nr. 28.a.

b. Wappenscheiben

57 x 33,5 cm (Masse je Flügel ohne Rahmen)

Beschreibung: Das zweiflügelige oben abgerundete Fenster zeigt zwei Wappen, die aus zwei Bäumchen herauswachsen.

c. Wandschränk über der Tür

68 x 124 x ca. 24 cm

Beschreibung: Zinnenbekrönt, rechts und links geschnitztes Schmuckband, reiche Beschläge.

d. Waschschränkchen

178 (Tischhöhe 75) x 70 x 39 cm

Beschreibung: Zinnenbekrönt, mit einer Schranktür unten, Waschschüssel fehlt, Wasserbehälter Zinn; vgl. ähnliche gotische Waschkästen in Schloss Tratzberg/Tirol, die wohl als Vorbild dienen.

Quellen: priv. Basel, Zeichnung von Berlepsch-Valendas 1886 (Kat.Nr. 142–144) «Tratzberg, Parthie im Fuggerzimmer».

e. Sekretär

217 (bis Schreibplatte 91) x 146 x ca. 47 cm

Photo: BAZ 1991

Beschreibung: Die zugeklappte Platte ist mit zwei überdimensionalen sternförmigen Beschlägen geschmückt, ähnlich wie bei einer Truhe von Hermann Obrist aus dem Jahre 1897. Darüber befinden sich offene Regalfächer, die in der Mitte einen geschlossenen geschnitzten Schrankteil haben. Unterhalb der Schreibplatte sind ebenfalls eine geschnitzte Schranktür und Regalfächer angebracht. Wie der Waschkasten ist auch der Sekretär zinnenbekrönt. Die aufgeklappte Platte gibt den Blick auf fünf Regalfächer und vier Schubladen frei.

13.4 BIBLIOTHEKSVORRAUM, HOCHPARTERRE

Beschreibung: Vier zweiflügelige und zwei einflügelige Schränke rahmen die drei Zimmertüren. Die Schränke ähneln im Aufbau und in der Verzierung den Bibliotheksschränken, haben jedoch keine Glastüren (a). Bei den hinteren Schränken bildet der Schrankvorsprung (kleines Schränkchen) eine Sitzbank (45,5 x 1,80 x 67 cm). Bei den übrigen Schränken schliesst der untere kleine Schrank mit dem oberen fast bündig ab. Die Türleibung zur Bibliothek zeigt rechts und links ein Konsoltischchen (b).

MOBILIAR

a. Schränke

Oliveiche mit Füllungen in kaukasischer Eibe; Türen: Rüster mit Kirschbaumfüllungen

Gesamthöhe ca 212 cm (Sitzhöhe bzw. unteres Schrankteil 45 cm), t (mit Konsole oben) 43 cm

Photo: BAZ 1991

Literatur: Weese 1901–02, S. 19 (Abb.); – Oechsli (Hg.) 1905, S. 448 (Abb.).

b. Zwei Konsoltischchen

86 x 41 x 30 cm

13.5 VESTIBÜL, 1. STOCK

MOBILIAR

Photo: BAZ 1991

Beschreibung: Rechts und links bündig schliessende Schrankwand bis zur Decke, dabei läuft der Schrankaufsatz über die Zimmertüren hinweg. Über den Türen befinden sich jeweils zweitürige Schränkchen, die linke und die rechte Schrankwand haben jeweils acht Türen. Im unteren Teil sind Schubladen. Das Holz der Schrankfüllungen ist auffällig gemasert. An der Stirnwand ist eine Ablage mit Spiegel (a) angebracht, die von zwei einflügeligen Zimmertüren flankiert wird. Die Gesamthöhe der Schrankwände beträgt ungefähr 2,50 m.

a. Ablage mit Spiegel

ca. 250 x 75 x 36 cm

Beschreibung: Wandtischchen mit Schublade, darüber Ablagebrett und Kristallspiegel.

13.6 SONSTIGES MOBILIAR um 1899–1901

a. Eingebaute Bank (Haupttreppenhaus)

Holz mit roter Lederpolsterung und Metall-Ziergitter an der Rücklehne

205 (Sitzhöhe 45) x 173 x 56 cm

Beschreibung: Die Bank ist unterhalb der Treppe eingebaut und verdeckt den Heizkörper. Der eigentliche Sitzteil wird von einer Art hölzernen Truhbank gebildet. Die dreiteilige überhohe Rückenlehne besteht aus rotem Lederpolster über dem florale Reliefs angebracht sind, darüber drei Ziergitterflächen, die in ein hölzernes Gewölbe – dem Treppenboden – übergehen. Die floralen Motive der Seitenlehne greifen das Muster des Treppengeländers auf und enden in Knorpelformen wie bei Pankoks Möbeln für die Villa Obrist.

b. Uhrgehäuse (Haupttreppenhaus)

(Uhrwerk und Zifferblatt neu)

2,44 x 0,51 m

Beschreibung: Über Eck eingebaut mit zwei Türen und Türgriffen.

c. Eckschränkchen (Haupttreppenhaus)

(Pendent zur Uhr)

79 x 47 cm

Beschreibung: Eintürig mit einem Türgriff.

d. Garderobenwand

Holz, Kleiderhaken aus Messing

insgesamt: 202 x 107 cm

Geschliffener Bleiglasspiegel: 77 x 37 cm

Ablage: ca. 2 x 45 x 11 cm

e. Schrankwand, HOCHPARTERRE

(heute Umkleideraum)

Holz und Keramikplatten

235 (Mitte) x 281 x 35 cm

Tischhöhe 82,5 cm

Photo: BAZ 1991

Beschreibung: Das zur Wand hin gestaffelte Einbaumöbel besteht aus drei Schrankteilen, der mittlere Teil ist höher. Der obere Teil des Mittelstückes ist offen, darunter befindet sich ein zweitüriges Schränkchen mit Schublade. Links davon ebenfalls ein zweitüriges Schränkchen über einem gekachelten Wandstück. Der rechte Schrankteil, der tiefste, besteht unten und oben aus je einem zweitürigen Schränkchen, wobei der untere, tiefere mit Ablagefläche, zusätzlich eine Schublade hat.

13.7 AUSSENANLAGE (GITTER)

a. Florales Gitter auf der Nordwestseite

Schmiedeeisen

Literatur: Ein Vergleichsbeispiel (Grabgitter) ist abgebildet in: KH 49/1898–99, S. 152.

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 31 (Hag, Villa Seerose, Horgen).

b. Geometrische Gitterstücke zwischen Säulenhalf-
rund im Innenhof

Schmiedeeisen

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 12.9.b (Veranda-Gitter der Villa Berlepsch, Planegg).

14 ARBEITSZIMMER DER VILLA DIESEL, MARIA THERESIA STR. 32, MÜNCHEN-BOGENHAUSEN
um 1901

Quellen: StadtAM, Nachlass Anton Pössenbacher Nr. 22, Geschäftsbriefe Pössenbacher an Diesel 26. Juni 1900.

Literatur: Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbevereins, München 1901, S. 49 (Abb.); – Diesel Eugen: Jahrhundertwende gesehen am Schicksal meines Vaters, Stuttgart 1949, (Abb.) S. 188, 190; – Ders.: Rudolf Diesel – Der Mensch, sein Werk und Schicksal, Hamburg 1937, S. 353; – KH 52/1901–02, S. 29 (Abb.).

Kommentar: Die Villa wurde 1900/01 für Ingenieur Rudolf Diesel von Architekt Max Littmann erbaut; der Entwurf des Arbeitszimmers stammt von H. E. v. Berlepsch-Valendas. Das Mobiliar wurde von der Firma Anton Pössenbacher, München, ausgeführt, die Stuckarbeiten von Maile und Blerch, der Lüster stammt von der Firma Reinhold Kirsch. Die Ausstattung des Arbeitszimmers ist nicht erhalten; das bewegliche Mobiliar ist verschollen.

Besitz (Villa): Ralph Siegl

15 MUSIKZIMMER DER VILLA ESSER, GOEBENSTR. 16, ELBERFELD
1899

Quellen: Brief von Gerhard Esser an Autorin (zitiert Aufzeichnungen des Bauherrn) 24.8.1986; – StadtBW BRH MS 150/2 Goswina v. Berlepsch 14.6.1911; MS 149/1 12.10.1899; MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 8.10.1897, 20.12.1899 (Abrechnung, Esser bessert Honorar von sich aus auf); – AKWM XI/2 Berlepsch-Valendas an Deneken, 8./13.10.1899.

Literatur: Ritter William: H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: L'Art et Décoration, 1900, Bd. 7, S. 74–82, hier S. 74 (Abb.); – BV 1902 (Ansichten), S. 131 (Abb.).

Kommentar: Die Ausstattung des Musikzimmers der für Konsul Max Esser erbauten Villa war bis 1941 in Besitz der Familie Esser und ist seit 1945 verloren (Brief vom 24.8.1986). Inventar (zitiert nach Aufzeichnungen des Bauherrn): Ein Holzpaneel mit 10 eingelegten Fayence-Tellern, eine vierflügelige Schiebetür, eine zweiflügelige und eine einflügelige Tür ausgeführt von Richard Braun (München) 5747 Mark, Stuckdecke ausgeführt von Maile und Blerch (München) 1300 Mark, Decke vergoldet von Konrad Barth und Co. (München) 12400 Mark. Mobiliar (ausgeführt von der Firma Heinrich Pallenberg, Köln): je ein Schreibtisch, Nähtisch, runder Tisch, Notenschrank, kleiner Schrank, Abstelltisch, drei Holzfauteuils mit Polster und ein zehnmögiger, schmiedeeiserner Kronleuchter (Ausführung: Josef Zimmermann und Co.).

16 WOHN- UND SPEISEZIMMER DER VILLA PÖSSEN-BACHER, BAUMSTR. 3, MÜNCHEN
(nicht erhalten)
1899

Quellen: StadtAM, Nachlass Anton Pössenbacher 51/I, Bd. Wohnzimmer.

Literatur: Ritter William: H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: L'Art et Decoration März 1900, Bd. 7, (Abb.) S. 77, 80; – BV 1902 (Ansichten) (Abb.) S. 143, 134–135, 130–131; – Weese 1901–02, S. 28 (Abb.).

Kommentar: Bau von Jakob Heilmann und Max Littmann für Kommerzienrat Anton Pössenbacher. Ausstattung von Berlepsch-Valendas.

17 ENTWÜRFE ZUR AUSSTATTUNG VON KLEIN-WOHNHÄUSERN
(vgl. Architektur Kat.Nr. 4)

18 AUSSTATTUNG DES BODENSEEDAMPFERS «LINDAU»
(genannt «Bodenseegigerl», zerstört)
1905

Quellen: AVN, Akten der General-Direktion der königlich-bayerischen Staatseisenbahnen, IV. Abt.: «Dampfschiff Lindau», Akt Nr. 140 (1901–1904), Akt 139 (1905) Schriftverkehr und Pläne (vgl. Kat. Nr. 248); – StadtBW BRH MS 185/4 Familie Berlepsch/Hanke 4.1.1905.

Literatur: Rudloff Klaus v., Jeanmaire Claude: Schifffahrt auf dem Bodensee. Die Blütezeit der Dampfschifffahrt, Bd. 2, Villingen 1981, S. 44–47, 445; – BV: Ein neuer Bodenseedampfer, in: KKH 1905, Bd. 8, S. 606–612 (mit Abb.); – BV: Der neue Bodenseedampfer «Lindau», in: DK 1906, Bd. 14, S. 221–224 (Abb.); – BV: Der neue Bodenseedampfer «Lindau», in: KH 56/1905–06, S.1–6 (Abb.).

Kommentar: Ausführung durch Firma Joseph Rathgeber, München; technische Ausstattung von Krauss-Maffai, München; Lampen von Winhart und Co., München; Auftraggeber: Bayerische Staatseisenbahnen; 1905 Stappellauf; 1930 Modernisierung; um 1960 verschrottet.

19 AUSSTATTUNG DES BODENSEEDAMPFERS «RHEIN»
(zerstört)
1906

Quellen: priv. Basel (Photos); – Firmenarchiv Escher Wyss und Co., Zürich (technische Pläne); – Archiv der SBB.

Literatur: Rudloff/Jeanmaire 1981, S. 47–48, Abb.Nrn. 240–249; – Liechti Erich, Meister Jürg, Gwerder Josef: Die Geschichte der Schifffahrt auf Bodensee, Untersee und Rhein, 1981, S. 73–78; – BV: Die künstlerische Ausstattung des neuen Bodensee-Dampfers «Rhein», in: SBZ Mai 1907, Bd. 49, S. 217–221 (Abb.); – BV: Ein neuer Bodenseedampfer, in: DK 1907, Bd. 16, S. 199–203 (Abb.); – BV: Der neue Bodenseedampfer «Rhein», in: KKH 1907, Bd. 10, S. 24–34, 58–60 (Abb.).

Kommentar: Ausführung durch Firma Escher Wyss und Co., Zürich; Auftraggeber: Schweizerische Bundesbahnen; 25.8.1906 Stapellauf in Romanshorn; 1930 Modernisierung; 1966 verschrottet; Gesamtkosten 355000 sFr.; Innenausstattung 28000 sFr.

20 AUSSTATTUNG FÜR KRANKENSALONWAGEN
(verschollen)
1906

Quellen: AVN, Wagenverzeichnis der königlich bayerischen Staatseisenbahnen, Rechtsrheinisches Netz, Stand 31. März 1913 (Plan, Photo); – priv. Basel, Gmelin an Berlepsch-Valendas 7.2.1907.

Literatur: BV: Neuzeitliche Eisenbahnwagen-Einrichtungen, in: KH 57/1906–07, S. 304–306 (Abb.); – Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt NF 1907, Bd. 39, S. 31–37 («Die Beteiligung der kgl. Bayer. Verkehrsverwaltung auf der Bayer. Jubiläums-Landes-Ausstel-

lung 1906 zu Nürnberg»); – van dem Berg Gerhard: Eisenbahnwagen, in: Die Werkkunst 1/1906–05, S. 360–361.

Kommentar: Ausführung durch die Firma Rathgeber (München); Auftraggeber: Bayerische Staatseisenbahnen. 1906 auf der Nürnberger Industrie- und Gewerbeausstellung gezeigt.

AUSSTELLUNGSRÄUME

21 VII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM KÖNIGLICHEN GLASPALAST MÜNCHEN 1897, RAUM 24–25

(zerstört)

1896/97

Quellen: StadtBW BRH MS 190/6 Konvolut (Einladung zur Ausstellung); – UBB, Nachlass Hans Sandreuter, Nr. 48, 18.12.1896 Berlepsch-Valendas an Hans Sandreuter; – BStA B Hollandiana, 20.11.1896 Berlepsch-Valendas an Prof. Hyazinth Holland; – StadtBW BRH MS 184 Familie Hanke/Berlepsch 20.12.1896, 11.2.1897; – Monacensia, Nachlass der Künstlergenossenschaft, Einladung vom 31.1.1897, Zeitungsausschnitt «Kunstchronik», in: MAZ 6.2.1897.

Literatur: Kat. München 1897 (GP, Int.K.); – BV: Endlich ein Umschwung, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 1–12; – Schultze-Naumburg Paul: The Art Movement, in: The Magazine of Art 1898, Bd. 22, S. 669–672; – Ders.: Die Kleinkunst, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 378–379; – Bode Wilhelm: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Jahrhunderts, Berlin 1901, S. 99–100; – Gmelin Leopold: Die Kleinkunst auf der Kunstausstellung zu München 1897, in: KH 48/1897–98, S. 17–28, 50–58 hier: S. 22–23 (Abb. 3, 6).

Kommentar: Das Gesamtarrangement der beiden kleinen Räume stand unter der Oberleitung von Martin Dülfer und Theodor Fischer, Berlepsch-Valendas stellte jedoch als einziger mehrere grössere Möbelstücke aus. Er hatte die Möbel bereits in der Schreinerwerkstatt einem kleinen Kreis von geladenen Besuchern vorgeführt.

MOBILIAR

(ausser a. verschollen)

Ausführung: Tischler (Wilhelm ?) Schuster, München; Bildhauer Dettenhofer, München (Reliefs); Schlosser Uhlitzsch (Beschläge).

a. Mappenschrank Villa Berlepsch, (Regalaufsatz mit Medusa-Relief auf geschlossenem Schrankteil)

Zirbelholz

141 x 141 x 48 cm (nur Aufsatz), ganze Höhe etwa 2,80 m bezeichnet: 1896

Literatur: BV 1897/98 (Umschwung), S. 7 (Abb.); – Kat. München 1897 (GP, Int.K.), S. 205, Nr.5 (Abb.), S. 124; – Gmelin 1897–98 (Kleinkunst), S. 22–23 (Abb. 3); – Schultze-Naumburg 1898 S. 670; – Ders. 1896/97, S. 378–379.

Besitz: In Privatbesitz München (nur Aufsatz erhalten, Schrankteil verloren)

b. Schreibtisch

1896/97

Buchen- und Zirbelholz, Beschläge (Eisen)

Literatur: BV 1897/98 (Umschwung) S. 8 (Abb.); – Schultze-Naumburg 1898, S. 670 (Abb.); – Gmelin 1897–98 (Kleinkunst), Abb.Nr. 6 (Kleinkunst); – Kat. München 1897 (GP, Int.K.), Nr. 1, S. 204, S. 126 (Abb.).

Kommentar: Im Katalog verzeichnet als «Schreibtisch mit Aufsatz in Buchen- und Zirbelholz, geschnitzt und bemalt, mit schmiedeisernen Ornamenten». Der Schreibsekretär mit unsymmetrischem hohem Regalaufsatz und geschlossenem Schrankteil im unteren Bereich zeigt besonders an den Seitenwänden Reliefs mit floralen Motiven.

c. Mappenschrank mit gedrechselten Säulen

1896/97

Zirbelholz, Beschläge (Eisen)

Literatur: BV 1897/98 (Umschwung), S. 6 (Abb.); – Schultze-Naumburg 1898, S. 672 (Abb.); – Gmelin 1897/98 (Kleinkunst), Abb.Nr. 3; – Kat. München 1897 (GP, Int.K.), S. 205, Nr. 5–7, S. 125 (Abb.).

Kommentar: Im Katalog verzeichnet als: «Drei Bibliotheksschränke aus Zirbelholz, geschnitzt und bemalt» (vgl. Kat.Nr. 21.a. der dritte Schrank wurde nicht abgebildet und ist verschollen). Der altertümliche Bibliotheksschrank besteht aus einem einflügeligen geschlossenen Schrankteil, einem kleineren geschlossenen Schrankaufsatz und einem Regalaufsatz mit vier gedrechselten Säulen. Besonders die Seitenwände sind mit floralen Reliefs dekoriert.

22 MÜNCHNER JAHRESAUSSTELLUNG JULI 1898 IM KÖNIGLICHEN GLASPALAST, RAUM 21 (ZWEI RÄUME)

(zerstört)

Quellen: BayHStA MW 1948, Zusammenstellung der Kosten für die Ausstellung der Abteilung für Architektur und Kunsthandwerk im königl. Glaspalast, S. 3; – Stadt BW BRH MS 189/1, Franz Hanke 26.6.1898, 21.5.1898; – priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas, 21.3.1898, 1./4. 4.1898; – Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vorbildersammlung Nr. 7325, 122 B, 122 D, 120 B.

Literatur: Kat. München 1898 (GP, Jahr.K.); – Gmelin Leopold: Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast 1898, in: KH 48/1897–1898, Heft 12, S. 369–380, 405–424 (Abb.Nrn. 588–598, 605–14, 619–20); – Weese Arthur: H.E. v. Berlepsch – München, in: DKD 1898/99, Bd. 3, S. 1–20 (mit Abb.); – Keyssner G.: Die Ausstellung im Glaspalast, in: MNN 17. Juli 1898, Nr. 323, S. 1–2; – Morawe Ferdinand: Das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, in: DK 1898, Bd. 2, S. 185–188; – Hofmann Albert: Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchner Kunstausstellung 1898, in: KGB NF 10/1898, S. 41–57 (mit Abb.); – Weese Arthur: Kunsthandwerk im Glaspalast, in: Kunstchronik 1897–98, Bd. 9, S. 531; – The Architectural Review 1898/99, Bd. 5, S. 263–266 (mit Abb.) («Deutsche Kunst und Dekoration», Autor: H.R.); – Ritter William: H.E. v. Berlepsch, in: Art et Decoration März 1900, Bd. 7, S. 74–82, S. 76, 78 (Abb.); – Rottenburg H.: Kunsthandwerk auf der Münchner Jahresausstellung 1898, in: KuZ 1898, Bd. 9, S. 96; – Rosner Karl: Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert, München 1899, S. 99–105 (Abb.); – Halm Philipp: Zehn

Jahre angewandter Kunst in München, in: AR 1906, Bd. 22, S. 33–38, hier: S. 34–35; – MNN 9.9.1898 («Kunstchronik: Verkäufe»); MNN Nr. 438, 23.9.1898 («Kunstchronik: Verkäufe»); – Morawe Ferdinand: Die Ausstellung im Münchner Glaspalast 1898, in: MNN Nr. 497, 27.10.1898, S. 1–2.

Ausführung: für beide Räume: Firma Giobbe und Johann Rappa (Kassettenplafond); C. Fischers Witwe (Geschäftsführer Baumann) (reliefierte Wandpanneaux, Bogenfries und Türumrahmungen); Firma Maille und Blerch (Stukkaturen); Otto Lohr (Fenster in Kathedralglas mit farbiger Umrahmung); alle München. Angaben nach Kat. München 1898 (GP, Jahr.K.), 3. Ausgabe 25.7.1898, S. 180–182.

22.1 BIBLIOTHEK

Abbildungen des ganzen Raumes in: Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), Abb.Nr. 595; – Weese 1898/99, S. 6, Abb. 16; – Hofmann 1899, S. 5; – Rosner 1899, S. 101.

Kurzbeschreibung: An der Schmalseite des Raumes steht Mobiliar – ein hoher Schrank und ein Bücherregal mit einflügeligem Schrankteil – vor einer abstrakten Jugendstiltapete, die mit einer profilierten umlaufenden Holzleiste bündig mit den Möbeln abschliesst. Auf der Längsseite ist ein vierflügeliger Schrank in eine Holzvertäfelung integriert, die nach oben und auf der Seite von derselben Tapete umgeben ist. Die Holzleiste schliesst diese Zonen zum gemalten, oberen Wandteil ab, einem blaugrau gemalten floralen Fries, der in einem wellenförmigen Herzenband endet. Daran schliesst sich ein roter stilisierter Bäumchenfries in der Art englischer Schablonenmalereien an. Ein Kämpfergesims verbindet die Wand mit der stuckierten gewölbten Decke. Über den lauchgrünen Deckengrund spannt sich ein terrakottafarbenes Gitternetz, das verschiedene hellfarbige, florale Stuckrosetten enthält.

MOBILIAR

(verschollen)

Ausführung: Buyten und Söhne, Düsseldorf

a. Schrank

Füllungen in Xylektipom mit floralen Motiven (Schablonen)

Literatur: Ritter 1900, S. 78 (Abb.); – vgl. Kat.Nr. 23 und 24 (Darmstadt und Krefeld).

Beschreibung: Hauptteil einflügelig mit abstraktem Distelmotiv und Schublade; Aufsatz zweiflügelig mit floralem Motiv. Acht Zierbeschläge an den Ecken, vier Schlüsselbeschläge mit Griff.

b. Regal

Technik vgl. Kat.Nr. 22.1.a

Literatur: siehe Kat.Nr. 22.1.a (Abb.).

Beschreibung: Unterteil: einflügeliger Schrankteil mit Wiesenkerbelmotiv, zwei offene Regalbretter und Schublade; zwei Eckbeschläge, ein Schlüsselbeschlag mit Griff und Schubladen-Ziergriff. Aufsatz: Drei offene Regalbretter mit rechts vorgeblendeter Zierleiste mit Blätterornament.

c. Schrank in symmetrischer Wandvertäfelung

Literatur: Weese 1898/99, S. 9 (Abb.).

Beschreibung: Vierflügeliger Schrank mit rechteckigen

Füllungen in Xylektipomtechnik, acht Eckbeschlägen, zwei Zierscharnieren die mit zwei von vier Schlüsselbeschlägen verbunden sind. Ein Regalbrett über die ganze Länge von Schrank und Vertäfelung.

22.2 WOHNZIMMER

Abbildungen des ganzen Raumes in: Kat. München 1898 (GP, Jahr.K.), S. 115; – Weese 1898/99, S. 13, 15, 16; – Architectural Review 1898/99, S. 265; – Hofmann 10/1899, S. 46; – Gmelin 1897–98, (Kunsth Handwerk) S. 407; – Rosner 1899, S. 103.

Kurzbeschreibung: Der Raum zeigt Renaissance-Charakter, ein Eindruck, der vor allem durch die Pilaster mit symmetrisch angeordneten, floralen Motiven hervorgerufen wird. Auch hier gliedert Berlepsch-Valendas die Wand durch verschiedene Strukturen und Motive. Im Bereich der Möbel verwendet er eine Tapete mit abstraktem, floralen Motiv, während die obere Wandhälfte eine Art Relief zeigt, das an Stuckdekorationen historischer Räume erinnert. Bis auf die Essgruppe sind die Möbel an der Wand aufgereiht.

MOBILIAR

(ausser k. verschollen)

Ausführung: Buyten und Söhne, Düsseldorf

d. Truhen-Bank

Quellen: priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 4.4.1898.

Abbildungen: Architectural Review 1898/99, S. 263; – Weese 1898/99, S. 7; – Rosner 1899, S. 103; – Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), Abb.Nr. 597.

Beschreibung: Zweisitzige Truhenbank mit violetter Samtbezug, am Kopfende drei Holzfüllungen in Xylektipomtechnik mit floralen Motiven, Armlehnen in Tierpfotenform, am Fussende grosse halbkreisförmige Zierbeschläge.

e. Ausziehtisch

Quellen: priv. Basel, Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas 4.4.1898.

Abbildungen: Rosner 1899, S. 105; – Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), S. 411; – Weese 1898/99, S. 8; und Gesamtansichten.

Beschreibung: Rechteckige Tischplatte auf geschwungenen Beinen mit Xylektipomfüllungen und Schnitzereien, Tischbeine verstrebt.

f. Polster-Stuhl

Quellen: vgl. priv. Planegg, Skizzenbuch q Kat.Nr. 240 (Fledermausflügel-Studie).

Abbildungen: Rosner 1899, S. 102; – Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), Abb.Nr. 590; – Weese 1898/99, S. 8.

Beschreibung: Gepolsterter Sitz, Stuhlbeine leicht ausgestellt und dreifach verstrebt, Rückenlehne mit symmetrisch angeordneten Verstrebungen und geschwungener, nach aussen auslaufender Lehnenkante.

g. Stuhl

Abbildungen: siehe Kat.Nr. 22.f und Gesamtabbildungen.

Beschreibung: Sitzfläche mit Rohrgeflecht, Stuhlbeine zweifach verstrebt, durch Mittelstrebe zweigeteilte Rückenlehne. Ursprünglich in vier Exemplaren vorhanden.

h. Armlehnsessel

Abbildungen: Rosner 1899, S. 104; – Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), S. 411; – Weese 1898/99, S. 9.

Beschreibung: Polstersessel mit ausgestellten Beinen, geschwungenen Zargen und Armlehnen, abgerundete Rückenlehne mit um eine Mittelachse sternförmig angeordneten Verstrebungen.

i. Kredenz

Abbildungen: Weese 1898/99, S. 5; – Hofmann 1898, S. 57; und Gesamtabbildungen.

Beschreibung: Anrichte mit zwei Schubladen, darunter und darüber jeweils ein Regalbrett, im unteren Seitenteil ein verschliessbares Schrankteil mit zwei Zierbeschlägen über Eck und einem Schlüsselbeschlag, zwei runde Schubladengriffe, Füllungen in Xylektipomtechnik.

j. Buffet-Schrank

Abbildungen: Weese 1898/99, S. 5; – Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), Abb.Nr. 598; – Rosner 1899, S. 100; und Gesamtabbildungen.

Beschreibung: Gotisierender Schrank mit Xylektipomfüllungen und Zierbeschlägen sowie vier Schranktüren; beim Aufsatz an jeder Seite zwei kleine Schranktürchen mit überdimensionalen Beschlägen und drei Schubladen.

k. Wandbrunnen

Quellen: Wien Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vorbildersammlung Nr. 7325, 122 D.

Abbildungen: Gmelin 1897–98 (Kunsth Handwerk), S. 408; und Gesamtabbildungen.

Kommentar: Ausführung durch Winhart und Co., München. Getriebener Kupferwandbrunnen mit abstrakt-floralen Motiven.

23 AUSSTELLUNG KÜNSTLERISCHER MÖBEL UND GERÄTE IM KAISER-WILHELM-MUSEUM, KREFELD, MAI–JUNI 1898

Quellen: Kat. Krefeld 1898, Nr. 36–44; – AKWM, Sig. v c 5, 101–03 (Objekte-Liste); – priv. Basel, Deneken an Berlepsch-Valendas 15.3.1898.

Literatur: Brües Ernst: Ausstellung zu Krefeld, in: DKD 1898, Bd. 2, S. 415–419; – Morawe Ferdinand: Das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, in: DK 1898, Bd. 2, S. 185–188, 210 (Abb.).

Kurzbeschreibung: Im Unterschied zu München hatte Berlepsch-Valendas hier weniger Einfluss auf die Dekken- und Wandgestaltung. Der Raum enthielt neben seinen Möbeln auch Stücke von Otto Eckmann. Berlepsch-Valendas' Möbel, hier als «Speisezimmer» bezeichnet, sind eine Auswahl seiner in München gezeigten Möbel. Er kombiniert zwei Schränke aus der Bibliothek (Kat.Nr. 22.1.a und 22.1.b), mit dem Tisch (22.2.e), Sessel (Kat.Nr. 22.2.h), zwei Stühlen (Kat.Nr. 22.2.f und g) und der Kredenz (Kat.Nr. 22.2.i). Die Truhenbank (Kat.Nr. 22.2.d) wurde ebenfalls gezeigt.

Kommentar: Im Kat. Krefeld 1898 befinden sich zu den Kat.Nrn. 36–41 folgende Preisangaben: Truhenbank 478 Mark, Schrank 970 Mark, Tisch 189 Mark, Sessel 88 Mark, Stühle je 56 Mark.

24 1. DARMSTÄDTER KUNST UND KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG SEPTEMBER BIS OKTOBER 1898

Literatur: Kat. Darmstadt 1898; – DKD 1898/99, Bd. 3, S. 104–114, 127 (Abb.) («Moderne Kleinkunst und Zimmerausstattung – 1. Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Darmstadt 1898»); – DKD 1898/99, Bd.3, S. 137 («Ein Rundgang durch die 1. Darmstädter Kunstausstellung»); – Fuchs Georg: Darmstädter Ausstellung, in: MNN 3.10.1898 Nr. 455, S. 3–4; – MNN 7.10.1898 («Verkäufe in Darmstadt»).

Kurzbeschreibung: Sogenanntes «rotes Zimmer», als Junggesellenzimmer gedacht. Berlepsch-Valendas kombiniert hier Möbel aus der Bibliothek mit der Sitzgarnitur (vgl. Kat.Nr. 22.2.e–h) des Wohnzimmers, die er in München 1898 zeigte. Der Schrank und das Regal (Buyten und Söhne, Düsseldorf) aus der Bibliothek der Münchner Ausstellung (vgl. Kat.Nr. 22.1.a–b) stehen vor einer Eckmann-Tapete («abgeblühter Löwenzahn»), die Buntglasfenster stammen von Hans Christensen («Kopf mit Schlange» und «Kopf mit Schleier»).

25 GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG

29.4. BIS 16.10.1898

Quellen: priv. Basel, Ausstellungskommission der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung an Berlepsch-Valendas 18.1.1898 (Offizielle Einladung zur Teilnahme); 1.4.1898 Buyten und Söhne an BV.

Literatur: Kat. Berlin 1898, Abt. 5 Kunstgewerbe Nr. 1658–1663; – Hofmann Albert: Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchner Kunstausstellung 1898, in: KGB NF 10/1899, S. 41–57; – MNN Nr. 412, 7.9.1898 («Kunstchronik: Verkäufe»; Schreibtisch verkauft).

Kurzbeschreibung: Auch hier hatte Berlepsch-Valendas einzelne Möbel und Metallarbeiten ausgestellt und nicht wie in München komplette Räume ausgestattet. Die Abteilung Kunstgewerbe war in Berlin insgesamt kleiner als in München. Berlepsch-Valendas war der einzige Aussteller, der hier mit Möbeln vertreten war. Der Ausstellungskatalog nennt vier Mobiliarstücke, die von Buyten und Söhne (Düsseldorf) ausgeführt wurden:

Nr. 1658 «Bank mit Paneel-Aufsatz» (vgl. München Kat.Nr. 22.2.d)

Nr. 1659 «Schreibtisch in verschiedenfarbigem Holze»

Nr. 1660 «1 Stück Wand-Veräfelung in verschiedenfarbigem Holze» (vgl. München, Bibliothek Kat.Nr. 22.1.c)

Nr. 1661 «Bücherschrank in verschiedenfarbigem Holze». Bei den meisten Exponaten handelt es sich um Duplikate der Münchner Stücke. Zusätzlich stellte Berlepsch-Valendas nur einen Schreibtisch aus.

a. Schreibtisch

Literatur: Hofmann 1899, S. 32 (Abb.); – Kat. Berlin 1898,

Nr. 1659.

Beschreibung: Bei dem reich verzierten Möbelstück in Xylektipomtechnik handelt es sich um einen Sekretär mit herunterklappbarer Schreibplatte. Das überdimensionale Möbelstück besteht aus vier Schubladen, drei Schränkchen und einem offenen Regalteil. Es ist mit reichen, grossen Beschlägen verziert und an den Kanten mit floralen Schnitzereien geschmückt.

**26 XXVI. JAHRESAUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUS
WIEN 1899**

Literatur: Kat. Wien 1899, Saal XL, S. 59–64.

Kurzbeschreibung: Noch ein Jahr später zeigte Berlepsch-Valendas dieselben Möbel und Kupferarbeiten wie in München (vgl. Kat.Nr. 22). Bei der Wiener Jahresausstellung war er neben Martin Dülfer der einzige Entwerfer mit mehreren kunstgewerblichen Arbeiten. Im Saal XL wurden sieben Möbelstücke und eine Wandvertäfelung von Berlepsch-Valendas gezeigt sowie mehrere Kupfertreibarbeiten. Darunter auch der Münchner Wandbrunnen (vgl. Kat.Nr. 22.2.k).

Der Wiener Katalog listet folgende Möbelstücke mit Preisen auf:

Nr. 290 «Wäscheschrank M. 515.–»

Nr. 295 «Wandvertäfelung M. 394.–»

Nr. 300 «Lehnstuhl mit Leder M. 88.–»

Nr. 301 «Credenz Tisch M. 360.–»

Nr. 316 «Truhenbank M. 590.–»

Nr. 325 «Tisch M. 225.–»

Nr. 329 «Polsterstuhl M. 48.–»

**27 MÜNCHNER JAHRESAUSSTELLUNG IM KÖNIGLICHEN
GLASPALAST, AUGUST 1899**

Quellen: StadtAM, Nachlass Pörsenbacher, Sig. 51/1 Bd. Wohnzimmer, S. 804, 806.

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), 4. Ausgabe, S. 179–181; – Morawe Ferdinand: Kunstgewerbe im Glaspalast zu München 1899, in: DKD 1899/1900, Bd. 5, S. 24–33, S. 21–23 (Abb.); – Plehn A.L.: Die Zimmerausstattungen auf den Ausstellungen in Berlin, München und Dresden im Sommer 1899, in: KGB NF 11/1900, S. 19–33, 147 (Abb.), S. 190–199; – KH 50/1899–1900, S. 24–29 (Abb.) («Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast»).

Kommentar: Wie bereits im Vorjahr so war Berlepsch-Valendas auch hier für die Gesamtausstattung von zwei Räumen verantwortlich. Nr. 23a war ein Salon, mit Möbeln ausgeführt von der Münchner Firma Anton Pörsenbacher. Raum Nr. 23b war ein Bibliothekszimmer, mit Möbeln ausgeführt von Richard Braun (München).

27.1 BIBLIOTHEK

Abbildungen: ganzer Raum: Morawe 1899/1900, S. 21; – KH 50/1899–1900, S. 29 (Zimmerausstattungen); – Plehn 1900, S. 195.

Ausführung: Richard Braun, München (Möbel); Firma Joost Thoof und Labouchere, Delft (Kamin- und Wandbekleidung in glasierten Platten mit Metallreflex); Villeroy und Boch, Mettlach, (Plattenbelag); Winhart und Co., München (getriebene Füllungen und Kaminhaube); Josef Zimmermann und Co., München (Beleuchtung).

Kurzbeschreibung: Berlepsch-Valendas verwendet hier erstmals einen Kamin mit getriebener Kupferhaube mit floralen Motiven vor einer gekachelten Wand, der die Bibliothek beherrscht. Die leicht gewölbte Decke ist mit farbigen Stuckornamenten verziert. Zu beiden Seiten des Kamins befinden sich die Schränke und Bücherregale; dabei wirkt der eine Schrank als eine Art Raumteiler zum Salon, dem zweiten Ausstellungsraum Berlepsch-Valendas'. Auf derselben Seite werden Bibliothek und Salon durch einen in Löwenköpfen endenden hölzernen Gurtbogen (vgl. Kat.Nr. 13.2) getrennt, der

zwischen Schrank und Decke offen ist. Dadurch erreicht Berlepsch-Valendas die notwendige Beleuchtung der Bibliothek. Auf der gegenüberliegenden Seite befanden sich eine Erker- und Brunnennische, die jedoch nicht abgebildet wurden. Hier stand wohl auch der Schreibtisch (vgl. Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), Nr. 2388).

MOBILIAR

(ausser a. verschollen)

a. Bibliotheksschrank (sogenannter «Schmetterlingsschrank»)

Eiche, Eichen- und Rüsterfurnier, Beschläge aus Messing und Stahl

2,54 x 1 x 0,57 m

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), S. 180, Nr. 2378; – Morawe 1899/1900, S. 20, 21 (Abb.), 23 (Abb.), 26; – KH 50/1899–1900, S. 28 (Abb.Nr. 38), 29 (Abb.Nr. 39); – Kat. Philadelphia 1988, Nr. 16 (Abb.).

Kommentar: Sechsflügliger hoher Schrank mit Regalaufsatz und reichen Beschlägen, zwölf Eck- und acht Schlüsselbeschlägen mit Haltegriffen. Helle Füllungen mit starker Maserung sind mit einem schlichten, dunkelgebeizten Rahmen kontrastiert. Das Möbel verblieb nach der Ausstellung im Besitz von Berlepsch-Valendas in seiner Bibliothek in Planegg.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

b. Sammlungsschrank

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), Nr. 2379.

Kommentar: Abbildungen nur auf Gesamtaufnahmen und daher sehr schlecht sichtbar.

c. Schreibtisch

«braun gebeiztes Eichenholz mit grün gebeizten Ulmenholz-Füllungen» (= Rüster)

2 x 1 m (Tiefe unbekannt)

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), Nr. 2380; – (Abb.): KH 49/1898–99, S. 154, Nr. 216; Rosner 1899, S. 120.

Beschreibung: Schreibtisch mit kleinfächrigen Seitenregalaufsätzen auf beiden Seiten, vier abschliessbaren Türen mit Fächern, zwei (wahrscheinlich vier) Schubladen und herausziehbaren Ablegeplatten. Die Türen sind mit jeweils zwei Eckbeschlägen verziert sowie mit einem Schlüsselbeschlag mit Haltegriff.

Kommentar: Ursprünglich im Besitz von Professor Albert Neisser, Breslau (vgl. Rosner 1899, S. 120).

d. Zwei Stühle

Holzgestell mit Lederbezug an Rückenlehne und Sitz

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), Nr. 2382–2383; – KH 50/1899–1900, S. 28, Nr. 37 (Abb., Zimmerausstattung); – Plehn 11/1900, S. 198 (Abb.).

Beschreibung: Schlichter Armlehnstuhl mit Anklagen an altdeutsche Formen. Beine leicht ausgestellt und Armlehnen geschwungen.

e. Wandbrunnen

Kupfer getrieben

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), Nr. 2394; – KH 50/1899–1900, S. 27 (Abb.).

Ausführung: Winhart und Co., München.

Beschreibung: Zwiebförmige Brunnenschale und dekorative Rückwand mit Darstellung eines abstrakten Lilienstockes.

27.2 SALON

Quellen: StadtAM, Nachlass Pössenbacher 51/1, Bd. Wohnzimmer, S. 804 (Photo).

Abbildungen: KH 50/1899–1900, S. 27, 26; – Plehn 11/1900, S. 193.

Kurzbeschreibung: Alle Möbel stehen auf einem Podest vor einem passenden Wandpanneau mit der gleichen Stoffbespannung wie die der Sitzgruppe. Oberhalb des Paneaux ist die Wand mit rosettenförmigen, floralen Schablonenmotiven bemalt.

MOBILIAR

(verschollen)

f. Buffet

Quellen: StadtAM, Nachlass Pössenbacher Bd. Wohnzimmer 51/1, S. 806 «bez. 153», Kat.Nr. 2370 unter «Saloneinrichtung in Veilchenholz» aufgeführt, nicht separat.

Abbildungen: Ritter 1900, S. 74–82, hier: S.79; – KH 50/1899–1900, S. 27; – Morawe 1899/1900, S. 22; – Kat. Flensburg 1979, S. 54.

Beschreibung: Dreiteiliges Buffet mit zwei hohen Ecktürmen und halbrunder Anrichte mit Schublade und Regalaufsatz. Der linke Eckturm ist durchgehend geschlossen mit zwei Schubladen und zwei gläsernen Schranktüren. Der rechte Eckturm ist im oberen Bereich offen (Regalfächer) und hat unten ebenfalls ein Glastürchen.

g. Eckbank

Veilchenholz mit Seidenbezug

Quellen: StadtAM, Nachlass Pössenbacher, 51/1 Bd. Wohnzimmer, bez. «149, T 150, C 151».

Abbildungen: KH 50/1899–1900, S. 26; – Plehn 1900, S.193.

Beschreibung: Dreisitzer-Eckbank mit überhoher Rückenlehne und geblütem Seidenbezug, bekrönt von fächerartigen Holzverstreben im Stil von Arthur H. Mackmurdo, darunter drei Holzfüllungen mit auffälliger Maserung, geschwungene Armlehnen mit sechs Strebepeilern.

Kommentar: Im Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.) erscheinen alle Möbel unter der Sammelnummer 2370.

h. Armlehnstuhl

Veilchenholz mit Seidenbezug

Quellen und Abbildungen: vgl. Kat.Nr 27.2.g

Beschreibung: Sitzfläche und Ausschnitt der Rückenlehne mit geblütem Seidenbezug, Armlehnen leicht ausgestellt mit Strebepeilern.

i. Tischchen

Quellen und Abbildungen: vgl. Kat.Nr. 27.2.g

Beschreibung: Kleines Tischchen mit zwei miteinander verstrebt Tischbeinen.

j. kleine Anrichte

Abbildungen: KH 50/1899–1900, S. 27 (Zimmerausstattungen).

Beschreibung: Offene Anrichte mit seitlichen Verstrebungen und einem Fach unterhalb der Tischplatte.

k. Wandpanneaux

Veilchenholz mit Seidenbezug

Literatur: Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), Nr. 2370a.

Kommentar: Panneaux mit «hellfarbiger Stoffbespannung – apfelgrüner Grund, Zeichnung: blaugrau, grün, zweierlei gelb» (vgl. KH 50/1899–1900, S. 28). Es handelt sich dabei um denselben Stoff wie bei der zugehörigen Möbelgarnitur. Ausführung durch Heinrich Besenbusch, Elberfeld, (Stoff); Gesamtausführung von Pössenbacher, München.

28 DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG, DRESDEN 1899:

JAGDZIMMER

Literatur: KH 50/1899–1900, S. 214 (Abb.), 218; – Schultze-Naumburg Paul: Die Dresdner Kunstausstellung, in: DK 1899, Bd.4, S. 89–107 (Abb.); – Schuhmann Paul: Die Deutsche Kunstausstellung zu Dresden 1899, in: DKD 1899, Bd. 4, S. 493–524, hier S. 511 (Abb.); – Ders.: Die Deutsche Kunstausstellung zu Dresden, in: KKH 1899, Bd. 2, S. 205–221; – Plehn, A.L.: Die Zimmerausstattungen auf den Ausstellungen in Berlin, München und Dresden im Sommer 1899, in: KGB 11/1900, S. 19–33, 147, 190–199.

Ausführung: Theodor Hollander, München (kupfergetriebener Kamin); Robert Macco, Heidelberg (Intarsienfüllungen zwischen den Trägern an der Decke); Josef Zimmermann und Co., München (elektrische Beleuchtung); Buyten und Söhne, Düsseldorf, sowie Robert Macco, Heidelberg (Mobiliar).

Kurzbeschreibung: Der ganze Raum zeigt altdeutsche Stilelemente vermischt mit Jugendstilelementen. Tiertrophäen und Jagdmotive deuten die Raumbestimmung «Jagdzimmer» an. Zu beiden Seiten eines über Eck gebauten Kamins mit getriebener, flacher Kupferhaube und einem Tierfriesrelief schliessen sich zwei Truhnenbänke mit Regalaufsatz an, die zusammen mit dem Kamin auf einem Podest stehen. Der Eingang mit kupfergetriebener Supraporte befindet sich auf der der Bank gegenüberliegenden Raumseite. Hier steht auch ein Buffet mit Intarsienarbeiten. Den Abschluss zwischen Bank und Tür bildet ein kupfergetriebener Wandbrunnen von Winhart und Co., München. Der Raum hat Oberlicht und zeigt ein eingezogenes, umlaufendes Deckenband in der Art der Planegger Diele. Die Zwischenräume der Deckenträger sind mit Intarsienfüllungen verziert. Darunter ist die hellgetönte Wandfläche durch aufgesetzte Segmentbogen geliedert. Die unteren zwei Drittel der Wandfläche ziert eine Tapete mit Renaissance-Muster.

MOBILIAR

(ausser d. verschollen)

a. Zwei Truhnenbänke

Pitchpineholz mit Xylektipom-Verzierungen und Lederbezug (?)

Abbildungen: siehe Gesamtaufnahmen.

Ausführung: Buyten und Söhne, Düsseldorf.

Beschreibung: Zweisitzige, gepolsterte Truhnenbank mit Xylektipomfüllungen an der Stirnseite der Sitze und an der Oberkante der Rückenlehne, die in einem Regal-

aufsatz endet. Die Seitenteile der Möbel mit überhoher Rückenlehne bestehen aus geschwungenen Wangen, die nach altdeutscher Manier in Armlehnen in Tierpfotenform enden.

b. Armsessel

Grün gebeizte Eiche mit Lederbezug

Abbildungen: Gesamtaufnahmen; Schultze-Naumburg 1899, S. 107; Plehn 11/1900, S. 198.

Ausführung: Buyten und Söhne, Düsseldorf.

Beschreibung: Rückenlehne und Sitz des altdeutsch wirkenden Möbels sind mit Leder gepolstert, die hölzernen Armlehnen enden wie bei den Truhnbänken in Tierpfotenform.

c. Buffet

Eiche mit Intarsien

Abbildungen: Gesamtaufnahmen; – Schultze-Naumburg 1899, S. 107.

Ausführung: Robert Macco, Heidelberg.

Beschreibung: Das kleinteilige, aufgeständerte Buffet zeigt reich verzierte Intarsienfüllungen mit floralen Motiven und dekorative Beschläge. Ein asymmetrischer Aufsatz mit Regalfächern, zwei Schubladen und drei Schranktüren baut auf einem geschlossenen Unterteil mit mehreren, unterschiedlich grossen Schubladen und Schranktüren auf.

d. Wandbrunnen

Kupfer, getrieben

Abbildungen: siehe Gesamtaufnahmen.

Ausführung: Winhart und Co., München.

Beschreibung: Wandbrunnen mit floralen Motiven.

29 WELTAUSSTELLUNG IN PARIS 1900

Quellen: BayHStA, MWI 1948, 9.5.1898 Friedrich von Thiersch an Innenministerium; – priv. Basel, 1.4.1898 Buyten und Söhne an Berlepsch-Valendas; Vereinigte Werkstätten an Berlepsch-Valendas 27.3.1898 (mit Statuten); – StadtBW BRH MS 188/2 Lilli v. Hanke 12.9.1898; – StadtBW BRH MS 149/2 Goswina v. Berlepsch 24.8. 1900.

Literatur: Kat. Paris 1900, Gruppe XII, Klasse 66, Nr. V 3757, S. 325; – KH 49/1898–1899, S. 234–236 («Generalversammlung 14. März 1899»); – KH 50/1899–1900, S. 401 («Preisverteilung in Paris 1900», o.A.); – Gmelin Leopold: Kunstgewerbliche Streifzüge auf der Pariser Weltausstellung – eine Nachlese, in: KH 51/1901, S. 101–120; – Osborn Max: Deutsches Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung, in: ID 1900, Bd. 11, S. 89–91, 197 (Abb.); – Drobny Franz: Über die Entwicklungen des modernen Kunstgewerbes und dessen Leistungen auf der Pariser Weltausstellung 1900, Salzburg 1900, S. 18–19; – Fred W.: Interieurs und Möbel auf der Pariser Weltausstellung, in: KKH 1900, Bd. 3, S. 331–352, hier S. 342; – Luthmer Ferdinand: Möbel und Zimmereinrichtungen auf der Pariser Ausstellung in: KGB NF 12/1901, S. 148–156, hier S. 154; – Günther Sonja: Raumkunst und Kunstgewerbe auf den Weltausstellungen 1900, 1904, 1910, in: Jahrbuch des Werkbundarchivs 2/1977, S. 64.

Abbildungen: des Raumes: ID Dez.1900, Bd. 11, S. 197; – KH 51/1901, S. 51; – DKD 1900 Bd. 6 (2 Raumansichten), S. 544–545.

Kommentar: Berlepsch-Valendas entwarf den Raum zusammen mit dem dänischen Maler Charles Hinné, der in Grosshesselohe bei München lebte. (Für Hinné siehe: BV: Villa Soleskin bei Grosshesselohe, München, in: ID 1900, Bd. 11, S. 57–61). Ausgeführt wurden Möbel und Wandverkleidung von Buyten und Söhne, Düsseldorf.

Kurzbeschreibung: Der Raum zeichnet sich durch eine besonders reiche Wandvertäfelung in Xylektipomtechnik aus. Einzelne Wandfüllungen zeigen zusätzlich florale Motive, wie Berlepsch-Valendas sie bereits bei der Glaspalastaussstellung 1898 verwendete. Abgebildet wurden eine Essecke sowie ein abgeschlossener Kaminbereich, über dem sich eine Galerie befindet, die von historisierenden Säulen mit dekorativen Kapitellen getragen wird. Der Kamin und die zugehörige Sitzbank sind leicht erhöht. Auch hier verwendet Berlepsch-Valendas wieder eine hohe getriebene Kaminhaube aus Kupfer, neben der zu beiden Seiten kleine Wandlampen, wie in der Villa Tobler, angebracht sind. Der Raum wirkt mit seinen vielfach unterteilten und reich ornamentierten Wandflächen insgesamt sehr unruhig.

MOBILIAR

Berlepsch-Valendas zeigte hier die gleichen (beweglichen) Möbel wie bereits im Glaspalast 1898 – den grossen Tisch und die Stühle (vgl. Kat.Nr. 22.2.e-h).

30 1. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902

Quellen: BayHStA, MH 9534, 1442 26.1.1904; – priv. Basel 31.1.1903, 16.4.1903 (Ehrendiplom); – AKWM, XI/2 108–138; – Monacensia I/15 v, Berlepsch-Valendas an Michael Georg Conrad 14.6.1902; – StadtBW BRH MS 185/2, Familie Berlepsch/Hanke 27.3.1903; MS 149/3 Goswina v. Berlepsch, 2.8.1901, 23.9. 1902; MS 149/2, Goswina v. Berlepsch 30.8.1901; MS 149/4 Goswina v. Berlepsch 21.9.1904; MS 188/2 Lilli v. Hanke 31.8.1901; MS 185/2 Familie Berlepsch/Hanke 4.1.1902, 15./22.2.1902, 5.4.1902, 23.4.1902, 23.5.1902, 28.6.1902, 8.12.1901, 30.12.1901; MS 185/3 Familie Berlepsch/Hanke 28.6.1902.

Literatur: Kat. Turin 1902; – Alexander Koch (Hg.): 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, Darmstadt 1902; – KH 52/1901–02, Nr. 3 (Januar), S. 1–4 («Ein Aufruf an die Künstler und Kunstgewerbetreibenden Deutschlands», mit Grundriss des Ausstellungsgebäudes); – BV: Ein Wort zu den Urteilen über die Turiner Ausstellung, in: Freistatt 1902, Bd. 4b, S. 334–335; – Becker F. (Hg.): Spemanns Goldenes Buch vom eigenen Heim, Berlin, Stuttgart 1905, Abb. 37–38; – Gmelin Leopold: Die 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, in: KH 52/1901–02, S. 293–316; – Plehn A.L.: Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: KGB NF 14/1903, S. 1–20, 48 (Abb.); – Zetzsche C.: Fortschritte in der Kunsttischlerei, in: AR 1902, Bd. 18, S. 68–70; – Fuchs Georg: Die Zukunftsarchitektur in Turin, in: DKD 1902, Bd. 10, S. 600–617, hier S. 602–604; – Fred W.: Die Turiner Ausstellung: Das Bild – Die Bauten – Der künstlerische Erfolg, in: DK 1902, Bd. 6, S. 393–407, 433–472, hier S. 442; – The Studio 1902, Bd.27, S. 188–197, («The International Exhibition of Modern Decorative Art at

Turin. The German Section»), hier S. 193; – Crane Walter: Decorative Art in Turin, in: Art Journal 1902, S. 260; – Heyder Gerhard: Die Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: Deutsche Bauhütte 1902, Bd. 6, S. 317–319; – MNN Nr. 175, 16.4.1902, S. 3 («Kunstchronik»); – BV: Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: MNN Nr. 233, 22.5.1902, S. 1–2 («Kunstchronik»); – MNN Nr. 460, 4.10.1902, S. 3–4 («Kunstchronik»); – MNN Nr. 463, 6.10.1902, S. 3 («Kunstchronik»); – MNN Nr. 471, 10.10.1902, S. 2 («Kunstchronik»); – MNN Nr. 270, 13.6.1902, S. 2 («Kunstchronik»).

Kommentar: Im Kat. Turin 1902 werden die Berlepsch-Räume mit den Nummern 31, 33, 19, 34 aufgeführt.

30.1 RAUM NR. 31, SPEISEZIMMER

Literatur: Plehn 1903, S. 48–49; – Zetzsche 1902, S. 68 (Abb.); – MNN Nr. 270, 13.6.1902, S. 2.

Ausführung: Firma Georg Schöttle, Stuttgart.

Kommentar: Der Raum wurde nicht als Ganzes, sondern nur in Detailaufnahmen abgebildet. Die Detailabbildung in der AR 1902 (Tür) erinnert an die Salontür der Villa Tobler, die ebenfalls von Schöttle ausgeführt wurde (vgl. Abb.: ID 1901, Bd. 12, S. 96 («Villa Tobler»). Die Raumausstattung wurde noch während der Ausstellung an einen «reichen Amerikaner» verkauft (Verbleib unbekannt).

30.2 RAUM NR. 33, SPEISEZIMMER

Abbildungen: Plehn 14/1903, S. 96; – BV 1902 (Ansichten), S. 127 (Abb.); – Fred 1902, S. 451–452 (Abb. derselben Tischgruppe in anderer Zusammenstellung).

Ausführung: Moritz Ballin, München.

Beschreibung: Essgruppe vor kleinem Kamin, neben dem sich eine im rechten Winkel zur Wand stehende, fest-eingebaute Bank befindet. Stuckdecke mit seetier-artigen Motiven.

30.3 RAUM NR. 19, SPEISEZIMMER

Abbildungen: AR 1902, Bd. 23, S. 90; – Fred 1902, S. 441; – Plehn 14/1903, S. 94–95; – Becker 1905, Abb. 38–37.

Ausführung: Jakob List, München.

Beschreibung: Rustikale Einrichtung mit Sitznische unter einer Galerie und eingelassenen Kupferreliefs als Wandschmuck (vgl. Villa Tobler, Kat.Nr. 13.1).

30.4 RAUM NR. 34, «SALON IN VEILCHENHOLZ»

Literatur und Abbildungen: vgl. Kat.Nr. 27.2 (Salon, Glaspalast 1899).

Ausführung: Anton Pössenbacher, München.

METALLARBEITEN

(nur erhaltene Objekte)

31 SCHMIEDEEISERNER ZAUN MIT FLORALEN MOTIVEN, VILLA SEEROSE, HORGEN, SEEGARTENSTR. 12 1903–06

Quelle: Dokumentation Villa Seerose, Archiv der kantonalen Denkmalpflege Zürich (Photos); – Inventar der überkommunalen Schutzobjekte des Kantons Zürich, Rafz Villa Schuchenberg, Vers. Nr. 875.

Literatur: Brunner Heinrich: Von der Seerose und vom Seerose-Quartier, in: Sonderdruck aus dem Anzeiger des Bezirks Horgen 1957, S. 1–46; – Rebsamen H.P., Schilling R., Lininger E.: Zürichseeufer 75, Stäfa 1975, S.16, 122–123; – Schäppi Hans: Wo sich der Seerosenhag und seine Tore heute befinden, in: Anzeiger des Bezirks Horgen 15.12.1989, S. 6–7; – Ders.: Der Horgner Seerosenhag und seine Tore als Kunstwerk, in: Der Sihltaler 9.4.1990, S. 12–13.

Kommentar: Der heute in mehrere Einzelteile zerlegte Zaun (seit 1957) gehörte ursprünglich zur Horgener Villa Seerose des Seidenfabrikanten Jacques Huber (1851–1918). Die Villa wurde von Conrad von Muralt erbaut und von Carl Brägger ausgestattet. Eine Beteiligung Berlepsch-Valendas' an der Ausstattung lässt sich nicht nachweisen. Der Zaun besteht aus einzelnen, plastisch ausgearbeiteten Blumen und Blättern – Passionsblumen und Ginkgoblätter sowie Seerosen. Die mündliche Überlieferung durch einen an der Herstellung beteiligten Schlossergesellen besagt, dass Berlepsch-Valendas um 1903 ein schwarzbemaltes Gipsmodell in Originalgrösse geschaffen hat, nach dem die Schlossmeister arbeiteten. Es stand 1903 in der Werkstatt der Firma Hermann Neeser, ausserdem waren die Firmen Zwinggi und Bertuch, alle drei im Zürcher Seefeldquartier ansässig, beteiligt. Der Seerosenhag entstand in zwei Etappen, der grössere Teil 1903–1904 und der kleinere 1906, als der Park erweitert wurde. Vgl. Pflanzenskizze (Passionsblume, Motiv für Hag) Kat.Nr. 226, vgl. Gitter Kat.Nr. 12.9 a–c und 13.7 a–b.

Besitz: Gemeinde Horgen (Ortsmuseum); Privatbesitz Horgen, Kirchstr. 65 und Seegartenstr.; Swiss Miniatur (Ristorante La Romantica) in Melide/Tessin; Franz Schwarzenbach in Thahvil-Gattikon, Gattikonstr.; – Peter Glaus, Badenerstr. 705 (Restaurant Krone), Zürich-Altstetten; – Jürg Hauenstein-Laely, Schluchenberg, Rafz: Zwei Schmiedeeisenportale, 1957/58 in die Parkumfriedung der Villa Schluchenberg eingebaut.

32 EIERBECHER

(6 Stück vorhanden)

1898

Zinn

4,7 × 8,5 × 6 cm

bezeichnet: D.R.P. 21728

Quellen: priv. Basel, WMF an Berlepsch 7.2.1898 (will Entwürfe für Eierbecher ebenfalls ausführen) und Patentbriefwechsel.

Literatur: Kat. Philadelphia 1898, S. 38, Nr. 15; – Weese 1898/99, S. 3 (Abb.), 19; – Gmelin Leopold: Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast, in: KH 48/1897–98, S. 369–380, 405–424, hier S. 422, Nr. 612, S. 425 (Abb.); – Hofmann 1899, S. 57 (Abb.); – Kat. München 1898 (GP, Jahr.K.), S. 181, Nr. 2500.

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 241–243; ausgestellt: 1898 im Münchner Glaspalast (zusammen mit einem Eierkocher, der verschollen ist) und in Dresden 1899. Ausführung durch Winhart und Co., München.

Besitz: Regula Thoma, Zürich; – Privatbesitz Augsburg

33 COLLIER (BRAUTSCHMUCK FÜR ELISE V. BERLEPSCH)

ca. 1890

Gold, Silber, Halbedelsteine, Perlen

Quellen: Photo von Elise v. Berlepsch als Braut, priv.

Planegg; – StadtBW BRH MS 148/3 Goswina v. Berlepsch 28.1.1890 (mit Skizze).

Literatur: Hase Ulrike v.: Schmuck in Deutschland und Österreich, München 1977, S. 171; – Weese Arthur: H.E. v. Berlepsch – München, in: DKD 1898–99, Bd. 3, S. 13, 14 (Abb.).

Kommentar: Ausführung durch Karl Rothmüller, München. Das Collier besteht heute aus zwei Teilen, da die äusseren Kettchen zum Armband umgearbeitet wurden. Berlepsch-Valendas entwarf auch Schmucksteine für die Firmen Paul Merk, München, und Theodor Fahrner, Pforzheim (vgl. Abb. in: KH 54/1904, S. 276 und KH 53/1902–03, S. 255).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

34 FLACHE SCHALE MIT ZWEI HENKELN

ca. 1897–98

Kupfer und Bronze

h 16 cm, d 20 cm

Quellen: vgl. Skizzenbuch e 1896, Kat.Nr. 240.

Literatur: Schultze-Naumburg Paul: The Art Movement, in: The Magazine of Art 1898, Bd. 22, S. 669–672, S. 669 (Abb.); – Kat. München 1898 (GP, Jahr.K.), S. 182.

Kommentar: Ausführung durch Winhart und Co., München; ausgestellt im Glaspalast 1898.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

35 BLUMENKÜBEL MIT STÄNDER

ca. 1899

Kübel: Bronze und Messing; Ständer: Schmiedeeisen
Kübel: 114 cm; Ständer: 81 cm

Literatur: KH 50/1899–1900, S. 61, Abb.Nr. 99 (zeigt den gleichen Kübel mit anderem Ständer); – Kat. Brüssel 1977, S. 294, Nr. 715.

Kommentar: Ausführung durch Winhart und Co., München.

Besitz: Slg. Dr. Paul Tauchner, München

36 BLUMENKÜBEL MIT STÄNDER

(Berlepsch-Valendas zugeschrieben)

ca. 1899–1900

Schmiedeeisen (Gestell) und Kupfer

h 127,5 cm (Ständer 96,5 cm)

Quelle: priv. Basel, Kaufhaus Hirschwald an Berlepsch-Valendas 28.2.1898 (will Entwürfe bei einem Besuch in München sehen).

Literatur: KH 50/1899–1900, S. 403 (Abb.Nr. 677, Variante); – DKD 1900/1901, Bd. 7, S. 100 (zeigt Ausstellungsraum Kaufhaus Hirschwald, Berlin mit dem gleichen Topf, Ständer wie bei KH 50/1899–1900, Nr. 677, S.); – Kat. Nürnberg 1980, S. 161, Nr. 175.

Kommentar: Ausführung durch Wilhelm und Lind, München.

Besitz: Privatbesitz Nürnberg

37 SCHALE MIT GRIFFEN IN ECHSENFORM

ca. 1902

Kupfer und Bronze

19,5 cm

Literatur: Kat. Philadelphia 1988, Nr.18, S. 41; – BV 1902 (Ansichten), S. 137 (Abb.).

Kommentar: Ausführung durch Winhart und Co., München.

Besitz: Kenneth Barlow Ltd, London

38 KUPFERBLUMENVÄSCHEN

ca. 1900

Kupfer und Bronze

19,5 cm

Quelle: Brief von Albrecht Widmann an Autorin vom 11.11.1986.

Literatur: KH 51/1900–01, S. 326 (Abb.).

Kommentar: Ausführung durch Winhart und Co., München.

Besitz: Kenneth Barlow Ltd., London

39 SCHALE

(Berlepsch-Valendas zugeschrieben)

ca. 1898

Kupfer und Messing

h 14 cm, d 41,5 cm

bezeichnet: Boden Prägestempel Vogelstrauss

Quelle: priv. Basel, mehrere Briefe vom Februar 1898 Württembergische Metallwaren-Fabrik an Berlepsch-Valendas.

Literatur: Ergänzungsblatt Kat. München 1989, Nr. III.

Kommentar: Ausführung durch Württembergische Metallwaren-Fabrik, Geisslingen Steige; vgl. Kat.Nr. 34.

Besitz: Münchner Stadtmuseum

40 ORNAMENTALE VASE

(Berlepsch-Valendas zugeschrieben)

ca. 1898–99

Metall

Quellen: priv. Basel, Briefwechsel Firma Lichtinger an Berlepsch-Valendas 2.3.1898, 9.2.1898; – Verkaufskatalog: Firma Lichtinger und Co., München c. 1900 (o.J.), Bibliothek Münchner Stadtmuseum.

Kommentar: Ausführung durch Lichtinger und Co., München. Der Briefwechsel 1898 belegt, dass Berlepsch-Valendas Vasen für Lichtinger entwarf, leider lässt sich dieses Stück nicht durch eine Abbildung eindeutig belegen; der Firmenkatalog zeigt Varianten dieses Stücks.

Besitz: Münchner Stadtmuseum (Ankauf 1989)

KERAMIK/PORZELLAN

(nur erhaltene Stücke)

Für Entwürfe siehe Graphik Kat.Nr. 246–247.

41 VASE MIT GEOMETRISCHEM MUSTER

1905

h 14,9 cm

Literatur: Dry-v. Zezeschewitz 1981, S.111; – Mayreder Karl: H.E. v. Berlepsch-Valendas und sein Wirken, in: Zeitschrift des Österreichischen Architekten- und Ingenieurvereins 64/1912, S. 385–390, 401–406, hier S. 385 (Abb.); – Kat. Philadelphia 1988, S. 41, Nr. 19.

Kommentar: Firma Reinhold Merkelbach, Grenzhäusen, Modell-Nr. 1967.

Besitz: Beate Dry-v. Zezeschewitz, München

42 BAUCHIGE VASE MIT HENKEL

1905

h 12 cm, d 9,5 cm

bezeichnet: 1958, am Boden

Literatur: Dry-v. Zezeschewitz 1981, S. 111 (Abb.); – Mayreder 1912, S. 385; – Kunsthandwerk aktuell Nr. 1, Aug. 1985, S. 7–10; – Kat. New York 1979, S. 219.

Kommentar: Reinhold Merkelbach, Grenzhausen, Modell-Nr. 1958.

Besitz: Beate Dry-v. Zezeschewitz, München

43 BIERSEIDEL 0,3 L 1905

Literatur: Dry-v. Zezeschewitz 1981, S. 121 (Abb.).

Kommentar: Reinhold Merkelbach, Grenzhausen, Nr. 1961a.

Besitz: Kenneth Barlow Ltd

44 BLAU-GRAUE KANNE 1905

h 27,5 cm

bezeichnet: Henkel: 1961, 2 1; Boden: 1961, S

Literatur: Dry-v. Zezeschewitz 1981, S. 121; – Kunsthandwerk aktuell, Nr. 1, August 1985, S. 9; – Kat. Bonn 1987, Nr. 133.

Kommentar: Reinhold Merkelbach, Grenzhausen, Nr. 1961.

Besitz: Rainer Kopp, Berlin

44A BLAU-GRAUE VASE MIT ÖSENHENKELN 1905

h 24,4 cm

Literatur: Galerie W. Ketterer, 74. Auktion Jugendstil und angewandte Kunst, München November 1983, S. 96, Nr. 453; – Dry-v. Zezeschewitz 1981, S. 111; – Mayreder 1912, S. 385.

Kommentar: Reinhold Merkelbach, Grenzhausen, Nr. 1963,1; (zwei Exemplare bei Ketterer verkauft, Verbleib unbekannt).

Besitz: Beate Dry-v. Zezeschewitz, München

GEMÄLDE

45 STUDIE EINES KREUZGANGS MIT MÖNCH 1870

Öl auf Halbkarton

24,6 x 27 cm

bezeichnet: E.B. 1.4.1870

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

46 PORTRÄT DER MUTTER THERESE V. BERLEPSCH 1877

Öl auf Leinwand

47 x 43 cm

bezeichnet: E.v.B. 8. IX. 77

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

47 PORTRÄT DES VATERS HERMANN A. V. BERLEPSCH ca. 1877

Öl auf Leinwand

47 x 43 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

48 ANTONIUS ZEIGT DEM VOLK DIE WUNDEN CÄSARS ca. 1876

Material und Masse unbekannt

Quellen: StadtBW BRH MS 189/1 Franz v. Hanke 23.3.1876; MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 17.10.1877.

Literatur: SKL, Bd. 1, 1905, S. 110–111.

Kommentar: Das Bild, für das Berlepsch-Valendas ausgezeichnet wurde, ist heute verschollen.

49 KEIN PARDON 1878

Öl auf Leinwand

81,5 x 131 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, 1878

Quelle: Photo, priv. Basel; – StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch, Januar 1878, 11.2.1878.

Literatur: Kat. St. Gallen 1987, S. 81.

Kommentar: Schenkung des Malers 1916.

Besitz: Kunstmuseum St. Gallen, Inventar-Nr. G 1916.1

50 FIGURENFRIES CAFE WEISSHAAR, BRÜHLGASSE 1, ST. GALLEN

(Gebäude abgebrochen, Frieze verschollen)

1881

Öl auf Leinwand?

ca. 1,20 x 2 m

Quellen: StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 30.9.1881, 6.10.1881, 9.10.1881, 15.10.1881 (Bildbeschreibung); – ZBZ Handschriftenabteilung, Berlepsch-Valendas an Friedrich Salomon Vögelin 2.1.1882.

Literatur: St. Galler Tagblatt 10.12.1881 Nr.290, Bl.2, S. 4 (2212) («Ein Beitrag zur Popolarisierung der Kunst»).

Kommentar: Dargestellt war laut Beschreibung ein auf einem Fass reitender Mephisto und andere Genreszenen.

51 AUSMALUNG DES GARTENPAVILLONS OBERNETTER, SCHILLERSTR. 20, MÜNCHEN, MIT LEBENSGROSSEN FIGUREN

(zerstört)

Sommer 1881

Fresko auf frischem Kalkgrund

Quellen: StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 19.5.1881, 3.6.1881, 26.11.1881; MS 183/1 Familie Berlepsch/Hanke 1.7.1881; MS 189/1 Franz v. Hanke 12.5.1881.

Kommentar: Gemalt für einen Freund, den Photographen Johann Baptist Obernetter (1840–1887), mit dem Berlepsch-Valendas öfter bei Veröffentlichungen zusammenarbeitete und in dessen unmittelbarer Nachbarschaft er einige Zeit sein Atelier hatte.

52 CHORGESTÜHL IN WETTINGEN 1886

Öl auf Leinwand

133 x 100 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 1886

Quelle: StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 18.9.1884.

Literatur: Kat. St. Gallen 1987, S. 81; – Ortwein A., Schefers A. (Hg.): Deutsche Renaissance, Leipzig 1884–1887, Bd. 7, Abteilung 10, Zürich und Wettingen; – BV: Das Wettinger Chorgestühl, in: KGB AF 1885, Bd.1, S. 141–146; – KfA 1886–87, Bd.2, S. 68 (Abb.); – Boetticher

Friedrich (Hg.): Malerwerke des 19. Jahrhundert, Dresden 1895, Bd.1, S. 84 «H.E. v. Berlepsch, Nr.3».

Kommentar: Schenkung des Malers 1916. Das Bild wurde 1886 in Berlin ausgestellt (vgl. Kat.Nrn. 147, 148).

Besitz: Kunstmuseum St. Gallen, Inventar-Nr. G 1916.2

53 PARKANLAGE MIT TREPPE

1888

Öl auf Leinwand

72 x 63 cm

bezeichnet: Hans E. v. Berlepsch 1888

Literatur: Pecht Friedrich: Die Münchner Ausstellungen von 1888, in: KfA 1887–1888, Bd. 3, S. 327 «feingestimmte Parkszenen von Berlepsch»; – Kat. München 1888 (GP, Int.K.), Nr. 614; – Boetticher 1895, S. 84 «Berlepsch Nr.4».

Kommentar: Das Bild ist vermutlich identisch mit dem 1888 im Glaspalast auf der 3. Internationalen Kunstausstellung gezeigten Ölgemälde «Park-Architektur».

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

54 SEEUFER MIT PAPPELN, WEIDEN UND SCHILF (BODENSEE?)

ca. 1892

Öl auf Leinwand

48 x 70 cm

Besitz: Meta v. Berlepsch, Zürich

55 BIRKEN IN MOORLANDSCHAFT

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand (gerahmt)

65,5 x 90 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

56 KARRENWEG (LANDSCHAFT)

1892

Öl auf Leinwand

76 x 101 cm

bezeichnet: Mariabrunn Karrenweg, Juli 92, H.E. v. Berlepsch

Quelle: Stadt BW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 18.7.1892, 18.9.1892.

Kommentar: Berlepsch-Valendas hat im Sommer 1892 ein Ferienhaus in Mariabrunn gemietet (vgl. auch Kat.Nrn. 57, 187).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

57 BEI MARIABRUNN

ca. 1892

Öl auf Leinwand

50 x 70 cm

Quelle: StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 18.9.1892.

Literatur: Ludwig Horst (Hg.): Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst – Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1981, Bd. 1, S. 88 (Abb. 125).

Besitz: Neue Pinakothek, München

58 FELSEN AM FLUSSUFER

Datum unbekannt

Öl auf Karton

40,5 x 51,5 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

59 HÜGELLANDSCHAFT MIT FELDERN

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

24,5 x 36 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

60 WALDSTÜCK MIT BACH

Datum unbekannt

Öl auf Karton

18 x 10 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

61 PORTRÄT EINER ALTEN FRAU

ca. 1882

Öl auf Leinwand

46 x 37 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

62 MÄDCHEN AM TEICH

Datum unbekannt

Öl auf Karton

30 x 26 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

63 BÄUERIN MIT VIEHHERDE

ca. 1882

Öl auf Leinwand

30,5 x 40 cm

Kommentar: Das Bild weist am Rand Beschädigungen auf. Für die Datierung ist wohl die Zeit von Berlepsch-Valendas' Aufenthalt in Baier Diessen 1882 heranzuziehen.

Besitz: Hans Harms, Wittmund

64 FLUSSLANDSCHAFT MIT SANDBANK

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

23 x 39 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

65 FLUSSMÜNDUNG

Datum unbekannt

Öl auf Holz

27 x 35 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

66 LANDSCHAFT MIT KORNFELD UND BÄUMEN

Datum unbekannt

Öl auf Karton

43,5 x 35 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

67 AMPERLANDSCHAFT

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

89 x 71,5 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

68 AMPERLANDSCHAFT

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

90 x 64 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

69 DAS KLEINE WEHR

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

84 x 60 cm

bezeichnet: Das kleine Wehr

Besitz: Regula Thoma, Zürich

70 BODENSEELANDSCHAFT

ca. 1892

Öl auf Leinwand

59 x 90 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

71 LANDSCHAFT MIT ÜBERSCHWEMMUNG

ca. 1890

Öl auf Leinwand

95 x 127 cm

Quelle: priv. Basel, Tagebuch 21.3.1891: «(Wilhelm) Trübner bei mir gewesen wegen meinem Bild, will in Berlin dafür sorgen, dass es gut gehängt werde.»; – StadtBW BRH MS 191/1 Therese v. Berlepsch 20.11.1890, 6.12.1890 (Berlepsch-Valendas arbeitet an einem Bild, das eine Überschwemmung am Ufer der Reichenau darstellt): «Adolf Stäbli ist darob des Lobes voll».

Literatur: Springer J.: Die internationale Kunstausstellung zu Berlin, in: KfA 1890–91, Bd.6, S. 260.

Kommentar: Berlepsch-Valendas stellte auf der Berliner Kunstausstellung 1890 ein Bild aus, unter dem Titel «Überschwemmung», das wahrscheinlich identisch mit diesem ist. Springer 1890/91, S. 260: «Das Pathos der entfesselten Natur zeigt die Überschwemmung von H. v. Berlepsch-Valendas, wildströmendes Wasser und vom Sturm gepeitschte Pappel und Weiden unter einem grauen Himmel.»

Besitz: Ulrich Arendt, Hannover

72 SOMMERWIESE MIT BAUMGRUPPE

1892

Öl auf Leinwand

36 x 44 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 1892

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

73 REGENWETTER, BERNRIED AM STARNBERGER SEE

1894

Öl auf Leinwand

18 x 43,5 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch; 1894

Quelle: Bayerische Vereinsbank an Klaus v. Berlepsch 23.1.1990.

Kommentar: Das Bild wurde 1965 von der Galerie Weinmüller angekauft.

Besitz: Bayerische Vereinsbank, München

74 SOMMERWIESE MIT MÄDCHEN BEIM

BLUMENPFLÜCKEN

ca. 1895

Öl auf Leinwand

47,5 x 71 cm (mit Originalrahmen)

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, München

Literatur: Katalog Neumeister Auktion 262, München 12.6.1991, Nr.371, S. 46, 156 (Abb.).

Kommentar: Das Bild wurde 1991 bei Neumeister verstei-

gert und ist jetzt wieder im Familienbesitz (vgl. auch Kat.Nrn. 75, 78).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

75 SOMMERLANDSCHAFT MIT LAUBBÄUMEN UND FIGUR

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

48 x 70 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

76 LANDSCHAFT MIT BÄUMEN

ca. 1896–1898

Öl auf Leinwand

138 x 198 cm (mit Original-Rahmen)

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, München

Quelle: StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 27.3.1896.

Literatur: Weese Arthur.: H.E. v. Berlepsch – München, in: DKD 1898/99, Bd.3, S. 18 (Abb.).

Kommentar: Wahrscheinlich handelt es sich um das von Berlepsch-Valendas in einem Brief vom 27.3.1896 beschriebene Bild: «... ein paar mächtige, herbstlich gefärbte Bäume, über welchen bereits die Schatten des Abends liegen. Man sieht da in ein breites Thal hinab, dessen jenseitige Hügelländer noch einen Schimmer von Sonne empfangen, während die balligen Wolken, die zwischen den Stämmen des Vordergrunds sichtbar sind, noch volles Licht fangen. Das Motiv dazu ist aus der Greifenberger Allee ob Eching, wo ich immer ungeheuer gern bei Tagesscheiden verweilte... Das Bild wird, glaub' ich, was Farbe betrifft, die kräftigste Nummer, die ich bis jetzt geschaffen habe. Es ist nichts weniger als grau und doch macht's auf jeden, der's bisher gesehen, einen ausgesprochen schwermüthigen Eindruck...».

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

77 LANDSCHAFT MIT BÄUMEN

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

80 x 100 cm (mit Rahmen)

Besitz: Ulrich Arendt, Nussdorf

78 LANDSCHAFT MIT BÄUMEN UND FRAUENFIGUR AUF EINER WIESE

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

81 x 112 cm (mit Original-Rahmen)

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, München

Kommentar: vgl. Kat.Nr. 74.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

79 FLUSSLANDSCHAFT MIT HAUS

ca. 1898

Öl auf Leinwand

102 (132) x 61 (89) cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, München

Literatur: Weese 1898/99, S. 19 (Abb.).

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

80 ABEND (FLUSSLANDSCHAFT)

ca. 1898

Öl auf Leinwand

90 x 64 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, München
Literatur: Kat. St. Gallen 1987, S. 82; – Weese 1898/99, S.19 (Abb.).

Kommentar: Ankauf durch den Bund 1898 anlässlich einer Ausstellung in der Basler Kunsthalle. Bereits 1896 stellte Berlepsch-Valendas zwei Ölgemälde («Juli-Tag», «Kornfeld») im Rahmen einer Ausstellung der Münchner Secession in der Kunsthalle in Basel aus.

Besitz: Kunstmuseum St. Gallen, Inventar-Nr. G 1899.1

81 FLUSSLANDSCHAFT MIT BIRKEN UND DORF

ca. 1894

Öl auf Leinwand

84 x 58 cm (ohne Rahmen)

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

82 HÜGELIGE FLUSSLANDSCHAFT MIT KIRCHTURM IM HINTERGRUND

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

83 x 123 cm (mit Rahmen)

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

83 WIESE MIT BÄUMEN (WAHRSCHEINLICH BEI GRÄFELFING)

Datum unbekannt

Öl auf Holz

42 x 50,5 cm (mit Rahmen)

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

84 FLUSSLANDSCHAFT IN ABENDDÄMMERUNG

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

81 x 114 cm

Besitz: Uli Arendt, Hannover (Nussdorf)

85 FLUSSLANDSCHAFT MIT FIGUREN

ca. 1914

Öl auf Leinwand

80 x 100 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

86 FLUSSLANDSCHAFT

1914

Öl auf Leinwand

31 x 21 cm

bezeichnet: verso: seinem L.L. (lieben Louisli) der Schulmeister H. Planegg 31. 12. 1914

Kommentar: vgl. Kat.Nr. 85.

Besitz: Dorothee Fricker, Basel

87 SOMMERLANDSCHAFT MIT KIRCHE IM HINTERGRUND

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

90 x 56 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

88 SOMMERLANDSCHAFT MIT SEE (AMMERSEE?)

1894

Öl auf Karton?

44 x 70 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 1894

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

89 LANDSCHAFT

Datum unbekannt

Öl auf grober Leinwand

18 x 45 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

90 HERBSTLANDSCHAFT MIT SEE

Datum unbekannt

Öl auf Leinwand

92 x 126 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

GRAPHIK

91 BERGHAUS MIT SCHEUNE

1865

Bleistift auf Papier

38,7 x 27,5 cm

bezeichnet: vollendet d. 14. März, 65; Nr. 21, E.B.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

92 SCHWEIZER BAUERNHAUS IM GEBIRGE

1865

Bleistift auf Papier

19,5 x 30 cm

bezeichnet: Gez. d. 3. März 1865, Abends bei Sicht, Nr. 20;

Rückseite Skizze: das Wäggital, gez. d. 19. Januar 65, E.B.

Kommentar: Vgl. Skizzenbuch p, Kat.Nr. 240.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

93 ALPHÜTTE

1865

Bleistift auf Papier

21,3 x 29,9 cm

bezeichnet: E.B. gez. den 8. Feb. 65, Nr. 10

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

94 BERGPANORAMA IN GRAUBÜNDEN

1865

Bleistift und Tinte

19,2 x 30 cm

bezeichnet: E.B. 18.3.1865 Graubünden

Kommentar: Vorlage für Illustration eines Reisebuchs von H.A. v. Berlepsch?

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

95 GEBIRGSLANDSCHAFT MIT BRÜCKE

ca. 1865

Bleistift auf Papier

18 x 13,7 cm

bezeichnet: E.B. fec

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

96 BÄUERLICHE GENRESZENEN

Datum unbekannt

Bleistift auf Papier

27 x 42 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

97 LANDSCHAFT MIT KIESGRUBE BEI GEWITTERSTIMMUNG

ca. 1889

Bleistift auf Papier

17,5 x 21,7 cm

Literatur: Boetticher 1895, S. 84, Nr. 5.

Kommentar: Wahrscheinlich Skizze zum bei Boetticher erwähnten «Carton Gewitterstimmung ca. 1889, h 0,16 x b 0,21» (verschollen).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

98 SKIZZE EINES PARKS MIT VILLA

1873

Bleistift auf Papier

18,5 x 11 cm

bezeichnet: HB 73 (ligiert), Herrn Dr. Genth, als geringsten Beweis meines herzinnigsten Dankes

Kommentar: Dr. Genth war der Vater von Hans E. v. Berlepsch-Valendas' Verlobten Marion Genth.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

99 ORNAMENTALE TEXTSEITE MIT INITIALENBILD (FÜR DR. GENTH)

15.10.1876

Tusche, farbig aquarell.

29,5 x 23,2 cm

bezeichnet: Anno Domini MDCCCL XXVI die 15 mensis Octobri

Kommentar: Zeigt als Vignette die Münchner Frauenkirche und das Münchner Kindl sowie das Forsthaus Platten. Der Text spielt auf einen Besuch im Forsthaus Platten bei der Familie Genth an.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

100 ENTWURF FÜR EIN WIRTSCHAUSSCHILD

1875

Bleistift, Tusche lav. und farbig aquarell.

20 x 19 cm

bezeichnet: ausgeführt Ostern 1875, H.E. v. Berlepsch, Skizze zu einem Wappenschild für ein Wirthshaus am Rhein

Quelle: StadtBW BRH MS 147/1 Goswina v. Berlepsch 23.3.1875.

Literatur: BV: Die Entwicklung der Glas-Malerei in der Schweiz, in: ZKGV 1886, Bd.36, S. 1–8, 17–25, hier S. 20, Abb. 18 («Scheibe nach Holbein'schem Entwurf»).

Kommentar: Berlepsch-Valendas variierte bei seinem Entwurf eine Wappenscheibe von Holbein.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

101 CARRETIERE

1874

Aquarell

36,2 x 25,3 cm

bezeichnet: H.v.B., Roma 1874

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

102 FRAUENBILDNIS

1876

Kohlezeichnung

46 x 35,5 cm

bezeichnet: v. Berlepsch, 1.1876

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

103 SKIZZE SPIELENDER KINDER VOR EINER MAUER

1877

Bleistift auf Papier

27 x 36,5 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

104 REKONSTRUKTION DER FASSADENBEMALUNG VON HOLBEINS «HAUS ZUM TANZ» IN BASEL

1878

Originalphoto auf Halbkarton (Zeichnung verschollen)

25,3 x 37,4 cm (Photo)

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, 1878

Quelle: StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 20.9.1877.

Literatur: BV: Die Fassade des Hauses zum Tanz in Basel, in: ZKGV 1878, Bd. 28, S. 95–96, Tafel 34; – SBZ 1909, Bd.54, S. 1–3; – KGB AF 1886, Bd. 2, S. 115 (Abb.).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

105 HOFTOR IN LANDSBERG

1878

Aquarell

18 x 27 cm

bezeichnet: Landsberg, 10.VI.78, v.B.

Kommentar: Vgl. Skizzenbücher a und b, Kat.Nr. 240.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

106 KIRCHE BEI LANDSBERG

1878

Aquarell

29,8 x 19,5 cm

bezeichnet: v.B., 6.9.1878, Malta ob Landsberg

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

107 ANSICHT VON LANDSBERG

1878

Aquarell

30,1 x 19,4 cm

bezeichnet: v. Berlepsch, 9.6.1878, Landsberg

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

108 DONAUUFER BEI NICOPOLI

ca. 1879

Tusche

12,5 x 14 cm

bezeichnet: Nicopoli

Kommentar: für Kat.Nrn. 108–118: vgl. Kat.Nr. 240 f. – Balkanreise, dort auch Quellenangaben.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

109 BALKANEINDRÜCKE

(3 Zeichnungen auf einem Karton)

ca. 1879

a. *bezeichnet:* Sveti Nicolai Tschipka, v.B.

Tusche lav. auf Papier

12 x 17,5 cm

b. *bezeichnet:* Trnovo v.S.W., Schipka; v.B.

Tusche lav. auf Papier

12 x 17 cm

c. *bezeichnet:* Rusčuk, v.B.

Tusche lav.

8,5 x 19,2 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

110 BALKANEINDRÜCKE

(3 Zeichnungen auf einem Karton)
ca. 1879

a. bezeichnet: Donauufer bei Sistau, v.B.
Tusche lav. auf Papier
21 x 15,5 cm

b. bezeichnet: Rumänische Uferwache, v.B.
Tusche lav. auf Papier
20,5 x 14,5 cm

c. bezeichnet: Sudova, v.B.
Tusche lav. auf Papier
16 x 18,5 cm
Besitz: Regula Thoma, Zürich

111 RUSTSCHOUK VON DER DONAU AUS

ca. 1879
Tusche lav.
6,5 x 14 cm
bezeichnet: Rustschouk v.d. Donau aus
Besitz: Regula Thoma, Zürich

112 DORFGASSE

1879
Tusche auf Papier
10,7 x 16,1 cm
bezeichnet: v.B. 1879
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

113 SKIZZE MIT MÄNNERKÖPFEN

1879
Tusche auf Papier
11 x 17,3 cm
bezeichnet: v. B. 1879
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

114 MUSIZIERENDE MÄNNER

ca. 1879
Tusche auf Papier
14,2 x 12 cm
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

115 BRUNNEN IN RUSTSCHOUK

1879
Tusche lav. auf Papier
14,2 x 10,5 cm
bezeichnet: v. B. 1879, Brunnen in Rustschouk
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

116 OCHSENKARREN MIT KAVALLERIE (SCHIPKAPASS?)

1879
Tusche lav. auf Papier
14,2 x 22 cm
bezeichnet: v.B. 1879
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

117 SOLDATENSZENE (RUHEPAUSE AM SCHIPKAPASS)

1880
Tusche aquarell. auf Papier
31 x 39 cm
bezeichnet: 1880 H. v. Berlepsch
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

118 SCHLACHTFELD VON ZRSTENIK

ca. 1879/80
Aquarell
14,7 x 27,9 cm
bezeichnet: v. Berlepsch, Schlachtfeld v. Zrstenik
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

119 MUSTERUNG

ca. 1880
Tusche weiss gehöht
28 x 40 cm
bezeichnet: Musterung in der Schweiz in den 40er Jahren, Berlepsch 1880
Besitz: Regula Thoma, Zürich

120 SKIZZE EINER REITERSZENE MIT MARKETENDERIN

ca. 1880
Bleistift auf Papier
20 x 19,6 cm
Besitz: Regula Thoma, Zürich

121 SKIZZE EINER SOLDATENABSCHIEDSSZENE AM BRUNNEN

ca. 1880
Bleistift auf Papier
19,5 x 31 cm
Besitz: Regula Thoma, Zürich

122 SKIZZE EINES GALOPPIERENDEN REITERS

ca. 1880
Bleistift auf Papier
20 x 31 cm
Besitz: Regula Thoma, Zürich

123 ANSICHT DER ALHAMBRA

ca. 1880
Tusche (Pinsel) weiss gehöht
Kommentar: für Kat.Nrn. 123–126: vgl. Kat.Nr. 240 I. Und u. – Spanienreise, dort auch Quellenangaben.
Besitz: TU München, Architektursammlung

124 ANSICHT VON VALENCIA

1880
Aquarell
29,8 x 20,4 cm
bezeichnet: Puerta Serranos von dem muro de Sta Ana, Valencia, 19.9.80
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

125 ANSICHT VON BARCELONA

1880
Bleistift auf Papier
20 x 29 cm
bezeichnet: Monjuich bei Barcelona, 8.9.1880
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

126 MAURENSCHLOSS BEI EL CHE, SPANIEN

1880
Bleistift auf Papier
22 x 34,2 cm
bezeichnet: 25.9.1880, Maurenschloss bei El Che
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

127 BAUER MIT SOHN

1882

Bleistift

25 x 34 cm

bezeichnet: 1.7.1882 Baier-Diessen, v.B.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

128 DACHAUERIN (ALTE FRAU)

1882

Bleistift auf Papier

35,5 x 25,3 cm

bezeichnet: Dachauerin, 29.6.1882 Baier-Diessen, v.B.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

129 EL PICADOR

1882

Aquarell, farbig

25 x 19,5 cm

bezeichnet: El picador, 1882, H.E. v. Berlepsch

Besitz: Regula Thoma, Zürich

130 BIRKENSTUDIE BEI ST. GEORGEN

1881

Aquarell auf Papier

32,6 x 24 cm

bezeichnet: St. Georgen 30. Juli 1881

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

131 SKIZZE VON OLIVENBÄUMEN

Datum unbekannt

Bleistift, Tusche, aquarell.

46 x 71 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

132 BAUMSTUDIE

Datum unbekannt

Tusche, Bleistift auf Papier

24,5 x 16 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

133 STUDIE EINER TANNENGRUPPE

Datum unbekannt

Bleistift auf Papier

38,3 x 28 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

134 STUDIE EINER LAUBBAUMGRUPPE

Datum unbekannt

Bleistift, Tusche, braun aquarell. auf Papier

39,4 x 32 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

135 SKIZZE VON BAUMSTÄMMEN

Datum unbekannt

Bleistift

19,5 x 15,5 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

136 SKIZZE EINER EICHE

Datum unbekannt

Bleistift

45 x 34 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

137 BAUMSTUDIEN

Datum unbekannt

Tempera auf Karton

32,6 x 24 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

138 PLAKATENTWURF (?) ZÜRICH UND UMGEBUNG

(Mitte: Gesamtansicht von Zürich, aussen: Baur au Lac, Schloss Rapperschwyl, Ruine Wädenschwyl, Ufenau, Grossmünster, Frauenmünster, Pflugstein, bei Erlenbach, Halbinsel Au, Polendenkmal, Bahnhoffassade)

Bleistift auf Papier

20,8 x 34,5 cm

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 240c. (1871) und 240 p. (1867), möglicher Anhaltspunkt für Entstehungszeit.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

139 PLAKAT ZUR ERÖFFNUNG DER GOTTHARDBAHN

1882

Lithographie

70 x 46 cm (ohne Rand)

bezeichnet: H.E.v. Berlepsch München 1882

Quellen: StadtBW BRH MS 183/2 Familie Berlepsch/Hanke 7.1.1882, 27.5.1882.

Kommentar: Originalvorlage von Berlepsch-Valendas selbst zerstört; gedruckt in Zürich von Johannes Albert Preuss.

Besitz: PTT-Museum, Bern

140 ROVEREDO

ca. 1884

Tusche auf Karton

21,5 x 19 cm

bezeichnet: Roveredo, v. Berlepsch

Literatur: BV: «Was mir grad so einfel», in: KfA 1886/87 Bd. 2, S. 293–97, hier 297 (Abb.).

Kommentar: Vgl. Skizzenbuch i, Kat.Nr. 240.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

141 SCHLOSSINTERIEUR MIT ZWEI FIGUREN

1886

Tusche, weiss gehöht

48,5 x 40,5 cm

bezeichnet: 1886 H. v. Berlepsch (lig.), Interieur eines Schlosses mit 2 Gestalten des 17. Jahrhunderts

Besitz: Regula Thoma, Zürich

142 TRATZBERG, PARTHIE IM FUGGER-ZIMMER

1886

Tusche auf Halbkarton

35,4 x 30 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 86, Tratzberg, Parthie im Fugger-Zimmer

Quelle: StadtBW BRH MS 186/1 Therese v. Berlepsch 2.9.1885.

Literatur: BV: Möbel auf Schloss Tratzberg, in: KGB AF 1887, Bd.3, S. 30–32.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

143 FUGGERZIMMER

1886

lig. Tusche auf Halbkarton

45 x 35 cm

bezeichnet: Thüre vom Fugger- ins Kaiserzimmer, H. v. Berlepsch 86
Besitz: Regula Thoma, Zürich

144 FUGGERZIMMER IN SCHLOSS TRATZBERG (ERKER)

ca. 1886
 Tusche auf Halbkarton
 34,7 x 26,2 cm
bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, Tratzberg, Fuggerzimmer
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

145 VIGNETTENANSICHT SCHLOSS TRATZBERG MIT WAPPEN

ca. 1886
 Tusche auf Karton
 44,8 x 17,2 cm
bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, Kapitel-Vignette; Rückseite: «Der Besteller wünscht: 1. die Bäume nicht so hoch, damit das Cliche nicht so viel Raum einnimmt als z.Z. 2. Die Bäume nicht so kräftig, weil das Gebirge dem Grat entsprechend mehr hervortreten muss. – Mein Entwurf, dass Punkt 2 vom künstlerischen Standpunkt aus nicht richtig ist, fand denjenigen Widerspruch, den man vom Laien erwartet. – Bitte also dem Willen des Herrn Bestellers (vgl. Rath Jung) gerecht zu werden und die Zeichnung gef. fertig zu machen»
Literatur: BV: Was mir grad' so einfiel, in: KfA 1886/1887, Bd.2, S. 293–297, S. 293 (Abb., Variante).
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

146 BEFESTIGTE STADT MIT BURG AUF EINEM HÜGEL

1886
 Tusche auf Papier
 20 x 32 cm
bezeichnet: Eingang in ein befestigtes Städtchen 29.4.1886
Literatur: BV: Was mir grad' so einfiel in: KfA 1886/87, Bd.2, S. 293–297.
Kommentar: Es handelt sich wahrscheinlich um einen Ort in Südtirol.
Besitz: Regula Thoma, Zürich

147 CHORGESTÜHL VON WETTINGEN

1886
 Tusche lav.
 35 x 26 cm
bezeichnet: v. Berlepsch 86, Wettingen
Literatur: Ortwein A., Scheffers A. (Hg.): Deutsche Renaissance, Leipzig 1884–87, Bd.7, Abteilung 10; – BV: Das Wettinger Chorgestühl, in: KGB AF 1885, Bd.1, S.141–146 (mit einer Radierung).
Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 52.
Besitz: Regula Thoma, Zürich

148 DETAIL DES CHORGESTÜHLS WETTINGEN

1885
 Bleistift auf Papier
 32,4 x 25 cm
bezeichnet: Wettingen 6. VIII. 85
Literatur: vgl. Kat.Nr. 147.
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

149 KONVULUT VON STUDIENZEICHNUNGEN

ca. 1880–1885
 Bleistift und Tusche

Kommentar: Sie ähneln den Zeichnungen, die Berlepsch-Valendas von Motiven im Kloster Wettingen und von Schweizer Glasscheiben anfertigte. Die Landschaftsstudien könnten in Südtirol um 1885 entstanden sein.

Literatur: BV: Die Entwicklung der Glas-Malerei in der Schweiz, in: ZKGV 1886, Bd. 36, S. 1–8, 17–25.

Besitz: Hans Harms, Wittmund

150 KÜSTE IN KARTHAGENA

1887
 Aquarell
 20 x 39 cm
bezeichnet: Küste in Karthagena 1887, v. Berlepsch
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

151 SKIZZE: S'MÜTTERLE AM GARTENTOR

1888
 Aquarell und Bleistift
 23,5 x 16 cm
bezeichnet: S'Mütterle am Gartentor, 27.10.1888
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

152 BAUERNHAUSSKIZZE

Datum unbekannt
 Tusche auf Papier (mit zwei weiteren Skizzen auf Karton montiert)
 11,5 x 14,1 cm
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

153 FIGURENSKIZZE MIT PUTTO

ca. 1885/86
 Tusche aquarell. auf Papier
 43 x 32,3 cm
bezeichnet: H.E. v. Berlepsch
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

154 CAPITELSAAL VON MARTIN KNOLLER

1885
 Tusche auf Papier
 42,5 x 26 cm
bezeichnet: Capitelsaal N.O.W. von M. Knoller; No. 780 Feder-Croquis 1885 H.E. v. Berlepsch
Kommentar: Martin Knoller aus Mailand hatte den Münchner Bürgersaal (Neuhauser Strasse 48), einen Betsaal der marianischen Congregation, 1773–1774 ausgemalt. Das Deckengemälde wurde im Krieg zerstört und konnte nicht rekonstruiert werden.
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

155 CHRISTUS UND DIE SCHRIFTGELEHRTEN, ZEICHNUNG NACH VORLAGE VON M. KNOLLER

ca. 1885/86
 Bleistift auf Tapetenpapier
 47,5 x 27,5 cm
bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, Nr. 1475 M. Knoller
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

156 SKIZZE MIT PUTTI

1886
 Bleistift, Tusche, weiss gehöht auf Papier
 33,5 x 48,5 cm
bezeichnet: 1886 H.E. v. Berlepsch
Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

157 VILLA LENBACH, LUISENSTR. 33, MÜNCHEN
1890

Tusche auf Papier (Druckvorlage)

19,5 x 26,5 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, Villa Lenbach

Quellen: Brautbriefe, 19.2.1890.

Literatur: BV: Bilderschau, in: KuZ 1890, Bd.1, S. 83–92, S.83 (Abb.).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

158 ATELIER VON H.E. v. BERLEPSCH

1890

Tusche auf Papier (Druckvorlage)

21 x 13,4 cm

bezeichnet: H. v. Berlepsch 1890

Literatur: BV: Allerlei von Kunst und Künstlern, in: KuZ 1890, Bd.1, S. 207–216, S. 207 (Abb.).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

**159 VIGNETTE «D»: BILD EINER LESENDEN FRAU
MIT FAUNKOPF**

1890

Tusche auf Papier

26,7 x 20,1 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch

Literatur: BV: Die Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen, in: Kunstbeilage Nr. 2 der MAZ 1890, S. 1 (Abb.).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

160 LANDSCHAFTSSKIZZE MIT HÄUSERN

1880

Bleistift auf Papier

21 x 32,5 cm

bezeichnet: Sagunto 19.9.80

Besitz: Regula Thoma, Zürich

161 GEBIRGSSCHLUCHT

1881

Aquarell auf Chamois-Papier in Passepartout

29,5 x 14,2 cm

bezeichnet: 1881, v. Berlepsch

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

162 SKIZZE EINER ITALIENISCHEN STADT AM WASSER

1874

Bleistift auf Chamois-Papier

20 x 50 cm

bezeichnet: Palo 1. März 74

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

**163 WOLKENSTUDIE ÜBER SEE MIT BERGEN
(TEGERNSEE?)**

Datum unbekannt

Tempera auf Leinwand

19 x 35 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

164 WOLKENSTUDIE MIT SEE

Datum unbekannt

Tempera auf Leinwand

19 x 35 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

165 FLUSSLANDSCHAFT

1892

Radierung

14 x 19 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 92

Besitz: Regula Thoma, Zürich

166 SKIZZE EINES OLIVENHAINS BEI SERMIONE

1894

Tusche, weiss gehöht auf Zeichenkarton

35 x 50 cm

bezeichnet: Sermione, April 1894

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

167 SKIZZE EINER FELSIGEN STEILKÜSTE

Datum unbekannt

Bleistift, Tusche und Kreide auf Zeichenkarton

50 x 70 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

168 SKIZZE EINES STALLS MIT OLIVENBÄUMEN

1894

Tusche weiss gehöht auf Zeichenpapier

35 x 50 cm

bezeichnet: Sermione, Cortine, 10.4.1894

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

169 SKIZZE EINER ITALIENISCHEN KAPELLE MIT MAUER

Datum unbekannt

Bleistift, Tusche weiss gehöht, aquarell. auf Zeichenpapier

50 x 35 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

170 ZWEIFLÄCHIGE SKIZZE EINES ITALIENISCHEN DORFS

Datum unbekannt

Bleistift, weiss gehöht auf Zeichenpapier

50 x 70 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

171 ZWEIFLÄCHIGE SEEUFERSKIZZE

ca. 1894

Bleistift aquarell. auf Zeichenpapier

27 x 71 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

172 SKIZZE EINES VIADUKTS ÜBER EINEN FLUSS

Datum unbekannt

Bleistift auf Zeichenpapier

10 x 41 cm

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

173 SKIZZE EINER BAUMGRUPPE BEI DURBACH

1893

Tusche, weiss gehöht auf Zeichenpapier

25 x 44 cm

bezeichnet: Durbach 9.10.1893

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

174 LA ROCCA DI CATULLO, DALLE CORTINE

1895

Tusche, weiss gehöht und aquarell., auf grauem Papier

18 x 34 cm

bezeichnet: La Rocca di Catullo, dalle Cortine, 1895, H.E. v. Berlepsch

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

175 SEEUFER MIT BÄUMEN BEI RECHENBERG (?)
1895

Radierung

16 x 22 cm

bezeichnet: 1895, H.E. v. Berlepsch

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

176 SEEUFER MIT STEG

1891

Radierung mit Passepartout

14 x 18,5 cm

bezeichnet: 1891, H.E. v. Berlepsch

Besitz: James v. Berlepsch, Hannover

177 LANDSCHAFTSSKIZZE

Datum unbekannt

Federzeichnung in violetter Tinte

14 x 22 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

178 SKIZZE EINER FELSIGEN LANDSCHAFT

Datum unbekannt

Bleistift, Tusche lav.

57 x 37 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

179 ALPENLANDSCHAFT MIT HÄUSERN

Datum unbekannt

Bleistift und braune Tinte

22 x 14 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

180 SEEUFER MIT SCHILF

1892

Radierung

14 x 19 cm

bezeichnet: 2. Stadium, H.E. v. Berlepsch 92

Besitz: Regula Thoma, Zürich

181 SEEUFER MIT SCHILF

1894

Radierung

16 x 24 cm

bezeichnet: H. v. Berlepsch 94

Quelle: Stadt BW BRH MS 148/4 Goswina v. Berlepsch 5.2.1894 (Berlepsch-Valendas schickt seiner Schwester eine Bodensee-Radierung, identisch?).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

182 LANDSCHAFT

Datum unbekannt

Radierung

17,2 x 23 cm

Besitz: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

183 NEUJAHRSKARTE

1895

Radierung

7,5 x 15 cm

bezeichnet: Ein gut Neujahr 95, H.E. v. Berlepsch

Literatur: Kat. München 1896 (GP, Jahr.K.), S. 72, Nr.1022 («Rahmen mit 2 Neujahrskarten»); – Kat. Basel 1896, Nr. 138; – KfA 1895/1896, Bd. 11, S. 116–117, C.W. (sic!) Neujahrskarten.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

184 NEUJAHRSKARTE (LANDSCHAFT MIT VÖGELN)

1894

Radierung

9 x 14 cm

bezeichnet: Prosit 1895, H.E. v. Berlepsch 1894

Literatur: Kat. München 1896 (GP, Jahr.K.), S. 72, Nr. 1022 («Rahmen mit 2 Neujahrskarten»); – Kat. Basel 1896, Nr. 138.

Besitz: Regula Thoma, Zürich; Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen; 3 Abzüge in Riehen vorhanden (eine aus dem Sandreuter-Nachlass)

**185 NEUJAHRSKARTE MIT SECHS AMPHOREN-
TRAGENDEN FRAUEN**

1896

Mehrfarbendruck (Lithographie)

13,1 x 13,1 cm

bezeichnet: Ein gut Neujahr! 1896–97 H.E. v. Berlepsch Spät kommt mein Glückwunsch, doch er kommt. Ich wünsch' nur, dass er Euch was frommt

Quelle: StadtBW BRH MS 184 Familie Berlepsch/Hanke 15.1.1897.

Kommentar: Berlepsch-Valendas beschreibt seiner Familie diese Lithographie mit amphorentragenden Jungfrauen als: «etwas auf ganz wenige, ernsthafte Töne gestimmtes auf kleinem Raum».

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen und Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, München

**186 VORLAGE FÜR FASCHINGS-EINLADUNG:
CIRCUS BERLEPSCH**

1904

Bleistift und Buntstift auf Papier

51 x 42 cm

bezeichnet: 13.2.1904 HEvB

Besitz: Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen

Kommentar: Vgl. gedruckte Einladung (Zwei-Farben-Druck), zwei gedruckte Exemplare noch vorhanden. Text: Einladung zum Kunstreiter-, Jongleur und Artisten-Abend im Circus Berlepsch, Maria Eich – Planegg, Samstag 13. Februar 1904. Beginn Nachmittags 5 Uhr – Ende um Mitternacht.

28,2 x 19 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen; Ursula Behrens, Planegg

187 LANDSCHAFT BEI MARIABRUNN

1893

Radierung

14 x 26 cm

bezeichnet: Mariabrunn 93, H.E.v.B.

Quelle: StadtBW BRH MS 148/4 Goswina v. Berlepsch 5.2.1894, (Berlepsch-Valendas schickt seiner Schwester eine Radierung von Mariabrunn).

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 57. Berlepsch-Valendas hielt sich im Sommer 1892 in Mariabrunn auf (vgl. Skizzenbuch z, Kat.Nr. 240).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

188 KIRCHHOF IN RAGUSA (DUBROVNIK)

1893

Radierung

18,5 x 25 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch

Literatur: Verein für Originalradierungen (Hg.), Sammelmappe 2/1893, München 1893, Bl. 2; – Kat. Basel 1896, Nr. 136.

Kommentar: für Kat.Nrn. 188–192: vgl. Kat.Nr. 240 m, w, x (Dalmatienreise 1888), dort auch Quellenangaben.

Besitz: Regula Thoma, Zürich; – Graphische Sammlung, München; – Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (mindestens 3 Exemplare)

189 RUINENLANDSCHAFT BEI SALONA, DALMATIEN

1892

Tusche auf Papier

10,5 x 21,9 cm

bezeichnet: v. Berlepsch, Salona 1892

Literatur: BV: Kunstgewerbliches aus Dalmatien, in: ZKGV 1894, Bd. 44, S. 49–53, 57–62.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

190 HÄUSERGRUPPE MIT BRUNNEN

ca. 1888–92

Tusche auf Halbkarton

13,2 x 17,7 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

191 CHOR DES DOMS VON SEBENICO, JUGOSLAWIEN

1893

Tusche auf Papier

21,9 x 18,4 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, Sebenico 1893

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

192 KLASSISCHER PALASTINNENHOF (SPLIT?)

1890

Tusche

15,3 x 22,5 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 1890

Besitz: Regula Thoma, Zürich

193 ANSICHT EINER KIRCHE

Datum unbekannt

Tusche auf Papier

25,2 x 16,4 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

194 SECHS STATUEN IN EINEM PARK

1890

Tusche auf Papier

16 x 12,4 cm

bezeichnet: HE. v. Berlepsch 1890

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

195 WINTERLANDSCHAFT

1891

Tusche auf Papier

25,5 x 19,8 cm

bezeichnet: HE. v. Berlepsch 1891

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

196 REITERSTANDBILD

1891

Tusche auf Papier (Druckvorlage)

22 x 17,9 cm

bezeichnet: auf 11 cm reduzieren, H.E. v. Berlepsch 1891

Literatur: KuZ 1891, Bd.2, S. 50 (Abb.); – Genée R.: Moderne Berliner Plastik, in: KuZ 1891, Bd. 2, S. 50.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

197 UNTERHOLZ IM WINTER

1891

Druck (Holzstich?)

19 x 27,4 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 1891

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

198 LANDSCHAFT MIT ZYPRESSEN BEI PERGATTO

1892

Tusche lav., weiss gehöht

12 x 22 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch, Pergatto 1892

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

199 FLUSSUFER MIT BOOTEN

ca. 1892–94

Radierung

13 x 24 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

200 WINTERLANDSCHAFT

1891

Radierung

16 x 12,5 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 91

Besitz: Regula Thoma, Zürich

201 BILDNIS EINER ITALIENERIN

1886

Tusche aquarell.

21,5 x 15 cm

bezeichnet: H.v.B. 1.5.1886 Trento

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

202 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

1889

Tusche, weiss gehöht auf braunem Papier

23,5 x 39 cm

bezeichnet: Auf dem Weg von Castelnovo nach Savona, 1889 H.E. v. Berlepsch

Besitz: Regula Thoma, Zürich

203 AN DER PIAZZA DEI SIGNORI

1888

Tusche lav. auf Karton

11 x 27 cm

bezeichnet: An der Piazza dei Signori, Spalato, H.E.v. B. 88

Besitz: Regula Thoma, Zürich

203A AUFANG VON DER PORTA MARINA

1888

Tusche lav. auf Karton

30 x 9 cm

bezeichnet: H.E. v. B. 88, Anfang von der Porta Marina

Literatur: Weese 1898/99, S. 30 (Abb.).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

204 KOPIE NACH LANDSCHAFT VON GOTTFRIED KELLER
ca. 1895

Tusche und Bleistift

8,3 x 10,2 cm

bezeichnet: H.E. v. B cop., Gottfried Keller 1863

Literatur: H.E. v. Berlepsch: Gottfried Keller als Maler, Leipzig 1895.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

205 KARIKATUR NACH GOTTFRIED KELLER

ca. 1895

Tusche auf Papier

12,2 x 3,1 cm

bezeichnet: H.E.v.B., Gottfried Keller

Literatur: BV: Gottfried Keller als Maler, Leipzig 1895.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

206 KARIKATUR VON CARL BRUN

Datum unbekannt

Tusche auf Halbkarton

28,9 x 11,8 cm

bezeichnet: v.B., Carlo

Kommentar: Die Karikatur stammt vermutlich noch aus Berlepsch-Valendas' Studienzeit. Carl Brun (1851–1923), später Kustos der graphischen Sammlung des eigenössischen Polytechnikums in Zürich, war einer der besten Freunde von Berlepsch-Valendas.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

207 PFLANZENSTUDIE: GEORGINEN

1897

Tusche, farbig aquarell. auf Papier

48 x 37 cm

bezeichnet: Knospen von ungefüllten Georginen 28.VII.97, Villa Lingg; 30 August 97 Villa Lingg, Bl. 92, unerträgliche Föhnhitze

Besitz: Regula Thoma, Zürich

208 PFLANZENSTUDIE: DISTELN UND TOMATENBLÜTEN

1897

Tusche aquarell.

58,5 x 18 cm

bezeichnet: abgeblühte Tomatenblumen, 7–9 grosse Deckblätter, 9 Blütenlappen; Bl. 60, 27. July 1897

Besitz: Regula Thoma, Zürich

209 PFLANZENSTUDIE: RAUTENKRAUT

1897

Tusche, farbig aquarell.

45 x 34 cm

bezeichnet: Rauten-Kraut, Blatt-Rippe, systematische Anordnung der Blüte 21. VI. 97 Bl. 22

Besitz: Regula Thoma, Zürich

210 PFLANZENSTUDIE: BEERENPFLANZE

Datum unbekannt

Tusche aquarell.

47 x 36 cm

bezeichnet: Stumpf grün, Beeren erst grün, dann blau, 19 July 97, Enzisweiler

Besitz: Regula Thoma, Zürich

211 PFLANZENSTUDIE: GARTENWICKE

1897

Tusche lav.

46,5 x 36 cm

bezeichnet: Garten Wicke, Blätter wechselständig. Der Wulst des Hauptstengels geht immer über in den Blattstiel, der keine Blüten trägt und stets nur zwei aufrecht stehende Blätter trägt, ehe er in die geschwungenen Klammern ausläuft, 22. July 97, Enzisweiler

Besitz: Regula Thoma, Zürich

212 PFLANZENSTUDIE: WIESENSALBEI

ca. 1897

Tusche und Bleistift lav.

47 x 31 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

213 PFLANZENSTUDIE: TOMATENPFLANZE

1897

Tusche lav.

70,5 x 47 cm

bezeichnet: Bl. 64, 31. July 97 Villa Lingg

Besitz: Regula Thoma, Zürich

214 PFLANZENSTUDIE: TIGERLILIE

1897

Tusche lav. und aquarell.

46 x 31,5 cm

bezeichnet: Tiger-Lilie, Enzisweiler 9.VII.97

Besitz: Regula Thoma Zürich

215 PFLANZENSTUDIE: KOHLDISTEL

1897

Tusche lav. und aquarell.

46,5 x 35 cm

bezeichnet: schöner stürmischer Tag, Blumenausstellung Lindau Enzisweiler 9. August 97, Bl. 73

Besitz: Regula Thoma, Zürich

216 PFLANZENSTUDIE: DAHLIE

1897

Tusche lav. und teilweise aquarell.

45,5 x 35 cm

bezeichnet: 4–5 zurückgeschlagene Knospenblätter, 8 Kelchdeckblätter Villa Linegg, 1. September 1897

Besitz: Regula Thoma, Zürich

217 PFLANZENSTUDIE: PODOCARPUS MAAKI UND DISTEL

1897

Tusche lav. und aquarell.

47 x 35 cm

bezeichnet: Podocarpus Maaki Japan, Villa Lindenhof 19. August 97, Distel, Enzisweiler 20.VIII.97, Bl. 84, kalter Regentag

Besitz: Regula Thoma, Zürich

218 PFLANZENSTUDIEN: GLOCKENBLUME UND SEIFENWURZ

1897

Bleistift, Tusche lav., weiss gehöht

46,5 x 35,5 cm

bezeichnet: weisse Glockenblume, Pressbronn 6.VII.97, Seifenwurz 6.VII.97 Weg von Langmorgen nach Pressbronn

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

219 PFLANZENSTUDIE: VERSCHIEDENE AST- UND BLÄTTERANSÄTZE

1897

Tusche lav. und Bleistift

43 x 33,5 cm

bezeichnet: 3. Juli 1897, einzelne Pflanzenteile sind beschriftet z.B. «untere Seitenblüte»

Literatur: Weese 1898/99, S. 20 (Variante abgebildet).

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

220 PFLANZENSTUDIE: DISTEL, BLÄTTERFORMEN MIT IHREN ANSATZSTELLEN

1897

Bleistift, Tusche lav.

47 x 26,5 cm

bezeichnet: Enzisweiler 16.IX.97, Bl.104

Besitz: Ursula Behrens

221 PFLANZENSTUDIE: CLEMATIS

1897

Bleistift, Tusche lav.

47 x 36,5 cm

bezeichnet: 4. August 97

Besitz: Ursula Behrens

222 PFLANZENSTUDIE: FUNKIA

1897

Bleistift, Tusche, teilweise farbig aquarell.

47 x 36 cm

bezeichnet: 9.VII.97 Enzisweiler, Blätter im äusseren Rande weiss, Bl. 43

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

223 PFLANZENSTUDIEN: BLÜHENDE ARTISCHOCKE UND GELBE WASSERROSE

1897

Bleistift, Tusche, farbig aquarell.

44 x 34 cm

bezeichnet: blühende Artischocke, Gelbe Wasserrose aus der Villa Henneberg, Schachen 18.VIII.97, 19. Aug. 97 Weiher am Bühel, Bl. 83

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

224 PFLANZENSTUDIE: IRIS SIBIRICA

ca. 1897

Bleistift, Tusche, teilweise farbig aquarell.

44,5 x 34 cm

bezeichnet: 8.VI.97

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

225 PFLANZENSTUDIEN: WIESENWICKE UND BOHNEN

1897

Bleistift, Tusche, farbig aquarell.

36 x 47 cm

bezeichnet: gewöhnliche Wiesenwicke, Bl. 56, 22. July 97

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

226 PFLANZENSTUDIE: PASSIONSBLUME

1897

Tusche weiss gehöht, farbig aquarell.

47 x 36,5 cm

bezeichnet: heilige Krone, Bl. 45, 11. July 97 Enzisweiler (mit Beschreibung)

Kommentar: Beim schmiedeeisernen Hag der Villa See-

rose in Horgen (vgl. Kat.Nr. 31) verwendete Berlepsch-Valendas u.a. die Passionsblüte als Motiv.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

227 PFLANZENSTUDIEN: TÜRKENBUND UND MOHN

1897

Tusche, farbig aquarell.

47 x 36 cm

bezeichnet: 14. July 97 Schönau, Bl. 49

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

228 PFLANZENSTUDIE: SOLANUM

1897

Bleistift, Tusche, teilweise farbig aquarell.

47 x 36,5 cm

bezeichnet: Solanum, Villa Ling 26.VII.97 (mit Beschreibung)

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

229 PFLANZENSTUDIE: HAHNENKAMM

1897

Tusche, farbig aquarell.

47 x 37 cm

bezeichnet: 8.VII.97 Enzisweiler, Hahnenkamm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

230 PFLANZENSTUDIE: KORNBLOME UND?

ca. 1897

Tusche, farbig aquarell.

43 x 59 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

231 PFLANZENSTUDIE: DISTEL

1897

Tusche, farbig aquarell.

45,5 x 35 cm

bezeichnet: Silberdistel vom Gebhardsberg, Bl. 85, abends kolossaler Sturm auf dem See, 22. August 97

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

232 PFLANZENSTUDIE: KUGELDISTEL

1897

Tusche, farbig aquarell.

45 x 35,5 cm

bezeichnet: 3. August 1897 Allwinden

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

233 PFLANZENSTUDIE: WIESENKERBEL (BÄRENKLAU?)

1897

Tusche weiss gehöht, mit wenig Farbe aquarell.

45,5 x 35 cm

bezeichnet: 3. Juli 97, Bl. 35

Literatur: Vgl. Umsetzung in: BV: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899; – Graul Richard (Hg.): Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, Leipzig 1904, S. 14.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

234 STUDIE: AHORNZWEIG MIT INSEKTEN

1898

Tusche lav. und farbig aquarell.

43,5 x 60 cm

bezeichnet: Enzisweiler 22./23.IX.98

Besitz: Regula Thoma, Zürich

235 PFLANZENSTUDIE: TÜRKENBUND UND JOHANNISKRAUT
1898

Tusche lav.

47 x 31 cm

bezeichnet: Gaflei 10. Aug. 98; Enzisweiler 4.IX.98

Besitz: Regula Thoma, Zürich

236 PFLANZENSTUDIEN: HOLUNDER UND WEIDE, VERSCHIEDENE PFLANZENSTADIEN
1898

Bleistift, Tusche, farbig aquarell.

42,5 x 33,5 cm

bezeichnet: Holunder 14. Feb. 1898

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

237 PFLANZENSTUDIEN: BLÜHENDE JUDENKIRSCH UND MÄRZENBECHER
1898

Bleistift, Tusche, farbig aquarell.

33,5 x 44 cm

bezeichnet: 12.III.98 und 15.III.98, Blühende Judenkirsche

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

238 PFLANZENSTUDIE: FLOCKENBLUME
1899

Tusche lav. und teilweise aquarell.

46 x 31 cm

bezeichnet: Gaflei, 7. Aug. 99

Besitz: Regula Thoma, Zürich

239 FARBSTUDIE: RISPENPFLANZE
1898

Tusche aquarell.

59,5 x 36 cm

bezeichnet: 11. Febr. 98

Besitz: Regula Thoma, Zürich

SKIZZENBÜCHER

Die Bezeichnung mit Buchstaben vor dem Titel entspricht der Archivierung in den privaten Nachlässen; q-z eigene Numerierung, da im Nachlass nicht inventarisiert. Die Bücher sind hier chronologisch geordnet.

240 G. LIVA D'ESQUISSES 1865–1866

(Architekturstudien aus Regensburg, Bamberg, Würzburg etc.)

21,5 x 17 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 P. SEPTEMBER 1867

(Verschiedene Szenen aus der Zürcher Umgebung, Witikon, Wägital)

22 x 18 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

240 D. MAI - SEPTEMBER 1870

(Zeichnungen aus Wettingen, Baden, Zürich etc.)

17 x 11 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 C. MÄRZ - JULI 1871

(Zeichnungen aus Basel, Zürich, Vierwaldstättersee, Rütli)

17 x 11 cm

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 138.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 K. JULI - DEZEMBER 1871

(Skizzen aus Konstanz, Meersburg, Zürich)

16,5 x 11 cm

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

240 S. 1875

(Historische Figurinen)

12 x 19,5 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 T. 1877

(Landschaften und Stadtansichten)

teilweise farbig aquarell.

11,5 x 22 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 B. APRIL 1877 - SEPTEMBER 1878

(Zeichnungen aus Landsberg, Niederpöcking, Basel)

10 x 17 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 A. JUNI - OKTOBER 1878

(Zeichnungen aus Landsberg, Niederpöcking, St. Pirminsberg)

Querformat 20 x 33 cm

Quelle: StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 1./10./30.8.1878, 22.9.1878.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 F. BALKANREISE SEPTEMBER 1879

(Szenen aus Grastenik, Tirnowa, Drenowa, Kasanlyk, Schipka-Pass, Sabrora etc.)

23 x 16 cm

Quellen: StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 18./19./24.9.1879, 8.11.1879.

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 V. 1880

(Figuren [Araber?] und Landschaften)

11,5 x 21 cm

Kommentar: Nur wenige Blätter benutzt.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 L. SPANIENREISE OKTOBER 1880

(Skizzen aus Granada und Cordoba, von der Alhambra, Albaicin)

17,5 x 25 cm

Quellen: StadtBW BRH MS 147/2 Goswina v. Berlepsch 12./25.9.1880, 8./13.10.1880; MS 186 Therese v. Berlepsch 6./21.9.1880, 2./6.10.1880.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

240 U. SPANIENREISE 1880

(Figuren und Architektur)

14 x 22 cm

Quellen: Vgl. Skizzenbuch 1, Kat.Nr. 240.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 I. JUNI – AUGUST 1884

(Skizzen aus Murnau, Luzern, Roveredo, Truns, Lostalio, Mesocco, Baden)

17,5 x 11 cm

Literatur: BV: Was mir grad so einfiel, in: KfA 1886/87, Bd.2, S. 293–297, S. 297 (Roveredo, Abb.).

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

240 O. SEPTEMBER – OKTOBER 1887

(Architekturskizzen Bruneck, Schloss Porgia [Spittal], Brixen)

16 x 23 cm

Quellen: StadtBW BRH MS 148/2 Goswina v. Berlepsch 20.9.1887, 2.10.1887.

Literatur: BV: Motive deutscher Architektur 1890–1893, Bd.1.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

240 M. DALMATIENREISE SEPTEMBER – OKTOBER 1888

(Skizzen von Petersberg, Riva, Aquileia, Spalato, Pola, Ragusa, Cattaro etc.)

16 x 23 cm

Quellen: StadtBW BRH MS 186 Therese v. Berlepsch 29.8.1888, 20./26.9.1888, 1./3./6./11./13.10.1888.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

240 W. DALMATIENREISE 1888

12,5 x 19,5 cm

Quellen: Vgl. Skizzenbuch m, Kat.Nr. 240.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 X. DALAMATIENREISE

(Texte und Architekturzeichnungen, z.B. zu Ragusa) ohne Datum, wohl 1888

17 x 11 cm

Quellen: Vgl. Skizzenbuch m, Kat.Nr. 240.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 Y. SÜDTIROL 1890

(Bozen, Landschaften etc.)

21 x 15 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 Z. 1891–1892

(Skizzen von der Reichenau, Mariabrunn, Notkers-Egg, Familiengut Masselwitz, Oswitz)

9,5 x 14 cm

Kommentar: Das Gut Masselwitz in Schlesien wurde nach dem Tod des Schwiegervaters Leopold Sachs vom Bruder von Elise v. Berlepsch, Siegfried Sachs (1858–1901), verwaltet.

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 R. 1894–1895

(Pflanzen- und Landschaftsskizzen aus Sermione, Mantua und Allmannsdorf)

23 x 17 cm

Quellen: StadtBW BRH MS 149/1 Goswina v. Berlepsch 19.5.1895, 23.4.1895, Berlepsch-Valendas schreibt an seine Schwester: «... habe die Blüthen gezeichnet, einzelne Theile mir genau auf ihre Struktur und ornamentale Erscheinung hin analysiert, um sie gelegentlich mal zu verwenden».

Besitz: Christina Melk-Haen, München

240 E. JUNI 1896 – JULI 1897

(Pflanzenskizzen [Fenchel], Insektenstudien, Prähistorische Gefässe aus dem Museum in Breslau)

23,5 x 16 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 Q. OKTOBER 1897 – OKTOBER 1898

(Pflanzenskizzen und ihre ornamentale Umsetzung)

24,5 x 16,5 cm

Besitz: Ursula Behrens, Planegg

240 H. 1907–1911

(Skizzen aus Lüneburg und vom Zwinglihaus in Wildhaus)

25,5 x 15 cm

Besitz: Regula Thoma, Zürich

240 N. SOMMER 1910

(Landschafts-Skizzen vom Kufstein, Arlberg)

13,5 x 22 cm

Kommentar: Könnte auch von Elise v. Berlepsch sein.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

KUNSTGEWERBLICHE ENTWÜRFE

241 ENTWURF: EIERBECHER

1898

Tusche, weiss gehöht auf Papier

10 x 27,4 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 98, D.R. Patent Nr. B 21728

Literatur: Kat. Philadelphia 1988, S. 38, Nr. 14a (Abb.).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

242 ENTWURF: EIERBECHER

1898

Tusche, weiss gehöht auf Papier

10 x 22,2 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 98, D.R. Patent Nr. B 21728

Literatur: Kat. Philadelphia 1988, S. 38, Nr. 14b (Abb.).

Besitz: Regula Thoma, Zürich

243 ENTWURF: EIERBECHER MIT BLUMENORNAMENT

1898

Tusche, weiss gehöht auf Papier

10 x 27,4 cm

bezeichnet: H.E. v. Berlepsch 98, D.R. Patent Nr. B 21728

Besitz: Regula Thoma, Zürich

244 ENTWURF FÜR EIN SCHRÄNKCHEN

1900

Bleistift auf Papier

41,5 x 28 cm

bezeichnet: L. v. Hanke, Eckschränkchen; M. 1:10, H.E. v. Berlepsch, 17. Nov. 1900; Unter-Teil, Ober-Teil

Besitz: StadtBW BRH MS 190/5, Konvolut

245 DEKORATIVE ANREGUNGEN (SAMMELMAPPE, 33 ENTWÜRFE FÜR FIKTIVE BUCHDECKEL)

1899 (in Leipzig erschienen)

Farbige Lithographien

DIN A4-Format

Quellen: StadtBW BRH MS 188/1 Lilli v. Hanke 4.6.1897.
Literatur: L'art décoratif 2/1900, S. 90–135 (Abb.); – Grossmann B.: Dekorative Anregungen, in: DK 1900, Bd.2, S. 86–87; – DKD 1898, Bd. 2, S. 234–236 («Moderne Bucheinbände»); – KH 50/1899–1900, S. 67–68 («Buchbesprechung»); – Kat. München 1899 (GP, Jahr.K.), S. 180, Nr. 2385.

Kommentar: Vgl. dazu die Pflanzenstudien Kat.Nm. 207–238; 1899 im Münchner Glaspalast ausgestellt.

Besitz: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien; – Bibliothek der Kunstgewerbeschule, Zürich; – Stadtbibliothek, München

246 ENTWURF FÜR EINE KAFFEEKANNE

1902

Bleistift aquarell.

40 x 73 cm

bezeichnet: Berlepsch, B' 1354

Quellen: ANM, Briefdurchschläge von Bäuml an Berlepsch-Valendas, Oktober 1902; – Berlepsch-Valendas an Bäuml 24.1.1902, 14.7.1902.

Literatur: Kat. München 1959, S. 169, Nr. 468.

Kommentar: Im Auftrag der Porzellanmanufaktur Nymphenburg; vgl. Kat. Nr. 247.

Besitz: Archiv der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, München

247 ENTWURF FÜR EINEN TELLER

1902

Bleistift aquarell.

40 x 30 cm

bezeichnet: Berlepsch, Dek. 1354, B'

Quellen: ANM, Briefdurchschläge von Bäuml an Berlepsch-Valendas, Oktober 1902; – Berlepsch-Valendas an Bäuml, 24.1.1902, 14.7.1902.

Literatur: Kat. München 1959, S. 169, Nr. 469.

Kommentar: Vgl. Kat.Nr. 246. Zu den beiden Entwürfen gehört auch ein Entwurf für eine Konfektschale, der jedoch nicht eindeutig Berlepsch-Valendas zugeschrieben werden kann und nicht signiert ist.

Besitz: Archiv der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, München

248 ENTWURF FÜR STÜHLE FÜR DEN DAMPFER «LINDAU» (7 Varianten auf einem Blatt)

1905

Tusche und Bleistift

27,5 x 59 cm

bezeichnet: Berlepsch 20. Nov. 1905, Halbsalonboot «Lindau», Stuhl für den Salon 1. Cl. M: 1:10

Quellen: AVN, Akten der General-Direktion der königlich-bayerischen Staatseisenbahnen, IV. Abt. «Dampfschiff Lindau», Akt 139 (Jahrgang 1905), siehe auch Akt 140; mehrere Briefe von Berlepsch-Valendas.

Literatur: Vgl. Kat.Nr. 18.

Besitz: Archiv des Verkehrsmuseums Nürnberg

249 SKIZZENBÜCHER E UND R, KAT.NR. 240

Hier befinden sich ebenfalls kunstgewerbliche Entwürfe

250 ENTWÜRFE IN BRIEFEN

a. Halskette: StadtBW BRH MS 148/3 Goswina v. Berlepsch 28.1.1890

b. Möbel: Brautbriefe, 1890 (ohne exaktes Datum, Berlepsch-Valendas an seine Schwiegereltern)

251 MUSTERBUCHDECKEL

(21 Stück, mit ornamentalen Monogrammen von H.E. v. Berlepsch-Valendas)
um 1906

Verschiedene Materialien (Leder, Kunstleder und Leinen, meist mit Goldprägung)

17,2 x 11,4 cm

Quellen: DLS, Berlepsch-Valendas an Verleger Cotta 7.7.1906 (Berlepsch-Valendas soll Einbände für Gottfried Keller-Gesamtausgabe entwerfen).

Kommentar: Im Familienbesitz befinden sich mehrere Bücher, die in dieser Art eingebunden sind. Ähnliche Monogramme verwendete Berlepsch-Valendas als Briefkopf in den Jahren 1904–1906.

Besitz: Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen

252 BUCHAUSSTATTUNG FÜR DEN KATALOG DER KAISERLICH DEUTSCHEN REICHSDRUCKEREI AUF DER Weltausstellung zu St. Louis 1904

1904, Berlin

Broschiert, olivbrauner Kartonumschlag, sepiafarben, schwarzbraun und weiss bedruckt, 26 Seiten Maschinenbütten; Schrift von Paul Voigt

25 x 16,3 cm

Literatur: Kat. Hamburg 1979, S. 82, Nr. 110; – KH 55/1904–05, S. 134 («Die kaiserliche Reichsdruckerei auf der Weltausstellung in St. Louis»).

Besitz: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien

253 BUCHSCHMUCK ZUR FESTSCHRIFT ZUR FEIER DES 50JÄHRIGEN BESTEHENS DES EIDGENÖSSISCHEN POLYTECHNIKUMS

(Hg. W. Oechsli, 2 Bde., Frauenfeld)

1905

DIN A4-Format

Besitz: Bayerische Staatsbibliothek, München

BIBLIOGRAPHIE

SCHRIFTEN VON BERLEPSCH-VALENDAS (nach Erscheinungsjahr geordnet)

1873:

- Mitarbeit bei Ortwein August, Scheffers August (Hg.): Deutsche Renaissance, 9 Bde., Leipzig 1871–1888, davon Bd. 1, Abt. 7 und 10 (1871–1875): Luzern und Zürich, Bd. 7, Abt. 10 (1885/86): Zürich und Wettingen

1875:

- Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhundert, Leipzig 1875

1876:

- Renaissance-Interieurs in der Schweiz, in: ZKGV 1876, Bd. 26, S. 1–4
- Kunst und Kunstgewerbe auf der Münchner Ausstellung des Jahres 1876. Unserer Väter Werke, München 1876
- Mitarbeit bei Rahn, Johann Rudolf: Geschichte der bildenden Künste der Schweiz, Zürich 1876

1878:

- Die Fassade des Hauses zum Tanz in Basel, in: ZKGV 1878, Bd. 28, S. 95–96, Tafel 34

1881:

- Rembrandt. Verkäufliche Radierungen, München 1881

1885:

- Ein Weihnachtsfestspiel, gedichtet für die Münchner Liedertafel, München 1885
- Skizzen (Naturbetrachtungen), in: Die Gesellschaft 1885, Bd. 1, S. 104–105
- Nürnberger Briefe 1–4, in: Die Gesellschaft 1885, Bd. 1, S. 547–549, 595–596, 701–702, 849–850
- Adolf Menzel, in: Die Gesellschaft 1885, Bd. 1, S. 928–930
- Das Wettinger Chorgestühl, in: KGB AF 1/1885, S. 141–146

1886:

- Wiener Kunstepistel, in: Die Gesellschaft 1886, Bd. 2, S. 125–127
- Was mir grad' so einfiel, in: KfA 1886/87, Bd. 2, S. 293–297 (Abb. 68)
- Kunstgewerbliches aus München, in: KGB AF 2/1886, S. 6–10, 134–137
- Die Entwicklung der Glasmalerei in der Schweiz, in: ZKGV 1886, Bd. 36, S. 1–8, 17–23
- Die Glasmalerei im Kreuzgang des ehemaligen Klosters Wettingen, in: KGB AF 2/1886, S. 110–116, 121–127, 148–154
- Ein Beitrag zu der projektierten Münchner Jubiläums-Ausstellung des Jahres 1888, in: MAZ Nr. 339, 28.12.1886
- Über Altersbestimmungen, in: ZMAV NF 1/1886–1888, S. 7–10
- Rückblick auf die kunsthistorische Abteilung der Augsburger Kreisausstellung 1886, in: ZMAV NF 1/

1886–88, S. 19–35 (vgl. Sonderbeilage MAZ 1886, Nr. 1–5)

- Darstellung eines romanischen Taufbeckens im nordischen Museum von Stockholm, in: ZMAV NF 1/1886–88, S. 47–48
- Kunsthistorische Publikationen, in: ZMAV NF 1/1886–88, S. 58–59 (verschiedene Buchbesprechungen)
- Zeitschrift des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins 1/1886, Nr. 2, S. 10 (zit. in: Frensch Heinz, Frensch Lilo: Wächtersbacher Steingut, Königsstein 1978, S. 39–40)

1887:

- Möbel von Schloss Tratzberg, in: KGB AF 3/1887, S. 30–32
- Die deutschnationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München im Jahr 1888, in: KGB AF 3/1887, S. 184
- Die japanische Kunstausstellung im Glaspalast zu München, in: Beilage der MAZ, Nr. 250, 9.9.1887
- Eine Landesausstellungs-Vorberatung im Gebirge, in: Der Sammler Nr. 75, 28.6.1887, S. 4–6
- Die Kunstabteilung auf der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg, in: ZfbK AF 1887, Bd. 22, S. 33–39, 75–80, 235–243, 358–366
- Wilhelm Diez, in: ZfbK AF 1887, Bd. 22, S. 293–303

1888:

- Gotisches aus Tirol, in: KGB AF 4/1888, S. 139–145
- Plauderei über japanische Malerei, in: KfA 1888/89, Bd. 4, S. 242–252
- Münchner Ausstellungsbauten, in: MAZ 17.2.1888
- Münchner Architektur Silhouetten 1–4, in: Beilage der MAZ 1888

1889:

- Die erste Münchner Jahresausstellung, Sonderband der KuZ

1890:

- Motive der deutschen Architektur, Bd. 1: Die deutsche Renaissance, Bd. 2: Der Barockstil in Deutschland, Stuttgart 1890–1893 (hg. v. André Lambert, E. Stahl)
- Bilderschau, in: KuZ 1890, Bd. 1, S. 50–56, 65–74, 83–92
- Die Münchner Jahresausstellung, in: KuZ 1890, Bd. 1, S. 193–197
- Allerlei von Kunst und Künstlern, in: KuZ 1890, Bd. 1, S. 207–216
- Vortragsbericht des englischen Porträtmalers Herkomer, in: KuZ 1890, Bd. 1, S. 237–245
- Die Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1890, in: Kunstbeilage der MAZ 1890, Nr. 1–4
- Nekrolog: Rudolf Gottgetreu, in: MAZ Nr. 136, 14.6.1890, S. 2–3
- Nekrolog: Otto Fröhlicher, in: MAZ Nr. 265, 12.11.1890, S. 3–4
- Münchner Kunstbummeleien, in: MAZ Nr. 344, 12.12.1890; Nr. 356, 24.12.1890

- Wilhelm Riefstahl, in: ZfbK NF 1890, Bd. 1, S. 185–189, 205–211
- 1891:
 - Berlepsch-Valendas H.E. v., Weysser F. (Hg.): Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg, Bamberg 1891 (vgl. Besprechung in Kunstchronik NF 2/1891, S. 439–440)
 - Otto Fröhlicher, in: KuZ 1891, Bd. 2, Teil 1, S. 18–26
 - Münchner Ausstellungsgänge, in: KuZ 1891, Bd. 2, Teil 2, S. 19–22, 73–87, 139–158
 - Ein Brief von unterwegs, in: KuZ 1891, Bd. 2, Teil 1, S. 75–89, 102–120
 - Allerlei, in: KuZ 1891, Bd. 2, Teil 1, S. 37–43
 - Skizzenbuchblätter, in: KuZ 1891, Bd. 2, S. 117–121
 - Plauderei, in: KuZ 1891, Bd. 2, Teil 1, S. 134–148
- 1892:
 - Naturstudium oder Vertrocknung?, in: KGB NF 3/1892, S. 132–136
 - Ein Wort über die Münchner Jahresausstellung, in: Kunstchronik NF 3/1892, S. 231–226
- 1893:
 - Wilhelm Riefstahls Handzeichnungen, München 1893
 - Allotria, in: KfA, 1893/94, Bd. 9, S. 1–11
 - Die Frühjahrsausstellung der Münchner Secession, in: KfA 1893/94, Bd. 9, S. 225–228
- 1894:
 - Kunstgewerbliches aus Dalmatien, in: ZKGV 1894, Bd. 44, S. 49–53, 57–62
- 1895:
 - Gottfried Keller als Maler, Leipzig 1895
 - Kunstausstellungseindrücke, in: Die Aula, 1/1895, Heft 24, S. 1–11
 - Was ist die Kunst bei uns, in: KfA 1895/96, Bd. 11, S. 4–8
 - Zum 25. Todestag von Moritz von Schwindt, in: KfA 1895/96, Bd. 11, S. 145–153
 - Walter Crane, in: KfA 1895/96, Bd. 11, S. 193–198
 - Die Frühjahrsausstellung der Münchner Secession, in: KfA 1895/96, Bd. 11, S. 225–229
 - Nachruf Eduard Unger (1853–1894), in: ZKGV 1895, Bd. 45, S. 29–36
- 1896:
 - Adolf Stäbli, in: GK 1896, Bd. 19, S. 53–70
 - Ein Wort in Sachen Kunst von Emil Zola, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 5–9, 22–27
 - Lenbachs 60. Geburtstag, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 65–70
 - Victor Müller, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 81–87
 - Albert Keller, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 193–201
 - Kunstleben in Amerika, in: KIA 1896/97, Bd. 12, S. 209–216, 229–238
- 1897:
 - Endlich ein Umschwung, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 1–12
 - Besprechung von: La Plante et ses Applications Ornamentales sous la direction de M. Eugène Grasset, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 79–84
 - Fritz Erler, in: DKD 1897/98, Bd. 1, S. 93–102
 - Walter Crane – eine Studie, in: GK 1897, Bd. 20, S. 61–96
 - Die Holbein und Böcklin Ausstellung in Basel, in: KfA 1897/98, Bd. 13, S. 41–45
 - Xylektipom, in: KH 48/1897–98, S. 321–322
 - Plakate, in: Westermanns Monatshefte 1897, Bd. 82, S. 198–227, 274–302
 - Das neue Münchner Justizgebäude, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 17/1897, S. 350–353
- 1898:
 - Einfall und Ausführung, in: KGB NF 9/1898, S. 93–98
 - Eine Möbelausstellung im kk. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, in: KH 49/1898–99, 156–168
 - Felician von Myrbach, in: KKH 1898, Bd. 1, S. 20–41
 - Eugène Grasset, in: KKH 1898, Bd. 1, S. 129–155
- 1899:
 - Dekorative Anregungen, Leipzig 1899
 - Bücherschau: William Morris, his Art, his Writings and his Public Life. A Record by Aymer Vallence – London, in: DKD 1899, Bd. 4, S. 334–338
 - Sion Wenban, in: GK 1899, Bd. 22, S. 57–62
 - Fritz Burger, in: GK 1899, Bd. 22, S. 71–74
- 1900:
 - Der Katalog der deutschen Abteilung auf der Pariser Welt-Ausstellung 1900, in: DKD 1900, Bd. 6, S. 509–516
 - Nachruf Arnold Böcklin, in: DKD 1900/01, Bd. 7, S. 269–272
 - Villa Soleskin bei Grosshesselohe, München, in: ID 1900, Bd. 11, S. 57–61
 - Die dekorativen Malereien der Renaissance am bayerischen Hof, in: KH 51/1900–01, S. 163–170
- 1901:
 - Prinzregent Luitpold zu seinem 80. Geburtstag in: DKD 1901, Bd. 8, S. 317–320
 - Zu den Tapeten- und Friesentwürfen, in: KH 52/1901–02, S. 23–25
 - Albert Keller, in: Die Schweiz 1901, Bd. 5, S. 57–59
- 1902:
 - Beitrag in Engels Eduard (Hg.): Münchens Niedergang als Kunststadt, München 1902, S. 18–19
 - Ein Wort zu den Urteilen über die Turiner Ausstellung, in: Freistatt 1902, Bd. 4b, Heft 30, S. 334–335
 - Hermann Kirchmayr, in: ID 1902, Bd. 13, S. 69–74
 - Ansichten, in: KGB NF 13/1902, S. 125–144
 - Nachruf: Erinnerungen an Nikolaus Gysis, in: KH 53/1902–03, S. 89–98
 - Ein Wort zur Frage der Beteiligung des bayerischen Kunstgewerbes an der Ausstellung in St. Louis 1904, in: KH 53/1902–03, S. 209–230
 - Edmond Lachenals keramische Arbeiten, in: KH 53/1902–03, S. 306–311
 - Die I. internationale Ausstellung für dekorative Kunst in Turin, in: MNN Nr. 233, 22.5.1902, S. 1–2
- 1903:
 - Volkskunst, Volksbildung und Volksmuseen, in: KH 54/1903–04, S. 47–54, 61–67
 - Der Kunstsalon Heinemann, in: KH 54/1903–04, S. 140–145
 - Naturstudium in den Schulen, in: MNN Nr. 227, 15.5.1903, S. 3–4

1904:

- Die Museen als Volksbildungsstätten, in: DK 1904, Bd. 10, S. 137–141
- Zur Frage der Errichtung von Lehrwerkstätten, in: KGB NF 15/1904, S. 182–192 (Abdruck einer Rede vom 20.3.1904 auf dem Delegiertentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine; vgl. gekürzte Fassung in KH 54/1903–04, S. 213–224, in DK 1904, Bd. 12, S. 326–328 und Beilage zur MAZ Nr. 99, 30.4.1904)
- Museen und Volksbildung, in: KGB NF 15/1904, S. 42–53
- Internationale Gesellschaft zur Hebung des Zeichenunterrichts, in: KH 55/1904–05, S. 119–126
- Skandinavische Museen – eine Reisetudie, in: KH 55/1904–05, S. 169–192, 201–227
- Ein typographisches Meisterstück, in: Propyläen 1904/05, Bd. 2, S. 360–361
- Die Lenbachausstellung in München, in: Propyläen 1904/05, Bd. 2, S. 784–785

1905:

- Das künstlerische Leben der Japaner, in: Beiträge zur Kenntnis des Orients, hg. v. Hugo Grothe, Halle 1905, S. 144–159
- Buchbesprechung: Das englische Haus von Hermann Muthesius, Wasmuth 1904, in: DK 1905, Bd. 12, S. 122–124
- 1804–1904. Eine Jubiläumsschrift, in: DK 1905, Bd. 12, S. 282–283
- Eine Denkschrift, in: DK 1905, Bd. 12, S. 358–361
- Münchner Schmerzen I, II, in: DK 1905, Bd. 12, S. 373–376, 464–467
- Bauernhaus und Arbeiterheim, in: KGB NF 16/1905, S. 61–73
- Nordische Freiluftmuseen, in: KGB NF 16/1905, S. 101–120, 121–131, 141–145
- Der neue Bodenseedampfer «Lindau», in: KH 56/1905–06, S. 1–6
- Ein neuer Bodenseedampfer, in: KKH 1905, Bd. 8, S. 606–612

1906:

- Japanische Kunst, München 1906 (Sonderdruck der Münchner orientalischen Gesellschaft)
- Fortschrittliches Unterrichtswesen in Österreich, in: DK 1906, Bd. 14, S. 200–221
- Der neue Bodenseedampfer «Lindau», in: DK 1906, Bd. 14, S. 221–224
- Neuzeitliche Eisenbahnwagen-Einrichtungen, in: KH 57/1906–07, S. 304–306
- Das Kunstgewerbe-Museum zu Flensburg, in: KH 57/1906–07, S. 317–340
- Toggenburger Bauernhäuser, in: KKH 1906, Bd. 9, S. 1–23

1907:

- Ein neuer Bodenseedampfer, in: DK 1907, Bd. 16, S. 199–203
- Englische Arbeiterwohnungen, in: DK 1907, Bd. 16, S. 313–328
- C.R. Ashbee und die «Guild of Handicraft», in: KH 58/1907–08, S. 101–122
- Der neue Bodenseedampfer «Rhein», in: KKH 1907, Bd. 10, S. 24–34, 57–61 (Abb.)

- Das Bauernhaus im Bregenzer Wald, in: KKH 1907, Bd. 10, S. 69ff
- Englische Arbeiterdörfer, in: KKH 1907, Bd. 10, S. 185–228 (Bourneville), 352–378 (Port Sunlight)
- Die künstlerische Ausstattung des neuen Bodenseedampfers «Rhein», in: SBZ 1907, Bd. 49, S. 217–221

1908:

- Buchbesprechung: Ein Haus- und Gartenbuch von Baillie Scott, in: DK 1908, Bd. 18, S. 316–317
- Englische Arbeiterdörfer, in: KKH 1908, Bd. 11, S. 61–93 (Earswick bei York, Wincobank bei Sheffield)
- Die erste englische Gartenstadt und ihr verwandte Gründungen, in: KKH 1908, Bd. 11, S. 117–163
- Ein Museum für bäuerliche Kunst, in: KKH 1908, Bd. 11, S. 349–393
- München 1908, in: KKH 1908, Bd. 11, S. 554–565
- Die Bauten der Ausstellung München 1908, in: SBZ 1908, Bd. 52, S. 189–193
- München 1908: in: Süddeutsche Monatshefte 5/1908, S. 222–227 (I. Allgemein), 352–361 (II. Die neue Volksschule eine Arbeitsschule), 468–474 (III. Fortbildungs- und Gewerbeschulwesen Münchens), 706–712 (IV. Weitere Ausstellungsgebiete)

1909:

- Bauernhaus und Arbeiterwohnung in England, Stuttgart 1909
- Hampstead – eine Studie über Städtebau in England, in: KKH 1909, Bd. 12, S. 241–284
- Der Kleinwohnhausbau einer deutschen Mittelstadt (Ulm), in: KKH 1909, Bd. 12, S. 485–520
- Kleinwohnhäuser (Port Sunlight), in: Süddeutsche Bauhütte 10/1909, S. 113–120
- Der Städtebau in alter und neuer Zeit, in: Süddeutsche Bauhütte 1909, Bd. 10, S. 258–261, 265–267 (Vortrag beim National Town Planning Congress Liverpool)
- Zum Falle Anglo Jank und Reichstag, in: Süddeutsche Monatshefte 6/1909, S. 296–301

1910:

- Bodenpolitik und gemeindliche Wohnungsfürsorge der Stadt Ulm an der Donau, München 1910
- Die Gartenstadt München-Perlach, München 1910
- Kleine Wohnhäuser, in: DK 1910, Bd. 18, S. 81–86
- Der Mont Saint Michel, in: KKH 1910, Bd. 13, S. 279–319

1911:

- Kleinwohnhausanlagen im künftigen Städtebau, München 1911
- Lüneburg, in: KKH 1911, Bd. 14, S. 425–484
- Von der Nacht zum Tage, in: Die Lese 2/1911, S. 427

1912:

- Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand, München 1912 (vgl. Besprechung in KH 62/1911–12, S. 345–346)

1913:

- Leitsätze zum Gartenstadtgedanken, in: Die Gartenstadt 1913, Bd. 7, S. 1–2
- Gutachten über den gartenstädtischen Bebauungsplan einer Siedlung der gemeinnützigen Baugenossenschaft Bonn e.G.m.b.H. zu Bonn am Rhein, in: Die Gartenstadt 1913, Bd. 7, S. 11–13, 84–91

- Zum Thema: Das englische Kleinwohnhaus, in: Die Gartenstadt 1913, Bd. 7, S. 102–107
- Neue Gartenstadtprojekte, in: Neudeutsche Bauzeitung, 1913, Bd. 9, S. 197–212

1914:

- Emil Rittmeyer – ein Schweizer Maler, St. Gallen 1914
- Protest eines Schweizers, München, Leipzig 1914
- Abwehr. Offener Brief eines in Deutschland lebenden Schweizers an Ferdinand Hodler und Jacques Dalcroze in Genf, München 1914
- Hermann Alexander Berlepsch, in: Schweizer Heimkalender 7/1914, S. 91–95

1915:

- Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen? Eine friedfertige Erwiderung, Planegg 1915
- Gartenstädtische Siedlungen in der Schweiz, in: Schweizer Heimkalender 8/1915, S. 106–114

1916:

- Zur Klärung, München 1916 (Rede vom 30.6.1916 vor der Münchner orientalischen Gesellschaft)
- Josef Weiss, in: KfA 1916/17, Bd. 32, S. 232–240

1921:

- Schönenberg-Erinnerungen, in: Schweizer Heimkalender 14/1921, S. 106–121

1922:

- Das Gericht zu Valendas. Eine Geschichte aus Alt-Fry-Rätien, in: Schweizer Heimkalender 15/1922, S. 121–128

LITERATUR

- ADALBERT STIFTER VEREIN (Hg.): Emil Orlik – Malergrüsse an Max Lehrs, München 1981.
- ADRESSBUCH der Stadt Zürich und Umgebung 1867. Münchner ADRESSBUCH 1881/82.
- Münchner ADRESSBUCH 1908.
- AHLERS-HESTERMANN Friedrich: Stilwende – Aufbruch der Jugend, Frankfurt, Berlin 1981².
- ALLWANG Hans: Vom Büchertisch: Hans v. Berlepsch-Valendas. Die Gartenstadtbewegung in England, in: Süddeutsche Bauhütte 1912, Bd. 13, S. 14–15.
- ANDERSEN Arne, FALTER Reinhard: Lebensreform und Heimatschutz, in: München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912, hg. v. Friedrich Prinz, Marita Krauss, München 1988, S. 295–300.
- ARWAS Victor, BERTHON P.: Berthon and Grasset, New York 1978.
- ASHBEE Charles Robert: Craftsmanship in Competitive Industry, London 1908.
- BANDMANN Günther: Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft 1958/59, Bd. 4, S. 232–258.
- Ders.: Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, hg. v. H. Koopmann, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt 1971, S. 129–157.

- BARTH W.: Chronik der Papierfabrik Mochenwangen.
- BAUR H., HOCHULI J., WEGELIN P., ZIEGLER E. (Hg.): St. Gallen wie es nicht mehr steht, St. Gallen 1976.
- BECKER F. (Hg.): Spemanns Goldenes Buch vom eigenen Heim, Berlin, Stuttgart 1905.
- BEHAL Vera: Möbel des Jugendstils, München 1981.
- BENEVOLO Leonardo: History of Modern Architecture, Cambridge Mass. 1977².
- BERGMANN Klaus: Grossstadtfeindschaft und Agrarromantik, Meisenheim 1970.
- BERLEPSCH Goswina v., HUNZIKER Rudolf: Über August Corrodi, Winterthur 1913.
- BERLEPSCH Hans Eduard v.: Schriften von H.E. v. Berlepsch sind in einer separaten Liste nach Erscheinungsjahr aufgeführt (vgl. Bibliographie).
- BERLEPSCH Hermann Alexander v.: Die Gotthard-Bahn, Gotha 1881.
- BETULIUS Walter: Friedrich Salomon Vögelin 1837–1888. Sein Beitrag zum Schweizer Geistesleben in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Winterthur 1956 (Diss. Zürich 1953).
- BELL Quentin: John Ruskin, New York 1978².
- BIERBAUM Otto Julius: Aus beiden Lagern, München 1893.
- BING Samuel: Le Japon Artistique, Bd. 1, Paris 1888/89.
- BI RKNER Othmar: Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920, Zürich 1975.
- BODE Wilhelm v.: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts, Berlin 1901.
- BOETTICHER Friedrich (Hg.): Malerwerke des 19. Jahrhundert, Bd. 1, Dresden 1895.
- BOLLERY Franziska, HARTMANN Kristiana: Der neue Alltag in der grünen Stadt, in: Jahrbuch des Werkbundarchiv 3/1978, S. 189–238.
- BOTT Gerhard (Hg.): Kunsthandwerk um 1900. Jugendstil, Art Nouveau, Modern Style, Darmstadt 1982³.
- BRANDT Hartwig: Motive der Kunsterziehungs- und Kunstgewerbebewegung, Würzburg 1981 (Unipress, Reihe Pädagogik, Bd. 3).
- BRAUN A.: Münchner Silhouetten, München 1918.
- BRAUN Irene: Vom Zeichenunterricht, in: MNN Nr.171, 13.4.1902, S. 1–2.
- BRAUN I.: Kunstformen der Natur, in: KH 49/1898–99, S. 242–246.
- BREDT E. W.: 3 Jahre neuer deutscher Kunst und Dekoration, in: DKD 1900/01, Bd. 7, S. 184–196.
- BREUER Peter: Münchner Künstlerköpfe, München 1937.
- BRÖCKER Paul: Was soll uns die Bauernkunst?, in: KH 58/1907–08, S. 156–158.
- BRÜES Ernst: Ausstellung zu Krefeld, in: DKD 1898, Bd. 2, S. 415–419.
- BRUN Carl (Hg.): Schweizerisches Künstlerlexikon, 4 Bde., Frauenfeld 1905–1917, Nachdruck 1967.
- BRUNNER Heinrich: Von der Seerose und vom Seerose-Quartier, in: Sonderdruck aus dem Anzeiger des Bezirks Horgen 1957, S. 1–46.
- BUDDENSIEG Tilmann: Zur Frühzeit von August Endell. Seine Münchner Briefe an Kurt Breysig, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. v. Justus Müller-Hofstede, Werner Spies, Berlin 1981, S. 223–251.

- BUFF Adolf: Augsburg in der Renaissancezeit mit Zeichnungen von H.E. von Berlepsch, Bamberg 1893.
- BURCKHARDT Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855.
 Ders.: Die Kultur der Renaissance in Italien, Basel 1860.
- CARSTANJEN F.: Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg, in: DK 1902, Bd. 6, S. 227–232.
- CASSOU Langui, PEVSNER Nikolaus (Hg.): Durchbruch zum 20. Jahrhundert, München 1962.
- CRANE Walter: Kunst und Volkstum, in: KfA 1894/95, Bd. 10, S. 296–298, 312–314, 330–331, 346–348.
 Ders.: Forderungen der dekorativen Kunst, Berlin 1896.
 Ders.: Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit, Leipzig 1901.
 Ders.: Linie und Form, Berlin, Leipzig 1901.
 Ders.: Decorative Art at Turin, in: Art Journal 1902, S. 259–261.
 Ders.: Die Grundlagen der Zeichnung, Berlin, Leipzig 1914.
- DERS., SUMNER H.: Poetic Ornament, in: Art Journal 1902.
- CRAWFORD Alan: Charles Robert Ashbee, New Heaven 1986.
- CREESE Walter: The Search for Environment – The Garden City, New Heaven, London 1966.
- CURJEL Hans (Hg.): Henry van de Velde. Die Geschichte meines Lebens, Mainz 1966.
- DAMASCHKE Adolf: Die Bodenreform, Berlin 1903².
- DAVEY Peter: Arts and Crafts Architecture, London 1980.
- DENEKE Bernward: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe, in: Zeitschrift für Volkskunde 1964/65, Bd. 60, S. 168–199.
 Ders.: Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1968, S. 140–161.
 Ders.: Volkskunst und Stilwende, in: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst begründet auf Einfachheit, hg. v. Gerhard Bott, Hanau 1977, S. 93–108.
- DENEKEN Friedrich: Japan und das moderne Kunsthandwerk, in KGB NF 4/1894, S. 139–144.
 Ders.: Japanische Motive für Flächenverzierung, Berlin 1896.
 Ders. (Hg.): 2. Bericht des städtischen Kaiser Wilhelm Museums 1.4.1899–31.3.1904, Krefeld 1904.
- Bayerische DENKMALLISTE, Teil A – Baudenkmale Nr. 17, Landkreis München S. 469, Gemeinde Planegg.
- DIESEL Eugen: Rudolf Diesel – Der Mensch, sein Werk und Schicksal, Hamburg 1937.
 Ders.: Jahrhundertwende gesehen am Schicksal meines Vaters, Stuttgart 1949.
- DINGELSTEDT Kurt: Jugendstil in der angewandten Kunst. Ein Brevier, Braunschweig 1959.
 Ders.: Kunst und Handwerk, Hamburg o.J.
- DREISCH Eugen: Das Kleinwohnhaus. H.E. v. Berlepsch-Valendas und M. Zumbusch, in: Süddeutsche Bauhütte 1909, Bd. 10, Beilage Nr. 24, S. 185–190.
- DRESSER Christopher: Principles of Decorative Design, New York 1873, Nachdruck London, New York 1973.
- DROBNY Franz: Über die Entwicklungen des modernen Kunstgewerbes und dessen Leistungen auf der Pariser Weltausstellung 1900, Salzburg 1900.
- DRY-VON ZEZEESCHEWITZ Beate (Hg.): Westerwälder Steinzeug des Jugendstil, R. Merkelbach Grenzhäuser-München, München 1981 (Faksimile der Spezialpreisliste der Firma Merkelbach von 1905).
- ECKMANN Otto: Neue Formen. Dekorative Entwürfe für die Praxis, Berlin 1897.
 Ders.: Der Weltjahrmarkt Paris, Berlin 1900.
- ENGELS Eduard (Hg.): Münchens Niedergang als Kunststadt, München 1902.
- ESCHER Hermann: Adolf Tobler 1850–1923, in: Neu-jahrsblatt der Zentralbibliothek, Nr. 6, Zürich 1924, S. 1–36.
- ESCHER Nanny v.: Erinnerungen, Zürich, Leipzig 1924².
- ETTLINGER L.D.: Some Theories of Gottfried Semper, in: Architectural Review 136/1964, S. 57–60.
- FALKE Jakob v.: Die Kunst im Hause, Wien 1873³.
- FESTSCHRIFT zum fünfzigjährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbevereins, München 1901.
- FESTSCHRIFT 50 Jahre Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G. 1907–1957, München 1957.
- FISH Arthur: Architekt C. R. Ashbee, London, in: DKD 1906/07, Bd. 7, S. 213–222.
- FLIEDEL Gottfried: Kunst und Lehre in Wien am Beginn der Moderne – Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1987, Wien 1986.
- FRED W.: Ashbee, ein Reformator englischen Kunstgewerbes, in: KKH 1900, Bd. 3, S. 167–176.
 Ders.: Interieurs und Möbel auf der Pariser Weltausstellung, in: KKH 1900, Bd. 3, S. 331–352.
 Ders.: Die Turiner Ausstellung. Das Bild – Die Bauten – Der künstlerische Erfolg, in: DK 1902, Bd. 6, S. 393–407, 433–472.
 Ders.: Die Wohnung und ihre Ausstattung, Leipzig 1903.
- FRENCH Heinz, FRENCH Lilo: Wächtersbacher Steingut, Königsstein 1978.
- FRITSCH Theodor: Die Stadt der Zukunft, Leipzig 1896.
- FRÖHLICH Martin: Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer, Diss. Zürich 1974.
- FUCHS Georg: Hermann Obrist, in: Pan 1896, Bd. 1, S. 318–325.
 Ders.: Darmstädter Ausstellungen, in: MNN Nr. 455, 3.10.1898, S. 3–4.
 Ders.: Die deutsche Zukunftsarchitektur in Turin, in: DKD 1902, Bd. 10, S. 600–617.
- FÜRST Walter, SCHEFFLER Karl: Dialog über das deutsche Kunstgewerbe, in: Kunst und Künstler 1908, Bd. 6, S. 509–520.
- GACHNANG Konrad: Maria Goswina von Berlepsch, in: Die Schweiz 1916, Bd. 20, S. 417–424, 455–458.
- GANZ Werner: Die Familie Tobler von Zürich 1626–1926, Zürich 1928.
- Deutsche GARTENSTADTGESELLSCHAFT (Hg.): Die deutsche Gartenstadtgesellschaft. Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung, Berlin 1911.

- GENÉE R.: Moderne Berliner Plastik, in: KuZ 1891, Bd. 2, S. 50–60.
- GEORG Hermann: Die Jugend und ihr Künstlerkreis, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 1900/1901, S. 57–63.
- GMELIN Leopold: Kunstschatze aus Tirol, in: ZKGV 1896, Bd. 46, S. 41–42.
- Ders.: Ausstellungen, in: ZKGV 1896, Bd. 46, S. 77.
- Ders.: Die Kleinkunst auf der Kunstausstellung zu München 1897, in: KH 48/1897–98, S. 17–28, 50–58.
- Ders.: Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast 1898, in: KH 48/1897–98, S. 369–380, 405–424 (Abb. Nr. 588–598, 605–614, 619–620).
- Ders.: Kunstgewerbliche Streifzüge auf der Pariser Weltausstellung – eine Nachlese, in: KH 51/1900–01, S. 101–120.
- Ders.: Die I. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902, in: KH 52/1901–02, S. 293–316.
- Ders.: Die erste Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902–03, in: KH 53/1902–03, S. 20–29.
- GOECKE Theodor: Der Wettbewerb um den Entwurf eines Bebauungsplanes für das Südgelände von Schöneberg bei Berlin, in: Der Städtebau 8/1911, S. 49–58.
- GÖTZ Norbert: Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes, in: München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenstadt 1886–1912, hg. v. Friedrich Prinz, Marita Krauss, München 1988, S. 236–239.
- GRAF Franz: Eugen Klimsch, in: KfA 1892/93, Bd. 8, S. 113–116.
- GRASSET Eugène: La Plante et ses Applications Ornamentales, Paris 1896.
- GRAUL Richard (Hg.): Die Krisis im Kunstgewerbe, München 1901.
- Ders.: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, Leipzig 1904.
- GRAUTOFF Otto: Krisis im Kunstgewerbe, in: Die Hilfe 9/1903, Nr. 46, S. 13–14.
- GROSSMANN B.: Dekorative Anregungen, in: DK 1900, Bd. 2, S. 86–87.
- GÜNTHER Sonja: Interieurs um 1900, München 1971.
- GURLITT Cornelius: Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus, 3 Bde., Stuttgart 1887–89.
- Ders.: Walter Crane, in: KuZ 1898, Bd. 9, S. 1–28.
- Ders.: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts und ihre Ziele, Berlin 1899.
- Ders.: Die Kunst seit 1900, Berlin 1924.
- HAECKEL Ernst: Kunstformen der Natur, Leipzig 1904.
- HAENEL Erich: Adolf Bayersdorfer, in: Kunstwart 1903, Bd. 16, S. 262–269.
- Ders., TSCHARMANN Heinrich: Das Einzelwohnhaus der Neuzeit, Leipzig 1907.
- Dies.: Die Wohnung der Neuzeit, Leipzig 1908.
- HALM Philipp: Zehn Jahre angewandter Kunst in München, in: AR 1906, Bd. 22, S. 33–38.
- HAMANN Richard, HERMAND Jost: Stilkunst um 1900, München 1975.
- HANEL Hermine: Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930.
- HARTMANN Kristiana: Die deutsche Gartenstadtbewegung, München 1976.
- HASE Ulrike v.: Schmuck in Deutschland und Österreich 1895–1914, München 1977.
- Amtliches HÄUSER- UND STRASSENVERZEICHNIS der Stadtgemeinde St. Gallen, April 1887.
- HEILMEYER Alexander: Kleine Wohnungen, in: Kunstwart 1909, Bd. 23/1, S. 58–60.
- HERMAND Jost (Hg.): Jugendstil, Darmstadt 1971 (Wege der Forschung, Bd. 10).
- HESKETT John: German Design 1870–1978, New York 1986.
- HEVESI Ludwig: Altkunst – Neukunst, Wien 1909.
- HEYDER Gerhard: Die Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: Deutsche Bauhütte 1902, Bd. 6, S. 317–319.
- HIMMELHEBER Georg: Die Kunst des deutschen Möbels, Bd. 3 (Klassizismus, Historismus und Jugendstil), München 1983².
- HIRTH Georg: Der Formenschatz der Renaissance. I. Serie, Hefte 1–10, München, Leipzig 1877.
- Ders.: Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege, 12 Hefte, München, Leipzig 1880.
- HÖNIG E.: Gegenwart und Zukunft der Künstlergenossenschaft, in: Bayernland 39/1928, S. 289–290.
- HOFFMANN Julius, Der Moderne Stil, Bd. 3, Stuttgart 1901.
- HOFMANN Albert: Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchner Kunstausstellung 1898, in: KGB NF 10/1899, S. 41–57.
- HOHSLODEZYK Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert, München 1985 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33).
- Dies.: Villa Lenbach, in: Franz von Lenbach, hg. v. Sonja Mehl, München 1980, S. 41–50.
- HOWARD Ebenezer: Garden Cities of Tomorrow, London 1902 (Neuaufgabe von: To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform, 1898).
- HUBER G.: Das klassische Schwabing, München 1973 (Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 37).
- INVENTAR der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bern 1982 ff.
- JACKSON Frank: Sir Raymond Unwin – Architect, Planner and Visionary, London 1985.
- JAHRBUCH der Gesellschaft der Bibliophilen, Bde. 1–6, Stuttgart 1899–1904, S. 27, Nr. 224.
- JAHRESBERICHT der königlichen Kunstgewerbeschule zu München über das Schuljahr 1902–03, München 1903.
- JONES Owen: Grammar of Ornament, London 1856.
- KAMPFMEYER Bernhard: Programm der deutschen Gartenstadtgesellschaft, Beilage zur Hohen Warte 3/1906–07.
- KAMPFMEYER Hans: Die Gartenstadtbewegung, in: Jahrbücher für Nationalökonomische Statistik, hg. v. Josef Conrad, Jena 1908, S. 577–609.
- Ders.: Die Gartenstadtbewegung in England, in: MNN Nr. 307, 3.7.1908, S. 1.
- Ders.: Die Gartenstadtbewegung in Deutschland, in: MNN Nr. 311, 6.7.1908, S. 1.

- KEMP Wolfgang: Ein wahrhaft bildender Zeichenunterricht, Frankfurt 1979.
- KENDELL B.: Die neueren Arbeiten der Guild of Handicraft und das neue Essex Haus in Campden, Glous, in: KKH 1902, Bd. 5, S. 591–601.
- Ders.: Neues von der Guild of Handicraft, in: KKH 1904, Bd. 7, S. 151–166.
- KEYSSNER G.: Die Ausstellung im Glaspalast, in: MNN Nr. 323, 17.7.1898, S. 1–2.
- KIRSCH H.: William Morris, Köln 1983.
- KLEIN Dieter: Martin Dülfer – Wegbereiter des modernen Jugendstils, München 1981 (Arbeitshefte des bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Heft 8).
- Ders.: Das Gesamtkunstwerk im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Martin Dülfer, in: Ars Bavaria 1982, Bd. 25/26, S. 115–130.
- KNITTLER C.: Neuerungen im ethnographischen Museum, in: MNN Nr. 303, 1.7.1908, S. 1.
- KOCH Alexander (Hg.): Die Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, Darmstadt 1902.
- KOCH R. (Hg.): Samuel Bing – Artistic America, Tiffany Glass and Art Nouveau, Cambridge Mass. 1970.
- KOCKERBECK Christoph: Ernst Haeckels Kunstformen der Natur und ihr Einfluss auf die bildende Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt, Bern 1986.
- KOOPMANN H., SCHMOLL GEN. EISENWERH J.A. (Hg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt 1971.
- KORESKA-HARTMANN L.: Jugendstil – Stil der Jugend, München 1969.
- KRABBE Wolfgang: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform, Göttingen 1974.
- KRATZSCH Gerhard: Kunstwart und Dürerbund, Göttingen 1969.
- KURZ Daniel: Leitbilder zur Stadtentwicklung, unveröffentl. Lizentiatsarbeit der Universität Zürich 1990.
- KURZWELLY Albrecht: Lage und Zukunft der Volkskunst, in: Die Krisis in Kunst und Kunstgewerbe, hg. v. Richard Graul, Leipzig 1901, S. 88–108.
- Ders.: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, in: KGB NF 14/1903, S. 125–136.
- LAMPE-VON BENNIGSEN Sylvie: Hermann Obrist – Erinnerungen, München 1970.
- LANCASTER Clay: Oriental Contribution to Art Nouveau, in: Art Bulletin 34/1952, S. 297–310.
- LANGE Konrad: B. Pankok, in: DK 1905, Bd. 8, S. 129–160.
- Ders.: Praktisch und Schön, Esslingen 1908.
- LANGBEHN Julius: Rembrandt als Erzieher, Weimar 1890, Neudruck 1922, Einleitung.
- LEHMANN Wilhelm Ludwig: Richard Kissling, in: Neu-jahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1920, S. 1–38.
- LEISCHING Julius: Emil Orlik, in: GK 1902, Bd. 25, S. 21–30.
- LEVETUS A.S.: Neues von der Guild of Handicraft, in: KKH 1911, Bd. 14, S. 121–128.
- Ders.: Neue Arbeiten von Ashbee, in: KKH 1913, Bd. 16, S. 646–655.
- LEXIKON Kunst und Künstler in Frankfurt im 19. Jahrhundert, Frankfurt 1909.
- LIECHTI E.: Die Geschichte der Schifffahrt auf Bodensee, Untersee und Rhein, 1981.
- LOBMEYER Julius (Hg.): Das goldene Buch des deutschen Volkes an der Jahrhundertwende, Leipzig 1899.
- LUDWIG Horst (Hg.): Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst – Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1981, Bd. 1.
- LÜBKE Wilhelm: Die Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1873.
- Ders.: Die Kunst unserer Zeit, in: MAZ Nr. 32, 7.2. 1890, S. 3–4.
- LUTHMER Ferdinand: Möbel und Zimmereinrichtungen auf der Pariser Weltausstellung, in: KGB NF 12/1901, S. 148–156.
- LUX Josef August: Geschmack im Alltag, Dresden 1908.
- Ders.: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, Leipzig 1908.
- MADSEN Stefan Tschudi: Sources of Art Nouveau, Oslo 1956.
- MAKELA Maria: The Founding and the Early Years of the Munich Secession, unveröffentl. Diss. Stanford University, CA 1987.
- Dies.: The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich, Princeton 1990.
- MANNHARD Wolfgang (Hg.): Alfred Lichtwark – Eine Auswahl seiner Schriften, Bd. 1, Berlin 1917.
- MAURER Emil: Holbein jenseits der Renaissance, in: UKD 31/1980, S. 306–316.
- MAYR Karl: Fritz Erler, in: DKD 1900/01, Bd. 7, S. 273–288.
- MAYREDER Karl: H.E. v. Berlepsch und sein Wirken, in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins 64/1912, S. 385–390, 401–406.
- MEIER-GRAEFE Julius: Die Weltausstellung in Paris 1900, Paris, Leipzig 1900.
- MENKE Beate: Die Riemerschmid-Innenausstattung des Hauses Thieme, Georgen Strasse 35, unveröffentl. Magisterarbeit der Ludwig Maximilians Universität München 1989.
- MEURER Moritz: Pflanzenformen, Dresden 1895.
- Ders.: Pflanzenbilder. Ornamental verwertbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker und Musterzeichner, Dresden 1896.
- MICHEL Pierre: Jugendstilglasmalerei in der Schweiz, Weingarten 1986.
- MICHEL Wilhelm: Die Münchner Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst, in: KGB NF 18/1907, S. 109–120.
- MIELKE Rudolf: Die Münchner Kunstgewerbeausstellung 1888 in Bezug auf Stil und Zeichenunterricht, München 1889.
- MORAWE Ferdinand: Das Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, in: DK 1898, Bd. 2, S. 185–188.
- Ders.: Die Ausstellung im Münchner Glaspalast, in: MNN Nr. 497, 27.10. 1898, S. 1–2.
- Ders.: Kunstgewerbe im Glaspalast zu München 1899, in: DKD 1899/1900, Bd. 5, S. 24–33.
- MORRIS Jan (Hg.): John Ruskin – Stones of Venice, Boston 1981.
- MORRIS William: News from nowhere. An epoch of rest being some chapters from an utopian romance, Boston 1890. Deutsche Übersetzung: W.M., Kunde von Nirgendwo..., hg. v. Gerd Selle, Köln 1975.

- MUNDT Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 22).
- Dies.: Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1981.
- MURRAY-ROBERTSON Anne: Eugène Grasset – Pionier de l'Art Nouveau, Paris 1981.
- MUTHEUS Hermann: Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England, Berlin 1900.
- Ders.: Das englische Haus, 3 Bde., Berlin 1905.
- Ders.: Kunst und Kultur, Jena 1909².
- Ders.: Die Guild and School of Handicraft in London, in: DK 1898, Bd. 2, S. 41–48.
- MUTHEUS Stefan: Das englische Vorbild, München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhundert, Bd. 26).
- NIEHUS H.: Geschichte der englischen Bodenreformtheorien, Leipzig 1910.
- NIGGL Reto: Die Künstlerfamilie Gradl, Sonderbeilage der Antiquitätenzeitung 1984, Nr. 16, S. 1–35.
- Ders.: Entdeckt in den USA, in: Antiquitätenzeitung 1989, Nr. 14, S. 420–421.
- OBRIST Hermann: Neue Möglichkeiten, Leipzig 1903.
- Ders.: Volkskunst oder Luxuskunst?, in: DK 1901–02, Bd. 6, S. 81–99.
- OECHSLI W (Hg.): Festschrift zum 50jährigen Bestehen des eidgenössischen Polytechnikums, 2 Bde., Frauenfeld 1905.
- ORTWEIN August, SCHEFFERS August (Hg.): Die Deutsche Renaissance, 9 Bde., Leipzig 1871–1888.
- OSBORN Max: Deutsches Kunstgewerbe auf der Weltausstellung, in: ID 1900, Bd. 11, S. 89–91, S. 197 (Abb.).
- OSTINI Fritz v.: Die Münchner Allotria, in: Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte, erlebt mit der Münchner Allotria, hg. v. E. Schleich, München 1959, S. 12–32.
- OTTOMAYER Hans: Jugendstilmöbel, München 1988.
- PAUKERT Franz (Hg.): Die Zimmergotik in Deutschland, 8 Bde., Leipzig 1889–1904.
- PAUL Jürgen: Die Kunstanschauung John Ruskins, in: Beiträge zur Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, hg. v. H. Koopmann, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt 1971, S. 287–316.
- PECHT Friedrich: Die Münchner Ausstellungen von 1888, in: KfA 1887–1888, Bd. 3.
- Ders.: Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888.
- Ders.: Die Baukunst und die vervielfältigenden Künste auf der Münchner Jubiläumsausstellung, in: KfA 1888/89, Bd. 4, S. 55–56.
- PESE Claus: Das Nürnberger Kunsthandwerk des Jugendstils, Nürnberg 1980.
- PEVSNER Nikolaus: Pioneer of Modern Design, London 1975².
- PLEHN A.L.: Die Zimmerausstattung auf den Ausstellungen in Berlin, München und Dresden im Sommer 1899, in: KGB NF 11/1900, S. 19–33.
- Ders.: Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin, in: KGB NF 14/1903, S. 1–20.
- POSENER Julius (Hg.): Ebenezer Howard, Gartenstädte von Morgen. Das Buch und seine Geschichte, Berlin, Frankfurt, Wien 1968 (Bauweltfundamente, Nr. 21).
- PRINZ Friedrich, KRAUSS Marita (Hg.): München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912, München 1988.
- QUITZSCH H.: Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig, Wiesbaden 1981.
- RAUECKER Bruno: Das Kunstgewerbe in München, Stuttgart, Berlin 1911.
- REBSAMEN Hanspeter: Zürich total 1890–1919, in: Tages-Anzeiger Magazin Nr. 47, 19.11.1977, S. 16–34.
- Ders.: Zürich und Jugendstil 1890–1919, in: Apollo 1979, Bd. 110, S. 302–311.
- Ders., SCHILLING Rudolf, LINIGER Ernst: Zürichseer 75, Stäfa 1975, S. 16, 122–123.
- REDLEFSEN Ellen: Heinrich Sauermaier – Ein Möbelfabrikant und Museumsgründer vor 100 Jahren, in: Nordelbingen 1976, Bd. 45, S. 9–29.
- RENDELL B.: Charles Ashbee als Architekt und Baumeister, in: KKH 1901, Bd. 4, S. 461–470.
- RICHTER Johannes: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909.
- RIEGL Alois: Volkskunst, Hausfleiss und Kunstindustrie, Mittelwald 1894 (Nachdruck 1978).
- RITTER William: H.E. von Berlepsch-Valendas, in: Art et Décoration 1900, Bd. 7, S. 74–82.
- ROSNER Karl: Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert, München 1899.
- ROTH Eugen: Der Glaspalast in München 1854–1931, München 1971.
- ROTTENBURG H.: Kunsthandwerk auf der Münchner Jahresausstellung 1898, in: KuZ 1898, Bd. 9, S. 96.
- RUDISOFF Klaus v., JEANMAIRE Claude: Schifffahrt auf dem Bodensee, Bd. 2, Villingen 1981.
- RÜEGG Walter (Hg.): Kulturkritik und Jugendkult, Frankfurt 1974.
- RUSKIN John: The Stones of Venice, 3 Bde., London 1851–1853.
- SCHÄPPI Hans: Wo sich der Seerosenhag und seine Tore heute befinden, in: Anzeiger des Bezirks Horgen 15.12.1989, S. 6–7.
- Ders.: Der Horgener Seerosenhag und seine Tore als Kunstwerk, in: Der Sihltaler 9.4.1990, S. 12–13.
- SCHEFFLER Karl: Das Haus Behrens, in: DK 1902, Bd. 9, S. 1–48.
- SCHEYER Ernst: Die Kunstakademie Breslau und Otto Mohl, Würzburg 1961.
- Ders.: Eugen Spiro und Carla Sachs, München 1977.
- SCHLEE Ernst: Scherrebecker Bildteppiche, Neumünster 1984.
- SCHLEICH E. (Hg.): Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria, München 1959.
- SCHLUSSBERICHT über den internationalen Wettbewerb für den Bebauungsplan der Stadt Zürich und ihrer Vororte 1915–1918, Zürich 1919.

- SCHMÄDEL Joseph v.: Zweck und Ziel der allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in München, in: ZKGV 1875, Bd. 25, S. 1–4.
- SCHMALENBACH Fritz: Jugendstil. Ein Beitrag zur Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935.
- SCHMIDT Hermann: Das Projekt einer Gartenstadt bei München, in: Neudeutsche Bauzeitung 1910, Bd. 6, S. 225–236.
- SCHMIDT Paul Ferdinand: Eine Studienfahrt zu den Gartenstädten in England, in: Kunstchronik 1910, Bd. 21, S. 6–7.
- SCHMOLL GEN. EISENWERTH Helga: Die Münchner Debschitzschule, in: Kunstschulreform 1900–1933, hg. v. Hans Winkler, Berlin 1977, S. 66–82.
- SCHMUTZLER Robert: Art Nouveau – Jugendstil, Stuttgart 1977².
- SCHNECK Adolf G.: Neue Möbel vom Jugendstil bis heute, München 1962.
- SCHOLERMANN Wilhelm: Emil Orlik, in: GK 1899, Bd. 22, S. 65–70.
- SCHUHMACHER Fritz: Streifzüge eines Architekten, Jena 1907, S. 205–207.
- SCHUHMANN Paul: Die Deutsche Kunstausstellung zu Dresden, in: DKD 1899, Bd. 4, S. 493–524.
- Ders.: Die Deutsche Kunstausstellung zu Dresden, in: KKH 1899, Bd. 2, S. 205–221.
- SCHULZE Otto: Das Naturstudium an den Kunstgewerbeschulen, in: ID 1907, Bd. 18, S. 127–137.
- SCHULZE Paul: Die Webkunst in Krefeld, in: DKD 1900, Bd. 6, S. 421–430.
- SCHULTZE-NAUMBURG Paul: Die Kleinkunst, in: KfA 1896/97, Bd. 12, S. 378–379.
- Ders.: The Art Movement, in: The Magazine of Art 1898, Bd. 22, S. 669–712.
- Ders.: Die Dresdner Kunstausstellung, in: DK 1899, Bd. 4, S. 89–107.
- Ders.: Häusliche Kunstpflege, Leipzig 1900.
- SCHWEITZER Renate: Die Cottage-Anlage in Wien-Währing, in: Wiener Geschichtsblätter 22/1967, Heft 4, S. 240–252.
- SCHWINDRAZHEIM Oskar: Deutsche Bauernkunst, Wien 1903.
- SCOTT M.H.B. Baillie: Some Furniture for the New Palace, Darmstadt, in: The Studio 1898, Bd. 14, S. 91–97.
- Ders.: Decoration and Furniture for the New Palace, Darmstadt, in: The Studio 1899, Bd. 16, S. 105–107.
- SEGIETH Clelia: Georg Hirth und die deutsche Neurenaissance, unveröffentl. Magisterarbeit der Ludwig Maximilians Universität München 1983.
- Dies.: Im Zeichen des Sezessionismus – Die Anfänge der Münchner Jugend. Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München, unveröffentl. Diss. München 1988.
- SELING Helmut (Hg.): Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg, München 1959.
- SELLE Gerd: Jugendstil und Kunstindustrie, 1974.
- SEMPER Gottfried: Theoretischer Nachlass ETH Zürich, Zürich 1981.
- Gottfried SEMPER und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Symposium vom 2.–6.12.1974, in: Schriftenreihe des Institutes für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, Basel, Stuttgart 1976.
- SERVAS Franz: Linienkunst, in: Ver Sacrum 1902, Bd. 1, S. 111–122.
- SIEGFRIED Walter: Adolf Stäbli als Persönlichkeit, in: Die Schweiz 1902, Bd. 6, S. 137–151.
- SIMON Hans-Ulrich: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst, Stuttgart 1976.
- SITTE Camillo: Der Städtebau, Wien 1889.
- SPENCER Isobel: Walter Crane, London 1975.
- SPONSEL Jean Louis: Das moderne Plakat, Dresden 1897.
- SPRINGER J.: Die internationale Kunstausstellung zu Berlin, in: KfA 1890–91, Bd. 6.
- STRADAL A.G.: Die Gartenstadt München-Perlach – Berlepsch-Valendas, Hansen, in: Österreichische Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst 1910, Bd. 16, S. 721–724.
- STÜBBEN Josef: Städtebau und Wohnungswesen. Die Gartenstadt München-Perlach von H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: Zeitschrift für Wohnungswesen 1911, Bd. 10, S. 21–23, 37–40.
- THAUSING M.: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876.
- THIEME Ulrich, BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- THIERSCH Friedrich v.: Hans E. v. Berlepsch-Valendas, in: MNN Nr. 393, 17.9.1921, S. 1–2.
- THIERSCH H.: Friedrich von Thiersch 1852–1921, München 1925.
- Ders. (Hg.): Wir fingen einfach an. Arbeiten und Aufsätze von Freunden und Schülern um Richard Riemerschmid zu dessen 85. Geburtstag, München 1953.
- UNWIN Raymond: Memoir an H.E. v. Berlepsch-Valendas, in: Garden Cities and Town Planning, März 1922, S. 44–45.
- Ders.: Town Planning in Practice, London 1909.
- VAN DE VELDE Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin 1903.
- VEREIN für Originalradierungen München (Hg.): Sammelmappe 2/1893, Blatt 2, München 1893.
- VERLAG ERNST WASMUTH (Hg.): Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart, Berlin 1904/05 (Neuaufgabe in «Libri Rari», hg. v. Th. Schäfer, Hannover 1981).
- VONESCH Gian-Willi: Der Architekt Gustav Albert Wegmann. Ein Beitrag zur Zürcher Architekturgeschichte, Zürich 1981.
- WAENTIG Heinrich: Wirtschaft und Kunst, Jena 1909.
- WAERNBERG Anita: Sentimentalität der Kräfteallegorie, in: Taidehistoriallisia Tutkimuksia 6/1982, S. 129–179.
- WAIBEL Raimund: Stadt und Verwaltung. Das Bild des Ulmer Gemeindewesens im 19. Jahrhundert, in: Ulm im 19. Jahrhundert. Aspekte aus dem Leben der Stadt, hg. v. Hans Eugen Specker, Ulm 1900 (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Reihe Dokumentation), S. 279–354.
- WARLICH Hermann: Wohnung und Hausrat, München 1908.

WASER Maria: Von Schweizer Baukunst, in: Die Schweiz 1910, Bd. 14, S. 457–460.
 WASER Otto: Adolf Stäbli: SKL 1913, Bd. 3, S. 201–208.
 WEESE Arthur: Kunsthandwerk im Glaspalast, in: Kunstchronik 1897/98, Bd. 9, S. 531.
 Ders.: H.E. v. Berlepsch - München, in: DKD 1898/99, Bd. 3, S. 1–20.
 Ders.: Landsitz Berlepsch, in: KH 52/1901–02, S. 1–22.
 WICHMANN Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973.
 Ders.: Jugendstil, Art Nouveau, München 1977.
 Ders.: Japonismus, Herrsching 1978.
 WILLRICH Erich: Der neue Bodenseedampfer Friedrichshafen, in: DK 1909, Bd. 17.
 WINGLER Hans (Hg.): Gottfried Semper. Wissenschaft, Kunst und Industrie und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, Mainz, Berlin 1966 (Neue Bauhausbücher).
 Ders. (Hg.): Kunstschulreform 1900–1933, Berlin 1977, S. 41.
 WÖLFFLIN Heinrich: Renaissance und Barock, München 1888.
 WOLF J.G.: Adolf Stäbli, in: Propyläen 1905/06, Bd. 3, S. 384–386.
 Ders.: 60 Jahre Münchner Künstlergenossenschaft, in: Bayernland 39/1928, S. 291–304.
 Ders., WOLTER F.: Münchner Künstlerfeste, München 1925.
 WOLTMANN A.: Holbein und seine Zeit, 2 Bde., Leipzig 1873.
 WOTHE Anny (Hg.): Selbsterlebtes aus den Werkstätten deutscher Kunst und Poesie, Leipzig 1904.
 ZETZSCHE C.: Fortschritte in der Kunsttischlerei, in: AR 1902, Bd. 18, S. 68–70.
 ZIEGERT Beate: The Debschitz School, Munich 1902–1914, in: Design Issue 1986, Bd. 3, S. 28–42.
 ZILS W. (Hg.): Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien, München 1913.
 ZIMMERMANN Ernst: Gottfried Semper und die moderne Richtung, in: KGB NF 15/1904, S. 121–135.
 ZIMMERMANN-DEGEN Margaret: Hans Christiansen, Königstein im Taunus 1985.
 ZUCKERKANDL Bertha: Kolomann Moser, in: DK 1904, Bd. 12, S. 329–357.

ZEITSCHRIFTEN

Wiener ABENDPOST Nr. 84, 11.4.1895.
 Augsburger ABENDZEITUNG Nr. 32, 1.2.1905, S. 2–3 («Das Münchner Kunstgewerbe und die Ausstellungsfrage».)
 Augsburger ABENDZEITUNG 1.3.1910 («In Brakls Moderne Kunsthandlung in Augsburg».)
 AR 1902, Bd. 23, S. 90.
 L'ART Décoratif 2/1900, S. 90–135 (Abb.).
 Süddeutsche BAUHÜTTE 1910, Bd. 11, S. 81–83, 85 («Die Gartenstadt München-Perlach», Autor: E.D.).
 Deutsche BAUZEITUNG 1921, Bd. 55, S. 307–308 («Tote: H.E. v. Berlepsch-Valendas».)

Neudeutsche BAUZEITUNG 1910, Bd. 6, S. 225–236 («Besprechung: Die Gartenstadt München-Perlach».)
 Neudeutsche BAUZEITUNG 1913, Bd. 9, S. 573–577; S. 613–616; S. 625 («Die projektierte Gartenstadt München-Perlach – Berlepsch-Valendas».)
 Süddeutsche BAUZEITUNG 11/1901, S. 361–362; S. 388 (Abb.); S. 397–401 («Ein Künstlerheim im Grünen», Autor: F.).
 The BUILDING NEWS 1897, Bd. 73, S. 113.
 FREISTATT 1903, Bd. 5b, S. 593–594 («Ein Besuch bei Hans von Berlepsch».)
 DK 1898, Bd. 1, S. 210 (Krefeld/Abb.).
 DK 1898, Bd. 2, S. 57–67 («Beschläge und Griffe».)
 DK 1899, Bd. 4, S. 63–65 (Abb.).
 DK 1901, Bd. 4, S. 169 («Wettbewerb für eine monumentale Bank».)
 DK 1902, Bd. 6, S. 452.
 DK 1904, Bd. 10, S. 289–306 («Das bayerische Kunstgewerbe in St. Louis».)
 DKD 1897/98, Bd. 1, S. 44 («Ateliernachrichten: Hans Eduard v. Berlepsch»); S. 210; S. 266–267 («Keller und Reiner».)
 DKD 1898, Bd. 2, S. 234–236 («Moderne Bucheinbände».)
 DKD 1898/99, Bd. 3, S. 99; S. 104–114 («Moderne Kleinkunst und Zimmerausstattung – 1. Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Darmstadt 1898»); S. 126, 127 (Abb.); S. 137 («Ein Rundgang durch die 1. Darmstädter Kunstausstellung»); S. 333–334 («Neue Kunstformen».)
 DKD 1899, Bd. 4, S. 511–512.
 DKD 1899/1900, Bd. 5, S. 232–234 (Abb.).
 DKD 1900/1901, Bd. 7, S. 100.
 Die GARTENSTADT 3/1906–07, S. 45.
 Bayerische GEWERBEZEITUNG 1895, S. 361–366.
 Schweizer HEIMKALENDER 6/1913, S. 101 (Nachruf J. Rudolf Rahn).
 ID 1898, Bd. 9, Abb. 824.
 ID 1899, Bd. 10, S. 1–8 («Moderne Gemächer im Neuen Palais zu Darmstadt».)
 ID 1900, Bd. 11, S. 99 (Abb.), S. 197 (Abb.).
 ID 1901, Bd. 12, S. 94–102 («Villa Tobler»); S. 109 (Wettbewerb «Haus eines Kunstfreundes».)
 Bayerisches INDUSTRIE- UND GEWERBEBLATT NF 1907, Bd. 39, S. 31–37 («Die Beteiligung der königlich bayerischen Verkehrsverwaltung auf der bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung 1906 zu Nürnberg».)
 KfA 1886/87, Bd. 2, S. 68 (Abb.).
 KfA 1888/89, Bd. 4, S. 256.
 KfA 1895/96, Bd. 11, S. 116–117 («Neujahrskarten».)
 KfA 1896/97, Bd. 12, S. 5–9; S. 22–27.
 KGB AF 1886, Bd. 2, S. 115 (Abb.).
 KGB NF 12/1901, S. 29.
 KGB NF 13/1902, S. 12.
 KGB NF 14/1903, S. 7–8; S. 48.
 KH 46/1897, S. 26 (Abb. 6).

- KH 47–48/1897–98, S. 97–99 («Grasset's La Plante», Autor: G.); S. 407, 413 (München/Abb.)
- KH 48/1897–98, S. 407–413 (München).
- KH 49/1898–99, S. 131 («Vereinschronik»); S. 152 (Abb.); S. 154 (Abb. 216); S. 231; S. 234–236 («Generalversammlung 14. März 1899»).
- KH 50/1899–1900, S. 24–29 («Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast»); S. 61 (Abb.Nr. 99); S. 67–68 («Buchbesprechung»); S. 214 (Abb.), 218; S. 229–255 («Die würdige Ausgestaltung der Kohleinsel und die Jubiläumsausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins»); S. 399 (Abb. 668); S. 401 («Kleine Nachrichten», Gruppe 12); S. 401 («Preisverleihung in Paris 1900», o.A.), S. 403 (Abb.Nr. 677).
- KH 51/1900–01, S. 214–216 («Die Seitz- und Seidlfeier des Bayerischen Kunstgewerbevereins»); S. 326 (Abb.).
- KH 52/1901–02, S. 1–4 («Ein Aufruf an die Künstler und Kunstgewerbetreibenden Deutschlands»), S. 8 (Abb. 12); S. 29 (Abb.); S. 116 («Ausstellungsbesprechung: die Kunst im Leben des Kindes»).
- KH 53/1902–03, S. 20.
- KH 54/1903–04, S. 276–277 (Abb.); S. 291–294 («Unser Bilder»).
- KH 55/1904–05, S. 134 («Die kaiserliche Reichsdruckerei auf der Weltausstellung in St. Louis»).
- KH 56/1905–06, S. 1.
- KKH 1899, Bd. 2, S. 168–169 («Neuausgestellt, Saal 4»).
- KKH 1900, Bd. 3, S. 342.
- KKH 1905, Bd. 8, S. 223.
- KKH 1910, Bd. 13, S. 431–433; S. 436–437 («Wien: Die Ausstellung gemeinnütziger Wohnungsanlagen 1910»).
- Die KUNST 1909, Bd. 22, S. 81–88 («Der Kleinwohnbau»).
- KUNSTHANDWERK aktuell, Nr. 1, August 1985, S. 9.
- MNN 7.5.1887 (Vereinsnachrichten: Münchner Altertumsverein).
- MNN 22.4.1892 («Kunstchronik»).
- MNN Nr. 412, 7.9.1898 («Kunstchronik: Verkäufe»).
- MNN 9.9.1898 («Kunstchronik: Verkäufe»).
- MNN Nr. 438, 23.9.1898 («Kunstchronik: Verkäufe»).
- MNN Nr. 459, 7.10.1898, S. 3 («Verkäufe in Darmstadt»).
- MNN Nr. 175, 16.4.1902, S. 3 («Kunstchronik»).
- MNN Nr. 199, 30.4.1902, S. 3 («Kunstchronik»).
- MNN Nr. 270, 13.6.1902, S. 2 («Kunstchronik»).
- MNN Nr. 469, 4.10.1902, S. 3–4 («Kunstchronik»).
- MNN Nr. 463, 6.10.1902, S. 3 («Kunstchronik»).
- MNN Nr. 471, 10.10.1902, S. 2 («Kunstchronik»).
- MNN 18.10.1912 (Vorabendblatt), S. 3–4 («Das Projekt einer grossen Gartenstadt bei München-Perlach»)
- Basler NATIONALZEITUNG Nr. 41, 13.10.1898 («Hans v. Berlepsch, ein Schweizer Künstler»).
- Architectural REVIEW 1898/99, Bd. 5, S. 263–266 («Deutsche Kunst und Dekoration», Autor: H.R.).
- International REVUE 1899, Bd. 1, S. 14.
- Münchner SALONBLATT 1900, Nr. 17, S. 6.
- SBZ 1905, Bd. 45 («Zürcher Villen»), S. 267–277 (Villa Hagmann); S. 305–309 (Villen Huber und Baumann).
- SBZ 1909, Bd. 54, S. 1–3 («Das Haus zum Tanz in Basel»).
- SBZ 1910, Bd. 56, S. 340–343 («Die Gartenstadt München-Perlach»).
- SBZ 1921, Bd. 78, S. 126–127 («Nekrolog: H.E. v. Berlepsch-Valendas»).
- SKL, Bd. 1, 1905, S. 110.
- SKL, Bd. 2, 1908, S. 170–171.
- SKL, Bd. 4, 1917, S. 59.
- Der STÄDTEBAU 8/1911, S. 84 («Im Rixdorfer Bauverein»).
- Der STÄDTEBAU 12/1915, S. 63–64, Abb. Tafel 35, («Eine Gartenstadt-Gründung in Siebenbürgen, Architekten H.E. v. Berlepsch-Valendas, B.D.A., Planegg und P.A. Hansen, B.D.A., München»).
- The STUDIO 1898, Bd. 12, S. 194–195 («Munich: H.E. v. Berlepsch»), («Studio Talk»).
- The STUDIO 1899, Bd. 15, S. 104–114 («The Work of Christopher Dresser»).
- The STUDIO 1902, Bd. 27, S. 188–197 («The International Exhibition of Modern Decorative Art at Turin. The German Section.»).
- Berliner TAGBLATT 27.4.1910 («Besprechung: Die Gartenstadt München-Perlach»).
- St. Galler TAGBLATT Nr. 290, 10.12.1881, S. 4 («Ein Beitrag zur Popularisierung der Kunst»).
- WERKKUNST 1/1905–06, S. 271.
- Zürcher WOCHENCHRONIK Nr. 32, 12.8.1899, S. 4.
- Zürcher WOCHENCHRONIK 1.6.1901, S. 174.
- Illustrierte ZEITUNG Nr. 2957, 1.3.1900, Bd. 114a, S. 141 («Modernes Kunstgewerbe – Xylektipom»); S. 312–314 («Modernes Kunstgewerbe II – ein Musiksalon von Fritz Erler»); S. 2501 (Abb.).
- Krefelder ZEITUNG 29.8.1902 («Lehrgang für Musterzeichner»).
- Schwäbische ZEITUNG Nr. 219, 22.9.1977 (OBM Dr. Dr. H.c. von Wagner – «Bodenpolitik machte ihn berühmt», Autor: mg).
- ZKGV 1875, Bd. 25 (Mitgliederliste).
- ZKGV 1886, Bd. 36, S. 28 («Vereinchronik»); S. 79.
- ZKGV 1893, Bd. 43, S. 88 (Notiz über die Ausstellung).
- ZKGV 1895, Bd. 45, S. 40 (Ausstellungseröffnung 7.4.1895).
- ZKGV 1896, Bd. 46, S. 59 (Buchbesprechung über «Die Forderungen der decorativen Kunst von Walter Crane, Berlin 1896», Autor: R.St.); S. 145–147 («Zu den Abbildungen»).
- ZMAV NF 1886–88, Bd. 1, S. 1.
- ZMAV NF 1888/89, Bd. 2, S. 83 (Mitgliederverzeichnis 1889).

KATALOGE

- BADEN-BADEN 1958: Aus der Zeit um 1900, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1958.
- BASEL 1896: Offizieller Katalog der Münchner Secessions-Kunstaussstellung, Kunsthalle Basel, München 1896.
- BERLIN 1893: Walter Crane, Berliner Kunstgewerbemuseum, Berlin 1893.
- BERLIN 1898: Grosse Berliner Kunstaussstellung, Berlin 1898.
- BERLIN 1970: Art Nouveau und Jugendstil. Kunstwerke aus dem Besitz staatlicher Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1970.
- BERLIN 1976: Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre, Sammlung Karl H. Bröhan, Bd. 2 (Kunsthandwerk: Jugendstil, Werkbund, Art Deco), Berlin 1976.
- BERLIN 1977/78: Hermann Muthesius 1861–1927, Akademie der Künste, Berlin 1977.
- BONN 1987: Westerwälder Steinzeug. Die neue Ära 1900–1930, Jugendstil und Werkbund, Düsseldorf 1987.
- BOSTON 1987: The Art that is Life, Fine Arts Museum, Boston 1987.
- BRÜSSEL 1977: Europhalia 1977 – Jugendstil, Brüssel 1977.
- CHICAGO 1893: Amtlicher Katalog des deutschen Reiches, Weltausstellung 1893, Berlin 1893.
- DARMSTADT 1898: Erste Kunst- und Kunstgewerbeausstellung 1898. Abteilung B, Kleinkunst und Zimmerausstattung, Darmstadt 1898.
- DARMSTADT 1962: Jugendstil, Sammlung K.A. Citroen, Amsterdam, Darmstadt 1962.
- DARMSTADT 1965: Jugendstil. Vom Beitrag Darmstadts zur internationalen Kunstbewegung um 1900, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1965.
- DARMSTADT 1976: Ein Dokument deutscher Kunst, 6 Bde., Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1976.
- DRESDEN 1899: Deutsche Kunstaussstellung zu Dresden 1899, Dresden 1899.
- DÜSSELDORF 1974: Europäische Keramik des Jugendstils. Modern Style – Art Nouveau, Hetjens Museum, Düsseldorf 1974.
- DÜSSELDORF 1984: Der Westdeutsche Impuls 1900–1914, Bd. 1 (Eine Grossstadt auf dem Weg in die Moderne, Düsseldorf), Kunstpalast Ehrenhof, Essen 1984.
- ESSEN 1984: Der Westdeutsche Impuls 1900–1914, Bd. 2 (Die Margarethenhöhe, das Schöne und die Ware), Museum Folkwang, Essen 1984.
- FLENSBURG 1972: Stilwende um 1900, Städtisches Museum, Flensburg 1972.
- FLENSBURG 1979: Heinrich Sauer mann 1842–1904 – Ein Flensburger Möbelfabrikant, Städtisches Museum, Flensburg 1979.
- FRANKFURT 1955: Jugendstil, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt 1955.
- FRANKFURT 1976: Victor Müller, Frankfurt 1976.
- HAMBURG 1902: Die Meister der japanischen Schwertzierate, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1902.
- HAMBURG 1978: Courbet und Deutschland, Hamburger Kunsthalle, Köln 1978.
- HAMBURG 1979: Die Jugendstilsammlung 1, Künstler A–F, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1979.
- KARLSRUHE 1988: Jugendstil 1880–1915, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 1987.
- KASSEL 1968: Gerhard Woeckel – Jugendstilsammlung, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel 1968.
- KÖLN 1981: Christopher Dresser. Ein viktorianischer Designer 1834–1904, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1981.
- KÖLN 1984: Der Westdeutsche Impuls 1900–1914, Bd. 4 (Die deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914), Köl nischer Kunstverein, Essen 1984.
- KREFELD 1898: Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1898.
- KREFELD 1899: Ausstellung neuzeitlicher Buchausstat tung, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1899.
- KREFELD 1902: Farbenschau, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1902.
- KREFELD 1984: Der Westdeutsche Impuls 1900–1914, Bd. 5 (Von der Künstlerseide zur Künstlerphotogra phie), Kaiser Wilhelm Museum, Essen 1984.
- MÜNCHEN 1876: Kunst- und Kunstindustrie-Ausstel lung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalast zu München 1876, 2 Bde., München 1876.
- MÜNCHEN 1885: Japanische Kunst im Glaspalast, München 1885.
- MÜNCHEN 1887: Japanische Kunst, München 1887.
- MÜNCHEN 1888–1897: Offizielle Kataloge der 3.–7. internationalen Kunstaussstellungen im königlichen Glaspalast, München 1888, 1892, 1897.
- MÜNCHEN 1890–1899: Offizielle Kataloge der Münch ner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Natio nen im königlichen Glaspalast, München 1890, 1891, 1893, 1896, 1898, 1899.
- MÜNCHEN 1893–1899: Offizielle Kataloge der Inter nationalen Kunstaussstellungen des Vereins bilden der Künstler Münchens, Secession, Ausstellungsge bäude am Königsplatz, München 1893, 1895, 1899.
- MÜNCHEN 1901: 1. Ausstellung für Kunst im Hand werk, Altes Nationalmuseum, München 1901.
- MÜNCHEN 1905: 1. Ausstellung der Münchner Vereini gung für angewandte Kunst im Studiengebäude des Nationalmuseums, München 1905.
- MÜNCHEN 1908: Offizieller Katalog der Ausstellung München 1908, Theresienhöhe, München 1908.
- MÜNCHEN 1951: Münchner Verein für Originalradie rung, 60. Jubiläum, München 1951.
- MÜNCHEN 1959: Aufbruch zur modernen Kunst. München 1869–1958, Haus der Kunst, München 1959.
- MÜNCHEN 1964: Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende, Haus der Kunst, München 1964.
- MÜNCHEN 1968: Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne, Stuckvilla, München 1968.

- MÜNCHEN 1972: Weltkulturen und moderne Kunst, Haus der Kunst, München 1972.
- MÜNCHEN 1973: Jugendstil aus Münchner Privatbesitz, Stuckvilla, München 1973.
- MÜNCHEN/BERLIN 1974: Aspekte der Gründerzeit, München 1974.
- MÜNCHEN 1975: Die Münchner Secession und ihre Galerie, Haus der Kunst, München 1975.
- MÜNCHEN 1976: Villeroy und Boch. Keramik vom Barock bis zur neuen Sachlichkeit, Haus der Kunst, München 1976.
- MÜNCHEN 1976: 125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein, Münchner Stadtmuseum, München 1976.
- MÜNCHEN 1977: August Endell, Stuckvilla, München 1977.
- MÜNCHEN 1979: Die Zwanziger Jahre in München, Münchner Stadtmuseum, München 1979.
- MÜNCHEN 1979: Die Münchner Schule 1850–1914, Haus der Kunst, München 1979.
- MÜNCHEN 1980: Zum 90jährigen Jubiläum des Münchner Vereins für Originalradierung, München 1980.
- MÜNCHEN 1981: Der Glaspalast 1854–1931, München 1981.
- MÜNCHEN 1982: Richard Riemerschmid, Münchner Stadtmuseum, München 1982.
- MÜNCHEN 1983: Galerie W. Ketterer, 74. Auktion Jugendstil und angewandte Kunst, München November 1983.
- MÜNCHEN 1984: Jugendstil, Floral, Funktional, Bayerisches Nationalmuseum, Herrsching 1984.
- MÜNCHEN 1985: Hof-Atelier Elvira 1887–1928, Münchner Stadtmuseum, München 1985.
- MÜNCHEN 1987: Franz von Lenbach, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1987.
- MÜNCHEN 1987: Jugendstilmusik – Münchner Musikleben 1890–1918, Bayerische Staatsbibliothek, München 1987.
- MÜNCHEN 1988: Theodor Fischer, Münchner Stadtmuseum, München 1988.
- MÜNCHEN 1988: Die Prinzregentenzeit, Münchner Stadtmuseum, München 1988.
- MÜNCHEN 1989: Die Meister des Münchner Jugendstil, München 1989 (= Kat. Philadelphia 1988).
- MÜNCHEN 1991: Neumeister Auktion 262, München 12.6.1991.
- MÜNSTER 1986: Bernhard Pankok, Westfälisches Landesmuseum, Münster 1986.
- NEW YORK 1979: Kandinsky in Munich, Guggenheim Museum, Princeton 1979.
- NÜRNBERG 1906: Nürnberger Jubiläumsausstellung 1906, Nürnberg 1906.
- NÜRNBERG 1980: Peter Behrens in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, München 1980.
- PARIS 1900: Amtlicher Katalog des deutschen Reiches. Weltausstellung in Paris 1900, Berlin 1900.
- PFORZHEIM 1963: Goldschmiedekunst des Jugendstils – Schmuck und Gerät um 1900, Pforzheim 1963.
- PFORZHEIM 1990: Theodor Fahrner - Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, hg. v. Brigitte Leonhardt, Stuttgart 1990.
- PHILADELPHIA 1988: Art Nouveau in Munich. Masters of Jugendstil, Philadelphia Art Museum, Münchner Stadtmuseum, München 1988 (= Kat. München 1989).
- ST. GALLEN 1987: Bestandskatalog Kunstmuseum, St. Gallen 1987.
- ST. LOUIS 1904: Amtlicher Katalog des deutschen Reiches. Weltausstellung St. Louis 1904, Berlin 1904.
- STUTTGART 1973: Bernhard Pankok. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1973.
- STUTTGART 1980: Art Nouveau. Textil-Dekor um 1900, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1980.
- TURIN 1902: Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst, Katalog der deutschen Abteilung, München 1902.
- WIEN 1894: Katalog der Ausstellung im Künstlerhaus. Münchner Secession und Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler, Wien 1894.
- WIEN 1899: 26. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus, Wien 1899.
- WIEN 1903: Ausstellung von Bucheinbänden und Vorsatzpapieren, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1903.
- WIEN 1964: 100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Kunstgewerbe des Historismus, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1964.
- WINTERTHUR 1986: Rittmeyer und Furrer. Eine Architektengemeinschaft zwischen Jugendstil und Neuem Bauen, Heimatschutzgesellschaft Winterthur, Winterthur 1986.
- ZÜRICH 1975: Objekte des Jugendstils aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich, Museum Bellerive, Zürich 1975.
- ZÜRICH 1983: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Zürich, Düsseldorf, Berlin, Wien, Aarau, Frankfurt a. Main 1983.
- ZÜRICH 1990: Gross Zürich – Der Ideenwettbewerb für einen Bebauungsplan der Stadt Zürich und ihrer Vororte 1915–1918, Architektenforum Zürich, Zürich 1990.

QUELENNACHWEIS

BASEL

- Privatarchiv der Familie Klaus v. Berlepsch
- Briefwechsel H.E. v. Berlepsch-Valendas mit Elise Levysohn geb. Sachs 1889–1890
 - Tagebuch H.E. v. Berlepsch-Valendas 1.11.1870–17.4.1871
 - Abschrift des Tagebuchs H.E. v. Berlepsch-Valendas 25.12.1890–30.6.1891
 - Tagebuch Elise v. Berlepsch 1915–1919
 - Handschriftliche Übersetzung von H.E. v. Berlepsch-Valendas von Emile Zolas «Über Kunst»
 - Konvolut von 10 Leitz-Ordern mit geschäftlichem und privatem Briefwechsel
 - Teile der Bibliothek und der gedruckten Schriften von H.E. v. Berlepsch-Valendas
 - Ehrendiplom der Turiner Ausstellung von 1902
 - Aufzeichnungen über Berlepsch-Valendas' Unterricht von dessen Schülerin Louise Probst-Sieglwart
 - Schulstatuten (gedruckt)
 - Photos (Familie, Freunde, Villa Berlepsch)
 - Unveröffentlichtes Manuskript von Wolfgang v. Berlepsch: «Erinnerungen»

Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Prof. Heinrich Wölfflin 2.5.1893
- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Dr. P. Wernle 1915
- Nachlass Hans Sandreuter (ca. 17 Briefe und Karten, H.E. v. Berlepsch-Valendas an Hans Sandreuter 23.5.1894–30.4.1898)
- Autographensammlung Carl Sarasin (H.E. v. Berlepsch-Valendas an E. Bernoulli 30.6.1894)

BERLIN

Deutsches Archäologisches Institut

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Prof. Johann Adolf Michael Furtwängler 7.1.1895

DORTMUND

Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftenabteilung

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Peter Paul Schmitt (Berlin) 3.4.1900 (1 Karte mit Porträtfoto)

ERLANGEN

Privatarchiv Dr. Paulus

- Briefwechsel zwischen H.E. v. Berlepsch-Valendas und Carl Schirm 20.12.1897–5.1.1920 (23 Karten und Briefe)

FLENSBURG

Archiv des Städtischen Museums

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an die Direktion des Museums 1904–1914

KREFELD

Archiv des Kaiser Wilhelm Museums

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Friedrich Deneken 27.9.1897–1907 (164 Blätter; Signatur XI/2, Berlepsch)

MARBACH

Deutsches Literaturarchiv, Cotta-Archiv, Schillernationalmuseum

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an den Cotta-Verlag 14.2.1887–1.8.1910 (79 Briefe und Karten, 1 Porträtfoto)

MÜNCHEN

Akademie der bildenden Künste

- Matrikelbuch 1841–1884, Nr. 3149

Archiv der Porzellanmanufaktur Nymphenburg

- Entwürfe und Briefe von H.E. v. Berlepsch-Valendas an Albert Bäuml 1902

Bayerisches Staatsarchiv

- Baupläne der Villa Berlepsch, München-Planegg (Signatur Bpl München, A: Planegg 315)
- Baupläne der Villa Dihm, Alzing, Landkreis Traunstein (Signatur Bpl Traunstein, D 1911/6 Dihm)

Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Autographensammlungen

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an verschiedene Empfänger 1887–1910 (5 Briefe und Karten)
- Hertiana 129, 1891 (1 Brief)
- Hollandiana II, 1889–1897 (9 Briefe und Karten)
- Laubmanniana II, 1897, 1903 (2 Karten)
- Schereriana VIII (2 Karten)
- Seppiana 65, 1885–1890 (2 Briefe)
- Bild der Familie Berlepsch 1910

Bayerisches Hauptstaatsarchiv

- Akt: Die VII. Internationale Kunstausstellung zu München im Jahre 1897 (Signatur MA 78541)
- Akt: Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst Turin 1902 (Signatur MH 9534), offizieller Schriftwechsel und Originalentwurf von Berlepsch-Valendas für den deutschen Galeriebau
- Akt: Ausstellungen von Werken des neuen Kunsthandwerks 1897–1925 (Signatur MWi 1948)

Deutsches Museum, Handschriftenabteilung

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Emil Erlenmeyer 30.5.1878 (Signatur 1967–51)

Graphische Sammlung München

Graphische Sammlung Lenbachhaus

Münchner Adressbuch 1908

Stadtbibliothek, Abteilung Monacensia, Handschriftenabteilung

- Briefe und Karten an Michael Georg Conrad und Georg Kerschensteiner (Signaturen AKB, MGC, A 16, I/15v)
- Rechenschaftsberichte der Münchner Künstlergenossenschaft
- Nachlass Künstlergenossenschaft, Sondersammlung Monacensia (Briefe und Zeitungsausschnitte)

Stadtarchiv

- Nachlass-Akte H.E. v. Berlepsch-Valendas, P.A. Hansen u.a. Mitarbeiter
- Nachlass Anton Pössenbacher (Musterbücher, Bd. Wohnzimmer; Signatur 51/1 Wohnzimmer)
- Protokolle der Generalversammlungen der Münchner Secession (Nr. 1541)

Technische Universität München, Architektursammlung

- Skizze Alhambra, Kopie Baupläne Planegg

NÜRNBERG

Archiv des Germanischen Nationalmuseums

- Nachlass Riemerschmid (2 Briefe Berlepsch-Valendas an Riemerschmid 12/20.4.1901)

Archiv des Verkehrsmuseums

- Akten der General-Direktion der königlich bayerischen Staatseisenbahnen, IV. Abt.: «Dampfschiff Lindau» (Akt Nr. 139–140; Möbelentwürfe und Briefwechsel 1901–1905)

OBERSCHERLI (KANTON BERN)

Privatarchiv der Familie Rita Fricker-Probst

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Louise Probst-Siegwart
- Zeitungsausschnitte, vermutlich aus der Basler Nationalzeitung März 1912 (1. Eine Gartenstadtausstellung in der Basler Gewerbeschule; 2. Aus dem Gewerbemuseum, Basel; 3. Die wirtschaftliche Bedeutung des Kleinwohnhausbaus im modernen Städtebau)

PFAFFHAUSEN-FÄLLANDEN (KANTON ZÜRICH)

Privatarchiv Frau Renate Wirth

- Konvolut von Zeitungsausschnitten und Graphiken

PLANEgg-MÜNCHEN

Privatarchiv der Familie Ursula Behrens

- Konvolut von Briefen und Familienphotos
- Teile der Bibliothek Berlepsch-Valendas' (mit Exlibris und eigenen Einbandentwürfen)
- Skizzen und ausgeführte Arbeiten

RAPPERSWIL

Interkantonales Technikum, Abteilung Grünplanung, Nachdiplomstudium Gartendenkmalpflege 1992

- Manuskript: Dr. Clemens A. Wimmer (Projektleiter), Villa Tobler, Winkelwiese 4 – Projektbericht

STUTTGART

Archiv des Württembergischen Landesmuseums

- Arbeitskartei Dr. Klaiber (handschriftliche Notizen zu Berlepsch-Valendas, Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen H.E. v. Berlepsch-Valendas und Bernhard Pankok 1896–1901)

WIEN

Archiv der Wiener Secession

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an das Sekretariat der Secession 20.7.1900

Österreichische Nationalbibliothek, Autographensammlung

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Anton Bettelheim 16.11.1894 (Signatur Autographensammlung 905/18–1)

Stadtbibliothek, Handschriftenabteilung

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an die Kunsthandlung Artaria und Co. 7.6.1904 (Signatur Auto. 68213 bis 68215)
- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Architekt Karl Mayrder 1908–1911 (Signatur Auto. 131918–131920)

WINTERTHUR

Stadtbibliothek, Handschriftenabteilung, Bibliothek Rudolf Hunziker

- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Goswina v. Berlepsch 1872–1916 (ca. 510 Briefe und Karten; Signatur BRH MS 147–150)
- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Therese v. Berlepsch 1874–1897 (ca. 185 Briefe und Karten; Signatur BRH MS 186)
- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Lilli und Franz v. Hanke 1872–1905 (ca. 150 Briefe und Karten; Signatur BRH MS 187–188)
- H.E. v. Berlepsch-Valendas an Franz v. Hanke 1874–1902 (ca. 70 Briefe und Karten; Signatur BRH MS 189)
- H.E. v. Berlepsch-Valendas an die Familien Berlepsch/Sachs und Berlepsch/Hanke 1872–1905 (ca. 400 Briefe und Karten; Signatur BRH MS 183–185)
- Konvolut 1874–1916 (verschiedene Briefe und Karten, Zeitungsausschnitte, 1 Entwurf, Manuskripte für Artikel, Einladung zur VII. Internationalen Kunstausstellung in München; Signatur BRH MS 190)

ZÜRICH

Archiv der ETH Zürich

- Konvolut 18 (Matrikelsammlungen der ETH Zürich)

Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

- Baupläne der Villa Tobler von Conrad v. Muralt
- Zwei Aktenordner zur Villa Tobler mit Photos und Zeitungsausschnitten
- Fotosammlung

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich

- Nachlass Wegmann (Entwürfe für die Villa Tobler)

Kunsthau, Bibliothek, Handschriftenabteilung

- Appenzeller (Sekretär der Künstlergesellschaft) an H.E. v. Berlepsch-Valendas 10.5.1880

Privatarchiv der Familie Regula Thoma

- Tagebuch H.E. v. Berlepsch-Valendas 25.12.1890–30.6.1891 (vgl. Abschrift priv. Basel)
- Teile der Bibliothek Berlepsch-Valendas'
- Reste der ehemaligen Sammlung Berlepsch-Valendas' von Schwertzierat, Schnitzereien und japanischen Musterbüchern

Stadtarchiv

- Akten des Hochbauamtes (Grosszürich, Wettbewerb für einen Bebauungsplan der Stadt Zürich 1911–1918)

Staatsarchiv

- Nachlass Karl Friedrich Stehlin (H.E. v. Berlepsch-Valendas an Architekt Stehlin 14.1.1910)

Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung

- Nachlass Friedrich Salomon Vögelin (13 Briefe und Karten von H.E. v. Berlepsch-Valendas an Prof. Salomon Vögelin 25.6.1873–9.3.1888)

ABBILDUNGSNACHWEIS

- 1a priv. Planegg
- 1b Repro aus: LOHMEYER Julius (Hg.): Das Goldene Buch des deutschen Volkes an der Jahrhundertwende, Leipzig 1899, S. 64
- 1c Renate Wirth, Pfaffhausen-Maur ZH
- 1d Repro aus: HOFFMANN Julius: Spemanns goldenes Buch vom eigenen Heim. Eine Hauskunde für Jedermann, Berlin/Stuttgart 1905, Bd. 2, Nr. 447
- 2 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. U51122)
- 3 Repro aus: GACHNANG Konrad: M. G. von Berlepsch, in: Die Schweiz, Bd. 20, Zürich 1916, S. 419
- 4 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. U51120)
- 5 priv. Planegg
- 6 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29843/4)
- 7 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29261/6)
- 8 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29847/5)
- 9 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29846/5)
- 10 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 31697/14)
- 11 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 31697/17)
- 12 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 30360/19)
- 13 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 30360/14)
- 14 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29850/9)
- 15 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29850/1)
- 16 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 30360/1)
- 17 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29261/8)
- 18 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/5)
- 19 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 20 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.
- 21 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29255/2)
- 22 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29255/3)
- 23 Schweiz. PTT-Museum, Bern
- 24 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29257/8)
- 25 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29260/6)
- 26 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29260/4)
- 27 priv. Basel
- 28 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/3)
- 29 StadtBW BRH
- 30 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafel 33
- 31 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29259/6)
- 32 ANM
- 33 Repro aus: MAYREDER Karl: H. E. v. Berlepsch und sein Wirken, in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, 64/1912, S. 385
- 34 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29256/2)
- 35 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29263/2)
- 36 Repro aus: DKD 3/1898–99, S. 3
- 37 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34810/2)
- 38 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 34810/6)
- 39 Repro aus: KH 57/1906–07, S. 304
- 40 Repro aus: KH 56/1905–06, S. 3
- 41 Repro aus: KH 56/1905–06, S. 4
- 42 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/1)
- 43 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/2)
- 44 Bayerisches Staatsarchiv, München
- 45 Irmgard Knott, Alzing
- 46 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29262/4)
- 47 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29843/11)
- 48 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29849/17)
- 49 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/7)
- 50 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29844/6)
- 51 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29261/3)
- 52 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29848/19, 29849/3)
- 53 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29844/11)
- 54 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29256/8)
- 55 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafel 19
- 56 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29256/7)
- 57 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafel 18
- 58 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafel 23
- 59 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafel 3
- 60 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafeln 22, 26, 1, 5
- 61 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Dekorative Anregungen, Leipzig 1899, Tafeln 20, 30, 4, 24
- 62 Münchner Stadtmuseum, München
- 63 Repro aus: GRASSET Eugène: La Plante et ses Applications Ornamentales, Paris 1896, S. 18

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 64 | Repro aus: GRASSET Eugène: La Plante et ses Applications Ornamentales, Paris 1896, S. 18 | 103 | Repro aus: DK 1902, Bd. 10, S. 599 |
| 65 | Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34527/7) | 104 | Repro aus: KH 52/1901–02, S. 147 |
| 66 | Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München | 105 | Repro aus: KH 52/1901–02, S. 307 |
| 67 | Repro aus: BLOOM HIESINGER Kathryn (Hg.): Die Meister des Münchner Jugendstils, München 1988, S. 40 | 106 | Repro aus: DK 1902, Bd. 6, S. 435 |
| 68 | priv. Basel | 107 | Repro aus: AR 18/1902, S. 68 |
| 69 | Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29257/6) | 108 | Repro aus: DK 1902, Bd. 6, S. 441 |
| 70 | Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 29257/4) | 109 | Repro aus: AR 18/1902, S. 90 |
| 71 | StadtBW BRH | 110 | Repro aus: DK 1902, Bd. 6, S. 452 |
| 72 | Museum of Art, Philadelphia, K. Barlow Ltd. | 111 | Repro aus: DK 1902, Bd. 6, S. 451 |
| 73 | Münchner Stadtmuseum, München | 112 | Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 142 |
| 74 | Christina Melk-Haen, München | 113 | Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/8) |
| 75 | Repro aus: KH 47/1897–98, S. 9 | 114 | Repro aus: KH 50/1899–1900, S. 244–245 |
| 76 | Münchner Stadtmuseum, München | 115 | Repro aus: Neujahrsblatt der Zentralbibliothek Zürich, 1924, Nr. 6, nach S. 20 |
| 77 | Repro aus: KH 47/1897–98, S. 13 | 116 | Repro aus: Neujahrsblatt der Zentralbibliothek Zürich, 1924, Nr. 6, nach S. 4 |
| 78 | Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart | 117 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 79 | Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart | 118 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 80 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 9 | 119 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 81 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 17 | 120 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 82 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 16 | 121 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 83 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 6 | 122 | gta, ETH Zürich |
| 84 | Repro aus: KH 47/1897–98, S. 415 | 123 | gta, ETH Zürich |
| 85 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 13 | 124 | Baupolizei, Zürich |
| 86 | Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29848/4) | 125 | Baupolizei, Zürich |
| 87 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 8 | 126 | gta, ETH Zürich |
| 88 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 8 | 127 | Baupolizei, Zürich |
| 89 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 8 | 128 | Umzeichnungen der Kantonalen Denkmalpflege, Zürich |
| 90 | Repro aus: DKD 1898/99, S. 126 | 129 | Umzeichnungen der Kantonalen Denkmalpflege, Zürich |
| 91 | Repro aus: DK 1898, Bd. 2, S. 210 | 130 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 92 | Repro aus: KH 50/1899–1900, S. 27 | 131 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 93 | Repro aus: KH 50/1899–1900, S. 26 | 132 | Elvira Angstmann, Männedorf |
| 94 | Repro aus: KH 50/1899–1900, S. 29 | 133 | Elvira Angstmann, Männedorf |
| 95 | Museum of Art, Philadelphia | 134 | Elvira Angstmann, Männedorf |
| 96 | Repro aus: DK 1899, Bd. 4, S. 63 | 135 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 97 | Repro aus: DK 1899, Bd. 4, S. 513 | 136 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 98 | Repro aus: DK 1899, Bd. 4, S. 512 | 137 | Baugeschichtliches Archiv, Zürich |
| 99 | Repro aus: DK 1900, Bd. 6, S. 545 | 138 | Elvira Angstmann, Männedorf |
| 100 | Repro aus: DK 1900, Bd. 6, S. 544 | 139 | Elvira Angstmann, Männedorf |
| 101 | Repro aus: Katalog PARIS 1900: Amtlicher Katalog des deutschen Reiches. Weltausstellung in Paris 1900, Berlin 1900, Vorsatzpapier | 140 | Elvira Angstmann, Männedorf |
| 102 | Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg | 141 | Repro aus: KGB AF 4/1888, S. 145 |
| | | 142 | Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34521/11) |

- 143 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 144 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 145 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34538/10)
- 146 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 147 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 19
- 148 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 149 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 125
- 150 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 151 Repro aus: ID 1901, S. 101
- 152 Repro aus: ID 1901, S. 97
- 153 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 154 Elvira Angstmann, Männedorf
- 155 Repro aus: ID 1901, S. 95
- 156 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 157 Repro aus: ID 1901, S. 94
- 158 Repro aus: ID 1901, S. 99
- 159 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 160 Repro aus: KH 50/1899–1900, S. 399
- 161 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 162 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Dia 29261/1)
- 163 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34546/11)
- 164 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34529/8)
- 165 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34544/8)
- 166 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34528/1)
- 167 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34542/11)
- 168 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34531/2)
- 169 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 170 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 171 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34531/4)
- 172 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34541/6)
- 173 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 174 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 175 Elvira Angstmann, Männedorf
- 176 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 177 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 178 Elvira Angstmann, Männedorf
- 179 Elvira Angstmann, Männedorf
- 180 Elvira Angstmann, Männedorf
- 181 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 182 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 183 Repro aus: ID 1901, S. 97
- 184 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 185 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 186 Elvira Angstmann, Männedorf
- 187 Elvira Angstmann, Männedorf
- 188 Elvira Angstmann, Männedorf
- 189 Elvira Angstmann, Männedorf
- 190 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34532/10)
- 191 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 192 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 193 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 194 Elvira Angstmann, Männedorf
- 195 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29255/1)
- 196 Baugeschichtliches Archiv, Zürich
- 197 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29255/4, 5, 6)
- 198 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 199 priv. Planegg
- 200 priv. Planegg
- 201 Repro aus: Süddeutsche BAUZEITUNG 11/1901, S. 397
- 202 Bayerisches Staatsarchiv, München
- 203 priv. Planegg
- 204 priv. Planegg
- 205 Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
- 206 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 207 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 208 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 209 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 210 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 211 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 4
- 212 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 213 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 214 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 3
- 215 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 216 priv. Basel
- 217 Repro aus: WARLICH H.: Wohnung und Hausrat, S. 41
- 218 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 8
- 219 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 5
- 220 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 20
- 221 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 222 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 223 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 224 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München

- 225 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 226 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 8
- 227a Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29258/18)
- 227b Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29258/12)
- 228 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 126
- 229a Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 229b Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 230 priv. Basel
- 231 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 9
- 232 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 233 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 234 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 235 priv. Basel
- 236 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 237 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
- 238 Repro aus: Art et Décoration 1900, Bd. 7, S. 74
- 239 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg. Nr. 34547/4)
- 240 Repro aus: KH 52/1901–02, S. 29
- 241 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 143
- 242 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 131
- 243 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 130
- 244 Repro aus: KGB NF 13/1902, S. 135
- 245 Repro aus: KGB NF 13/190 S. 134
- 246 Repro aus: Katalog MÜNCHEN 1982: Richard Riemerschmid, Münchner Stadtmuseum, München 1982, S. 86
- 247 Repro aus: Der Städtebau 8/1911, S. 56
- 248 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Garten-Stadt München-Perlach, München 1910, Abb. 27
- 249 Repro aus: Der Städtebau 12/1915, Tafel 35
- 250 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand, München/Berlin 1912, S. 95
- 251 Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29259/4)
- 252 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand, München/Berlin 1912, S. 167
- 253 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Garten-Stadt München-Perlach, München 1910, Abb. 29
- 254 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Garten-Stadt München-Perlach, München 1910, Abb. 33
- 255 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Garten-Stadt München-Perlach, München 1910, Abb. 36
- 256 Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Garten-Stadt München-Perlach, München 1910, Abb. 37
- 257 Repro aus: DK 1910, Bd. 18, S. 81–86
- 258a Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 30361/3)
- 258b Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29259/4)
- 258c Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29261/8)
- 258d Repro aus: DKD 1898/99, S. 126
- 258e Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 29260/2)
- 258f Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 34527/1)
- 258g Repro aus: BERLEPSCH-VALENDAS Hans Eduard v.: Die Garten-Stadt München-Perlach, München 1910, Abb. 40
- 258h Kantonale Denkmalpflege, Zürich (Neg.Nr. 4095/4)

NAMENSREGISTER

ADAMS Thomas 1871–1940	218
AHLERS-HESTERMANN Friedrich	124, 177
ARTARIA Carl August 1855–1919, siehe Firma Artaria und Co.	
ARTARIA und Co., Firma Artaria und Co., Wien, ?–1931	252
ASCHBACHER Hermann 1856–1931, siehe Firma Wolff und Aschbacher	
ASHBEE Charles Robert 1863–1942	13, 29, 40, 211, 217–219, 233–235, 305
ASHBEE Janet 1878–1961	111, 126, 218–219
AVENARIUS Ferdinand Ernst Albert 1856–1923	31, 240
BAERWART, Zollsekretär	54
BÄUML Albert 1855–1929	40, 243, 290
BALLIN, Firma Moritz Ballin, München, 1874–1936	126, 251, 273, Abb. 112
BARTH und Co., Firma Konrad Barth und Co., München, 1910–1929	206, 266
BARTHELMESS, Firma Barthelmess, Nürnberg	40, 250
BAUBANK, Frankfurter, 1872–1897	18, 240, 304
BAYERSDORFER Adolf 1842–1901	28, 37, 304
BEHRENS Peter 1868–1940	29, 39–40, 62, 81, 122–125, 246
BEHRENS Till	254–255
BELL Robert Anning 1863–1933	125, 251
BENNDORF Friedrich August Otto 1838–1907	17–18
BERLAGE Petrus 1856–1934	7
BERLEPSCH Angelina Goswina Charlotte v. 1894–1953	17, 304
BERLEPSCH Elise v. (verw. Levysohn, geb. Sachs) 1861–1924	14, 16, 53, 81, 273, 289, 304, Abb. 5, Abb. 17
BERLEPSCH Goswina Maria v. 1845–1916	14–15, 18–19, 81, 89, 220, 284, 304, Abb. 3
BERLEPSCH Hans v. 1843–1926	15
BERLEPSCH Hans Hermann v. 1890–1938	17, 304
BERLEPSCH Hermann Alexander v. 1813–1883	15, 34, 275, 278, 304, Abb. 2
BERLEPSCH Peter Oswald Wilhelm v. 1892–1939	17, 203, 304, Abb. 27
BERLEPSCH Theresia Antonia v. (geb. Mayr) 1809–1897	15, 17, 275, 304, Abb. 4
BERLEPSCH Wolfgang Dietrich Gospert v. 1897–1968	17, 180, 305
BERNHEIMER Lehmann 1841–1918, siehe Kaufhaus Lehmann	
BERNHEIMER LEHMANN, Kaufhaus Lehmann Bernheimer, 1864–heute	94
BERNOULLI Emanuel 1834–1917	31, 240
BERTUCH, Firma Schlosserei Bertuch, Zürich-Seefeld	147, 273
BERTUCH Karl Otto 1859–?, siehe Schlosserei Bertuch	
BESENBUSCH, Firma Heinrich Besenbusch, Elberfeld	250, 271
BESNARD Albert 1849–1934	125
BETTELHEIM Anton 1851–1930	31, 240
BILLING Hermann 1867–1946	122–125, 250
BING Samuel 1838–1905	29, 88, 94, 247
BISCHOFF Hermann 1868–1936	181
BISMARCK Otto v. 1815–1898	36
BOBERG Gustaf Ferdinand 1860–1946	125, 251
BODE Wilhelm v. 1845–1929	89, 101
BODMER Albert	53
BÖCKLIN Arnold 1827–1901	32
BRADLEY Will 1868–1962	29
BRÄGGER Carl 1875–1907	8, 139, 273
BRAUCHITSCH Margarete v. 1865–1957	61, 135
BRAUN, Firma Richard Braun, München, 1897–?	111–112, 206, 266, 270
BREYSIG Kurt 1866–1940	58
BRINCKMANN Justus 1843–1915	39, 88
BRUN Carl 1851–1923	286
BUCHER Bruno 1826–1899	92
BUCHNER Carl Christian 1817–1886	30
BÜRCK Paul 1878–1902	61
BUFF Adolf 1839–1901	28, 30
BURCKHARDT Jakob 1818–1897	18, 30, 234
BUYTEN und Söhne, Möbelfirma Johann Buyten und Söhne, Düsseldorf, 1891–1927	40, 102, 111–112, 119, 249–251, 262, 267–269, 271–272, Abb. 80, Abb. 98, Abb. 100

CADBURY George 1839–1922	212, 219–220
CARLYLE Thomas 1795–1889	58
CHRISTIANSEN Hans Heinrich 1866–1945	40, 111, 147, 269
COLE Henry 1808–1882	234
CONRAD Michael Georg 1846–1927	31, 181–182, 240, 244, 272
COPPENRATH Ferdinand 1867–1951	Abb. 26
CONSTABLE John 1776–1837	20
CORINTH Lovis 1858–1925	19
CORRODI August 1826–1885	15–16
COTTA Carl 1835–1888, siehe Verlag Cotta	
COTTA, Verlag Cotta	29, 290
COURBET Gustave 1819–1877	31–32, 240
COUTURE Thomas 1815–1879	32
CRAMER-KLETT Theodor v. 1874–1938	222, 226, 260
CRANACH Lucas d. Ä. 1472–1553	36
CRANE Walter 1845–1915	13, 29, 32, 59, 61–62, 77, 80, 87, 89, 91, 94, 125, 179, 182, 211–212, 218, 233–235, Abb. 18
CREESE Walter	14, 212, 220
CURJEL Hans 1896–1974	8
CURJEL Robert 1859–1925	12
CZESCHKA Carl Otto 1878–1960	40
DALCROZE Emile Jacques 1865–1950	53
DAMASCHKE Adolf 1865–1935	217
DARWIN Charles 1809–1882	57, 62
DAUBIGNY Charles-François 1817–1878	20, 33
DEBSCHITZ Wilhelm v. 1871–1948	86
DEBSCHITZ-Schule, München, 1902–1929	81, 86
DEINHARD August Ludwig 1847–?	20, 39, 240, 260, 304
DENEKE Bernward	86, 90
DENEKEN Friedrich 1857–1927	39, 80–81, 88, 180, 242, 254, 269
DESLOGES F.	259
DETTENDORFER	94, 267
DIESEL Eugen 1889–1970	207
DIESEL Rudolf 1858–1913	39, 139, 207, 305, 262, 266, Abb. 240
DIEZ Julius 1870–1957	94
DIEZ Wilhelm 1839–1907	19–20, 304
DIHM Hermine (geb. Schmitz) 1877–1968	51, 259, 305, Abb. 44, Abb. 45
DIHM Otto 1878–1916, siehe Hermine Dihm	
DILL Ludwig 1848–1940	31
DIOSEY Arthur	247
DONATELLO ca. 1386–1466	147, Abb. 134, Abb. 136
DRESSER Christopher 1834–1904	62
DÜLFER Martin 1859–1942	93, 112, 123, 270
DÜRER Albrecht 1471–1528	30, 59
ECKMANN Otto 1865–1902	93, 111, 119, 218, 233, 269
EHRENGUT, Firma Leopold Ehrengut, München, 1840–?	179, 259, 262
EISENLOHR Friedrich 1804–1855	137
ENDELL August 1871–1925	58, 77, 93, 148, 233, 237
ERLER Fritz 1868–1940	17, 32, 93–94, 203, 242, 254, 262, Abb. 27
ERNST LUDWIG, Grossherzog von Hessen 1868–1937	40, 250
ESCHER Hermann 1857–1938	139
ESCHER Nanny v. 1855–1932	15
ESCHER WYSS und Co., Firma Escher Wyss und Co., Zürich, 1805–heute	40, 266, Abb. 42
ESSER Max 1859–1923	39, 139, 205, 266, 305, Abb. 238
ETTLINGER L. D.	55, 57
FAHRNER Theodor, Firma Th. Fahrner, Pforzheim	274
FALKE Jakob v. 1825–1897	60
FELS Josef 1854–1914	218–219
FISCHER Friedrich Theodor 1862–1932	93, 135, 181, 212, 222, 226, 233, Abb. 114
FISH Arthur	218
FLÜGGEN Josef 1842–1906	38–39, 304

FRED W. 1879–?	111, 126, 218
FRITSCH Theodor	212
FRITZSCHE Otto 1846–1909	123–126
FRÖHLICHER Otto 1840–1890	32, 233
FUCHS, Georg	124, 126
FÜRST Walter	79
FURTWÄNGLER Johann Adolf Michael 1854–1907	181
GÄBLER, Firma W. Gäbler, München	263
GÄRTNER Friedrich v. 1792–1847	137
GANGHOFER Ludwig 1855–1920	29
GEDDES Patrick	218
GEDON Lorenz 1843–1883	30, 39
GENTH Marion	16, 279
GIOBBE UND RAPPA, Firma Giobbe und Johann Rappa	268
GLASER August 1868–1937	179, 259
GMELIN Leopold 1847–1916	94, 111, 126, 218
GOETHE Johann Wolfgang v. 1749–1832	77, 80
GÖTTEL Jakob 1886–?	51
GÖTZ Norbert	135
GOTTGETREU Rudolf 1821–1890	29
GRADL Hermann 1869–1934	126, 243
GRASSET Eugène 1841–1917	8, 13, 32, 61, 90, 234–235, 246, Abb. 63, Abb. 64
GRAUL Richard	119
GROPIUS Walter 1883–1969	226, 246
GROSS Karl 1869–1934	61, 122
GRUBER Max v. 1853–1927	222
GULBRANSSON Olaf 1873–1958	37, 242, 305
GURLITT Cornelius 1850–1938	30, 87, 89, 248
GUSSMANN Otto 1869–1926	123, 251
HAECKEL Ernst 1834–1919	62, 126, 148
HÄFELI Max 1869–1941	51
HALM Philipp 1866–1933	101–102
HANEL Hermine	233, 235
HANFSTÄNGL Edgar 1842–1910	29
HANFSTÄNGL Franz 1804–1877	29
HANKE Franz v. 1817–1902	16, 19, 101, 235, 304
HANKE Lilli v. (geb. v. Berlepsch) 1842–1905	15–16, 39, 289, 304, Abb. 29
HANSEN Peter Andreas 1870–1946	51, 53, 222, 226, 243, 259–260
HARDMEYER, Firma Hardmeyer und Co	263
HARVEY Alexander	Abb. 250
HAUSLEITER J. F. P. Kunsttöpferei und Ofenfabrik Nürnberg, tätig letztes Drittel 19. bis Anfang 20. Jahrhundert	262
HAZILIUS Arthur 1833–1901	29, 92
HEIDEN Theodor v. 1853–1928	112
HEILMANN Jakob 1846–1927, siehe Firma Heilmann und Littmann	
HEILMANN UND LITTMANN, Architekturbüro Heilmann und Littmann	207, 266
HERTER Hermann	53
HERTZKA Stella	51, 252, 260
HEVESI Ludwig 1843–1910	40
HEYDER Gerhard	122, 125
HILDEBRAND Adolf v. 1847–1921	28, 37, 304
HINNÉ Charles Frederik 1854–?	119, 122, 272, Abb. 100
HIPPENMEIER Konrad	53
HIRSCHWALD, Kaufhaus Hirschwald, Berlin	274
HIRTH Georg 1841–1915	13, 29, 60, 80
HODLER Ferdinand 1853–1918	53
HÖLZEL Adolf 1853–1934	19
HOFFMANN Josef 1870–1956	30, 79
HOFMANN Albert	111
HOLBEIN Hans d. J. 1497/98–1543	30, 33, 279, Abb. 21
HOLL Elias 1573–1646	33
HOLL Hans	33

HOLLAND Hyazinth 1827–1918	240
HOLLANDER Theodor	271
HOWARD Ebenezer 1850–1928	212, 218, 222
HUBER Jacques 1851–1918	8, 139, 273
HÜBSCH Heinrich 1795–1863	137
HUNZIKER Rudolf 1870–1946	14
JACKSON Frank	220
JACOBS UND KAINZ, Firma Jacobs und Kainz, München	179, 259
JEGHER Carl 1874–1945	51
JEHL Y Gretl (verh. Gulbransson) 1882–1934	37, 305
JEHL Y Jakob 1854–1897	37
JESSEN Arnold Peter 1858–?	29, 91
JONES Owen 1806–1889	62, 234
KAMPFMEYER Bernhard 1867–?	212
KAMPFMEYER Hans 1876–1932	212, 255
KARL I. v. England 1600–1649	36
KAULBACH Wilhelm v. 1805–1874	31
KELLER Gottfried 1819–1890	32, 89, 286
KELLER UND REINER, Kunstsalon Keller und Reiner, Berlin	218
KERSCHENSTEINER Georg 1854–1932	85
KIEFER Oskar 1874–1938	8
KIEFER und Co., Firma Michael Kiefer und Co., München, 1888–1969	111, 147–148, 180, 259, 263–264, Abb. 67
KINKEL Gottfried 1815–1882	17–18
KIRCHMAYR Hermann 1857–?	59
KIRSCH, Firma Reinhold Kirsch, München 1878–heute	263, 266
KIRSCH Reinhold 1850–1915, siehe Firma Reinhold Kirsch	
KISSLING Richard 1848–1919	8, 147, 253
KLAIBER Hans	101, 234
KLAUSER Engelbert	Abb. 45
KLEINHEMPEL Gertrude 1875–?	126
KLEMM Gustav 1802–1867	55
KLIMSCH Eugen 1839–1896	18, 38, 253, 304
KLÖTI Emil 1877–1963	51
KOCH Alexander 1860–1939	39, 123–124
KOTZEBUE Alexander v. 1815–1889	20, 304
KRAUSS MAFFAI, Firma Krauss Maffai, München, 1837–heute	40, 266
KREIS Wilhelm 1873–1955	122–124, 250
KRINER, Hans, Schreinerei, vormalig Firma Ludwig Köllmayr	259, 262
KRÜGER Franz Otto August 1868–1939	81, 122
KURZWELLY Albrecht	61, 90
LÄUGER Max 1864–1952	119
LANG UND GROD, Architekturbüro W. Lang und C.M. Grod, Essen	51, 243, 255
LANGBEHN Julius 1851–1907	32, 55, 89, 182, 246, 248
LANGE Konrad 1855–1921	77
LA ROCHE Maria 1870–1952	81, 135, 246
LARSSON Carl 1853–1919	91, 248
LEIBL Wilhelm 1844–1900	31, 37, 233, 240
LENBACH Franz v. 1836–1904	30, 36, 93, 135, 242, Abb. 25
LEVER W. H. 1851–1925	212, 219
LICHTINGER, Firma Josef Lichtinger, letztes Drittel 19. Jh.–1. Weltkrieg	274
LICHTWARK Alfred 1852–1914	80, 89–90
LINCKE, Firma Gebrüder Lincke, Zürich	137
LINDENSCHMIT Wilhelm v. 1829–1895	19–20, 304
LINNEMANN Alexander 1839–1902	18, 304
LIPPS Theodor 1851–1914	77
LIST, Firma Jakob List, München, 1879–1926	126, 251, 273
LITTAUER, Kunsthandlung J. Littauer, München	94
LITTMANN Max 1862–1931, siehe auch Firma Heilmann und Littmann	206, 207, 266
LÖFFTZ Ludwig v. 1845–1910	19–20, 304
LOHR Otto 1865–?, siehe auch Firma Steinicken und Lohr	147, 268
LOHRMANN Theodor 1879–?	51, 243

LOSSOW Heinrich 1843–1897	39, 304
LUCAS G.	Abb. 252
LUDWIG II. v. Bayern 1845–1886	39
LÜBKE Wilhelm 1826–1893	30
LÜER Otto 1865–?	122, 250
LUTHER Martin 1483–1546	59, 250
LUTHMER Ferdinand 1842–1921	119
LUX Josef August 1872–?	91
MACCO, Intarsienfirma Robert und Paul Macco, Heidelberg, 1894–1938	119, 271–272, Abb. 98
MACKINTOSH Charles Rennie 1868–1928	13, 29, 112, 125
MACKINTOSH Margareth (geb. Macdonald) 1865–1933	29, 240
MACKMURDO Arthur H. 1851–1942	112
MAILE UND BLERSCH, Firma Maile und Blerch, München	179, 206–207, 259, 266, 268
MARKART Hans 1840–1884	181
MARTIN und Co., Firma H. W. Martin und Co., Zürich	148, 263
MAY Ernst 1886–1970	81, 220
MAYER Joseph	210
MAYREDER Karl 1856–1935	79, 234
MERK Paul 1852–1905	274
MERKELBACH, Firma Reinhold Merkelbach, ?–1907	40, 274–275, Abb. 33
MERTENS, Firma Gebrüder Mertens, Zürich	138
METALLWARENFABRIK, Württembergische (WMF), Geislingen/Steige, 1853–heute	274
MEURER Moritz 1839–1916	62, 77
MILLET Jean François 1814–1875	20
MÖHRING Bruno 1863–1929	51, 122, 124, 250
MOHRBUTTER Alfred 1867–1916	243
MORAWÉ Ferdinand 1865–?	102, 111–112
MOREL Karl 1822–1866	15
MORRIS William 1834–1896	18, 29, 40, 55, 58, 80, 87, 135, 177, 212, 217–219, 221, 234–235
MOSER Koloman 1868–1918	40, 51
MÜLLER Albert 1846–1912	7
MÜLLER Andreas 1831–1901	18
MÜLLER Victor 1829–1871	32, 37, 204, 240, 262
MURALT Hans Heinrich Conrad v. 1859–1928	7–8, 137–140, 263, 273, Abb. 124, Abb. 125, Abb. 127
MUTHESIUS Hermann 1861–1927	80, 89, 218
MYRBACH Felican v. 1853–1940	81, 85
NÄHER L.	122
NEESER, Firma Hermann Neeser, Zürich	147, 273
NEISSER Albert 1855–1916	20, 38, 270, 304
NEISSER Toni 1861–1931	17, 20, 38, 57, 304
NEURATH, Firma Jakob Neurath, Wien-Liesing	51, 259
NISSEN Momme 1870–1943	17, 80, 89, 246
NYMPHENBURGER Porzellanmanufaktur, München	40, 290, Abb. 32
OBERNETTER Johann Baptist 1840–1887	140, 253, 275
OBRIST Hermann 1863–1927	7–8, 13, 38, 61–62, 77, 85–86, 90, 93–94, 112, 135, 233, 245, 247, 265, Abb. 62
OEDER Georg 1846–1931	102, 249
OLBRICH Josef Maria 1867–1908	40, 122–123, 139
OREANS Robert 1874–?	124, 251
ORLIK Emil 1870–1932	242, 304, Abb. 26
ORTWEIN August 1836–1900	18, 30, 33
OSTHAUS Karl Ernst 1874–1921	80
PALLENBERG, Firma Heinrich Pallenberg, Köln	206
PANKOK Bernhard 1872–1943	7, 13, 32, 40, 58, 77, 81, 93–94, 101–102, 112, 119, 126, 135, 147, 218, 233, 237, 242, 249, 304, Abb. 26, Abb. 101, Abb. 113
PAUKERT Franz	59, 179
PAUL Bruno 1874–1968	13, 40, 119, 122, 135
PFANN Paul 1860–1919	119, 250
PILOTY Karl v. 1826–1886	19
PÖSSENBACHER, Firma Anton Pössenbacher, München, 1784–?	112, 126, 206–207, 250, 266, 270–271, 273, Abb. 241–245
PÖSSENBACHER Anton 1842–1920, siehe auch Firma Anton Pössenbacher	39, 139, 207, 254, 266, 305

PREUSS Johannes Albert 1847–?	34, 281
PRIEHL, Firma Priehl, München	259
RAHN Johann Rudolf 1841–1912	18
RATHGEBER, Firma Josef Rathgeber, München, 1851–heute	40, 266–267, Abb. 39
REGL Josef 1846–1911	177, 263–264
REICHENBACH Georg Carl v. 1872–1940	135
RIEFSTAHL Wilhelm Ludwig 1827–1888	19
RIEGL Alois 1858–1905	86–87, 211
RIEMERSCHMID Richard 1868–1957	13, 38, 40, 93–94, 101, 112, 119, 135, 203, 210, 222, 226, 233, 237, 249–250, 254, Abb. 217, Abb. 246
RINGER Franz 1865–1917	123, 126, Abb. 105
RITTMEYER Gottlob Emil 1820–1904	15, 53
RITTMEYER Robert 1868–1960	40, 53
ROTHMÜLLER, Firma Karl Rothmüller 1886–heute	274
ROTHMÜLLER Karl ?–1930, siehe Firma Karl Rothmüller	
ROLFS Friedrich Wilhelm	93, 119, 250
ROMANG Alfred 1860–1919	34
ROUSSEAU Theodore 1812–1867	20, 33
RUCHET Berthe	135, Abb. 62
RUSKIN John 1819–1900	18, 55, 58, 87, 91, 212, 220, 234
SACHS Clara 1862–1921	17, Abb. 27
SACHS Leopold 1832–1897	239, 289
SACHS Siegfried 1858–1901	289, Abb. 28
SACHS Sophie (geb. Guradze) 1838–1905	41, 239
SANDREÜTER Hans 1850–1901	13, 31–32, 233, 240
SAUERMANN Heinrich 1842–1904	92, 248
SCALA Arthur v. 1845–1909	246
SCHAPER Friedrich 1841–1919	123, 251
SCHARVOGEL Johann Julius 1854–1938	135, 179, 204, 259, 262
SCHEFFLER Karl 1869–1951	79
SCHIRM Carl 1852–1928	19
SCHLITT Heinrich 1849–?	19
SCHMÄDEL Josef v. 1847–1923	59–60
SCHMIDT Karl 1873–?, siehe Firma Schmidt und Schmidtweber	
SCHMIDT UND SCHMIDTWEBER, Marmorfirma K. Schmidt und A. Schmidtweber, Zürich-Dietikon	148, 263
SCHMIDTWEBER Alfred 1861–1918, siehe Firma Schmidt und Schmidtweber	
SCHÖTTLE, Möbelfirma Georg Heinrich Schöttle, Stuttgart, 1872–1985	102, 126, 138, 251, 263
SCHÖTTLE Georg Heinrich 1823–1897, siehe Firma Schöttle	
SCHUBERT UND RAGALLER, Firma Schubert und Ragaller, München	259, 262
SCHUCH Carl 1846–1903	233
SCHULZ UND JOST, Firma Schulz und Jost, Berlin	147, Abb. 65
SCHULTZE-NAUMBURG Paul 1869–1949	94, 119
SCHUSTER Wilhelm (?).	94, 267, Abb. 78
SCHWINDRAZHEIM Oskar	86, 89
SCOTT M. H. B. Baillie 1865–1945	126, 179, 250
SEEBACH Christian 1875–1961	179, 259
SEGANTINI Gottardo 1882–1974	81, 246
SEIDL Gabriel v. 1848–1913	36, 94, 119, 135–136, 233, 252, Abb. 25
SEITZ Rudolf v. 1842–1910	30, 94, 135, 233, 252
SEMPER Gottfried 1803–1879	7–8, 13, 30, 55, 57–59, 77, 87, 90, 92, 234–235, 246, 304
SHAW Richard Norman 1831–1912	182
SIEGWART Louise 1888–1973	256
SITTE Camillo 1843–1903	220, 222
SLEVOGT Max 1868–1932	19
SLUYTERMAN Theodorus Karel Lodowijk 1863–1931	125, 251
SOMMER Oskar 1840–1894	18, 304
STADLER Julius 1828–1904	7
STÄBLI Adolf 1842–1901	32, 37, 204, 233, 242, 262, 277
STEIGER Carl 1857–1946	81, 246
STEIGER Rudolf 1900–1982	246
STEINER Rudolf 1861–1925	80
STEINICKEN Eduard 1868–1924, siehe Firma Steinicken und Lohr	
STEINICKEN UND LOHR, Firma E. Steinicken und O. Lohr, München, 1897–1924	147, 263

STICKLY Gustav 1857–1942	29
STIEFEL Maria 1879–1962	246
STIEFEL Julius 1847–1908	16, 246
STOTZ, Stotz AG, Stuttgart	263
STÜBBEN Josef 1845–1936	222
STUCK Franz v. 1863–1928	204
TEGETHOFF Wilhelm 1827–1871	252
THIEME Carl 1844–1924	135, 237
THIEME Else (geb. v. Witzleben) 1861–1946	236
THIERSCH Friedrich v. 1852–1921	17, 119, 122, 180, 234, 272
THOMA Hans 1839–1924	32–33, 37, 89, 212, 233, 242, 248
THOOF UND LABOUCHERE, Firma Joost Thooft und Labouchere, Delft	250, 270
TOBLER Gustav Adolf 1850–1923	7, 137–140, 148, 178, 181, 237, 252, Abb. 116
TOBLER Leonhard 1779–1861	138
TOBLER-BLUMER Mina 1856–1916	138–139, 252, Abb. 115
TOBLER-FINSLER Emil 1810–1898	137–138, 263
TOWNSEND Charles Harrison 1852–1928	125, 251
TRIGGS Oscar Lowell 1865–1930	29
TRÜBNER Wilhelm 1851–1917	233, 277
TSCHUDY Iwan v. 1816–1887	15
UHLITZSCH, Schlosser Uhlitzsch, München	267
UNGER Eduard 1833–1894	292
UNWIN Raymond 1863–1940	13, 29, 207, 211–212, 220–222, 234–235, 256, 305
VAN DE VELDE Henry 1863–1957	8, 79, 94, 112, 210
VAN DYCK Anthonis 1599–1641	36
VÖGELIN Friedrich Salomon 1837–1888	13, 17, 18, 234, 252, 275, 305
VOIT August 1801–1870	248
VOYSEY Charles Francis Annesley 1857–1941	126, 251
VILLEROY und BOCH, Firma Villeroy und Boch, Mettlach	270
WAAGNER, Firma Waagner, Wien	137
WAERNBERG Anita	77
WAGNER Otto 1841–1918	13
WAGNER Heinrich v. 1857–1925	217
WEESE Arthur 1868–1934	15, 28, 101–102, 111, 138, 147–148, 177, 179, 181–182, 204, 209, 234
WEGMANN Gustav Albert 1812–1858	7–8, 137, 140, 263, Abb. 122, Abb. 123, Abb. 126
WEISS Josef 1894–1969	53
WEISS Peg	234
WEISSHAAR Bertha W. (geb. Reisch)	252
WELLMANN UND MINK, Textilfabrik Johannes Wellmann und Ernst Mink, Krefeld, nachweisbar 1897–1905	246
WELTI Albert 1862–1912	233
WERKSTÄTTE, Wiener, 1903–1932	40, 51
WERKSTÄTTEN für Kunst im Handwerk, Vereinigte, München, 1898–1990	81, 119, 123, 135, 250, 272
WERTHEIM, Kaufhaus Wertheim, Berlin	136
WEYSER Friedrich	30, 304
WILHELM UND LIND, Firma Wilhelm und Lind, München	274
WINCKELMANN Johann Jakob 1717–1768	18
WINHART und Co., Firma Winhart und Co., München, 1883–heute	40, 102, 112, 148, 177, 180, 250, 259, 263–264, 269–270, 273–274, Abb. 72, Abb. 98, Abb. 160
WÖLFFLIN Heinrich 1864–1945	13, 30
WOHLZOGEN Ernst v. 1855–1934	29
WOLF Hugo 1860–1903	181
WOLFF UND ASCHBACHER, Firma Wolff und Aschbacher, Zürich	138, 148, 177, 263–264
WOLFRUM UND HAUPTMANN, Kunstanstalt Wolfrum und Hauptmann, Nürnberg 1889–?	39
WRIGHT Frank Lloyd 1869–1959	8, 29
ZEUGHEER Leonhard 1812–1866	137
ZIMMERMANN Ernst Karl Georg 1852–1901	19, 29, 37, 58–59, 242
ZIMMERMANN und Co., Firma Josef Zimmermann und Co., München, 1888–ca.1936	182, 263, 266, 270–271
ZUMBUSCH Julius 1832–1908	179, 253
ZUMBUSCH Marianne 1882–1954	17–180, 226, 259
ZWINGGI, Firma Zwinggi, Zürich	147, 273

ABKÜRZUNGEN

- AGNV*: Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg
- AKWM*: Archiv des Kaiser Wilhelm Museums, Krefeld
- ANM*: Firmenarchiv der Porzellanmanufaktur Nymphenburg München
- aquarell.*: aquarelliert
- AR*: Architektonische Rundschau, Stuttgart
- AVN*: Archiv des Verkehrsmuseums Nürnberg
- AWS*: Archiv der Wiener Secession
- BayHStA*: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
- BAZ*: Baugeschichtliches Archiv Zürich
- Braubriefe und Datum*: Privataarchiv der Familie Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen: Hans Eduard von Berlepsch-Valendas an seine Verlobte Elise Levysohn
- BStaA*: Bayerisches Staatsarchiv, München
- BStaB*: Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, München
- BV*: Hans Eduard von Berlepsch-Valendas. Schriften, die mit diesem Kürzel versehen sind, sind in einer separaten Liste nach Erscheinungsjahr aufgeführt (vgl. Bibliographie S. 291)
- DK*: Dekorative Kunst
- DKD*: Deutsche Kunst und Dekoration
- DLS*: Deutsches Literaturarchiv, Cottaarchiv, Schiller-nationalmuseum Marbach, Kassette Braun
- Erinnerungen*: Privataarchiv der Familie Klaus von Berlepsch, Basel-Riehen: Wolfgang v. Berlepsch: Erinnerungen, unveröffentlichtes Manuskript
- ETHZ, Archiv*: Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Archiv
- ETHZ, gta*: Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur
- Fl. Nr.*: Flurnummer
- GK*: Graphische Künste
- Hg.*: Herausgeber
- ID*: Illustrierte Zeitschrift für Innendekoration
- INSA*: Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bern 1984ff
- Kat.*: Katalog
- KfA*: Kunst für Alle
- KGB AF*: Kunstgewerbeblatt alte Folge
- KGB NF*: Kunstgewerbeblatt neue Folge
- KH*: Kunst und Handwerk, München, bis 1898 Zeitschrift des Kunstgewerbevereins (ZKGV)
- KKH*: Kunst und Kunsthandwerk
- KuZ*: Kunst unserer Zeit
- lav.*: laviert
- lig.*: ligiert
- MAZ*: Münchner Allgemeine Zeitung
- MNN*: Münchner Neueste Nachrichten
- Monacensia*: Stadtbibliothek München, Abteilung Monacensia, Handschriftenabteilung
- ÖNB*: Österreichische Nationalbibliothek, Wien
- priv. Basel*: Privataarchiv der Familie Klaus v. Berlepsch, Basel-Riehen
- priv. Oberscherli*: Privataarchiv der Familie Rita Fricker-Probst, Oberscherli (Kanton Bern)
- priv. Planegg*: Privataarchiv der Familie Ursula Behrens, Planegg
- priv. Zürich*: Privataarchiv der Familie Regula Thoma, Zürich
- SBZ*: Schweizerische Bauzeitung
- SKL*: Schweizerisches Künstlerlexikon, hg. v. Carl Brun, Frauenfeld 1905–1917, Nachdruck 1967
- Slg.*: Sammlung
- StadtAM*: Stadtarchiv München
- StadtAZ*: Stadtarchiv Zürich
- StadtBW*: Stadtbibliothek Winterthur
- StadtBW BRH MS und Zahl*: Stadtbibliothek Winterthur, Bibliothek Rudolf Hunziker, Manuskript und Signatur. Da der Absender immer Hans Eduard von Berlepsch-Valendas ist, wird nur Signatur, Empfänger und Datum angegeben
- StadtBWien*: Stadtbibliothek Wien, Handschriftenabteilung
- Tagebuch und Datum*: Privataarchiv der Familie Klaus v. Berlepsch, Tagebuch von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas 1.11.1870–17.4.1871 und Abschrift des Tagebuchs vom 25.12.1890–30.6.1891
- TUM*: Technische Universität München, Architektur-sammlung
- UBB*: Universitätsbibliothek Basel, Handschriftenabteilung
- UKD*: Unsere Kunstdenkmäler, Mitteilungsblatt der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte
- ZBZ*: Zentralbibliothek Zürich
- ZfbK AF*: Zeitschrift für bildende Kunst, alte Folge
- ZfbK NF*: Zeitschrift für bildende Kunst, neue Folge
- zit.*: zitiert
- ZKGV*: Zeitschrift des Kunstgewerbevereins, München, ab 1898 Kunst und Handwerk (KH)
- ZMAV NF*: Zeitschrift des Münchner Altertumvereins, neue Folge

ZEITTADEL

1849

- 31. Dezember Geburt von Hans Eduard von Berlepsch in St. Gallen, Sohn des Schriftstellers Hermann Alexander von Berlepsch (1813–1883) und Therese von Berlepsch, geb. Mayr (1809–1897)

1860

- Umzug nach Zürich, dort Besuch des Gymnasiums

1868–1871

- Studium der Architektur am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich bei Gottfried Semper, gleichzeitig Vorlesungen in Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Zürich, u. a. bei Friedrich Salomon Vögelin

1872–1875

- Tätigkeit als Architekt und Bauführer in Frankfurt bei Oskar Sommer am Städelschen Institut, im Büro Alexander Linnemann und an der Frankfurter Baubank
- erste Malstudien bei Eugen Klimsch

1875

- Umzug im April nach München, Studium an der Akademie für bildende Künste bei Wilhelm Diez, Ludwig von Löfftz, Wilhelm von Lindenschmit (bis ca. 1878)
- Aufnahme in die Münchner Künstlergenossenschaft, den bayerischen Kunstgewerbeverein und die Künstlergesellschaft Allotria

1876

- Mitarbeit im Ausstellungskomitee der 1. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in München und Herausgabe eines Prachtbandes zur Ausstellung

1878–1879

- Eröffnung eines Ateliers für Kunstgewerbe und Festdekorationen mit Josef Flüggen und Heinrich Losow

1879

- Reise als Schlachtenmaler im russischen Staatsauftrag mit Alexander von Kotzebue zu den bulgarischen Schlachtfeldern

1880

- Reise nach Südspanien, Frankreich und Nordafrika mit dem Papierfabrikanten August Ludwig Deinhard aus Mochenwangen bei Ravensburg
- Entwurf eines Renaissancezimmers (verschollen) für August Ludwig Deinhard
- Aufenthalt zu Malstudien in Diessen am Ammersee (bis 1881)

1883

- Umzug der Schwester Goswina und Mutter Therese nach Wien zur Schwester Lilli und deren Mann Franz von Hanke nach dem Tod des Vaters
- Entwurf von einzelnen Ausstattungsstücken für das neue Cottage der Familie in Wien-Währing

1884

- Neuherausgabe der Reisehandbücher seines Vaters Hermann Alexander von Berlepsch

1885

- Studienreise nach Tirol

1886

- Redakteur bei der ZEITSCHRIFT DES MÜNCHNER ALTERTUMSVEREINS (später WARTBURG)

1888

- Reise nach Bozen mit Wilhelm von Lindenschmit

1889

- Reise nach Dalmatien mit Friedrich Weysser, Albert und Toni Neisser

1890

- 5. April Heirat mit Elise Sachs, verwitwete Levyson, aus Breslau
- Ausstattung seiner eigenen Wohnung Findlingstrasse 29/I in München
- 25. Dezember Geburt des 1. Sohnes Hans Hermann Alexander
- Herausgeber der Zeitschrift KUNST UNSERER ZEIT

1891

- Reise nach Florenz mit dem Kunsthistoriker Adolf Bayersdorfer und dem Bildhauer Adolf von Hildebrand

1892

- 22. März Geburt des 2. Sohnes Peter Oswald

1894

- 19. Juli Geburt der Tochter Angelina Charlotte
- Ausstellung mit der Münchner Secession im Wiener Künstlerhaus

1895

- 7. Dezember Aufnahme in die Münchner Secession
- im Vorstand des Münchner Vereins für Originalradierungen
- Freundschaft mit Bernhard Pankok und Emil Orlik

1896

- Ausstellung mit der Münchner Secession in Basel
- erstmals Ausstellung von kleineren kunstgewerblichen Entwürfen auf der Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast

1897

- 10. September Geburt des jüngsten Kindes Wolfgang Dietrich
- Mitorganisator der VII. Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast

1898

- Teilnahme an den Ausstellungen: Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast, Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung, Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, Grosse Berliner Kunstausstellung

1899

- Beginn der Ausstattung der Villa Tobler in Zürich und seiner eigenen Villa in München-Planegg
- Ausstattung eines Wohn- und Speisezimmers für Kommerzienrat Anton Pössenbacher in München
- Ausstattung eines Musikzimmers für Konsul Max Esser in Elberfeld
- Teilnahme an den Ausstellungen: Münchner Jahresausstellung im königlichen Glaspalast, Secessionsausstellung in München, deutsche Kunstausstellung in Dresden, 26. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus, Ausstellung «Moderne Buchentwürfe» im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld

1900

- Teilnahme an der Weltausstellung in Paris und Auszeichnung mit einer Goldmedaille

1901

- Ausstattung eines Arbeitszimmers für Ingenieur Rudolf Diesel in München-Bogenhausen
- Umzug ins eigene Haus in München-Planegg
- Juror in Darmstadt beim Wettbewerb «Haus eines Kunstfreundes»
- Teilnahme an der ersten Ausstellung für Kunst im Handwerk in München

1902

- Leiter der deutschen Abteilung bei der 1. Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin und Auszeichnung mit einem italienischen Ehrendiplom
- Meisterkurs in Krefeld
- Annahme des Beinamens «Valendas» zur Erinnerung an die Bündner Gemeinde, wo die Familie das Bürgerrecht erhalten hatte

1903

- Aufnahme von Gretl Jehly, spätere Frau des Malers und Simplicissimus-Zeichners Olaf Gulbranson, als Pflgetochter nach dem Tod ihrer Eltern (bis 1905)

1904

- Skandinavienreise
- Ausstattung des Katalogs der deutschen Reichsdruckerei für die Weltausstellung in St. Louis

1905

- Ausstattung des Bodenseedampfers «Lindau»
- 2. Vorsitzender der Vereinigung für angewandte Kunst (1903 gegründet, ab 1910 Münchner Bund)
- Teilnahme an der 1. Ausstellung der Münchner Vereinigung für angewandte Kunst
- Gestaltung der Festschrift des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich

1906

- 1. Englandreise, Besuch von Charles Robert Ashbee in Chipping Campden
- Ausstattung des Bodenseedampfers «Rhein» und eines Eisenbahnsalonwagens (ausgestellt 1906 auf der Nürnberger Industrie- und Gewerbeausstellung)

1908

- 2. Englandreise, Besuch des Gartenstadtarchitekten Raymond Unwin und Besichtigung verschiedener Gartenstadtsiedlungen, darunter Hampstead
- Teilnahme an der Ausstellung: München 1908 (Entwürfe für Kleinwohnhäuser)

1909

- 3. Englandreise, Teilnahme am National Town Planning Congress in Liverpool

1910

- Entwurf für eine Gartenstadt München-Perlach, der u. a. in Wien und München ausgestellt wurde (nicht ausgeführt)

1911

- Wettbewerbsentwurf für den Bebauungsplan des Südgeländes von Schöneberg/Berlin
- Bau der Villa Dihm in Alzing, Landkreis Traunstein

1912

- Ausstellung von Kleinwohnhausbauten in Basel

1915

- Entwurf für eine Gartenstadtsiedlung in Tastlau/Siebenbürgen (nicht ausgeführt)
- Stadtplanungsentwurf – Felix, Regula, Exuperantius – für den Wettbewerb Gross-Zürich (1918 Ankauf des Entwurfs durch die Stadt Zürich)

1917–1918

- Bau einer Aluminiumfabrik in Liesing bei Wien

1921

- 17. September Tod von Hans Eduard von Berlepsch-Valendas in München-Planegg

PUBLIKATIONEN DER KANTONALEN DENKMALPFLEGE/ KANTONSARCHÄOLOGIE ZÜRICH

MONOGRAPHIEN DENKMALPFLEGE

- 1 MELK-HAEN Christina: Hans Eduard von Berlepsch-Valendas. Wegbereiter des Jugendstils in München und Zürich, Zürich 1993, 320 Seiten.
- 2 Kloster Rheinau, Band 1: Die Restaurierung der Klosterkirche und der Spitzkirche (in Vorbereitung).
- 3 Kloster Rheinau, Band 2: Die Restaurierung der Orgel in der Klosterkirche (in Vorbereitung).

BERICHTE

1. Bericht 1958/1959 (1961), 108 Seiten, vergriffen.
2. Bericht 1960/1961 (1964), 144 Seiten, vergriffen.
3. Bericht 1962/1963 (1967), 174 Seiten.
4. Bericht 1964/1965 (1969), 147 Seiten.
5. Bericht 1966/1967 (1971), 213 Seiten.
6. Bericht 1968/1969 (1973), 181 Seiten.
7. Bericht 1970–1974 1. Teil (1975), 295 Seiten.
7. Bericht 1970–1974 2. Teil (1978), 236 Seiten.
8. Bericht 1975/1976 (1980), 249 Seiten.
9. Bericht 1977/1978 1. Teil (1982), 303 Seiten (Kt. Zürich, Stadt Winterthur und Stadt Zürich, staats-eigene Objekte).
10. Bericht 1979–1982 1. Teil (1986), 326 Seiten (Kt. Zürich, Stadt Winterthur und Stadt Zürich, staats-eigene Objekte).
11. Bericht 1983–1986 (in Vorbereitung).

ARCHÄOLOGISCHE MONOGRAPHIEN

- 1 RYCHENER Jürg: Beiträge zum römischen Oberwinterthur – VITUDURUM 1. Die Kirchhügel von Oberwinterthur. Die Rettungsgrabungen 1976, 1980 und 1981, Zürich 1984, 233 Seiten.
- 2 RYCHENER Jürg, ALBERTIN Peter, JACQUAT Christine: Beiträge zum römischen Oberwinterthur – VITUDURUM 2. Ein Haus im VICUS VITUDURUM. Die Ausgrabungen an der Römerstrasse 186. Römerzeitliche Pflanzenkunde aus Oberwinterthur, Zürich 1986, 264 Seiten.
- 3 SUTER Peter J.: Zürich. «Kleiner Hafner». Tauchgrabungen 1981–1984, Zürich 1987, 382 Seiten.
- 4 GROSS Eduard et al.: Zürich «Mozartstrasse». Neolithische und bronzezeitliche Ufersiedlungen, Band 1, Zürich 1987, 282 Seiten.
- 5 RÜTTI Beat: Beiträge zum römischen Oberwinterthur – VITUDURUM 4. Die Gläser, Zürich 1988, 240 Seiten.
- 6 RYCHENER Jürg: Beiträge zum römischen Oberwinterthur – VITUDURUM 3. Die Rettungsgrabungen 1983–1986, Zürich 1988, 230 Seiten.
- 7 JACOMET Stephanie et al.: Archäobotanik am Zürichsee, Zürich 1989, 348 Seiten.
- 8 DRACK Walter et al.: Der römische Gutshof bei Seeb, Winkel. Ausgrabungen 1958–1969, Zürich 1990, 376 Seiten.
- 9 Üetliberg, Uto-Kulm. Grabungen 1980–1989, Zürich 1991, 2 Bände, 548 Seiten.
- 10 Beiträge zum römischen Oberwinterthur – VITUDURUM 5. Knochen und Knochengeräte, Leder, Holz, Zürich 1991, 222 Seiten.
- 11 Bronzezeitliche Landsiedlungen und Gräber, Egg 1992, 340 Seiten.
- 12 LEHMANN Peter: Zwei Töpferöfen in der Winterthurer Altstadt, Egg 1992, 200 Seiten.
- 13–16 in Vorbereitung
- 17 Zürich «Mozartstrasse». Neolithische und bronzezeitliche Ufersiedlungen, Band 2: Tafeln.
- 18–21 in Vorbereitung

[Zum Inhaltsverzeichnis](#)

