



ANDREAS HEGER

KERAMIK ZUM GEBRAUCH –
HEDWIG BOLLHAGEN UND DIE
HB-WERKSTÄTTEN FÜR KERAMIK

V&C

KERAMIK ZUM GEBRAUCH -
HEDWIG BOLLHAGEN
UND DIE HB-WERKSTÄTTEN FÜR KERAMIK



ANDREAS HEGER

KERAMIK ZUM GEBRAUCH –
HEDWIG BOLLHAGEN
UND DIE HB-WERKSTÄTTEN FÜR KERAMIK



© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, WEIMAR 2005
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.
Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout & Satz: Anja Schreiber, VDG
Druck: VDG

ISBN 3-89739-491-X

INHALT

I.	EINLEITUNG	9
II.	FORSCHUNGS-, LITERATUR- UND QUELLENLAGE	13
III.	LEBEN UND WERK HEDWIG BOLLHAGENS BIS 1934	19
III.1.	Kindheit und Jugend in Hannover 1907–1924	19
III.2.	Ausbildung 1924–1927	21
III.2.1.	Töpferei Wilhelm Kauffold in Großalmerode 1924	21
III.2.2.	Staatliche Kunstakademie in Kassel 1925	22
III.2.3.	Staatliche Keramische Fachschule in Höhr 1925–1927	22
III.2.3.1.	Die Staatliche Keramische Fachschule Höhr in den 20er Jahren	22
III.2.3.2.	Arbeiten von Hedwig Bollhagen aus Höhr 1925–1927	26
III.3.	Leiterin der Malabteilung und Entwerferin in den Steingutfabriken Velten-Vordamm/Werk Velten 1927–1931	30
III.3.1.	Anstellung, Aufgaben und künstlerisch-keramisches Umfeld	30
III.3.2.	Serienentwürfe und „Einzelstücke“ – Formen und Dekore von Hedwig Bollhagen in Velten 1927–1931	39
III.4.	„Wanderjahre“ 1931–1933	48
III.4.1.	Staatliche Majolika-Manufaktur AG in Karlsruhe	48
III.4.2.	Rosenthal-Zweigwerk Neustadt bei Coburg	50
III.4.3.	Werkstatt Kagel in (Garmisch-)Partenkirchen	51
III.4.4.	„Ladenmädchen“ bei Bruno Paul und Tilly Prill-Schloemann in einer Dauerverkaufsausstellung für „angewandte Kunst“ in Berlin	51
III.4.5.	Steinzeugröhrenfabrik Kalscheuer & Cie./„Ooms-Keramik“ in Frechen	52
IV.	DIE HB-WERKSTATTEN FÜR KERAMIK IN MARWITZ	69
IV.1.	Kauf der „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ 1933/34	69
IV.1.1.	Die „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“	69
IV.1.2.	Chronologie des Kaufs	75
IV.1.3.	Der Kauf der „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ – ein Fall von „Arisierung“?	82
IV.2.	Die HB-Werkstätten für Keramik 1934–1939	87
IV.2.1.	Betrieb und Produktionsprozeß	87

IV.2.2.	Überblick über die Geschichte der HB-Werkstätten für Keramik von 1934 bis 1939	88
IV. 3.	Künstlerische Mitarbeiter und Keramiker 1934–1945	93
IV.3.1.	Das keramische Werk Werner Burris (von 1936 bis 1939) und Charles Crodels (von 1935 bis 1973) in den HB-Werkstätten für Keramik	93
IV.3.2.	Theodor Bogler, Hilde Broer, Christa von Lewinski, Gretel Schulte-Hostedde, Kurt Schumacher und Martel Schwichtenberg	98
IV.4.	Geschirrfornentwürfe (Service) 1934–1945	99
IV.5.	Geschirrdekore 1934–1945	106
IV.6.	„Entartete“ Keramik Margarete Heymanns in einer „Schreckenskammer“ Hedwig Bollhagens?	108
IV.7.	Kriegszeit 1939–1945	124
IV.8.	Überblick über die Biographie Hedwig Bollhagens und die Geschichte der HB-Werkstätten für Keramik nach 1945	124
IV.9.	Die Geschirr-Formentwicklung nach 1945	127
IV.10.	Die Dekorentwicklung bei den Geschirren nach 1945	132
IV.11.	Künstlerische und keramische Mitarbeiter sowie in den HB-Werkstätten ausgebildete Keramiker nach 1945	134
IV.11.1.	Waldemar Grzimek und Heidi Manthey	134
IV.11.2.	Weitere künstlerische Mitarbeiter und „Schüler“ Hedwig Bollhagens	138
IV.12.	„Formalistische“ Zylindervasen und ein Mokkaservice für „schwarze Seelen“ – Aspekte zum Design auf der Fünften Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1962/63	139
IV.13.	Bau- und Gartenkeramik sowie Restaurierungsprojekte der HB-Werkstätten für Keramik nach 1945	146
IV.14.	Vom „Entwurf“ zur Ausführung	147
IV.15.	Überblick über Material und Technik der Geschirre in den HB-Werkstätten für Keramik seit 1934	148
V.	RESÜMEE – GRUNDZÜGE DER FORM- UND DEKORGESTALTUNG HEDWIG BOLLHAGENS	173
VI.	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	179
VII.	VERZEICHNIS DER FORM- UND DEKORENTWÜRFE HEDWIG BOLLHAGENS FÜR DIE STEINGUT-FABRIKEN VELTEN-VORDAMM/WERK VELTEN 1927–31 (AUSWAHL)	181
VII.1.	Formentwürfe	181
VII.2.	Dekorentwürfe	182
VII.2.1.	Fayencedekore	182
VII.2.2.	Steingutdekore	182

VIII.	VERZEICHNIS DER IN DEN HB-WERKSTATTEN FÜR KERAMIK VON 1934 BIS 2001 PRODUZIERTEN SERIENGESCHIRRFORMEN	183
VIII.1.	Nach Formnummern	183
VIII.2.	Geschirrformen ohne Formnummer	230
VIII.3.	Umfangreiche Service und Servicezusammenstellungen der 30er Jahre	232
VIII.4.	Umfangreiche Service und Servicezusammenstellungen der 90er Jahre	234
IX.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND -NACHWEIS	237
X.	KURZBIOGRAPHIE VON HEDWIG BOLLHAGEN	261
XI.	AUSSTELLUNGEN UND AUSZEICHNUNGEN HEDWIG BOLLHAGENS	263
XII.	KURZBIOGRAPHIEN DER ENTWERFER SOWIE DER WICHTIGSTEN KERAMIKER UND KÜNSTLERISCHEN MITARBEITER IN DEN HB-WERKSTATTEN FÜR KERAMIK	267
XIII.	STÜCKE VON HEDWIG BOLLHAGEN UND AUS DEN HB-WERKSTATTEN FÜR KERAMIK IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN	275
XIV.	LITERATUR- UND QUELLENVEZEICHNIS	277
XIV.1	Literatur	277
XIV.1.1.	Preislisten und Kataloge der Steingutfabriken Velten-Vordamm/ Werk Velten und „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“	277
XIV.1.2.	Kataloge, gedruckte und fotokopierte Preislisten sowie Einladungskarten der HB-Werkstätten für Keramik	277
XIV.1.3.	Sonstige Literatur	278
XIV.1.4.	Zeitschriften	301
XIV.2.	Quellen	303
XIV.2.1.	Zeugnisse und Lebensläufe Hedwig Bollhagens	303
XIV.2.2.	Akten und Quellen über die „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ und deren Verkauf	303
XIV.2.3.	Dekormusterbuch, Formmusterbuch der Freidreherei, Masse- und Glasurrezepte (1934–1945), Baukeramiklisten (ab 1951), Formnummernliste (1958 bis heute), Händler-, Rabatt-, Preis- und Inventurlisten der HB-Werkstätten	305
XIV.2.4.	Sonstige Quellen	307
	ABBILDUNGEN	309
	MARKENVERZEICHNIS	511

I. EINLEITUNG

Die Keramikerin Hedwig Bollhagen (1907–2001) hat sich schon seit Beginn ihres Schaffens (1924/25) vor allem mit serieller Gebrauchskeramik beschäftigt: „Kunst? Ach Gott, manche nennen es halt so; ich mache Teller, Tassen und Kannen.“¹ Außer Understatement und der für sie typischen, sehr selbstkritischen Bescheidenheit drücken sich in diesem Zitat besonders ihr Selbstverständnis, der Kern ihrer Einstellung zur Keramik und das Wesen ihres keramischen Werks aus. Hauptthema dieser Arbeit sind daher vor allem Hedwig Bollhagens Form- und Dekorentwürfe für Keramik zum Gebrauch im ursprünglichsten Sinne – die Geschirre. In den künstlerisch bedeutenden, fortschrittlichen Steingutfabriken Velten-Vordamm (1927–31) und ihren eigenen „HB-Werkstätten für Keramik“ in Marwitz bei Velten (seit 1934) fand sie Möglichkeiten und Freiheiten zur Verwirklichung und Vervielfältigung ihrer Form- und Dekorideen.

Anregung für die dieser Dissertation zugrundeliegende Magisterarbeit („Hedwig Bollhagen – Umriss ihres frühen keramischen Werkes“, Bonn 1993) waren Funde von Keramiken Hedwig Bollhagens auf Flohmärkten sowie im Kunst- und Antiquitätenhandel, deren Einklang von Form und Dekor mich faszinierten, die sich aber mit der erschienenen Literatur nur schwer einordnen und datieren ließen. Eine systematische Suche nach Stücken, Informationen und Literatur über sie begann.

Nachdem sich die Magisterarbeit nur mit ihrem Œuvre der 20er und 30er Jahre befaßte, wird mit dieser Arbeit auch der Zeitraum nach 1945 behandelt. Durch neuere Erkenntnisse und Quellenfunde

sowie neu entdeckte ältere Stücke konnte aber auch das frühe keramische Werk und insbesondere die Firmengeschichte der HB-Werkstätten wesentlich neu bearbeitet werden. Die Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile. Hierbei soll unter Berücksichtigung der historischen und kunsthistorischen Zusammenhänge nicht nur ihre Biographie nachgezeichnet und die Firmengeschichte(n) behandelt, sondern auch ein Überblick über ihr gesamtes keramisches Werk gegeben und speziell ihre Form- und Dekorentwürfe für Geschirre erfaßt werden.

Im ersten Hauptteil (Kapitel III) werden zunächst ihr Lebensweg sowie ihr keramischer Werdegang und das grundlegende, frühe Werk bis zur Gründung der HB-Werkstätten 1934 beschrieben, dokumentiert und analysiert. In ihrer Kindheit und Jugend 1907–24 wurde Hedwig Bollhagen insbesondere durch ihre musische, künstlerisch aufgeschlossene Mutter und die befreundete Keramikerin Gertrud Kraut geprägt. Sie gaben ihr die entscheidenden Anstöße, Keramikerin zu werden. Ihre Ausbildung 1924–27 begann Ende 1924 mit einem kurzen Praktikum in einer kleinen hessischen Töpferei. Nach einem enttäuschenden Gaststudium an der Kasseler Kunstakademie im Frühjahr 1925 erhielt sie 1925–27 an der renommierten Staatlichen Keramischen Fachschule in Höhr eine gründliche Ausbildung in Keramchemie und -technik. Künstlerisch-keramisch und persönlich wegweisend war vor allem ihre Anstellung als Entwerferin und Leiterin der Malabteilung im gestalterisch sehr progressiven Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm 1927–31, das vom werkbund- und bauhausorien-

tierten Direktor Hermann Harkort geleitet wurde. In Velten schuf sie außer vielen Einzelstücken eine Fülle von Serienformen und -dekoren. Außerdem begegnete sie dort Künstlern wie Charles Crodel und arbeitete mit ehemaligen Schülern aus der Bauhaus-Keramikwerkstatt – Theodor Bogler und Werner Burri – zusammen. Nach dem Firmenzusammenbruch 1931 infolge der Weltwirtschaftskrise ging sie bis 1933 auf Wanderschaft durch mehrere Keramikbetriebe im Süden und Westen Deutschlands: Zuerst arbeitete sie in der Töpferei Kagel in Partenkirchen, danach in der Staatlichen Majolika-Manufaktur in Karlsruhe, kurze Zeit in einem Rosenthal-Zweigwerk, zuletzt in der „Kunstkeramik“-Abteilung einer Steinzeugröhrenfabrik in Frechen. Zwischendurch war Hedwig Bollhagen 1932/33 sogar in einer Verkaufsausstellung für „angewandte Kunst“ in Berlin tätig, die der Architekt und Designer Bruno Paul mit seiner langjährigen Mitarbeiterin Tilly Prill-Schloemann betrieb.

Schwerpunktthema des zweiten Hauptteils (Kapitel IV) sind die HB-Werkstätten für Keramik selbst. Neben der Firmengeschichte sollen insbesondere die wichtigsten Geschirr-Form- und Dekorentwürfe behandelt werden. Einzelne (Neben-)Kapitel befassen sich mit den bedeutendsten künstlerischen und keramischen Mitarbeitern (vor allem Werner Burri, Charles Crodel, Waldemar Grzimek und Heidi Manthey), mit der Bau- und Gartenkeramik sowie den Restaurierungsprojekten. Einer ganz besonders ausführlichen, detaillierten Behandlung innerhalb der Firmengeschichte bedurfte deren Gründung (Kapitel IV.1). Hierbei mußte speziell auf den 1933/34 erfolgten Kauf der „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik GmbH“ (als Vorgängerin der HB-Werkstätten) von der jüdischen Keramikerin Margarete Heymann(-Loebenstein) durch Hedwig Bollhagens Teilhaber Dr. Heinrich Schild eingegangen werden. Der Grund hierfür liegt vor allem in mehreren verzerrten Darstellungen und diskreditierenden „Arisierungs“-Vorwürfen in jüngerer Zeit gegen Hedwig Bollhagen, die eine akribische, objektive Betrachtung dieser Thematik erfordern. Basis für die sehr eingehende, historisch möglichst exakte, chronologische Kaufgeschichte mit vielen bisher unveröffentlichten Quellen sind die fast vollständig im

Besitz/Nachlaß Hedwig Bollhagens erhaltenen Kaufakten, die der Verfasser entdeckte – hierdurch konnte dieses Kapitel gegenüber der Magisterarbeit gänzlich neu gefaßt und überdies Hedwig Bollhagen rehabilitiert werden. Hieran schließt sich unter Berücksichtigung der Fakten sowie des historischen, insbesondere des sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Kontexts eine kritische Auseinandersetzung mit der diesbezüglich konträren Literatur an. Zuvor sollen jedoch noch die „Haël-Werkstätten“ und die Entwürfe Margarete Heymanns beschrieben werden, um diese mit denjenigen Hedwig Bollhagens für die HB-Werkstätten vergleichen zu können. Ein 1935 erscheinender, antisemitischer Artikel über die HB-Werkstätten und die „entartete“ Keramik der „Haël-Werkstätten“ war der Anlaß, sich in einem Exkurs ausführlich damit zu befassen (Kapitel IV.6). Diese Thematik – „entartete“ Keramik sowie Keramik und Design 1933 bis 1945 – ist bisher in der Literatur zumeist nur einseitig, oberflächlich und thesenhaft behandelt worden. Ebenfalls ein längerer Exkurs ergab sich aus dem 1962/63 entbrannten, heute kurios anmutenden Formalismusstreit in der DDR, der sich auch am schwarzen, zylindrischen Kaffeesevice Form Nr. 558 Hedwig Bollhagens entzündete (Kapitel IV.12).

Wesentlicher Bestandteil des Anhangs ist ein Verzeichnis der von den HB-Werkstätten seit 1934 bis 2001 produzierten Geschirrformen, zugleich Werkverzeichnis der von Hedwig Bollhagen entworfenen Formen auf diesem Gebiet (Kapitel VIII). Dieses nach Formnummern geordnete Verzeichnis mit näheren Angaben (Entwerfer/in, Entwurfsjahr, Material, Technik, Produktionszeitraum, Maße, Literatur und sonstige Nachweise) soll die Möglichkeit bieten, erhaltene Stücke mittels der zumeist vorhandenen Formnummern zu bestimmen und zu datieren. Hierbei wurde auch das erste Formenverzeichnis 1934–39 der Magisterarbeit gründlich überarbeitet: Mehrere ehemals Margarete Heymann zugeschriebene Formen (Form Nr. 602–09, 650–53 und 850) stellten sich inzwischen als Formentwürfe Hedwig Bollhagens heraus, eine Reihe von Entwürfen aus den 30er Jahren konnte neu aufgenommen und neu datiert werden. Am Schluß des Abbildungsteils steht als Ergänzung zum Formen-

verzeichnis ein umfangreiches, ebenfalls gegenüber der Magisterarbeit wesentlich erweitertes und neu bearbeitetes Markenverzeichnis mit einer Fülle bisher unpublizierter Marken.

Besonderer, kaum zu würdigender Dank gebührt posthum Hedwig Bollhagen selbst. Liebevoll-bewundernd wurde (wird) auch von „HB“ gesprochen – ein respektvolles, von ihrem Signatur-Monogramm abgeleitetes Namenskürzel, das Verwandte, Freunde, Mitarbeiter, Keramikerkollegen und leidenschaftliche Sammler verwendeten (und wohl weiter verwenden werden).² Sie war eine einzigartige Persönlichkeit und geistreich-humorvolle Erzählerin, deren beeindruckendem Charme man sich schwerlich entziehen konnte, ohne sie ins Herz zu schließen. Hedwig Bollhagen näher kennengelernt zu haben, gehört sicherlich zu den größten Erlebnissen. Bei meinen Besuchen in Marwitz war sie nicht nur stets außergewöhnlich gastfreundlich, sondern gewährte mir auch sehr offen die Gelegenheit zu umfassender Recherche, Zugang zu Fotografien, Dokumenten, Akten, Literatur, den in Bibliotheken nicht erreichbaren Firmenkatalogen sowie ihren Keramik-„Schatzkammern“. Zudem stand sie als unmittelbare Zeitzeugin stets ge-

lassen, freundlich und geduldig Rede und Antwort auf schwierige und beharrliche Fragen zu immerhin weit zurückliegenden Sachverhalten.

Prof. Dr. Tilmann Buddensieg nahm als Doktorvater das Thema begeistert an. Unter den Keramikforschern und Sammlern gaben Dr. Helmut Heidermann, Heinz-Joachim Theis und Michael Kossow wichtige Anregungen und Informationen. Heidi Manthey als ihre engste Keramikerin-Kollegin sowie Wolfgang Scholz als Geschäftsführer und Andreas Fritsche als Mitarbeiter der HB-Werkstätten für Keramik in Marwitz sei ebenfalls gedankt. Ausgiebig benutzt werden konnten vom Verfasser neben der Kunstbibliothek Berlin und dem Berlin-Document-Center des Bundesarchivs Berlin-Zehlendorf überdies die Universitätsbibliothek Hannover. Hinsichtlich der Museen schuldet der Verfasser insbesondere Frau Monika Dittmar (Ofen- und Keramikmuseum in Velten) und Ute Camphausen (Grassimuseum/Museum für Kunsthandwerk in Leipzig) Dank, außerdem Dorette Kleine (Keramion, vormals Städtisches Keramikmuseum in Frechen), Christiane Keisch (Kunstgewerbemuseum in Berlin[-Köpenick]) und Dr. Harald Reinhold (Keramikmuseum Westerwald in Höhr-Grenzhausen).

ANMERKUNGEN

- 1 Zitat H. Bollhagen in: Kat. Triennale Kunst aus Ton, S. 27.
- 2 Das synonyme Kürzel „HB“ für H. Bollhagen verwendete schon in den 30er Jahren W. Burri in dem Tagebuch seiner Reise mit ihr nach Salzburg und Wien 1938, darin steht für Charles Crodel ebenfalls nur seine Scaliger-Leitersignatur.

II. FORSCHUNGS-, LITERATUR- UND QUELLENLAGE

Die kunsthistorische Forschung in Deutschland hat sich zwar in den letzten Jahren zunehmend mit modernem Design und „Kunst“-Handwerk – und damit auch Keramik – befaßt, dennoch klaffen immer noch größere Lücken. Zu den bedeutendsten Entwerfern/ Designern der „klassischen Moderne“ in Deutschland in den 20er/30er Jahren, die unter anderem oder sogar hauptsächlich Gebrauchskeramik (Geschirre) für die Serienherstellung entwarfen, liegen bisher nur für einzelne mehr oder minder gründliche und umfangreiche, wissenschaftliche, monographische Untersuchungen und Ausstellungskataloge vor: Hubert Griemert, Otto Lindig und Eva Stricker(-Zeisel). Eine der jüngsten profunden Monographien ist Imke Ristows 1999 erschienene Dissertation über Artur Hennig, der mit seiner Bunzlauer Keramikfachschulklasse und seinen eigenen Gebrauchsporzellanentwürfen von 1925 bis 1933 Meilensteine im Keramikdesign des 20. Jahrhunderts setzte. Die Entwürfe Marguerite Friedlaenders wurden durch Katja Schneider im Rahmen ihrer Forschungen zur Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle/S. behandelt. Ein ähnliches Defizit wie für viele einzelne Keramiker und Entwerfer besteht immer noch bei einer Reihe von Keramikfabriken, -manufakturen und -lehrwerkstätten. Während in jüngerer Zeit die großen Fabriken von Villeroy & Boch in Mettlach und Wallerfangen durch die Arbeiten Andrea Buddensiegs und Beatrix Adlers intensiv erforscht worden sind, werden die künstlerisch bedeutenden Steingutfabriken Velten-Vordamm noch durch Katharina Schütter und den Berliner Sammler Michael

Kossow wissenschaftlich untersucht. Im Gegensatz zu den Keramikwerkstätten der wichtigsten Kunstschulen – des Bauhauses in Dornburg und der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein (zu denen durch den Ausstellungskatalog „Keramik und Bauhaus“ von 1989 und Katja Schneider umfassende Publikationen vorliegen) – sind viele andere Keramikfachschulen und -klassen der 20er Jahre bisher erst unzulänglich erforscht. Hierzu gehört speziell die Fachschule Höhr. Besondere Verdienste um die Wiederentdeckung von serieller Keramik zum alltäglichen Gebrauch aus den 20er/30er Jahren hat vor allem Tilmann Buddensieg, der als Sammler und Kunsthistoriker erstmals den Blick auch auf die massenhaft produzierte „einfache“ Keramik jener Zeit richtete. Der Ausstellungskatalog seiner Sammlung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg „Keramik in der Weimarer Republik 1919–1933“ öffnete 1984 erst die Augen hierfür. Statt auf luxuriöse „Künstler-Keramik“-Einzelstücke kleiner Werkstätten lenkte dieser, ausgehend von eigener Sammelleidenschaft und persönlichem Forscherinteresse, den Blick auf die lange vernachlässigte Steingut-Gebrauchskeramik mit Spritzdekoren aus der Zeit um 1930 als bedeutendem Aspekt der Alltagskultur und Designgeschichte. Hierdurch gerieten auch andere Entwerfer, Keramikwerkstätten und -fabriken, die Gebrauchskeramik in Serie herstellten, ins Blickfeld der Forschung. Zudem gewann diese Keramik im Vergleich zum vorher bevorzugten Unikat an Wertschätzung; das wachsende Interesse an der „klassischen“ deutschen Keramik der Moderne, insbesondere an der Bauhaus-

Keramikwerkstatt ließ außerdem deren Umkreis – zu dem auch Hedwig Bollhagen gehört – in den Blickpunkt rücken.

Hinsichtlich Hedwig Bollhagen selbst stellte sich heraus, daß ihr Werk zwar insbesondere in letzter Zeit durch eine Reihe von Ausstellungen, Katalogen und Artikeln gewürdigt worden war und sie in den wichtigsten Werken zur deutschen Keramik des 20. Jahrhunderts behandelt wird, die Forschungssituation aber insgesamt immer noch kaum befriedigend war. Eine umfassende wissenschaftliche Monographie über sie, die sich auch mit ihren Geschirrentwürfen befaßt, fehlte bis heute ebenso wie ein Formen(werk)verzeichnis der Geschirre mit Datierungen sowie ein umfangreiches Markenverzeichnis. Fehldatierungen und -zuschreibungen sind daher häufig. Vor allem die Firmengeschichte der HB-Werkstätten war nur unzureichend erforscht – besonders deutlich bei dem Kauf der „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ 1933/34.

Viele von Hedwig Bollhagens Fayencen, Steingut- und Irdenwarekeramiken, insbesondere aus den 20er und 30er Jahren, sind, obgleich sie zum Teil in großen Stückzahlen produziert wurden, durch jahrelangen Gebrauch (zu dem sie gedacht sind), Unachtsamkeit und wohl auch durch Kriegszerstörungen zu inzwischen seltenen Beleg- und Sammlerstücken geworden. Auch mancher Entwurf aus späterer Zeit erwies sich als kaum mehr auffindbar. Vieles dürfte sich noch unentdeckt in Haushalten verbergen. Im Besitz Hedwig Bollhagens und der HB-Werkstätten konnten viele wichtige und bedeutende Stücke vom Verfasser entdeckt werden. Diese und die noch hergestellten Keramiken selbst, ihre Technik und Marken dienten als unmittelbare Informationsquellen, anhand deren die eindrucksvolle künstlerische, keramische und technische Entwicklung Hedwig Bollhagens direkt abgelesen werden konnte.

Durch die systematische Suche in Hedwig Bollhagens zuvor nur zum Teil geordnetem Archiv und in ihrer Bibliothek stieß der Verfasser aber auch auf Akten zur Firmengeschichte, Originalfotografien, Skizzenbücher, Form- und Dekormusterbücher, Entwurfszeichnungen sowie Verkaufskataloge aus den 20er und 30er Jahren. Hinzukamen gesuchte DDR-Aus-

stellungskataloge, die längst vergriffen und in Bibliotheken nicht erreichbar waren. Außerdem konnte eine Fülle anderer Literatur genutzt werden, in der viele Keramiken Hedwig Bollhagens zu entdecken waren und durch die ihr künstlerisch-keramisches Umfeld beleuchtet werden konnte – darunter Kataloge der Leipziger Grassimessen 1934–41, Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften von den 30er bis 90er Jahren, zum Teil seltene Publikationen über „Kunst“-Handwerk, Design und Keramik. Die systematische Recherche in Bibliotheken nach Abbildungen von Keramiken Hedwig Bollhagens, Artikeln über sie in den wichtigen Zeitschriften zur „angewandten Kunst“ und Keramik der 20er/30er Jahre („*Die Schaulade*“, „*Kunst und Kunstgewerbe*“, „*Keramische Rundschau [und Kunst-Keramik]*“ und „*Die Kunst*“) brachten ebenfalls manche überraschende Entdeckung mit sich. Hierbei kam allerdings auch viel Neues über die Keramische Fachschule Höhr sowie die Werkstätten, Manufakturen und Fabriken, in denen sie wirkte, zutage. Das Bild vervollständigte sich zudem durch die intensive Beschäftigung mit den bedeutenden Zeitgenossen, einflußreichen Schulen und Werkstätten der 20er/30er Jahre, durch die sie bis zuletzt geprägt war.

In einer Reihe von öffentlichen Sammlungen, insbesondere Museen in Berlin und Brandenburg, sowie vielen Privatsammlungen ist Hedwig Bollhagen heute mit Stücken vertreten. Das intensivere Sammler- und Museumsinteresse an seriell hergestellter Gebrauchskeramik aus den 20er/30er Jahren wie der Hedwig Bollhagens begann erst spät – nämlich Ende der 70er Jahre. Hedwig Bollhagen wurde in der Bundesrepublik erstmals 1978 in der von Gisela Reineking von Bock initiierten Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Köln „*Meister der deutschen Keramik 1900 bis 1950*“ und ihrem Buch „*Deutsche Keramik des 20. Jahrhunderts – Deutschland*“ einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt und eindringlich, wenn auch nicht besonders ausführlich gewürdigt; im gleichen Jahr publizierte Ekkart Klinge in dem von ihm bearbeiteten Bestandskatalog des Hetjens-Museums in Düsseldorf („*Deutsche Keramik des 20. Jahrhunderts*“, Bd. II) zudem mehrere frühe Veltener Arbeiten Hedwig Bollhagens. Hinsichtlich der Gebrauchskeramik Hedwig

Bollhagens trug sicherlich weiterhin der 1985 erschienene Katalog des (West-)Berliner Bröhan-Museums über die „Kunst der 20er und 30er Jahre“ zu ihrer Wiederentdeckung bei. Von den meisten Museen wurden allerdings die Serienkeramiken, besonders aber die Geschirre Hedwig Bollhagens kaum und auch nicht konsequent gesammelt, wie es auch Michael Kossow in seinem Artikel hinsichtlich der Steingutfabriken Velten-Vordamm monierte. Vorhanden sind zumeist nur einige wenige exemplarische Einzelstücke und frühe Serienstücke aus den 20er/30er Jahren (teilweise noch alte Vorkriegsankäufe). Das eigentliche Anliegen Hedwig Bollhagens, künstlerisch qualitativ gestaltete Geschirre für den alltäglichen Gebrauch seriell herzustellen, schlug sich in den meisten Museumssammlungen nicht nieder. Während ihre Entwürfe aus den 20er/30er Jahren bereits Ende der 70er Jahre zunehmend Beachtung fanden, wurde die Nachkriegszeit weitgehend vernachlässigt. Das Märkische Museum in (Ost-)Berlin erwarb ebenso wie das Grassimuseum in Leipzig zu den älteren Beständen nur sporadisch jüngere Keramik von ihr hinzu. Als erstes Museum hat das (Ost-)Berliner Kunstgewerbemuseum in Köpenick durch Vermittlung und Ankäufe von Hedwig Bollhagen in den 80er Jahren systematisch damit begonnen, einen breiten Querschnitt durch ihr gesamtes keramisches Schaffen seit 1925, vom Einzelstück bis hin zum seriellen Geschirr zu sammeln – das (wieder)vereinigte Kunstgewerbemuseum Berlin beherbergt heute mit ungefähr 250 Stücken (größtenteils aus ihrem Besitz) eine der umfassendsten öffentlichen Sammlungen von Arbeiten Hedwig Bollhagens und aus den HB-Werkstätten. Erst hiermit wurde ihr bedeutender Platz in der Keramik- und Designgeschichte sowie Alltagskultur des 20. Jahrhunderts gewürdigt. Ausgestellt wird ihr Œuvre in umfangreicher Form leider nur im Ofen- und Keramikmuseum in Velten, das einen ähnlich bedeutenden Bestand wie das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt. In Marwitz selbst befindet sich auch heute noch ein großer „Schatz“ an „HB“-Keramiken seit 1925, darunter eine „Musterkammer“ von Serienstücken, aber auch viele Einzelstücke von ihr, Charles Crodel und Werner Burri.

Während Hedwig Bollhagen nach 1945 in der Bundesrepublik Deutschland (abgesehen von Berlin) bis 1989 nur einem kleinen Kreis von Keramikern, Keramiksammlern und Kunsthistorikern ein Begriff war, hatte sie in der DDR einen für eine Keramikerin ungewöhnlich großen Bekanntheitsgrad. Ihre Keramik war als „Bückware“ begehrt und wurde vielfach ausgestellt. 1977 fand die erste große Einzelausstellung, die einen Überblick durch ihr keramisches Œuvre gab und zu der auch ein Katalog erschien, in Potsdam statt: „Hedwig Bollhagen. Keramik aus fünf Jahrzehnten“. Es folgte eine Reihe von Ausstellungen vor allem durch den Staatlichen Kunsthandel der DDR. In der Bundesrepublik wurde Hedwig Bollhagen dagegen nach den 50er Jahren fast gänzlich vergessen. Ein wesentlicher Grund außer der politischen und kulturellen Auseinanderentwicklung (besonders durch den Mauerbau 1961) war jedoch die sich seit den 50er Jahren ändernde Sicht von Keramik, verschiedene technische und stilistische Tendenzen. Die Keramiker strebten im Westen Deutschlands nach hochgebranntem Steinzeug und Porzellan. Zudem wurden fast ausschließlich Unikate geschätzt. In den wichtigsten Privatsammlungen mit zeitgenössischer (west)deutscher Keramik, die zumeist in den 50er/60er Jahren gegründet wurden und fast ausschließlich Einzelstücke umfassen, war Hedwig Bollhagen als DDR-Keramikerin daher nicht vertreten. Nur von einigen wenigen retrospektiv ausgerichteten Sammlern, die sich mit der Keramik der 20er/30er Jahre befaßten, wurde ihr in den 70er Jahren Aufmerksamkeit geschenkt. In Sammlungskatalogen tauchte sie kaum auf, wenn überhaupt, dann retrospektiv in den bereits erwähnten Katalogen des Hetjens-Museums und des Bröhan-Museums mit frühen Veltenern Stücken und der ersten Marwitzer Zeit aus den 20er/30er Jahren. Die politische „Wende“ ließ auch den Blick auf die lange vernachlässigte Keramik der DDR frei werden. August 1991 fand die erste Einzelausstellung im Westen Deutschlands in der engagierten Muffendorfer Keramikgalerie in Bonn-Bad Godesberg mit Unikaten und Serienstücken Hedwig Bollhagens statt, es folgten viele Ausstellungen im gesamten Bundesgebiet. Die breite Wiederentdeckung

ihrer Keramik und die wachsende Popularität in ganz Deutschland führte nicht nur zu wissenschaftlichen Publikationen, sondern seit auch zu einer Fülle von (fachlich allerdings größtenteils vernachlässigbaren) Zeitschriften- und Zeitungsartikeln.

An Literatur zu Hedwig Bollhagen und ihrem keramischen Œuvre sei abgesehen von ihrem wichtigen autobiographischen Aufsatz „Die Keramikerin Hedwig Bollhagen über sich selbst“ insbesondere auf den Katalog zur ersten umfassenden Einzelausstellung „Hedwig Bollhagen. Keramik aus fünf Jahrzehnten“ (Potsdam 1977) sowie die beiden Berliner Ausstellungskataloge „Hedwig Bollhagen. Zum 85. Geburtstag“ und „Märkische Ton-Kunst. Berlin und Brandenburg. Keramik der 20er und 30er Jahre“ von 1992/93 hingewiesen. Einen Querschnitt zeigt überdies der zu ihrem 90. Geburtstag 1997 erschienene Katalog zur Ausstellung im Ofen- und Keramikmuseum in Velten „Vollendung des Einfachen“, an dem der Verfasser mitarbeitete („Von Velten nach Marwitz – Keramik von Hedwig Bollhagen 1927 bis 1997“). Weitere Einblicke gewähren die Bestandskataloge des Hetjens- und Bröhan-Museums, außerdem der Artikel Cornelius Steckners über Hedwig Bollhagen (1988). Das keramische Schaffen Charles Crodels, dem bedeutendsten künstlerischen Mitarbeiter von 1935 bis 1973, wird insbesondere durch den Ausstellungskatalog „Charles Crodel. Kunsthandwerk“ (Halle/S. 1994) sowie Cornelius Steckners Artikel „Charles Crodels' monumentale Bildkeramik“ (1999) erschlossen. Zum Design und „Kunst“-Handwerk im „Dritten Reich“ allgemein erscheint die Forschungs- und Literaturlage leider ebenso unbefriedigend wie für die Zeit der DDR. Vieles findet sich nur verstreut in älteren Publikationen und Zeitschriften. Das DDR-Design ist noch weitgehend Terra incognita, Heinz Hirdinas „Gestalten für die Serie“ aus DDR-Sicht (1988) erscheint heute textlich veraltet. Wichtige neuere Erkenntnisse und einen nunmehr neutralen, auch kritischen Überblick bietet allerdings das erst vor kurzem erschienene Werk „Penti, Erika und Bebo Sher. Klassiker des DDR-Designs“ (1. Aufl. Okt. 2001, 2. Aufl. März 2002) von Günter Höhne. Mit dem Formalismusstreit 1962/63 hat sich bisher nur 1996 Hein Köster in einem Artikel befaßt („Schmerzliche Ankunft in der Moderne“). Einen Über-

blick über die Keramik in der DDR bieten vor allem der Sammelband von Weinhold/Gebauer/Behrends „Keramik in der DDR“ (1988) und der Ausstellungskatalog „Zeitgenössische Keramik aus der Deutschen Demokratischen Republik“ (1987).

Als Quellenbasis zu Hedwig Bollhagens frühem keramischen Werk der 20er/30er Jahre stehen außer vereinzelt Artikeln mit Abbildungen in den zeitgenössischen Zeitschriften sowie Messe- und Ausstellungskatalogen insbesondere viele Originalfotografien, mehrere Firmenkataloge und Preislisten der HB-Werkstätten sowie Masse- und Glasur Rezepte zur Verfügung, die im „Archiv“ Hedwig Bollhagens entdeckt werden konnten. Aus ihrer Zeit an der Keramischen Fachschule in Höhr fanden sich noch einige Fotografien von Arbeiten. Von besonderer dokumentarischer Bedeutung ist ein Stapel 1927–31 entstandener Fotografien aus den Steingutfabriken Velten Vordamm/Werk Velten, die sowohl Einzel- als auch Serienstücke zeigen und am Rand zumeist (spiegelbildlich) numeriert sind. Schriftliche Bezeichnungen mit „Katalogtafel“, Nummern und „Klischee in Vorbereitung“ lassen darauf schließen, daß ein Katalog geplant war, der dann wohl doch nicht mehr erschien (oder bis jetzt noch nicht aufgetaucht ist). Die Fotografien dienten nach Auskunft von Hedwig Bollhagen als Ergänzung früherer Kataloge zur Präsentation auf Messen, bei Einzelstücken zudem zur Ansicht für Kunden sowie zur Dokumentation (für die Geschäftsführung der Steingutfabriken). Bei der Ordnung von Keramiken in Marwitz konnte 1996 außerdem eine Reihe von Skizzenbüchern von 1927–31 entdeckt werden. Vereinzelt finden sich darin Studien aus dem Berliner Zoo, Entwürfe und Zeichnungen, die mit ausgeführten Keramiken in Verbindung gebracht werden können. Hedwig Bollhagens Schaffen in Karlsruhe 1931 ist dahingegen nur durch einige zeitgenössische Fotografien dokumentiert. Biographische Lücken für den Zeitraum von 1924 bis 1934 konnten durch ebenfalls entdeckte Lebensläufe und Zeugnisse geschlossen werden.

Von entscheidender Bedeutung für die Erforschung der Erwerbungs geschichte der „Haël-Werkstätten“ erwiesen sich die in Marwitz erhaltenen Kaufakten von 1933/34, die 1994/95 vom Verfasser

unter den Firmenakten gefunden wurden. Daneben konnten weitere die „Haël-Werkstätten“ betreffende, bisher unbekannte Dokumente entdeckt werden: die Bilanzen von 1928 bis 1932, eine Reihe von Originalfotografien, eine Preisliste von 1931 und der letzte Verkaufskatalog von 1932.

Die Verkaufskataloge und Preislisten der HB-Werkstätten sowie das erhaltene Dekormusterbuch der Malabteilung und das Formmusterbuch der Freidreherei aus den HB-Werkstätten (1934–45) stellen neben den Veltener Fotografien die wichtigsten Quellen dar; aus diesen Jahren ist außerdem eine Fülle zeitgenössischer Fotografien erhalten, die Geschirre, Vasen, Bau- und Gartenkeramiken Margarete Heymanns und Hedwig Bollhagens sowie Einzel- und Serienstücke Werner Burris und Charles Crodels zeigen. In ihnen liegt fast das gesamte Produktionsprogramm der HB-Werkstätten von 1934 bis 1945 vor. Dies ist von ganz besonderer Bedeutung, da eine Reihe von Entwürfen (insbesondere früheren Margarete Heymanns, ursprünglich für die Vorgängerfirma „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“) nur sehr kurzzeitig in kleinen Stückzahlen produziert wurden, so daß kaum Stücke erhalten

bleiben konnten. Für die Erstellung des Geschirrfornenverzeichnisses stellten diese Kataloge, Preislisten, Musterbücher daher unschätzbare Quellen dar. Über die 1934–45 verwendeten Massen und zum Teil sehr kunstvollen Glasuren geben die erhaltenen Rezepte Auskunft. Für die Zeit nach 1945 ist die Quellenlage schwieriger, da bis 1990/91 keine gedruckten Verkaufskataloge und Preislisten mehr erschienen und das Schaffen nicht so umfassend fotografisch dokumentiert wurde wie vor 1945. Aus der unmittelbaren Nachkriegszeit existieren lediglich einige maschinenschriftliche Preis- und Inventurlisten. Zwischen 1945 und 1958 klafft eine nur teilweise zu schließende Datierungslücke. Die wichtigste Datierungshilfe ab 1958 ist die von Arno Röger (Form- und Modellmeister in den HB-Werkstätten 1958–93) und seinem Nachfolger Andreas Fritsche erstellte Formliste mit Datierungen. Zu den Leistungen der HB-Werkstätten auf dem Gebiet der Bau- und Gartenkeramik sowie zu den Restaurierungsprojekten, die in dieser Arbeit nur knapp umrissen werden können, existieren in Marwitz (außer den angegebenen noch weitere) umfangreiche Akten und viele Zeichnungen sowie Listen.

III. LEBEN UND WERK HEDWIG BOLLHAGENS BIS 1934

III.1. KINDHEIT UND JUGEND IN HANNOVER 1907–1924¹

Hedwig Bollhagen wurde am 10. November 1907 in Hannover als jüngstes Kind des Nervenarztes Dr. med. Paul Bollhagen (1868–1911) und Margarete Bollhagen (geb. Werner, 1880 Hannover – 1955 Berlin) geboren (Abb. 1).² Beide kamen aus vermögenden, seit längerer Zeit in Hannover ansässigen Kaufmannsfamilien. Die Vorfahren des Bollhagen-Familienzweiges in Hannover stammten aus Grabow in Mecklenburg.³ Hedwig Bollhagens Großvater Johannes Bollhagen betrieb in Hannover seit 1865 eine Huthandlung, seit den 1870er Jahren auch einen Großhandel und eine Fabrik für Hüte.⁴ Ihr Vater Paul Bollhagen hatte in Göttingen Medizin studiert und 1891 promoviert, bevor er sich in Hannover niederließ und als Nervenarzt spezialisierte. Mütterlicherseits war ihr Großvater Hermann Werner (1825–1915) Kaufmann und Bankier in Hannover, während ihre Großmutter Anna Lucie Werner geb. Kolster (1853–1943) einer begüterten Familie aus der Nähe von Stade entstammte.⁵

Zunächst bewohnte die junge Familie ein eigenes Haus mit Praxis in der (im „Dritten Reich“ in Gneiststraße umbenannten) Simsonstraße, die in Altstadtnähe benachbart zum Neuen Rathaus, zum Maschpark und zur Ägidienmasch lag.⁶ Bereits 1911, als Hedwig Bollhagen erst drei Jahre alt war, starb ihr Vater.⁷ Dennoch bereitete die Mutter, Hedwig und ihren beiden älteren Brüdern Hermann (*1904) und Johannes (*1906) „eine sehr glückliche Kindheit“ (Abb. 2). Nachdem auch Hedwig Bollhagens Großvater Hermann Werner gestorben war, zog Margarete Bollhagen mit ihren drei Kindern in

die nebenan liegende, um 1900 erbaute großbürgerliche Villa der Großmutter Anna Lucie Werner in der Simsonstraße Nr. 11 ein.⁸ Ein Paradies für die drei Geschwister Hermann, Johannes und Hedwig war der alte, große, fast parkartige Garten, in dem sie unbeschwert und ausgelassen spielen konnten, „bastelten, Feste feierten und ohne Publikum allerlei Aufführungen machten.“

Margarete Bollhagen war musisch und künstlerisch begabt, sie spielte Klavier und war zudem sehr aufgeschlossen gegenüber moderner Kunst, die der konservativen Verwandtschaft allerdings zutiefst suspekt war.⁹ Zusammen mit ihren Kindern besuchte sie die nahegelegenen Museen, sah sich mit ihnen Ausstellungen an und nahm sie zu Vorträgen des jungen, fortschrittlichen Kunsthistorikers Alexander Dorner mit (der am Provinzial-Museum in Hannover tätig war). Zum Freundeskreis zählten Künstler und künstlerisch interessierte Menschen, darunter Freunde Kurt Schwitters' – für die Großmutter Anna Lucie Werner lauter „überspannte Leute“. In künstlerischer Hinsicht wurde Hedwig Bollhagen wesentlich durch ihre Mutter geprägt, die den Kindern „Qualitätsbewußtsein und Verständnis für moderne Kunst“ vermittelte:

„Unsere Mutter hatte viele geistige Interessen und versuchte auch in uns die Freuden daran zu wecken. Sie las uns oft vor, sah mit uns Bilder an und zeigte uns schöne Bauten, musizierte mit uns und bemühte sich, unser Gefühl für Qualität zu entwickeln und uns zu lehren, das Echte vom Unwahren

zu unterscheiden. (Das Wort ‚Kitsch‘ gehörte schon früh in unsere Kindersprache und war uns ein sehr präziser Begriff.)¹⁰

Schon damals wurde Hedwig Bollhagen durch ihre Mutter aber auch darauf hingewiesen, insbesondere auf die „Zweckmäßigkeit von Gebrauchsgegenständen“ zu achten.¹¹ Namentlich gefielen Hedwig Bollhagen wegen ihrer klaren, funktionalen Formen und schönen Dekore die ersten Geschirre aus dem Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm, die ein Geschäft in Hannover verkaufte und im Schaufenster immer wieder ihre Bewunderung hervorriefen.¹²

Die zum Freundeskreis Margarete und Paul Bollhagens in Hannover gehörende Töpferin Gertrud Kraut (1883 Straßburg – 1980 Hannover) gab sicherlich die entscheidenden Anregungen für Hedwig Bollhagen, Keramikerin zu werden.¹³ Gertrud Kraut hatte ab 1909 an den bedeutenden „Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst“ Wilhelm von Debschitz' in München studiert, deren Keramikwerkstatt sie 1913–16 leitete. Dort entwarf sie 1915 für die große Keksfabrik Bahlsen in Hannover eine Reihe von Keksdosen und -tellern.¹⁴ 1919 gründete sie, was für eine Frau damals noch sehr ungewöhnlich war, ihre erste eigene, kleine Keramikwerkstatt in Duingen im Weserbergland, für die auch der Debschitz-Schüler Wolfgang von Wersin Entwürfe schuf.¹⁵

Während eines Nachkriegswinters, „in dem Kohlenferien und Grippeferien sich abwechselten“, richtete Gertrud Kraut für Hedwig Bollhagen, ihren Bruder Johannes und „einige befreundete Kinder“ einen „Kursus für Zeichnen, Malen und Kunstbetrachtung“ ein.¹⁶ Zur gleichen Zeit war Hedwig Bollhagen selbst allerdings „schon längst“ von „Töpferwaren“ fasziniert: Sie „sammelte“ nämlich bereits „kleines Puppengeschirr aus Bauerntöpfereien, das es im nahen Hildesheim zu kaufen gab“ und ging in Hannover „mit Begeisterung“ über den an der nahen Marktkirche stattfindenden „Pottmarkt“, auf dem in großen Haufen schlichte Bunzlauer Keramik mit dunkelbrauner Lehmglasure und reich „blaubemalte Westerwälder Töpfe“ feilgeboten wurden. Ihr erster Besuch in der 1922 von Gertrud

Kraut (zusammen mit ihrem geschäftsführenden Teilhaber Dr. Georg Rawitscher) gegründeten „Hamelner Töpferei“ war daher besonders beeindruckend für die junge Hedwig Bollhagen und ein letzter Anstoß, Töpferin zu werden.¹⁷

„[...] obgleich ich noch viel Zeit hatte, über all die Berufe, die zu ergreifen mich reizten, nachzudenken, stellte ich das Töpfern sogleich zur ‚engeren Wahl‘ und bin dann also dabei geblieben.“¹⁸

Die Hamelner Töpferei (die aus der kurzlebigen „Niederdeutschen Werkstätte für Hauskunst Hannover GmbH, Keramische Abteilung Hameln“ hervorging) stellte (wie Abbildungen in der werkbundorientierten Zeitschrift „Der Hausrat“ von 1922 belegen) seinerzeit Schalen, Dosen, Likörflaschen und Vasen aus Irdenware, Fayence sowie anfänglich vielleicht auch Steinzeug in zweckorientierten Formen mit darauf abgestimmten, schlichten weißen Zinnglasuren und mehrfarbigen Laufglasuren her.¹⁹ Zwei in „Der Hausrat“ abgebildete zylindrische Dosen mit konusförmigem oder annähernd halbkugeligem Deckel sowie ein leicht konischer Übertopf mit Wulstrand (und betonten Drehrillen im unteren Teil) erhielten zudem stilisierte florale Reliefdekore; eine Vase und ein Kerzenleuchter sind dagegen stark horizontal geriffelt. Aufgrund dieser Reliefdekore und betonten Riffelung können sie wohl Wolfgang von Wersin zugeschrieben werden, der 1920/21 ähnliche Formen und Blattreliefdekore entworfen hatte.²⁰ Schon 1924 konnte die Hamelner Töpferei Gertrud Krauts ihre Keramiken mit Erfolg auf der einflußreichen, programmatischen Werkbundaustellung „Die Form“ in Stuttgart neben so bedeutenden Werkstätten und Keramikern wie der Bauhaus-Keramikwerkstatt, Paul Dresler, Hermann Gretsch, Dorkas Reinacher-Härlin und Auguste Papendieck zeigen.²¹ Die Hamelner Töpferei prosperierte – 1925 war sie inzwischen zu einem größeren Handwerksbetrieb mit 20 Mitarbeitern gewachsen, der über zwei Kohlemuffelöfen und einen modernen Padelt-Ofen verfügte; zu den Fabrikaten, die als „Moderner Stil“ beschrieben wurden,

gehörten „Aschenbecher, Vasen, Schalen, Service, Lampenfüße, figürliche Modelle“, die „Kunstglasur, Lüster“ und verschiedene Dekore erhielten.²²

Hedwig Bollhagen war aber nicht nur von der Keramik Gertrud Krauts, sondern auch besonders von ihrer Persönlichkeit und ihrer Leidenschaftlichkeit, mit der sie sich der Keramik verschrieb, nachhaltig

beeindruckt. Sie bewunderte zeitlebens deren „Aufgeschlossenheit“ und ansteckende „Begeisterung für die Töpferei“; „Beispiel und Vorbild“ war sie in „ihrer menschlichen Güte und Aufgeschlossenheit und heiteren Selbstbeherrschung“, die sie ausstrahlte – eine würdige Charakterisierung, wie sie sicherlich auch auf die ältere Hedwig Bollhagen selbst zutrifft.

III.2. AUSBILDUNG 1924–1927

III.2.1. Töpferei Wilhelm Kauffold in Großalmerode 1924²³

Nachdem Hedwig Bollhagen Ostern 1924 die Höhere Töchterschule (das Lyzeum I) in Hannover mit der Obersekundareife abgeschlossen hatte,²⁴ war es für sie als Mädchen aufgrund der allgemeinen schlechten wirtschaftlichen Lage Deutschlands nach dem I. Weltkrieg und infolge der Inflation besonders schwierig, eine Stelle als Lehrling oder sogar nur als Praktikantin in einem Keramikbetrieb zu finden:

„Nun war es aber sehr schwer, in diese Branche hineinzukommen. Ein Mädchen bekam keine Lehrstelle (in anderen Branchen war es übrigens auch sehr schwierig). Man fand eben, so ein Mädchen, entweder heiratet es, und wenn es nicht heiratet, ist es nicht so stark wie 'n Kerl!“²⁵

So erhielt sie beispielsweise von den Steingutfabriken Velten-Vordamm eine Absage, „weil weibliche Bewerber nicht berücksichtigt wurden“.²⁶ In der kleinen Töpferei des Töpfermeisters Wilhelm Kauffold (1875–1947) im alten hessischen Töpferort Großalmerode, die neben bleiglasiertem Irdenware-„Geschirr für den Dorfgebrauch“ mit traditionellen hessischen Schlickerdekor (Abb. 23) vor allem „handgedrehte (!) Salbentöpfe“ für Apotheken herstellte, konnte sie dann aber doch noch von Anfang November bis Weihnachten 1924 als Praktikantin arbeiten.²⁷

Die Töpferwerkstatt war bis auf Hedwig Bollhagen selbst ein reiner Familienbetrieb, in dem Wilhelm Kauffold zusammen mit seinem Sohn vor allem an der Töpferscheibe drehte, während die fünf Töchter fast alle übrigen Arbeiten ausführten. Gebrannt wurde in einem großen Kasseler Ofen, trotz großen Fleißes und intensiver Zusammenarbeit dennoch lediglich etwa vierteljährlich. Das Gelingen oder Mißlingen eines Brandes bestimmte daher unmittelbar die Lebenssituation der ganzen Familie für Monate. Die Apothekensalbentöpfe waren zwar eine beständige und sichere Einnahmequelle, doch konnten diese nur „zu sehr niedrige[n] Preisen“ an einen Großhändler verkauft werden.

Als Praktikantin mußte Hedwig Bollhagen wie jeder Anfänger in der Keramik unter großen Mühen zuerst die „Grundlinien des Drehens“ an der Töpferscheibe erlernen, wobei sie wie Wilhelm Kauffold in ihrem Zeugnis lobt, „rege Aufmerksamkeit gezeigt und gute Fortschritte gemacht“ habe:

„Ich [...] machte dort meine ersten Drehversuche – mit Seufzern, die mir jeder Töpfer nachfühlen wird –, war aber sonst guter Dinge in dem mir so neuen Metier [...] Wenn ich mich tagsüber nach Meinung des Meisters genug mit Drehversuchen abgequält hatte, durfte ich mich nach 5 Uhr mit dem Malhörchen befassen und nach meinem Belieben Teller und Schüsseln mit Engobe bemalen.“²⁸

III.2.2. Staatliche Kunstakademie in Kassel 1925²⁹

Im Frühjahr 1925 besuchte Hedwig Bollhagen als „Nichtschülerin (Hospitantin)“ ab dem 12. Januar bis Ende März die Staatliche Kunstakademie in Kassel.³⁰ Zuerst war sie einige Wochen in der Bildhauerklasse Prof. Alfred Vockes (*1886), von dessen Schülern nach Hedwig Bollhagen jedoch „nur wenige [...] künstlerische Begabung besaßen.“³¹ Dieser hatte damals gerade eine Keramikwerkstatt eingerichtet, in der er mit neuen, ungewöhnlichen, allerdings zugleich sehr unfunctionalen Materiallösungen experimentierte – sein besonderes Interesse galt nämlich vor allem Kannen mit Henkeln, Tüllen, Schnauzen (Schnaupen) und Füßen aus Metall. Auf der Ausstellung „Meister- und Schülerarbeiten aus keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten“ in den „Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“ in Berlin (veranstaltet von der Deutschen Keramischen Gesellschaft) zeigte die Kunstakademie Kassel 1927 ein solches unzweckmäßiges Porzellan-Metall-Tafelgeschirr, das auf scharfe Kritik Johanna Grells in der „Keramischen Rundschau und Kunst-Keramik“ stieß:

„Die Versuche [...], Henkel, Fuß und Ausguß des Geschirrs aus Metall zu bilden sind mehr interessant als praktisch. Gegen diese Lösung spricht die starke Wärmeleitfähigkeit des Metalls – nicht ohne Grund macht man an Metallkannen die Henkel aus Holz, Elfenbein oder Keramik – und die verschiedene Reinigungsweise für Porzellan oder Steingut und Metall.“³²

Dennoch kam Hedwig Bollhagen weder dazu, bildhauerisch noch keramisch zu arbeiten, weil „wie üblich viele Wochen auf die Vorbereitung des Fastnachtsfestes verwendet“ wurden. Die Bildhauerklasse werkelt hierfür in luftiger Höhe „in der Stadthalle mit Feuerwehrlaternen an einem Riesenmars“, der in Anspielung auf den noch nicht lange zurückliegenden I. Weltkrieg als ein der Kriegrube gedenkender Gott „auf einer Trommel wie auf einem Nachtpott“ sitzend dargestellt war.³³ „Da“ sie jedoch „das einzige Mädchen der Klas-

se war“, durfte Hedwig Bollhagen wegen der von einem solchen „Mammutwerk“ ausgehenden „Gefahren“ nicht an der Gestaltung mitwirken. Weil sie aber zugleich noch „viel zu unselbständig war, auf eigene Faust in den ausgestorbenen Klassenräumen etwas zu probieren“, „nahm“ sie „nur am Aktzeichnen und an den Kunstgeschichts-Vorlesungen, soweit sie nicht ebenfalls ausfielen, teil“. In der deswegen vielen freien Zeit besuchte sie daher häufig die „sehr schönen Kasseler Sammlungen in Galerie und Museum“.

III.2.3. Staatliche Keramische Fachschule in Höhr 1925–1927

III.2.3.1. Die Staatliche Keramische Fachschule Höhr in den 20er Jahren

Im April 1925 konnte Hedwig Bollhagen endlich nach der für sie enttäuschenden Zeit an der Kunstakademie in Kassel zum Sommersemester „mit wahrer Begeisterung“ ein Studium an der Staatlichen Keramischen Fachschule in Höhr bei Koblenz beginnen (Abb. 3–4).³⁴ Dort studierte sie bis zum Ende des Sommersemesters August 1927 insgesamt fünf Semester, wobei sie nach den üblichen vier Semestern aufgrund ihrer Leistungen ein Stipendium für ein weiteres Semester erhielt.³⁵

Die 1879 gegründete Keramische Fachschule in Höhr im Westerwald war seinerzeit neben Bunzlau zweifellos die bedeutendste Fachschule für Keramik in Deutschland und hatte vor allem auf keramchemischem und -technischem Gebiet einen ausgezeichneten Ruf.³⁶ Ihr Direktor Prof. Dr. Eduard Berdel (1878–1945), der aber schon zum Wintersemester 1925 nach Bunzlau ging,³⁷ und sein Nachfolger Oberstudiendirektor Dr. Hermann Bollenbach waren ganz besonders durch ihre Glasurforschungen zwei der seinerzeit anerkannt besten und berühmtesten Wissenschaftler und Lehrer in diesem Fachgebiet. Für viele bedeutende Keramiker des 20. Jahrhunderts war Berdel, der Maßstäbe für die Entwicklung von Glasuren (insbesondere Reduktionsglasuren) setzte, als Lehrer in Höhr und Bunzlau von großem Einfluß – unter ande-

rem Wilhelm G. Albouts, Hubert Griemert, Otto Meier und Rudolf Rausch. Auch Hedwig Bollhagen lernte von ihm die ersten entscheidenden keramchemischen Grundlagen, so daß sie in den 30er Jahren teilweise sehr kunstvolle Glasuren herstellen konnte. Gegliedert war die Keramische Fachschule Höhr in eine „*chemisch-keramische Abteilung*“, welche von den meisten Fachschülern besucht wurde, und eine „*kunstgewerbliche Abteilung*“.³⁸ Prägend auf die Fachschule wirkte vor allem Berdel, der seit 1905 in Höhr unterrichtete und 1913 Direktor wurde.³⁹ Sein neu eingeführtes Unterrichtskonzept eines Kurssystems, das auch von Bollenbach weitergeführt wurde, ließ den Fachschülern (wozu auch viele Schülerinnen gehörten) große Freiheiten und hatte den „*großen Vorteil einer intensiven Einzelausbildung*“.⁴⁰ Je nach Alter, Vorbildung, Interessen, gewünschten Studienschwerpunkten und Berufszielen wurde für jeden einzelnen ein sehr individueller, ganz auf ihn abgestimmter Stundenplan aufgestellt:⁴¹ Sie konnten sich sowohl auf eine der Abteilungen spezialisieren als auch beide miteinander kombinieren; Keramikern, die zuvor bereits praktisch tätig gewesen waren, wurde zudem „*die Möglichkeit zu selbständigen Spezialstudien*“ gegeben.⁴² Mit dem intensiven Eingehen auf den jeweiligen Schüler durch das individuelle Kurssystem sollte zugleich dessen Motivation, „*Freimut*“, seine „*Selbstverantwortung*“ und die Verbindung „*zwischen Lehrern und Lernenden*“ gesteigert werden.

1924/25 wurden insgesamt 74 Fachschüler und -schülerinnen von sechs Lehrkräften unterrichtet, zu denen neben Berdel die Studienräte Dr. Ing. Richard Betzel (Chemiker), Prof. Walter Goltz (Maler) und Prof. Alfred Kamp (Bildhauer) sowie die beiden Fachlehrer H. Busch und G. Stotz gehörten.⁴³ Alle kamen aus der „*keramischen Praxis*“: Berdel, Betzel und Goltz waren zuvor in der Königlichen Porzellanmanufaktur (KPM) in Berlin tätig gewesen;⁴⁴ der aus einer ortsansässigen Töpferfamilie stammende Alfred Kamp (1882–1943) war, bevor er ab 1912 in Höhr lehrte, ebenfalls (1899 bis 1909/10) festangestellter Modelleur und Entwerfer in der KPM.⁴⁵ Berdel und Kamp waren neben ihrer Lehrtätigkeit auch als Entwerfer für diverse Westerwälder Firmen beschäftigt – Berdel für Rein-

hold Merkelbach in Grenzhausen, Kamp für J. W. Remy Söhne, Joh. Peter Thewalt und Reinhold Hanke in Höhr sowie die AG Wick-Werke in Grenzhausen.⁴⁶ Stilistisch gehen diese Form- und Dekorentwürfe von ganz Traditionellem über Jugendstil bis hin zum Art deco.

Die hervorragend eingerichtete „*chemisch-keramische Abteilung*“ verfügte über ein gut ausgestattetes Laboratorium mit über 50 Arbeitsplätzen für umfangreiche und gründliche Analysen und Versuche; die angeschlossene Keramikwerkstatt hatte ebenfalls eine große technische Einrichtung.⁴⁷ Zur Ausbildung in Werkstatt und Labor kamen Vorlesungen in Chemie, Mineralogie, Geologie, Physik und Keramik sowie Unterricht in Maschinenkunde und -zeichnen hinzu.⁴⁸ Die beiden didaktisch außergewöhnlich begabten Lehrer Berdel und Betzel waren dabei ganz besonders bestrebt, ihren Schülern eine breite Grundlage keramchemisch-technischer Kenntnisse in lebendiger und fesselnder Weise möglichst anschaulich zu vermitteln, indem sie den theoretischen Unterricht eng mit praktischen Übungen verbanden.⁴⁹

Nicht nur aus dem Westerwald, sondern auch aus ganz Deutschland und dem Ausland wurden Fachschüler durch die hervorragende keramchemisch-technische Ausbildung an die Keramische Fachschule nach Höhr gezogen. Bekannte Keramiker, die zu Mitschülern Hedwig Bollhagens zählten, sind beispielsweise Wim Mühlendyck, Elfriede Balzar-Kopp, Wilhelm Kagel jun. und Wilhelm G. Albouts.⁵⁰ Noch im Sommersemester 1927 kam Thoma (Doraline Marie Helene) Gräfin Grote und im Frühjahr 1928 (für mehrere Monate) auch Marguerite Friedlaender, die beide in der Dornburger Bauhaus-Keramikwerkstatt gelernt hatten, zur Vertiefung ihrer Kenntnisse in Keramchemie und -technik nach Höhr.⁵¹ In ihrer kurzen Fachschulzeit in Höhr entwarf Marguerite Friedlaender, die seit 1926 die Keramikwerkstatt der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle/S. leitete, für die Höhrer Firma Reinhold Hanke zwei Vasen, außerdem eine streng zylindrische Steinzeugbowle mit konischem Deckel, deren Unterteil stark reliefierte, technoide Ringwülste zeigt (Abb. 25).⁵²

Der Unterricht in der „*kunstgewerblichen Abteilung*“ umfaßte sowohl Mal- und Zeichenkurse, die von Prof.

Walter Goltz gegeben wurden (der schon seit 1897 an der Fachschule angestellt war), als auch plastisches Gestalten in der Bildhauer- und Modellierwerkstatt.⁵³ Die Modellierklasse wurde von Prof. Alfred Kamp geleitet; angegliedert waren die Dreherei, Formerei und Formengießerei, wobei diese „aufs engste Hand in Hand“ mit dem Modellierunterricht zusammenarbeiteten.⁵⁴ Obgleich das „Hauptgewicht“ auf die Keramik selbst „gelegt“ wurde, begann man wie in der „chemisch-keramischen Abteilung“ zunächst mit „grundlegenden Übungen“, „um dann erst zum Praktisch-Keramischen vorzuschreiten.“⁵⁵ Hergestellt wurde nicht nur traditionelles salzglasirtes Westerwälder Steinzeug, sondern die verschiedensten Arten von Keramik, die durch Drehrillen, Glasuren, Bemalung, Red- und Knibisdekore, Schlickermalerei sowie Auflagen vielfältig geschmückt wurden: neben Steinzeug auch Porzellan, Fayence, Irdenware und Steingut.⁵⁶ Außer Plastiken entstanden Zierkeramiken, Vasen, Schalen, Dosen und Geschirre. Hermann Bollenbach wehrte sich ausdrücklich dagegen, die Ausbildung in Höhr auf Steinzeug beschränken zu wollen, wie es einige zeitgenössische Kritiker taten, die ihren Blick darauf verengten. Zu Recht kritisierte er, daß Fayencen und Porzellane der Fachschule Höhr bei Ausstellungen ausjuriert wurden, „obwohl sie ganz gewiß nicht schlechter sind und den Vergleich mit den Arbeiten anderer Institute aushalten können.“⁵⁷

Sicherlich sind die meisten der Höhrer Fachschulstücke aus den 20er Jahren formal nicht so bahnbrechend wie die in der Bauhaus-Keramikwerkstatt in Dornburg 1923 bis 1925, in der von Otto Lindig geleiteten (zur Bauhochschule Weimar gehörenden) Nachfolgewerkstatt sowie in der Keramikwerkstatt der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein (in Halle/S.) unter Leitung Gustav Weidanz' 1922–25 und Marguerite Friedlaenders ab 1925 geschaffenen Keramiken, auch nicht so experimentell-avantgardistisch wie die Ende der 20er Jahre in der Klasse Artur Hennigs an der Bunzlauer Fachschule entstandenen und von ihm selbst entworfenen Porzellan-geschirre. Insofern könnte ihnen ein gewisser Traditionalismus in den Formen und der Anwendung alter Steinzeugtechniken vorgeworfen werden, wie Sally Schöne kategorisch kritisiert:⁵⁸

„In künstlerisch-ästhetischer Hinsicht machte die Schule weniger von sich reden [...] Bei der Ausstellung von Meister- und Schülerarbeiten aus keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten in Berlin 1927 zeigte die Höhrer Schule traditionelle Gefäßformen mit mehr oder weniger modernen Dekoren. Im Vergleich mit Arbeiten anderer Schulen zeugen diese von nur geringem zeitgenössischem Formempfinden. Eine starke Anlehnung an Westerwälder Traditionen ist spürbar.“⁵⁹

Diese Kritik erweist sich jedoch als relativierungsbedürftig. Die drei im Ausstellungskatalog 1927 abgebildeten Arbeiten, deren in der Tat „traditionelle Gefäßformen mit mehr oder weniger modernen Dekoren“, schränkten nicht nur ihr Bild von der Fachschule Höhr in den 20er Jahren ein. Diese erschien hierdurch sowohl technisch auf Steinzeug beschränkt als auch stilistisch scheinbar generell rückständig.

Zwar gelang es der Keramischen Fachschule Höhr in den 20er Jahren im Gegensatz zu den oben genannten Schulen nur teilweise, von traditionellen Gebrauchsformen und stereometrischen Grundformen ausgehend, die keramische Formensprache grundlegend zu erneuern sowie neue Form- und Dekorlösungen zu entwickeln; dennoch schneidet sie in künstlerischer Hinsicht im Vergleich mit den meisten anderen Keramikfachschulen, Keramikklassen von Kunstgewerbe- und Kunstschulen sowie freien Keramikwerkstätten nicht so schlecht ab, wie es die Kritik Sally Schönes nahelegt. Die Bauhaus-Keramikwerkstatt und die von ihren Schülern Otto Lindig und Marguerite Friedlaender geleiteten Werkstätten sowie ab circa 1927 Artur Hennigs Klasse in der Keramischen Fachschule Bunzlau waren in ihrer Zeit Ausnahmeerscheinungen. Dagegen entstanden 1923–25 stilistisch ähnliche Arbeiten in der Klasse des Architekten, Malers und Keramikers Johannes Martens (Vorgänger Hennigs) an der Fachschule Bunzlau; auch die zu Beginn des Wirkens Hennigs in Bunzlau 1925/26 entstandenen Stücke unterscheiden sich großenteils noch nicht wesentlich von denen der Fachschule Höhr.⁶⁰ Ganz traditionell sind sogar (im Gegensatz zum heutigen, zumeist nur avantgardistischen Ruf der

Fachschule Bunzlau) die Arbeiten der Klasse Prof. Wilhelm Waldeyers (der in Bunzlau 1897–1932 Modellieren und Formgestaltung unterrichtete), die noch sehr dem Jugendstil verhaftete Geschirre und Plastiken schuf.⁶¹ Weitere mit der Keramischen Fachschule Höhr in künstlerischer Hinsicht vergleichbare Schulen sind die Keramische Fachschule Landshut, die Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Breslau, die Gewerbe- und Maschinenbauschule Gießen, die Vereinigten Schulen für freie und angewandte Kunst Hamburg sowie die Kunstgewerbeschulen Hannover (Klasse Ludwig Vierthaler) und Magdeburg.⁶²

Entgegen der Kritik Sally Schönes wurden in der Keramischen Fachschule Höhr in den 20er Jahren aber nicht nur „traditionelle Gefäßformen mit mehr oder weniger modernen Dekoren“ geschaffen, sondern sehr wohl moderne, zeitgenössische Stilströmungen sowohl in der Form- als auch in der Dekorgestaltung aufgegriffen.⁶³ Die Fachschule nahm an mehreren bedeutenden Ausstellungen der 20er Jahre teil, auch die erhaltenen Stücke und in der zeitgenössischen Literatur häufiger abgebildeten Arbeiten lassen ein vielseitigeres, durchaus zeitgemäßes Stilbild der Fachschule erkennen. 1924 war die Keramische Fachschule Höhr auf der programmatischen Werkbundausstellung „Die Form“ in Stuttgart, 1926 in Köthen auf der Ausstellung „Neue deutsche Kunstkeramik“, 1926/27 auf der Ausstellung „Alte und neue Keramik“ in der Neuen Sammlung in München (mit Porzellan und salzglasiertem Steinzeug) und 1927 auf der Ausstellung „Meister- und Schülerarbeiten aus keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten“ in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin neben einer Reihe anderer bedeutender Schulen und Keramikwerkstätten vertreten.⁶⁴ In der Ausstellung „Die Form“ 1924 wurden Steinzeugkrüge, -vasen und -schalen nach Formentwürfen Kamps mit braunen, gefleckten Salzglasuren und Reduktionsglasuren Berdels gezeigt. Während sich die meisten Stücke formal an traditionelle Westerwälder Vorbilder anlehnen, sind zwei Vasen deutlich ostasiatisch inspiriert, an einer Schale ist der Rand zeittypisch abgeschrägt, wie er auch von Otto Douglas-Hill und Keramikern der Bauhaus-Keramikwerkstatt bekannt ist. Gemäß dem Ausstell-

ungstitel weisen die Gefäße schlichte, zweckmäßige Formen auf, die zum Teil die modernen Drehrillen zeigen. Durch die Beschränkung auf Form und Glasur entsprachen sie ganz dem Postulat der „Form ohne Ornament“, wie es durch das von Walter Riezler herausgegebene Begleitbuch aufgestellt wurde.⁶⁵ Prägend wirkten in dieser Hinsicht außer vielen modernen Keramikern und Keramikerinnen (Otto Douglas-Hill, Paul Dresler, Auguste Papendieck, Dorkas Reinacher-Härlin) unter den Schulen in den 20er Jahren ganz besonders die (allerdings durchaus nicht grundsätzlich dekorföndliche) Bauhaus-Keramikwerkstatt, deren Arbeit von ihren Schülern Otto Lindig in der Dornburger Nachfolgewerkstatt (der Bauhochschule Weimar) und Marguerite Friedlaender in der Keramikwerkstatt der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein weitergeführt wurde.⁶⁶ Auch die in Köthen 1926 ausgestellten und in Bollenbachs Artikel „Arbeiten der Staatl. Keramischen Fachschule Höhr“ 1928 abgebildeten Höhrer Fachschulstücke zeigen ebenso wie einige Arbeiten Hedwig Bollhagens sowohl traditionelle Formen und reiche Dekore als auch bereits eine formale Reduktion auf stereometrische und geometrische Grundelemente sowie eine Auseinandersetzung mit der „Form ohne Ornament“. Fortgeschrittene Fachschüler von auswärts (die zur Vertiefung ihrer Kenntnisse in Keramchemie und -technik nach Höhr kamen) wie Wilhelm G. Albouts und Marguerite Friedlaender, die bereits keramisch ausgebildet waren und Werkstätten geleitet hatten, brachten sicherlich ebenfalls aktuelle Stilentwicklungen mit an die Fachschule Höhr.⁶⁷

Neben Keramiken als „Form ohne Ornament“ entstanden in der Fachschule Höhr auch solche mit modernen Dekoren. Einflußreich waren (wie auf die Keramik der 20er Jahre allgemein) hierbei Art deco, sowjetisches Revolutionsporzellan und wohl indirekt die zeitgenössische Avantgardemalerei – Expressionismus, Blauer Reiter, Robert und Silvia Delaunay, De Stijl, Suprematismus, Bauhaus (Itten und Kandinsky). Sie zeigen sowohl flächig gestaltete, teils sehr stilisierte gegenständliche Darstellungen als auch rhythmisch gesetzte, abstrakte Dekore aus geometrischen Grundelementen.⁶⁸ Sogar die formal meist traditionellen

Steinzeugarbeiten erhielten solch strenge, abstrakt-geometrische, rhythmisierende Dekore mit einer Fülle unterschiedlich aufgefaßter Linien, Streifen, Striche, Drei- und Rechtecke, Quadrate, Kreisbögen und verschiedenen Flächen. Analoge Dekore entstanden in vielen Schulen und Werkstätten, darunter in der Dornburger Bauhaus-Keramikwerkstatt Max Krehans 1921/22, der Klasse Artur Hennigs der Bunzlauer Fachschule 1925–27, den Werkstätten Kuno Jaschinskis in Goslar 1925 und Gertrud Krauts in Hameln 1926–30, den „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ in Marwitz b. Velten 1923–31 und der Kieler Kunst-Keramik AG 1924–29; in Höhr stellte die Fa. Hanke 1928/29 nach Entwürfen Hermann Fausers (Kunstgewerbeschule-Prof. in Hildesheim) Kannen und Bowlen mit vergleichbaren abstrakt-geometrischen Reliefdekoren her.⁶⁹ Die ebenfalls angewandten, einfachen, formbetonenden Ringeldekore zeigen Verwandtschaft zu den Arbeiten der Bauhaus-Keramikwerkstatt und ihren Schülern.

Während jedoch die Ausbildung in der „chemisch-keramischen Abteilung“ zweifellos auf höchstem Niveau stand und von Hedwig Bollhagen stets als „recht gut“ empfunden wurde, war ihrer Ansicht nach der Unterricht „in den sogenannten ‚künstlerischen Fächern‘ wie Modellieren und Malen derartig undiskutabel, daß man sich so wenig wie nur irgend möglich in diesen wirklich verderblichen Klassen aufhielt [...]“.⁷⁰ Aus diesem Grund nahm sie zwar am Unterricht im Modellieren, Zeichnen und Malen bei Prof. Alfred Kamp und Walter Goltz teil, besuchte aber vor allem die chemisch-keramische Abteilung. Hier erwarb sie in den Vorlesungen über „Chemie, Mineralogie, Geologie, Physik und Keramik [...] gründliche Kenntnisse“, um „in den Laboratorien sehr gute Resultate zu erzielen“, wozu „qualitative Analyse, die mechanische rationelle und chemische Untersuchung der Tone und die Ausarbeitung von Massen und Glasuren für alle Zweige der Keramik“ gehörten; zu ihren weiteren Fächern zählten in den „Werkstattarbeiten“ „Massebereitung, Drehen, Formen, Giessen, Glasieren und Brennen“, außerdem Übungen „im ornamentalen, figürlichen und praktischen Modellieren“.⁷¹ Während ihres letzten (Stipendium-)Semesters im Frühling/Sommer 1927 erprobte sie zusammen mit Bollenbach vor allem strahlend

uranrote Glasuren, die Ende der 20er Jahre große Mode wurden.⁷²

In den Sommersemesterferien versuchte Hedwig Bollhagen durch Praktika mehr keramische Praxis zu gewinnen. Ihr erstes Volontariat absolvierte sie vom 4. August bis 12. September 1925 in der „Fürst Adolf-Werkstätte für Kunstkeramik“ in Bückeburg.⁷³ Diese war ein kleiner Industriebetrieb mit circa 40 Mitarbeitern, die abgesehen von Gebrauchsgeschirr auch Keramik mit kunstvollen Glasuren (darunter eine craqueléfreie türkisblaue Glasur) herstellten.⁷⁴ Unter der Betreuung des Direktors und künstlerischen Leiters Albert Comes durchlief sie nach und nach deren verschiedene Abteilungen (wie Gipsformerei, Dreherei, Putzerei und Glasierstube).⁷⁵ 1926 war Hedwig Bollhagen vom 15. Juni bis zum 1. September Volontärin in der neu gegründeten kleinen eigenen Töpferwerkstatt der befreundeten Gertrud Kraut in Hameln, die sich 1925 von der wesentlich größeren Hamelner Töpferei getrennt hatte.⁷⁶ Außer Gertrud Kraut selbst waren dort sonst nur noch zwei bis drei Leute beschäftigt. In der Töpferwerkstatt half sie vor allem beim Glasieren und Brennen; daneben hat sie nach eigener Auskunft vor allem das gemalt, was „nötig gewesen“ sei.⁷⁷ Ein besonderes Erlebnis war für sie der erste Besuch der Grassimesse in Leipzig, zu der sie Gertrud Kraut mitnahm und auf der nur die bedeutendsten Werkstätten mit „angewandter Kunst“ vertreten waren.⁷⁸ Stilistisch war Gertrud Kraut als Mitglied im Deutschen Werkbund ihrem schon in der Hamelner Töpferei entwickelten Stil treu geblieben:⁷⁹ schlichte, funktionale Vasen, Schalen und Dosen mit abstrakt-geometrischen Dekoren, außerdem Keramiken mit Reduktionsglasuren, die ganz dem Postulat der „Form ohne Ornament“ entsprachen (Abb. 26).⁸⁰

III.2.3.2. Arbeiten von Hedwig Bollhagen aus Höhr 1925–1927

Von Hedwig Bollhagen können aus ihrer Fachschulzeit in Höhr durch erhaltene Stücke, den Artikel Hermann Bollenbachs über die Keramische Fachschule in der Zeitschrift „Die Schaulade“ von 1928 („Arbeiten aus der Staatl. Keramischen Fachschule Höhr“) und mehrere zeitgenössische Fotografien circa dreißig Arbeiten meist

kleineren Formats dokumentiert werden (Abb. 5–22, 24).⁸¹ Schon in Höhr beschäftigte sich Hedwig Bollhagen besonders mit Gebrauchskeramik, fotografisch dokumentiert sind allerdings auch mehrere plastische Versuche, bei denen sie eine Vorliebe für Tierfiguren hatte (Abb. 22).⁸² Bisher sind nur ganz wenige von Hedwig Bollhagen selbst gemarkte Stücke aus Höhr belegt, die aber bereits ihr bekanntes „HB“ in Ligatur als Ritzmarke zeigen – allerdings noch eckig gestaltet (Marke 1). In der zeitgenössischen Literatur taucht sie außer im Artikel Bollenbachs, der mehrere Arbeiten abbildet, nur noch zweimal auf. Während sie im Katalog zur wichtigen Ausstellung „Alte und neue Keramik“ 1926/27 in der Münchener „Neuen Sammlung“ neben einigen anderen ausdrücklich unter den „Künstler[n]“ der Fachschule mit Arbeiten aus salzglasiertem Steinzeug genannt wird, listet sie der Ausstellungskatalog „Meister- und Schülerarbeiten aus keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten“ 1927 lediglich unter den zwölf Schülern Prof. Alfred Kamps auf.⁸³

Die von Hedwig Bollhagen in der Keramischen Fachschule in Höhr geschaffenen Arbeiten lassen sich technisch und stilistisch in mehrere Gruppen einteilen. Die umfangreichste Gruppe umfaßt eine Reihe von Stücken aus freigedrehtem, salzglasiertem, hellgrauem Steinzeug. Diese sind in der traditionellen Westerwälder Red- und Knibistechnik sowie mit dunkelblauer Kobaltmaltebemalung dekoriert. Im Besitz (Nachlaß) von Hedwig Bollhagen selbst haben sich acht kleine Schalen und Becher erhalten (Abb. 5–12), eine zeitgenössische Fotografie zeigt außerdem noch eine Dose, drei Becher und ein Schälchen (Abb. 13).⁸⁴ Die Schalen- und Becherformen sind zylindrisch oder erweitern sich leicht konisch; zum unbetonten Fuß sind sie zumeist abgerundet. Als Randabschlüsse kommen sowohl runde Lippenwülste als auch kurze, horizontale Kragenlippen vor. Dagegen ist die Dose streng aus stereometrischen Grundkörpern zusammengesetzt: Über dem sich konisch erweiternden Körper liegt, mit einem scharfen Knick abgesetzt die kugelkappenförmige Schulter; die schmale Kragenlippe ist durch dunkle Kobaltmaltebemalung betont; der ebenfalls kugelig gewölbte Deckel besitzt einen rechteckigen Knopf. Bei den Dekoren wurden die sehr traditionel-

len Westerwälder Techniken wie Red und Knibis sowie die zusätzliche dunkelblaue Kobaltmaltebemalung für moderne, flächige, abstrakt-geometrische Dekore angewandt. Die Reddekortechnik wurde nicht nur an der Fachschule Höhr gepflegt – auch Gerhard Marcks hat sie, angeregt durch einen alten Westerwälder Steinzeugkrug, in der Bauhaus-Keramikwerkstatt 1920/21 gerne für seine holzschnittartigen, flächigen Dekore angewandt.⁸⁵ Alle Dekore dieser salzglasierten Steinzeugarbeiten Hedwig Bollhagens zeigen einen einheitlichen Stil, wie er ähnlich auch bei anderen Fachschularbeiten aus Höhr belegt ist. Zeichnerisch ritzte Hedwig Bollhagen den Dekor zunächst mit dem Redholz in den lederharten Ton, wodurch sie zugleich die Flächen umriß, die sie später teilweise mit Kobaltmalte dunkelblau ausmalte. Hinzu konnte, wie bei einem Schälchen, die Knibistechnik kommen (Abb. 5). In höchst lebendiger, ausdrucksstarker Weise kombinierte sie sehr experimentell die unterschiedlichsten geometrischen Grundelemente. Flächig umspannen die abstrakt-geometrischen, meist asymmetrisch angelegten Dekore die Gefäße: verschiedenartigste Flächen wie Drei- und Rechtecke, Quadrate, Kreise ebenso wie mannigfaltige Linien, Bänder und Streifen, aber auch Kreisbögen, Winkel und Zickzacklinien. Auch ein vertikaler Streifendekor kommt schon vor – ähnlich wie ihr bekannter Dekorklassiker „Blau-weiß“ in Marwitz um 1955 (Abb. 12). Die von der zeitgenössischen modernen Malerei inspirierten experimentellen Dekore dominieren bei diesen Steinzeugarbeiten zumeist gegenüber den schlichten, strengen Gebrauchsformen. So sprengt beispielsweise der expressive, kristalline Dekor aus Dreiecken bei einer Schale geradezu deren Form (Abb. 6).

In technischer Hinsicht unterscheiden sich von dieser Gruppe sehr wesentlich zwei andere Stücke aus Steinzeug. Hierzu gehört ein in Bollenbachs Artikel abgebildeter, türkis glasierter Übertopf mit streng konischer, durchbrochener Wandung. Diese ist so gestaltet, daß nur ein abstrakt-geometrischer Dekor aus Linien, Bändern und Kreisbögen stehen bleibt (Abb. 19). Eine zeitgenössische Fotografie zeigt weiterhin eine dunkel salzglasierte Bowle mit west-erwaldtypisch aufgelegtem, stilistisch ganz ähnlichem

Reliefdekor (Abb. 14). Vergleichbare abstrakt-geometrische Art deco-Stegreliefdekore, die seinerzeit (auch bei Möbeln und in der Architektur) große Mode waren, finden sich nicht nur auf anderen Höhrer Fachschularbeiten dieser Zeit, sondern auch bei Wandplatten aus der Klasse Artur Hennigs an der Keramischen Fachschule Bunzlau 1926/27.⁸⁶

Im Dekor stilistisch verwandt mit den vorgestellten Steinzeugarbeiten sind ein von Bollenbach abgebildetes Fayenceschreibzeug (Abb. 21), das aufwendig abstrakt-geometrisch bemalt ist, und eine im Besitz Hedwig Bollhagens erhalten gebliebene Irdenwarenschale (Abb. 24). Das Schreibzeug ist in traditioneller Form auf einer rechteckigen Grundplatte aufgebaut, auf der die beiden leicht gebauchten, faßförmigen Einsatzbehälter mit ihren ein wenig gewölbten Deckeln und kugeligen Knäufen montiert sind. Die Grundplatte wird allseitig durch Stege begrenzt, links und rechts sind diese, um Federn halten zu können, gewellt. Während die Einsatzbehälter mit einem Ringeldekor bemalt sind, der die Deckelränder und -knäufe durch dunkle Bemalung akzentuiert, ist die Grundplatte mit einem reichen Linienornament aus sich vielfach überkreuzenden, verschieden breiten Linien dekoriert. Technisch anders, jedoch mit stilistisch vergleichbarem Dekor, ist die Irdenwarenschale.⁸⁷ Den durch die transparente Bleiglasur durchscheinenden, rotbraunen Scherben bemalte Hedwig Bollhagen mit einem modernen, geometrischen, blauen und weißen Schlickerdekor, auf dem Boden mit Ringeln. Die eigentlich traditionelle Dekortechnik kannte Hedwig Bollhagen durch ihr Praktikum in der Töpferei von Wilhelm Kauffold in Großalmerode. Stilistisch ähnliche moderne Schlickerdekore wandten in den 20er Jahren auch Johannes Driesch 1921/22 in der Bauhaus-Keramikwerkstatt, Kuno Jaschinski in Goslar 1924/25 und Jan Bontjes van Beek um 1925 in der „Fischerhuder Kunst-Keramik“ an, ohne daß sie jedoch von diesen Arbeiten direkt beeinflusst sein dürfte.⁸⁸

In eine stilistisch gänzlich andere Richtung geht dagegen ein aus dem Besitz Hedwig Bollhagens stammender kleiner, stark bauchiger Steinzeugkrug mit kurzem Hals und Ösenhenkel im Kunstgewerbemuseum Berlin, der nur mit einer dunkelbraunen, schwarz gefleckten

Salzglasur geschmückt ist (Abb. 16). Im Stil verwandt sind nur fotografisch dokumentierte, schlicht weiße, völlig undekorierte Fayencen und drei Schalen mit Überlaufglasuren (Abb. 15, 17–18). Bei den Fayencen handelt es sich um Teile eines Kaffee- oder Mokkaservices (bestehend aus einer Kanne und einem Gedeck) und eine einzelne kleine Kanne mit kleiner Schnauze, die wohl (als Gießer) für Milch gedacht war. Die Kaffeekanne ist aus traditionellen birnförmigen, s-förmig geschweiften Thüringer Porzellankannen (vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts) entwickelt, durch die auch Otto Lindig 1923 in der Bauhaus-Keramikwerkstatt zu mehreren Kannenformen angeregt wurde.⁸⁹ Über einem sehr weit ausschwingenden, gewölbten Tellerfuß wölbt sich der elegant s-förmig geschwungene, balusterförmige Gefäßkörper mit ovoidem Bauch und ausschwingendem Hals. Ebenso eigentümlich wie der große Tellerfuß ist die ungewöhnlich weit bis zum Fuß hinabreichende, langgezogene Schnauze, deren S-Schwung denjenigen der Kannengrundform paraphrasiert.⁹⁰ Kannenhenkel und Knauf des (wie bei alten Thüringer Kannen und der Form „L 11“ Lindigs) kugelig gewölbten Deckels gestaltete sie ringförmig. Hierbei erscheint die Form des Henkels allerdings unzweckmäßig – er dürfte bei gefüllter Kanne nur schwer zu greifen sein. Optisch ist er jedoch ein Gegengewicht zur großen Schnauze. Die glockenbecherförmige Tasse – ebenfalls mit Ringhenkel – ist leicht s-förmig geschwungen und besitzt einen auslippenden Rand, während die Untertasse sanft ausschwingt.⁹¹ Die kleine Milchkanne mit seinem kräftigen Ohrenhenkel ist streng zylindrisch und weist ungewöhnlich starke, rippenförmige Drehrillen auf, wie sie in der deutschen Keramik besonders seit Mitte der 20er bis in die 30er Jahre typisch waren und auch bei anderen Fachschularbeiten der 20er Jahre aus Höhr vorkommen.⁹² Hedwig Bollhagen kannte solche Drehrillendekore bereits aus der Hamelner Töpferei und eigenen Werkstatt Gertrud Krauts. Die drei Schalen, bei denen es sich um Fayencen oder um kunstvoll glasierte Irdenware handeln dürfte, zeigen die ganze Form bedeckende, moderne Überlaufglasuren oder auch abgesetzte, vom Rand herunterfließende Glasurläufe. Im Besitz/Nachlaß Hedwig Bollhagens befand sich weiterhin ein

Fayenceschälchen mit dunkelkobaltblauem Überlauf, das ebenfalls dieser Gruppe zuzurechnen ist.⁹³ Mit der Beschränkung auf die Glasur und dem Verzicht auf jeglichen Dekor (außer Drehrillen) stehen der Steinzeugkrug, diese Fayencen und Schalen damit in der Tradition der bereits erwähnten, von Kamp und Berdel auf der Stuttgarter Werkbundausstellung „Die Form“ in Stuttgart 1924 gezeigten glasierten Gefäße.⁹⁴ Bei dem Mokkaservice und der einzelnen Kanne Hedwig Bollhagens wird durch die weiße Fayence-Zinnglasur die Form noch puristischer betont. Sie zeigen jene modernen Gestaltungsprinzipien wie sie durch den von Walter Riezler geprägten programmatischen Titel „Die Form ohne Ornament“ des Begleitbuchs zur Ausstellung zum festen Begriff wurden.⁹⁵ Zu vermuten ist bei all diesen Fayence- und Irdenwarestücken eine Auseinandersetzung Hedwig Bollhagens mit der zeitgenössischen sachlichen Keramik aus der Bauhaus-Keramikwerkstatt (die häufig schwarze Glasuren sowie hellgrauweiße Zinnglasuren mit durchscheinendem Scherben verwendete) und anderer Keramikwerkstätten, die gleichfalls konvergierend (teilweise oder sogar ganz) in den 20er Jahren dem Postulat der „Form ohne Ornament“ folgten: neben Gertrud Kraut in Hameln beispielsweise auch Jan Bontjes van Beek in der „Fischerhuder Kunst-Keramik“, Otto Douglas-Hill in Oranienburg und Berlin, Paul Dresler in Krefeld, Kuno Jaschinski in Goslar, Richard Mutz in Gildenhall b. Neuruppin, Otto Lindig in Dornburg (ab 1925), Auguste Papendieck in Bremen, Gustav Weidanz und Marguerite Friedlaender an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle/S.⁹⁶ Mit den Zielen des Werkbunds beschäftigte sich Hedwig Bollhagen ebenfalls schon sehr früh:

„Schon damals auf der Fachschule waren wir begeistert von den neuen Ideen, etwas anderes zu machen als diese schrecklichen Steingutsachen aus der Gründerzeit mit diesen entsetzlichen Mustern und überla-

*denen Dekors [...] Damals jedenfalls war die Absicht, etwas zu machen, das zweckmäßige und gute Formen besitzt, wenig kostet und für alle da ist.“*⁹⁷

Gleichfalls Fayence ist eine Dose, die in ihrem Dekor mit der vorigen Gruppe verwandt ist (Abb. 20).⁹⁸ Die kugelig-gebauchte Dose mit kurzem Zylinderhals sowie flachem, eingelassenem Deckel mit fast rechteckigen Knauf zeigt einen Ringeldekor aus horizontalen, umlaufenden, verschieden breiten und unterschiedlich dunklen Linien und Bändern. Vorausgegangen war bei diesem ursprünglich sehr traditionellen Ringeldekor wiederum die Keramikwerkstatt des Bauhauses in Dornburg. Diese Dekorart war wohl von dem Thüringer Töpfermeister und Werkmeister in der Keramikwerkstatt, Max Krehan, eingeführt worden.⁹⁹ Seine Schüler Otto Lindig, Theodor Bogler, Werner Burri, Johannes Driesch und Marguerite Friedlaender verwendeten häufig Ringeldekore und wandten diese zum Teil auch noch später in anderen Werkstätten an.¹⁰⁰ Durch Publikationen wie „Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten“ von Walter Gropius (1925) wurden Ringeldekore auch einem größeren Publikum bekannt.¹⁰¹ Ähnliche Dosenformen und Ringeldekore wie bei Hedwig Bollhagen finden sich aber auch in der Klasse Artur Hennigs 1926/27.¹⁰² Wie Drehrillen konnten auch Ringel als Minimaldekor die Form betonend umspannen, unterstreichen und akzentuieren, so daß sie weitgehend dem Prinzip der „Form ohne Ornament“ entsprachen.¹⁰³

Mit diesen in Höhr geschaffenen Keramiken wird von Hedwig Bollhagen bereits ein vielschichtiger „Grundakkord“ angeschlagen, der später in Velten und Marwitz in den mannigfaltigen, genau durchdachten, abstrakt-geometrischen Dekoren, Ringeldekoren und den dem Primat der „Form ohne Ornament“ folgenden, schlicht glasierten, zweckmäßigen Keramiken nachklingt.

III.3. LEITERIN DER MALABTEILUNG UND ENTWERFERIN IN DEN STEINGUTFABRIKEN VELTEN-VORDAMM/WERK VELTEN 1927–1931

III.3.1. Anstellung, Aufgaben und künstlerisch-keramisches Umfeld

Im August oder September 1927 wurde Hedwig Bollhagen vom Direktor der Steingutfabriken Velten-Vordamm, Dr. Ing. Hermann Harkort jun., als Leiterin der Malabteilung und Entwerferin des Werks in Velten bei Berlin eingestellt,¹⁰⁴ obwohl ihr für ihre neue Tätigkeit „jede praktische und menschliche Erfahrung im Betrieb“ fehlte und ihrer Ansicht nach auch die beiden Volontariate in Hameln und Bückeberg „wenig ins Gewicht“ „fielen“.¹⁰⁵ Nach der Absolvierung von fünf Fachschulsemestern und den beiden Praktika hatte sie nach eigener Einschätzung nämlich nur „etwa die Kenntnisse, die eine Laborantin als Anfängerin in einem keramischen Betrieb mitzubringen hat.“ Zur Herstellung von Geschirr war sie zudem in Höhr kaum gekommen, da ihr „das Schulniveau in diesen Fächern unbefriedigend“ erschien. Hermann Harkort erkannte jedoch die Begabung der jungen Hedwig Bollhagen. Wie bereits ihre beiden Vorgängerinnen in der Malabteilung – Charlotte Hartmann (von 1919 bis 1924) und Elisabeth Dörr (von 1924 bis 1927) – stellte er sie wohl gerade wegen ihrer geringen Erfahrung auf diesem Gebiet ein.¹⁰⁶ Hermann Harkort konnte nämlich darauf vertrauen, daß die sowohl künstlerisch als auch keramisch noch ziemlich unbefangene Hedwig Bollhagen zwar „in diesen Dingen nicht ausgebildet“, aber eben „auch nicht verbildet“ war:¹⁰⁷ Nachdem er zuvor ausgebildete Künstler und Keramiker angestellt hatte, „wollte er nun einmal ein unbeschriebenes Blatt, das sich bei ihm sozusagen ganz und gar entwickelt. Naja, da fand er wohl, daß das Aussicht hatte, und hat mich nicht nach der Probezeit wieder rausgeschmissen.“¹⁰⁸

Der Spiritus rector der Steingutfabriken Velten-Vordamm Hermann Harkort jun. stammte aus einer bedeutenden südwestfälischen Industriellenfamilie und wurde 1881 in Hagen in Westfalen geboren; väterlicherseits war er mit dem berühmten Hagener Kunstmäzen und engagierten Vertreter des Werkbunds Karl

Ernst Osthaus verwandt, der auch Mitgesellschafter der Steingutfabriken war.¹⁰⁹ Seit 1901/02 gehörte seinem Vater Hermann Harkort sen. die Steingutfabrik in Vordamm (an der Ostbahn) bei Driesen in der Neu-mark. Hermann Harkort jun. studierte in Hannover Chemie und promovierte 1906 in Aachen. Ab 1908 leitete er die Steingutfabrik in Vordamm und stellte deren einfaches Produktionsprogramm auf künstlerisch anspruchsvoll gestaltete Keramik um, wobei er eine eigene Kunstabteilung – die „Märkische Kunstkeramiken Vordamm“ – einrichtete. Die Steingutfabrik Vordamm wurde Mitglied des Deutschen Werkbunds und stellte 1914 auf der großen Werkbundaussstellung in Köln aus.¹¹⁰ Schon früh konnte Hermann Harkort jun. bedeutende künstlerische Mitarbeiter gewinnen: Carl Otto Czeschka, Gerhard Marcks, Emanuel Josef Margold, Gustav Partz und Richard Scheibe. Wichtigster Entwerfer wurde um 1910 der Maler Walter Stock, der bis um 1925 vor allem Seriergefäße mit ornamental stilisierten, schablonierten Rankenmustern und Craqueléglasuren sowie strengen vertikalen Streifendekoren entwarf, die mit ähnlichen Keramiken Christian Neureuthers und Eduard Schweitzers aus der Wächtersbacher Steingutfabrik verglichen werden können.

1913/14 wurde nach Plänen des Düsseldorfer Architekten Prof. Karl Wach ein zweites Werk in Velten bei Berlin errichtet, so daß nun eine Doppelfirma „Steingutfabriken Velten-Vordamm“ bestand, obgleich die Produktion in Velten kriegsbedingt erst nach dem I. Weltkrieg begonnen werden konnte.¹¹¹ Der ein- bis zweigeschossige, moderne Fabrikgebäudekomplex, der sich zwischen einem Kanal (Havelarm) und einem Gleisanschluß erstreckte, war hierbei architektonisch klar nach funktionalen Gesichtspunkten des Produktionsablaufes gestaltet worden.¹¹²

Die Anstellung als Leiterin der Veltener Malabteilung bedeutete zweifellos eine sehr große, verantwortungsvolle Aufgabe für die noch nicht einmal zwanzigjährige Hedwig Bollhagen, die zudem beson-

dere organisatorische Fähigkeiten verlangte: Die Malabteilung beschäftigte außer einigen wenigen Männern (die aber nur ovale Geschirrtile ränderten und einfache Schablonendekore ausführten) circa 100 Malerinnen – „Malmädchen“ genannt.¹¹³ Ihre Tätigkeit in Velten war aber auch in besonderer Weise künstlerisch prägend und wegweisend für Hedwig Bollhagen:

„Ich hatte das Glück, direkt nach meiner Fachschulzeit 1927 in die Steingutfabrik Velten-Vordamm von Dr. Harkort eintreten zu können und eine Tätigkeit zu beginnen, die für meine ganze Arbeit bis zum heutigen Tage bestimmend war. Durch die intensive Schaffensfreude Dr. Harkorts, seine große Liebe zu Keramik, seinen vorurteilsfreien Optimismus und sein Wissen war die Fabrik sicher einer der lebendigsten, vielseitigsten und interessantesten keramischen Betriebe seiner Zeit.“¹¹⁴

Dies ist durchaus kein verklärender Rückblick. Sowohl in künstlerischer als auch keramischer Hinsicht ähnlich vielseitig und fortschrittlich-innovativ wie das Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm war in den 20er Jahren nur wenige andere Firmen wie die Großherzogliche/Staatliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe, die Steingutfabriken Wächtersbach sowie Villeroy & Boch in Dresden. Mit seinen ungefähr 300 Mitarbeitern war das Werk ein mittelgroßer Keramikbetrieb in Deutschland, technisch war es auf modernem Stand: Zur Verfügung standen ein großer Ringofen, vier Rundöfen und ein Muffelofen, die mit Steinkohle, Briketts und Gas befeuert wurden.¹¹⁵

Auch künstlerisch hatte das Veltener Werk großes Renommee und genöß einen hervorragenden Ruf. Die Erzeugnisse wurden ständig in den wichtigsten Fachzeitschriften (wie „Keramische Rundschau“, „Die Kachel- und Töpferkunst“, „Kunst und Kunstgewerbe“ und „Die Schaulade“) publiziert und in Otto Pelkas „Keramik der Neuzeit“ (1924) sowie Konrad Strauss' „Deutsche Keramik der Gegenwart“ (1927) hervorgehoben; es war auf fast allen bedeutenden Ausstellungen vertreten: 1922 auf der „Deutschen Gewerbeschau“ in München, 1925 auf der Internati-

onalen Kunstgewerbeausstellung in Monza, 1926 auf der Ausstellung „Alte und neue Keramik“ in der Neuen Sammlung in München, 1927 auf der Ausstellung „Europäisches Kunstgewerbe 1927“ im Grassimuseum in Leipzig.¹¹⁶ Zudem gehörte das Veltener Werk zu den regelmäßigen Ausstellern der Leipziger Messe und der Grassimesse.

Ursprünglich war das Veltener Werk zwar als Wandplattenfabrik geplant worden, doch änderte Hermann Harkort nach dem I. Weltkrieg seine Konzeption grundlegend – das neue Produktionsprogramm war nun vor allem handbemaltes Steingutgeschirr, das künstlerisch qualitativ gestaltet und zugleich durch die serielle Herstellung in großen Massen erschwinglich sein sollte.¹¹⁷ Harkort wollte mit diesen Geschirren eindrucksvoll zeigen, „daß es doch möglich ist“, auch im alltäglichen Gebrauch „Schönheit und Freude zu vermitteln“.¹¹⁸ Er war ein engagierter Verfechter von Werkbund- und Bauhausideen, so daß er auch mit seinem Veltener Werk Mitglied im Deutschen Werkbund war.¹¹⁹ Bereits 1920 rief Harkort in dem Aufsatz „Künstler, Massenerzeugnis und Type“ dazu auf, die im „Allgemeinen der Industrie abgeneigte Künstlerschaft für die so unkünstlerisch scheinende Massenherstellung“ als Entwerfer zu gewinnen.¹²⁰ Als wichtigste Entwerferin für das Veltener Werk konnte er 1919 durch Vermittlung Gerhard Marcks' die junge, äußerst begabte Malerin Charlotte Hartmann (1898 Berlin – 1982 Lemgo) gewinnen, die an der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin sowie an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums bei Prof. Ernst Böhm und Prof. Adolf Strübe in Berlin studiert hatte.¹²¹ Während im Vordammer Werk in den 20er Jahren weiter überwiegend einfachere Keramik mit Schablonen- und Spritzdekoren hergestellt wurde, entwarf Charlotte Hartmann von 1919 bis 1924 für das Veltener Werk künstlerisch anspruchsvolle Steingutgeschirre und Zierkeramiken mit schlichten, zweckmäßigen Formen sowie kräftigen, ausdrucksstarken und phantasievollen, farbenfrohen, handgemalten Unterglasurdekoren.¹²² Sie bestimmte die „gesamte Erzeugung einer ganzen Fabrik von einheitlichem Charakter und persönlichem Gepräge“, wobei „ein erstaunlicher Ideenreichtum ge-

waltet hat und trotz aller scheinbaren Typisierung den Geschirren geschmackliche Vielseitigkeit innewohnt.“¹²³ Die von Harkort und Charlotte Hartmann präferierte Handmalerei hatte zugleich den Vorteil einer freieren „Formgebung, [...] da die Flächen nicht mehr den Abhängigkeiten der Schablone und des Bedruckens unterworfen sind.“

Durch Charlotte Hartmann wurde Steingut und später auch Fayence wieder zu neuer künstlerischer Blüte gebracht. Bei ihren Dekorentwürfen stilisierte sie die Motive und setzte die breit-flächig, großzügig gemalten Dekore modern aus einfachen geometrischen Grundelementen – verschiedenen Linien, Punkten und Flächen – zusammen. Dies hatte nicht nur künstlerische Gründe, sondern erleichterte zudem wesentlich die serielle Umsetzung selbst komplizierter Dekore durch die Malerinnen. Überdies wurden die Keramiken hierdurch wesentlich preiswerter und damit für breitere Käufer-schichten erschwinglich. Die künstlerischen und keramischen Leistungen der Entwürfe Charlotte Hartmanns wurden schon früh erkannt. Bereits 1921 erschien in der Zeitschrift „Der Hausrat“ ein Artikel, in dem die Wiederbelebung der Unterglasurhandmalerei auf Steingutgeschirr durch Charlotte Hartmann und dessen Materialgerechtigkeit gelobt wird.¹²⁴ Ihre Entwürfe werden denjenigen Steingutkeramiken gegenübergestellt, die „ihrer besten Wirkungen durch Schablone und Druck beraubt worden“ und dadurch „erstarrt“ sind.¹²⁵ Charlotte Hartmann strebte nach Materialgerechtigkeit und wollte „den Charakter des Steinguts typisch zum Ausdruck zu bringen“. Nicht „auf dem Zeichenpapier, wie auf das so oft bei den künstlerischen Ausgestaltungen von Fabrikware versucht wird“, „vertiefte“ sie „sich gründlich in ihre Aufgabe“, sondern indem sie unmittelbar „in langer Arbeit in engem Zusammenhange mit dem Fabrikbetriebe“ künstlerisch und technisch das Material Steingut und dessen Dekorierung in Handmalerei erprobte. Hierdurch gelangen ihr Dekore, die sowohl durch ihren „Nuancenreichtum“ als auch ihre Farbwirkung herausragen und „in gutem Sinn neuzeitlich künstlerisch“ sind. Gleichzeitig erfüllten die Steingutgeschirre aus dem Veltener Werk der Steingutfabriken Veltens-Vordamm aber auch genau jene künstlerisch-sozialen Aufgaben, wie sie der Werkbund forderte:

„Geschmacklich gute Massenerzeugnisse jeden[m] Käuferkreis zugänglich machen. Die gesteigerte Qualität [...] soll nicht wenigen Bemittelten zu gute kommen, gerade die künstlerischen Ansprüche der Allgemeinheit sollen gesteigert werden, denn nur dann hat die Qualitätsware einen Sinn. Das tägliche Gebrauchsgeschirr soll gleichzeitig ein Schmuck für die Küche sein und sich nicht schämen zu brauchen, auch auf den[m] gedeckten Tisch zu erscheinen.“

Gottfried Bernd bewunderte 1923 in seinem Aufsatz „Werkkünstlerisches Steingut“ ebenfalls die Materialgerechtigkeit dieser Steingutgeschirre in Form und Dekor, die nicht mehr als billiges Surrogat das repräsentative Porzellan kopieren. Sie zeigen für ihn eine neue Richtung, in der „Steingut nichts als Steingut sein will“ wodurch „sich ihm ganz neue Möglichkeiten der Form, des Ornamentes und der Farbe“ eröffnen.¹²⁶ So wird „werkgerechtes Steingut“ mit seiner „einfach kräftigen Form“ „das genaue Gegenteil einer Ersatzware werden, nämlich Eigenware, die [...] aus den Gegebenheiten des Stoffes organisch hervorgewachsen ist [...]“ Gottfried Bernd hebt vor allem die sowohl „lebhaft“ gestalteten als auch „ausgewogene[n]“, „charaktervollen und überlegten“ Formen hervor, zu denen „die Bemalung ein Wesentliches“ beitrage. Er hofft, daß „die typenbildende Kraft dieser Veltener Stücke auch auf Hausrat verwandter Art übergreifen“ werde.

Harkort forderte von den Steingutfabrikanten, sich nicht dem „Geschmack und dem Verlangen des Verbrauchers und Händlers zu richten“, sondern „bahnbrechend“ bei der „Wiederbelebung“ des Steinguts zu wirken, indem „neue Grundsätze“ der „Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit“ bei der Gestaltung in die Tat umgesetzt werden.¹²⁷ Besonders betont er die Materialgerechtigkeit:

„Jedes Ding soll möglichst klar und vollkommen zum Ausdruck bringen, wozu es dienen soll. Dann aber sollen die Eigenschaften und Eigenarten des Materials, das zur Verwendung gelangte, in ihm möglichst deutlich zur Geltung kommen.“¹²⁸

Entscheidend für den Erfolg ist für ihn aber auch die unbedingt notwendige Zusammenarbeit mit dem Handel, der die „Schönheit“ solch „ungewohnte[r] Erzeugnisse“ und „Dinge von neuartigem, zeitsprechendem Charakter“ den Käufern vermitteln muß. So kann durch das Angebot zugleich die Nachfrage nach qualitativ gestaltetem Steingut gesteigert werden.

Die Produktionspalette des Veltener Werks wurde diversifiziert und im Laufe der Jahre äußerst vielfältig: außer Gebrauchsgeschirr und Zierkeramik aus Fayence und Steingut (vor allem mit handgemalten Dekoren) auch Garten- und Baukeramik sowie Stapelware für den Export; 1923/24 wurde eine eigene Fayenceabteilung eingerichtet, wobei die aufwendiger gestalteten, ausschließlich handbemalten Fayencen ursprünglich nur freigedreht wurden.¹²⁹ Charlotte Hartmann und ihre Nachfolgerin Elisabeth Dörr (1896 Freienwalde/O. – 1993 Herstelle)¹³⁰ entwarfen als Leiterinnen der Malabteilung allerdings nicht nur viele Dekore und Formen für Geschirre, sondern auch für Vasen, Leuchter sowie andere Gebrauchs- und Zierkeramik. In künstlerischer Bedeutung hatte das Veltener Werk dasjenige in Vordamm längst überholt. Es wurde zu einem künstlerisch-keramischen Experimentierfeld. Schon 1922–24 arbeitete Hermann Harkort mit der von Bruno Paul geleiteten Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin zusammen.¹³¹ Außerdem konnte er seit 1919 viele bedeutende avantgardistische Keramiker, Bildhauer, Maler und Graphiker als freie und feste Mitarbeiter des Veltener Werks heranziehen, die sowohl zahlreiche Einzelstücke schufen als auch Serienformen und -dekore entwarfen: Gerhard Marcks, Theodor Bogler, Werner Burri, Thoma Gräfin Grote, Louise Harkort, Walter Sutkowski, Ilse Fehling-Witting, Hans Klakow, Alfred Vocke, Martin Hahm, Antonie Mutter, Gertrud Guzinski, Gerda Frommann, Arno Lehmann und Alfred Ehlers.¹³² Seinen Mitarbeitern gewährte der großzügige und künstlerisch äußerst aufgeschlossene Hermann Harkort dabei außergewöhnlich große Freiheiten in ihrer keramischen und künstlerischen Arbeit.¹³³ Auch künstlerischen Experimenten ließ er breiten Raum: Inner-

halb eines Projektes setzte man sich 1927 keramisch mit brasilianischer Indianerkunst auseinander.¹³⁴

Während ihrer Veltener Zeit wohnte Hedwig Bollhagen seit Ende 1927 in der ehemaligen Wohnung Elisabeth Dörres in Berlin-Pankow, von wo aus sie mit der S-Bahn nach Velten fahren konnte.¹³⁵ Als Mitarbeiterin hatte sie eine damals sehr ungewöhnliche Arbeitszeitregelung mit schon so etwas wie „gleitender Arbeitszeit“. Weil sie nur ein bestimmtes Wochenstundensoll erfüllen mußte, konnte sie in Absprache mit Hermann Harkort beispielsweise vormittags im Berliner Zoo zeichnen, um Studien zu betreiben (Abb. 73). Andererseits blieb sie aber auch häufig über Nacht in Velten und arbeitete bis zum nächsten Morgen durch.

Die junge Hedwig Bollhagen genoss das faszinierende, großstädtische, kulturell und künstlerisch reiche Leben im Berlin der 20er Jahre in vollen Zügen, das wesentlich mehr zu bieten hatte als das kleinstädtische Velten, in dem fast nur Kachelofenfabrikarbeiter und Töpfer arbeiteten und lebten.¹³⁶ Fast jeden Abend war sie in Berlin unterwegs, um etwas zu unternehmen. Zweimal die Woche nahm sie Aktzeichenstunden bei dem Maler Robert Erdmann, wovon sich in ihrem Besitz (Nachlaß) mehrere Skizzenbücher erhalten haben.¹³⁷ Häufig sah sich Hedwig Bollhagen Ausstellungen mit moderner Kunst in Museen und Galerien an; sie besuchte „neue Cafés mit modernen und ungewöhnlichen Ausstattungen“, Künstler- und Literatencafés wie das „Romanische Café“, Kabarets, Varietés und viele Theatervorstellungen. Beeindruckend waren für sie vor allem die Theater und Inszenierungen Max Reinhardts und Erwin Piscators. Namentlich in Erinnerung blieben ihr die Auftritte Claire Waldoffs und die zweite Aufführung der berühmten „Dreigroschenoper“ Bertolt Brechts und Kurt Weills.

Wichtig war für Hedwig Bollhagen in künstlerischer Hinsicht ganz besonders die Bekanntschaften und Freundschaften sowie die Zusammenarbeit mit den vielen in Velten arbeitenden Keramikern und Künstlern: „Ich war glücklich, viele dieser schöpferischen und eigenwilligen Menschen kennenzulernen, mir Maßstäbe zu bilden und zu versuchen, mich danach auszu-

richten.“¹³⁸ In keramischer Hinsicht hatten außer ihren beiden Vorgängerinnen in der Malabteilung (Charlotte Hartmann und Elisabeth Dörr) vor allem zwei Schüler aus der Bauhaus-Keramikwerkstatt sehr großen Einfluß auf Hedwig Bollhagen – Theodor Bogler und Werner Burri. Ihr ehemaliger Lehrer in Dornburg, Gerhard Marcks (künstlerischer Leiter der Keramikwerkstatt), hatte bereits 1917/18 mehrere Tierfiguren für das Vordammer Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm entworfen.¹³⁹ Am 1. Dezember 1918 war er von Bruno Paul an die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin als Lehrer der Bildhauerklassen berufen worden.¹⁴⁰ Für das Werk in Velten schuf Marcks (möglicherweise noch bevor er am 1. Oktober 1919 seine Stelle als Formmeister in der Bauhaus-Keramikwerkstatt in Dornburg antrat) 1919–21 wahrscheinlich mehrere Dekorentwürfe für Steingutgeschirre, die wegen ihrer Komplexität aber nur schwer in die Serienproduktion übernommen werden konnten.¹⁴¹ 1923 arbeitete der künstlerisch überaus aufgeschlossene, werkbund- und bauhausorientierte Hermann Harkort als erster Fabrikant sogar unmittelbar mit der Bauhaus-Keramikwerkstatt zusammen: Bogler, Marcks-Schüler und neben Lindig in Dornburg zweifellos der bedeutendste Keramiker, entwarf während eines mehrwöchigen Aufenthalts im Sommer 1923 in Velten für das Versuchshaus „Am Horn“ der großen Weimarer Bauhausausstellung seine berühmte Steingut-Küchengefäßgarnitur. Diese wurde im Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm ausgeführt und ging 1924 sogar in Serie.¹⁴² Hierbei kombinierte Bogler streng stereometrische Grundformen wie Halbkugel, Zylinder und Konus miteinander. Über die von ihm besuchte Weimarer Bauhausausstellung 1923 verfaßte Hermann Harkort einen Artikel unter dem programmatischen Ausstellungstitel *„Kunst und Technik, eine neue Einheit!“*, in dem er insbesondere die Arbeiten der Keramikwerkstatt lobte und vor allem die Keramikindustrie zur Zusammenarbeit mit dem Bauhaus aufrief, wie er es bereits selbst getan hatte:

„Gerade die keramische Industrie, bei der in so hervorragendem Umfange die Fragen schönheitlicher Gestaltung mitsprechen, [...] sollte sich in erster Li-

*nie verpflichtet fühlen, an den Weimarer Dingen lebhaftesten Anteil zu nehmen und sich willig zur Aufnahme und Weiterentwicklung des dort Begonnenen zu zeigen.“*¹⁴³

Später konnte Bogler von Harkort als zukunftsweisender fester Mitarbeiter gewonnen werden: Bereits vor der Schließung des Weimarer Bauhauses verließ er im Dezember 1924 die Dornburger Keramikwerkstatt, um Anfang 1925 Leiter der Form- und Modellwerkstatt im Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm zu werden. Besonders hervorzuheben sind in seinem Veltener Œuvre die 1925–26 entstandenen (ähnlich wie die Küchengefäßgarnitur, seine bekannten Kombinationsteekannen von 1923 und Marianne Brandts in der Bauhaus-Metallwerkstatt entstandene Tee-Extraktkanne „MT 49“ von 1924) radikal auf die stereometrischen Grundformen Halbkugel und Zylinder reduzierten, dadurch aber auch teilweise unfunctional gestalteten, halbkugeligen Kannen.¹⁴⁴ Bogler blieb nur bis Dezember 1926 in Velten, schon Anfang 1927 trat er in die Benediktinerabtei Maria Laach ein.¹⁴⁵ Obgleich er Velten verlassen hatte, entwarf er auch danach noch verschiedene Keramiken, wobei er unter anderem Formen Hedwig Bollhagens für seine Dekore verwendete: Um 1929/30 wurden in Velten für den Maria Laacher Kunstverlag *„Ars Liturgica“* Formentwürfe Boglers – Schalen, Hostienteller und -dosen, Leuchter, Vasen und Weihwasserbecken – mit christlichen Motiven seriell ausgeführt.¹⁴⁶

Von noch größerer Bedeutung als Bogler war für Hedwig Bollhagen sicherlich die Zusammenarbeit und Freundschaft mit Werner Burri (1898–1972), der kurz nach ihr im Januar 1928 als freier künstlerischer Mitarbeiter nach Velten kam, wo er bis 1931 eng mit ihr zusammenarbeitete.¹⁴⁷ Zuvor hatte Burri 1922–25 mit Bogler, Marguerite Friedlaender, Thoma Gräfin Grote und Otto Lindig in der Bauhaus-Keramikwerkstatt gelernt und war 1925–27 Geselle in der nun von Lindig geleiteten (zur Bauhochschule Weimar gehörenden) Werkstatt gewesen. Während er in Dornburg noch im Schatten Boglers und Lindigs stand, konnte er sich in Velten frei entfalten, wobei sowohl viele Einzelstücke als auch Serien-Form- und Dekorentwürfe entstanden.

Eine der wichtigsten und für ihr weiteres keramisches Werk entscheidendsten Begegnungen ihres Lebens war sicherlich die mit dem Maler und Graphiker Charles Crodel (1894–1973), den sie in Velten wahrscheinlich 1929 kennenlernte und mit dem sie seitdem zeitlebens befreundet blieb.¹⁴⁸ Neben Burri gehörte auch Crodel später in Hedwig Bollhagens eigenen „HB-Werkstätten für Keramik“ in Marwitz bei Velten zu den wichtigsten künstlerischen Mitarbeitern.¹⁴⁹ Crodel war als Maler und Graphiker Autodidakt. 1914 hatte er kurz bei Richard Riemerschmid und Fritz Helmut Ehmcke an der Kunstgewerbeschule in München studiert, nach dem I. Weltkrieg 1918–21 Archäologie und Kunstgeschichte bei Botho Graef und Herbert Koch an der Universität in Jena. Parallel absolvierte er eine Ausbildung zum Drucker und Lithographen in der Lithographischen Kunstanstalt Otto Giltch in Jena, die er 1921 abschloß. 1919 begann seine Freundschaft mit Gerhard Marcks, den er auch in der Dornburger Bauhaus-Keramikwerkstatt besuchte. Schon früh beschäftigte sich Crodel auch mit „angewandter Kunst“. Seit 1925 bemalte er einfache, weiße Serienporzellane und ab Ende der 20er Jahre hat er zudem Porzellan der Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin dekoriert.¹⁵⁰ 1927 wurde Crodel Leiter der Klasse für Malerei und Graphik an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle, an der neben Marguerite Friedlaender auch der befreundete Gerhard Marcks lehrte (der sich sehr für seine Berufung eingesetzt hatte).¹⁵¹ Durch ihn dürfte er auf das Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm aufmerksam gemacht worden sein, um Baukeramik ausführen zu können. In Velten bemalte Crodel sowohl einzelne Keramikplatten als auch ganze Kamine aus Keramik, unter anderem für sein von Johannes Niemeyer 1924 erbautes Haus in Halle (1929) sowie die Internationale Bauausstellung in Berlin (1931).¹⁵² In technischer Hinsicht stand ihm hierbei Thoma Gräfin Grote zur Seite, die nach ihrem Studium an der Fachschule in Höhr seit 1928 im Veltener Werk vor allem als technische Mitarbeiterin angestellt war.¹⁵³ Wie Max Läger in den 20er Jahren (und stilistisch ähnlich) bemalte auch er die Keramikplatten skizzenhaft in farbiger, weich zerfließender Malerei unter einer farblosen Alkalicraqueléglasur.¹⁵⁴

Neben den bereits genannten Keramikern und Künstlern wirkten Ende der 20er Jahre im Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm noch eine Reihe weiterer. Der Maler, Graphiker und Bildhauer Werner Gothein (1890–1968), der zugleich für das Werk Vordamm und die Majolika-Manufaktur Karlsruhe als Entwerfer tätig war, gestaltete als freier Mitarbeiter um 1928–30 Kakteenschalen, Vasen, Schalen und Geschirre allein aus stereometrischen und geometrischen Grundelementen (besonders Zylinder und Konus).¹⁵⁵ Aus der konstruktivistischen, leider nicht immer materialgerechten Gestaltung resultieren allerdings zuweilen funktionale Probleme: Bei seiner bekannten, auf einer Idee Christopher Dressers beruhenden, zylindrischen Typensatzteekanne aus Steingut, stoßen beispielsweise die ineinandergestellten Einzelteile zwangsläufig aneinander. Die mit Burri befreundete junge Bildhauerin Gerda Frommann schuf Baukeramiken wie den Adler für die Post in Hennigsdorf sowie aus stereometrischen Grundformen zusammengesetzte figürliche Leuchter und Buchstützen.¹⁵⁶ Auf dem Gebiet des Dekors wirkten Gertrud Guzinski, die aus der Malabteilung der Steingutfabriken hervorging und deren Dekor Nr. F. 423 auch auf Formen Hedwig Bollhagens Verwendung fand, sowie die Autodidaktin Louise Harkort (Ehefrau Hermann Harkorts).¹⁵⁷ Beide stehen mit ihren vorwiegend geometrischen Dekoren stilistisch Elisabeth Dörr und Hedwig Bollhagen nahe. Als freier künstlerischer Mitarbeiter war zudem der Maler und Graphiker Martin Hahm tätig, der sowohl Einzelstücke als auch Form- und Dekorentwürfe für Serien schuf.¹⁵⁸

In ihre neue, völlig ungewohnte Tätigkeit als Leiterin der Malabteilung und Entwerferin im Veltener Werk wurde Hedwig Bollhagen zunächst noch etwa zwei Monate lang von ihrer Vorgängerin Elisabeth Dörr eingearbeitet, erst im Oktober wurde sie nach deren Weggang festangestellt.¹⁵⁹ Verständlicherweise hegte sie anfänglich starke Zweifel, sich im Umgang mit den 100 zum Teil wesentlich älteren und erfahreneren Malmädchen, behaupten zu können, was sich dann aber rasch gab.¹⁶⁰ Lebendig erinnerte sich Hedwig Bollhagen amüsiert über ihre Anfänge als junge Leiterin der Malabteilung, nachdem sie unbedarft

auf den Rat ihrer Vorgängerin Elisabeth Dörr gehört hatte „Du mußt erst mal ordentlich schimpfen, um dir Respekt zu verschaffen.“: „Das tat ich dann auch [...] aber danach ging das große Kichern los. Das war mir schrecklich peinlich, und seitdem habe ich nicht mehr geschimpft.“¹⁶¹ Hedwig Bollhagen verschaffte sich auf andere Art eine selbstverständliche Autorität. Durch das „Vertrauen“ und die „Geduld“, die Harkort ihr schenkte, sowie aufgrund ihrer Aufgeschlossenheit und ihrer rasch wachsenden organisatorischen und künstlerischen Fähigkeiten schaffte sie es, innerhalb kurzer Zeit in Velten Fuß zu fassen und Bedeutendes zu leisten.¹⁶²

Hedwig Bollhagen arbeitete, wenn sie nicht in der Malabteilung (als deren Leiterin) beschäftigt war, vor allem in einer eigenen atelierartigen Werkstatt, die sich in einem kleineren zweigeschossigen Werkstatt- und Wohnhaus auf dem großen Betriebsgelände befand.¹⁶³ Im Erdgeschoß waren drei Werkstattträume eingerichtet, während oben der Betriebsmeister der Steingutfabriken (August Wojak) mit seiner Familie wohnte. In dieser Werkstatt konnte Hedwig Bollhagen (besser als in der Malabteilung mit ihrer hektischen Betriebsamkeit) mit Muße ihre Form- und Dekorideen entwickeln, Dekore für ihre Einzelstücke und Serien entwerfen und ausführen; lediglich zum Drehen mußte sie in die kleine Dreherei der Steingutfabriken über den Hof gehen, da keine Töpferscheibe vorhanden war.¹⁶⁴ Neben Hedwig Bollhagen arbeiteten in der kleinen Werkstatt vor allem die freien Mitarbeiter Werner Burri und Louise Harkort (letztere schuf dort Dekorentwürfe und Einzelstückgefäße in Aufbautechnik mit Reliefdekoren ähnlich denen Antonie Mutters); außerdem benutzte Charles Crodel zusammen mit Thoma Gräfin Grote diese Werkstattträume, wenn er nach Velten kam.

Abgesehen von ihrer eigentlichen Aufgabe als Leiterin der Malabteilung und Entwerferin interessierte sich Hedwig Bollhagen sehr für den gesamten Produktionsprozeß und dessen Organisation.¹⁶⁵ Zusammen mit Hermann Harkort befaßte sie sich mit Arbeitszeitstudien zur Akkordpreisbildung und der damit verbundenen angemessenen Normenfestsetzung, was sich in ihrem gemeinsamen, 1931 veröffentlichten Aufsatz

„Arbeitszeitmessungen in Malereien keramischer Betriebe“ niederschlug.¹⁶⁶ Grundlage waren Untersuchungen zu einer ganzen Reihe unterschiedlicher Fayence- und Steingutdekore (sowohl Handmalerei- als auch Schablonendekore), die bis auf Dekor Nr. 13a (Entwurf Louise Harkort) größtenteils oder sogar ausschließlich von ihr allein entworfen worden waren. Sie studierten dabei mit einer „gewissen Zurückhaltung“ die Rationalisierungsmöglichkeiten in der Malerei, deren Grenzen sehr eng gesteckt sind.¹⁶⁷ Hierbei kamen Hedwig Bollhagen und Hermann Harkort nach den eingehenden Studien in der eigenen Veltener Malabteilung zu der Feststellung, daß eine Vielfalt von Dekoren schon aus rein zweckmäßigen, ökonomischen Gründen des Arbeitsablaufs nicht von mehreren Malerinnen in Teilschritten, sondern von einer Malerin allein als Ganzes ausgeführt werden sollte.¹⁶⁸ Eine wichtige Erwägung war hierbei statt Überspezialisierung die Flexibilität der Malerinnen, um sowohl wirtschaftlich bestehen als auch leichter neue Dekore verwirklichen zu können:

„Ein Malereipersonal, das durch Einübung auf immer wiederkehrende Dekore oder Dekorteile zu höchster Leistungssteigerung gebracht wäre, würde diese Anpassungsfähigkeit an ständig wechselnde Anforderungen einbüßen. Anders ein Personal, das durch bewußte Steigerung der malerischen Fähigkeiten in der Lage ist, den Anforderungen neuer Entwürfe schnell und qualitativ in bester Weise gerecht zu werden. Ein solches stellt dann ein Instrument dar, das auch wirtschaftlich betrachtet von größtem Wert ist.“¹⁶⁹

Doch sind die Rationalisierungsmöglichkeiten auch aus anderen Gründen eingeschränkt. Neben ästhetisch-künstlerischen Erwägungen müssen die Tätigkeit und die Persönlichkeit der Malerin selbst berücksichtigt werden:

„Die Ausschmückung eines Gegenstandes bedeutet letzten Endes eine ästhetische Bereicherung und eine Steigerung der künstlerischen Qualität. Rationalisierung bis zum Äußersten getrieben, liefe dar-

auf hinaus, ästhetische Werte am laufenden Bande zu fabrizieren. Es scheint widersinnig, aus der freien, ‚selbst geregelten Arbeit‘ des Malens, die doch einen künstlerischen, persönlichen Einschlag hat, und auch um hochwertig zu sein, behalten muß, eine gebundene zu machen, deren Ablauf durch ein vorgeschriebenes Arbeitstempo zwangsmäßig erfolgt. Bei keinem industriellen Arbeitsprozeß dürfte der Faktor ‚Mensch‘ eine solche Rolle spielen, wie in diesem Falle.“¹⁷⁰

Hedwig Bollhagen boten sich in Velten als „Mädchen für Alles“ aber noch vielfältige andere Betätigungsmöglichkeiten.¹⁷¹ An das erst vor kurzem abgerissene Verwaltungsgebäude malte sie den Firmenschriftzug,¹⁷² außerdem gestaltete sie Aufkleber für die Keramiken (Marke 7), den Umschlag eines Gartenkeramikataloges, Werbeentwürfe (Abb. 74) und einen standfesten Werbeaufsteller aus Fayence (1927/28) für das Veltener Werk.¹⁷³ Auch bei Ausstellungen (darunter den Grassimessen) half sie regelmäßig bei der Gestaltung und beim Aufbau mit.¹⁷⁴ An der Veltener Fortbildungsschule unterrichtete sie zudem Malerinnen und Lehrlinge im Zeichnen.¹⁷⁵

Ihre Veltener Erfahrungen in der Malabteilung flossen später in ihren im März 1934 (in der „Keramischen Rundschau und Kunst-Keramik“) erschienenen Artikel „Das Anlernen in der Fayence- und Steingutmalerei“ ein. Darin wird sowohl Hedwig Bollhagens Präferenz der Handmalerei als auch ihr besonderes Interesse an didaktischen Fragen deutlich. Neben einigen grundlegenden Forderungen wie der Vermittlung von Material- und Werkzeugkenntnissen, „Vermeidung einer deprimierenden Eintönigkeit“ und einem zweckmäßigen Arbeitsplatz ist für sie vor allem das richtige, allmähliche Einüben der Malerei wichtig.¹⁷⁶ Grundlage der Fayence- und Steingutmalerei sind hierbei einige wenige Grundelemente, aus denen mit verschiedenen Pinseln rasch „Blüten- und Sternformen als dankbare Versuchsobjekte“ und verschiedene Ornamente entstehen: Nach dem ersten Rändern und Ringeln folgen lanzettförmige und gebogene Blattformen sowie feine Linien, Tropfenformen, Kreise und Rechtecke. Wenn „nach diesen Versuchen eine gewis-

se Fertigkeit erreicht“ worden ist, können auf dieser „Grundlage“ die „unendlich verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten [...] erfolgreich“ eingeübt werden, wobei sich viele Dekore aus den Grundelementen „ableiten“ lassen. Hedwig Bollhagen betont vor allem das freihändige Malen und stellt Ausbildungs- und Malprinzipien auf, die bis heute in den HB-Werkstätten für Keramik gelten:

„Handmalereien wirken flotter, eleganter und reizvoller, wenn sie ohne Kohlepause oder genaue Aufzeichnung gearbeitet werden. Es ist deshalb wichtig, den Arbeitenden an eine freie Ausführung zu gewöhnen. Einfache Ornamente sollten ganz freihändig und kompliziertere mit großzügiger Bleistiftmarkierung gemalt werden. Bewegte Dekore verlangen vom Maler, daß er den Gegenstand während des Malens in der Hand hält und ihn drehen und wenden kann.“

Insgesamt bildete die äußerst vielseitige, erfahrungsreiche, keramisch und künstlerisch wegweisende Tätigkeit Hedwig Bollhagens in Velten sicherlich die entscheidende Basis für den späteren Aufbau ihrer 1934 im benachbarten Marwitz gegründeten „HB-Werkstätten für Keramik“.¹⁷⁷

Die Grassimesseausstellungen in Leipzig und die Publikationen ihrer Entwürfe in den Fachzeitschriften „Keramische Rundschau“ und „Die Schaulade“ machten ihre Entwürfe auch einem größeren Publikum bekannt. Auf der Ausstellung „Hundert Jahre Veltener Töpferkunst“ 1928 in Velten konnte sie Serien- und Einzelstücke zeigen, darunter eine Äffchenfigur, das Schreibzeug Form Nr. 206 und einen großen Einzelstückteller mit Vögeln; 1929 war sie außerdem mit Stücken auf der Ausstellung „Deutsches Kunsthandwerk der Gegenwart“ im Kunstgewerbemuseum Flensburg (neben Paul Dresler, der Fischerhuder Kunst-Keramik, Max Läger und Gusso Reuss) vertreten.¹⁷⁸ Otto Riedrich hob im gleichen Jahr in seinem Artikel „Neue märkische Gebrauchs- und Zierkeramik I“ über das Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm ausdrücklich ihre Entwürfe lobend hervor.

Ende März 1931 mußten die Steingutfabriken Velten-Vordamm infolge der Weltwirtschaftskrise leider schließen.¹⁷⁹ Einer der letzten großen Baukeramikaufträge für das Veltener Werk (allerdings nur noch zum Teil ausgeführt) war 1930/31 die Fassadenverkleidung des von Hans Poelzig entworfenen „Haus des Rundfunks“ in Berlin mit dunkelbraunschwarzen, aventuringlasierten Verblendern.¹⁸⁰ 1932 konnten die inzwischen schon geschlossenen Steingutfabriken Velten-Vordamm in einer umfangreichen Ausstellung („Volkskunst, Hausfleiß und Handwerk“) im Kaufhaus Wertheim in Berlin noch einmal ihre einstige künstlerische Bedeutung eindrucksvoll unter Beweis stellen (wahrscheinlich wurde auch Keramik Hedwig Bollhagens gezeigt).¹⁸¹

Die Rezession und Krise in der deutschen Feinkeramikindustrie war allgemein.¹⁸² Bekanntermaßen folgte in Deutschland nach der Inflation (1919–23) auf eine nur kurze, unsichere Zwischenblüte schon bald die Weltwirtschaftskrise ab 1929. Zur Jahreswende 1930/31 war bei 4 886 925 gemeldeten Arbeitslosen im Deutschen Reich (ohne Saargebiet) im Januar 1931, durch sinkende Löhne, abnehmende Kaufkraft der Arbeiterschaft, der Angestellten und des Mittelstandes, gestiegene Beiträge für die Arbeitslosenversicherung (von 3,5 auf 6,5 %), Deflation und vielfältige Steuererhöhungen nämlich nicht nur der Absatz von Feinkeramik (Ton- und Porzellanwaren ohne Ziegel) im Inland stark gesunken, dem man durch Preissenkungen zu entgegnen suchte, sondern auch der „lebenswichtige Export“ fast gänzlich zum Erliegen gekommen.¹⁸³ Beim Zierporzellan sank der Inlandsabsatz beispielsweise von 1928 bis 1931 um 51 %, beim Geschirr um 35,9 %.¹⁸⁴ Viele Länder erhoben aufgrund der Weltwirtschaftskrise im Laufe des Jahres 1930 hohe protektionistische Schutzzollschranken für Keramik, nachdem sie bereits zuvor wesentlich weniger importiert hatten:¹⁸⁵ „Am empfindlichsten wurde die feinkeramische Industrie jedoch durch die Zolltarifnovelle der Vereinigten Staaten von Nordamerika getroffen“.¹⁸⁶ Diese waren für den deutschen Export von Feinkeramik, insbesondere Steingut, zuvor eines der bedeutendsten Länder: Im I. Halbjahr 1930 importierten die USA fast 60 % des deutschen Gesamtexports an Zierstein-

gut (mehrfarbiges Steingut, Ziergefäße, Figuren etc.) sowie nahezu 15 % des mehrfarbigen Steingutgeschirrs.¹⁸⁷ Von besonderer Bedeutung für die Steingutfabriken Velten-Vordamm war, daß sich durch die am 18. Juni 1930 in Kraft getretene „Zolltarifnovelle“ der USA die Zölle für Steingutgeschirr wegen der neu eingeführten „Stückzölle“/„Stückzuschläge“ erheblich von 45 bis 50 % auf 71 bis 95 % erhöhten.¹⁸⁸ Zudem sank der Export dadurch, daß nicht nur in Deutschland die „Kaufkraft auf ein Minimum zurückging.“¹⁸⁹ Durch die internationale schwere Depression und die Prohibitivzölle verringerte sich der Feinkeramikexport Deutschlands während der Jahre 1929–31 von insgesamt 208 286 t auf 171 518 t = 82,35 % (in die USA von 18 789 t auf nur noch 5 396 t = 28,72 %), der Wert noch wesentlich stärker von auf 144,91 Millionen RM auf 95,31 Millionen = 65,77 % (in die USA von 24,70 Mio. auf 9,01 Mio. = 36,48 %).¹⁹⁰ Diese Entwicklung mußte die stark exportorientierten Steingutfabriken Velten-Vordamm besonders hart treffen, zumal insbesondere das Werk Vordamm mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte und manche Geschirre sogar direkt für den Export hergestellt wurden.¹⁹¹ Allgemein sanken die deutschen Steingutgeschirrexporte 1930 im Vergleich zu 1927 um 20 %, so daß die Zahl der Kurzarbeiter und Arbeitslosen in der Porzellan- und Steingutindustrie von 32,7 % im Januar 1930 auf circa 60 % im August stieg und im Dezember immer noch bei 50 % „erheblich über dem Durchschnitt der übrigen Industrien“ lag.¹⁹² Nach Gewerchaftsstatistiken waren im Dezember 1930 in der Keramik- und Glasindustrie 46,5 % arbeitslos und 14 % Kurzarbeiter (in der Porzellanindustrie 32,2 % respektive 27,6 %), im Februar 1931 sogar noch mehr: 47,2 % Arbeitslose und 15,8 % Kurzarbeiter (Porzellanindustrie 30,6 % beziehungsweise 37,4 %).¹⁹³ Viele Keramikfabriken gerieten in eine Krise, sie machten Verluste (die meisten Porzellanfabriken schlossen schon 1930 mit Verlust ab), wurden stillgelegt, übernommen oder fusionierten.¹⁹⁴ Durch geringe Nachfrage und Überproduktion waren viele Keramikfirmen zu Preissenkungen gezwungen, um überhaupt etwas verkaufen zu können, was Preisverfall und „Preisschleuderei“ zur Folge hatte: 1929–31 sanken die Preise für

Geschirrporzellan um circa 20 %; hierdurch wurde zusätzlich ein zusätzlicher „Ausleseprozess [...] ausgelöst, der zur Stilllegung zahlreicher Fabriken führte“.¹⁹⁵ Die Wirtschaftsaussichten waren denkbar schlecht, so daß „es“ – wie es in einem Artikel in der *„Keramischen Rundschau und Kunst-Keramik“* hieß – auch 1931 *„in der feinkeramischen Industrie noch schwere wirtschaftliche Kämpfe zu bestehen geben wird [...]“*; man blickte sehr sorgenvoll-prophetisch in die Zukunft: *„Die Gefahr ist sicher vorhanden, daß im Jahre 1931 mehr in Scherben gehen kann, als einige Schaufenster von Berliner Kaufhäusern.“*¹⁹⁶

III.3.2. Serientwürfe und „Einzelstücke“ – Formen und Dekore von Hedwig Bollhagen in Velten 1927–1931

Als Leiterin der Malabteilung entwarf Hedwig Bollhagen eine Fülle an Serienformen und -dekoren für Fayence und Steingut, wobei sie verschiedenste Dekorierungstechniken wie Hand- und Schablonenmalerei, Spritztechnik und Umdruckverfahren anwendete.¹⁹⁷ Die ausgeführten Stückzahlen der von ihr entworfenen Serienkeramiken differierten ihrer Auskunft nach sehr stark.¹⁹⁸ Während ihre Steingutentwürfe teilweise zu Tausenden hergestellt wurden (wie Dekor Nr. 581 und 997), war die Produktion der anspruchsvoller gestalteten und teureren, stets aufwendig handbemalten Fayencen wesentlich geringer – je nach Form und Dekor von einigen Exemplaren bis etwa zu mehreren Hundert. Ein besonderer Verkaufserfolg wurde ihr erster Dekorentwurf Nr. 581 (Abb. 51–52, 58–60, 62), von dem eines Tages sogar eine ganze Eisenbahnwaggonladung in Hannover ankam, worüber Hedwig Bollhagen verständlicherweise *„furchtbar stolz“* war.¹⁹⁹ Neben diesen Serientwürfen schuf sie eine Vielzahl von „Einzelstücken“, die sie selbst bemalte und zum Teil auch modellierte und drehte.²⁰⁰ Manchmal verwendete sie für ihre Einzelstückdekore allerdings auch Formentwürfe anderer Veltener Keramiker.²⁰¹ Größere Einzelstücke ließ sie nach Entwurfsskizzen respektive mit direkten Anweisungen von dem versierten österreichischen Dreher Josef Hinterberger drehen,

der zuvor bereits in der Bauhaus-Keramikwerkstatt Max Krehans in Dornburg gearbeitet hatte und von Theodor Bogler mit nach Velten gebracht worden war.²⁰² Insgesamt hat Hedwig Bollhagen von 1927 bis 1931 in Velten innerhalb von dreieinhalb Jahren sicherlich mehrere hundert (wohl über 1000) Einzelstücke, über fünfzig Formentwürfe und wesentlich mehr als hundert Dekorentwürfe geschaffen. Ihre Seriedekorentwürfe fanden selbstverständlich vielfach auf Formentwürfen Charlotte Hartmanns und Boglers (sowie wohl auch Elisabeth Dörrens und Hahms) Verwendung, zum Teil wurden die Dekore eigens für diese entworfen. Außer Gebrauchsgeschirren aus Fayence und Steingut (Kaffee-, Mokka-, Tee- und Kinderservice) entwarf sie Vasen, Schalen, Dosen, Leuchter, Schreibzeuge, Blumenschalen, Jardinieren, Rauchservice und Ascher. Daneben hat sie aber *„auch plastisch gearbeitet und reliefierte und durchbrochene Schalen und Dosen in Fayence geschaffen, die ein neues Element in die bereits vorhandene Mannigfaltigkeit“* des Veltener Werks brachten.²⁰³ Die abstrakt reliefierten Dosen und Schalen, die mit ihren Arbeiten aus Höhr und Keramiken Alfred Ehlers' (1923–25) verglichen werden können, erhielten dabei nur eine Zinnglasur, die den Scherben hindurchschimmern ließ (Abb. 29, 46).²⁰⁴ Bekannt sind außerdem aus Fayence eine neunteilige Krippe sowie sechs kleine unterschiedlich naturalistisch gestaltete Serien-Tierfiguren von 1927/28 mit teilweise sehr gelungen stilisierten, weich verschliffenen Formen, weiterhin ein Schimpanse als Kerzenleuchter und eine Kamel-Tabakdose (Einzelstücke), die nach Studien in der Natur und im Berliner Zoo entstanden – plastische Versuche, denen sie später als *„Jugendsünden“* kritisch gegenüberstand.²⁰⁵

Nachdem sich Hedwig Bollhagen schon in Höhr intensiv mit Werkbund- und Bauhausideen beschäftigte hatte, kam sie in Velten ihrem Ziel näher, gut gestaltete, zweckmäßige und für viele erschwingliche Gebrauchskeramik zu entwerfen:

„Es interessierte mich sehr, Gebrauchsgeschirr zu machen, das billig in den Handel kommen konnte und dadurch dem Käufer die Möglichkeit bot, von den wirklich sehr geschmacklosen, verlogenen Ge-

*schirren, die die Porzellan- und Steingutindustrie auf den Markt brachte, abzurücken.*²⁰⁶

Während Hedwig Bollhagen bei ihren Serien-Form- und Dekorentwürfen die fortlaufende Veltener Seriennumerierung weiterführte, begann sie bei ihren Einzelstücken mit einer eigenen Einzelstücknumerierung.²⁰⁷ Diese „HB“-Einzelstücknummern dienten auch zur Abrechnung, da Hedwig Bollhagen für ihre von den Steingutfabriken Velten-Vordamm vertriebenen Einzelstücke 50 % des Verkaufserlöses erhielt.²⁰⁸ Auf zeitgenössischen Fotografien der Einzelstücke Hedwig Bollhagens, die außer zur Dokumentation auch zur Ansicht für Kunden bestimmt waren und anhand derer auch Zweitausführungen bestellt werden konnten, erscheinen Nummern bis 4792; allerdings war die Numerierung wohl nicht fortlaufend und wies größere Lücken auf.²⁰⁹

Nicht immer können die Veltener Seriendekorentwürfe Hedwig Bollhagens durch die nur bei Fayencen übliche Schablonenmarke (Veltener Lilie mit „HB“) eindeutig ihr zugeordnet werden. Viele Stücke sind nämlich leider ungemarkt oder es findet sich (wie auf Steingut üblich) nur die Veltener Lilienmarke sowie die Form- und Dekornummer (manchmal ebenfalls auf Fayencen). Auch bei der erhaltenen Reihe zeitgenössischer Fotografien der Veltener Serienproduktion ist zumeist nur die Form- und Dekornummer angegeben. Ebenso wie bei den anderen Veltener Entwerfern (insbesondere zwischen Bogler und Burri) sind daher Falschzuschreibungen von Form und Dekor häufig. Die für Hedwig Bollhagen zweifelsfrei belegten Seriendekorentwürfe beginnen bei den Formentwürfen mit Form Nr. „S. 204“, bei den Fayencedekorentwürfen mit Dekor Nr. F. 171 und bei den Steingutdekorentwürfen mit Dekor Nr. 581, wobei darauffolgende höhere Form- und Dekornummern auch für andere Veltener Entwerfer wie Werner Burri, Elisabeth Dörr, Werner Gothein, Gertrud Guzinski und Louise Harkort verwendet wurden. Zuschreibungsprobleme bereiten auch die Kombinationen von Formen und Dekoren verschiedener Entwerfer.

Zwar lag der Schwerpunkt des keramischen Schaffens Hedwig Bollhagens als Leiterin der Malabteilung

auf dem Gebiet des Dekors, doch gelangen ihr auch eine Vielzahl eigenständiger und facettenreicher Formentwürfe, die hier zunächst behandelt werden sollen. Diese lassen sich stilistisch grob in zwei Gruppen mit sehr verschiedenen Gestaltungsprinzipien einteilen. Experimentellen, konstruierten Formen aus stereometrischen und geometrischen Grundelementen, bei denen sie nach neuen Formlösungen suchte, stehen weich-gerundete, auf der Drehscheibe entwickelte Formen gegenüber.

Die erste Gruppe zeigt eine sehr strenge, manchmal fast technoide Gestaltung aus stereometrischen und geometrischen Grundformen wie Kubus, Zylinder, Kugel, Kegel sowie Quadrat, Kreis und Dreieck. Darunter sind einige konstruktivistische Entwürfe, bei denen sie verschiedene Grundelemente miteinander verband: mehrere Dosen, ein Leuchter und ein Tintenzeug. Ein annähernd halbkugeliges Teeservice und andere Gebrauchskeramikentwürfe, die ebenfalls dieser Gruppe zuzurechnen sind – eine konische Schale, eine konische Kanne und eine kugelige Teekanne –, orientieren sich (im Unterschied zu den Entwürfen Margarete Heymanns aus den benachbarten „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ in Marwitz) eindeutig an funktionalen Erfordernissen. Kritisch stand Hedwig Bollhagen Gothein gegenüber, der um 1928–30 eine Reihe von Vasen und Schalen sowie das bereits erwähnte ineinanderstellbare und dadurch unfunktionale Teeservice entwarf, die er aus Zylinder- und Konusformen konstruierte.²¹⁰ Sehr deutlich spiegelt sich dagegen in den konstruktivistischen, halbkugeligen und kugeligen Entwürfen Hedwig Bollhagens der Einfluß der beiden Bauhauskeramiker Bogler und Burri wider. Ihre Dekore wurden auch bei einigen weiterproduzierten Formen Boglers angewandt, für manche hat sie speziell neue Dekore geschaffen: bekannt ist dies bei der Konfektdose „S. 59“ (Abb. 31) und dem Rauchservice „S. 88“. Zudem waren seine nur wenige Jahre alten Arbeiten in der Veltener Fabrik sicherlich noch vielfach zu sehen – Harkort hatte eine große Sammlung.²¹¹ Auch in den verfügbaren Velten-Musterkatalogen, Fotografien und Zeitschriften waren seine Entwürfe leicht zugänglich. Ebenso wichtig dürfte für ihre Formentwürfe sicherlich die enge Zusam-

menarbeit mit Burri ab 1928 gewesen sein. Hedwig Bollhagen und Burri haben sich offenbar verschiedentlich gegenseitig inspiriert, wie es bei einigen Formen und Dekoren anzunehmen ist. Keramiken aus der Klasse Artur Hennigs an der Fachschule Bunzlau und Eva Stricker(-Zeisel), die als Entwerferin in Schramberg und für die Hirschauer Steingutfabrik tätig war, mögen ebenfalls Anregungen gegeben haben. Sie wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und in den einschlägigen Zeitschriften (wie „Die Schaulade“, „Keramische Rundschau“) publiziert. Nur einige wenige stilistische Parallelen lassen sich zu den zeitgenössischen Entwürfen Margarete Heymanns aus den benachbarten „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ in Marwitz bei Velten ziehen, die sie aus formalen und funktionalen Gründen kritisierte.²¹² Manches war sicherlich allgemeine Stilströmung und findet sich daher bei vielen Entwürfen Ende der 20er Jahre.

Weitaus am häufigsten kommen in dieser Gruppe Konusformen vor, wie dies eine Reihe von Keramiken belegt (Abb. 27–28, 33, 44). Diese zeigen, um sie standfest zu machen, zweckmäßigerweise einen breit ausladenden, flachen, manchmal ein wenig kugelig gewölbten Tellerfuß, wie ihn Hedwig Bollhagen bereits in Höhr bei der Mokkaanne verwendet hatte. Der Körper erweitert sich darüber streng konisch nach oben bis hin zum Rand. Die konische Schale Form Nr. „S. 266“ hat einen kugelkappenförmigen Fuß und einen formbetonend verstärkten Rand (Abb. 27–28, 44).²¹³ Hergestellt wurde sie in zwei Größen, die größere als Obstschale sowohl mit als auch ohne Siebeinsatz für Trauben. Die konische Grundform zeigt auch eine Fayence-Einzelstückdose im Hetjens-Museum in Düsseldorf, deren flacher Deckel von einem senkrecht stehenden, halbrund-scheibenförmigen Knauf überspannt wird.²¹⁴ Eine äußerst ungewöhnliche, eigenartige Henkellösung weist die ebenfalls konische Kanne Form Nr. „S. 610“ auf, die in mehreren Größen (auch ohne Deckel) produziert wurde (Abb. 33) – ihr Henkel ist nämlich nicht wie üblich nach oben gezogen, sondern umgekehrt nach unten erweitert.²¹⁵ Der flache Deckel besitzt einen vertieften, kugeligen Knauf, so daß die Kannen gut gestapelt werden können.

Während die konusförmigen Arbeiten durchaus noch auf der Töpferscheibe entwickelt worden sein können, sind zwei Dosen metallartig wie aus Blechen konstruiert. Bei der 1927–29 entworfenen Dose Form Nr. 220 liegt auf zwei halbrunden(-zylindrischen) Fußstegen ein nur wenig tiefer, halbzyklischer Körper, der vorne und hinten mit einer halbkreisförmigen Scheibe geschlossen ist (Abb. 29, 32).²¹⁶ Der flachrechteckige Deckel besitzt einen quaderförmigen Knauf. Die andere Dosenform (von der sich zwei Stücke im Märkischen Museum in Berlin erhalten haben) ist dreieckig, wobei der Deckel zusammen mit dem dreieckigen Knauf mehrfach abgetreppst ist.²¹⁷

Ebenfalls aus einem stereometrischen Grundkörper entwickelt sind eine kugelige Teekanne, eine halbkugelige Dose und ein zylindrisches Rauchservice (Abb. 29–30). Während die 1927–29 entworfene Dose Form Nr. „S. 221“ und das Rauchservice Form Nr. „S. 248“ in die Serienproduktion gingen,²¹⁸ wurde die Teekanne nur in einigen Exemplaren von Hedwig Bollhagen selbst als Fayenceeinzelstücke geschaffen. Die beiden nachweisbaren Ausführungen der Kanne, von der sich eine im Hetjens-Museum in Düsseldorf erhalten hat, unterscheiden sich dabei lediglich in ihrer leicht unterschiedlichen Bemalung (Abb. 30).²¹⁹ Der kugelige Körper ist in mehreren Teilen gedreht und anschließend montiert worden. Über einem akzentuierten Standring wölbt sich der Hauptkörper mit dem stark nach oben geschwungenen Ohrenhenkel empor. Der kleinere Teil ist trichterförmig ausgebildet und schräg an den Hauptkörper angesetzt. Er schließt die zylindrisch aus dem Körper hervortretende Öffnung mit flachem Deckel sowie die röhrenförmige Tülle ein, die gerade aus der Wandung ragt. Bei dieser Kanne dürfte Hedwig Bollhagen insbesondere von den streng halbkugeligen Veltener Kannen Boglers ange-regt worden sein, vielleicht aber auch von Kannen Marianne Brandts aus der Bauhaus-Metallwerkstatt.²²⁰ Ebenfalls Einflüsse Boglers, möglicherweise auch Burris und Marianne Brandts spiegelt die kleine halbkugelige Dose wider, bei der das Halbkugelmotiv mehrmals paraphrasiert wird (Abb. 29).²²¹ Ihr halbkugeliger Körper sitzt auf drei kleinen halbkugeligen

Füßen und besitzt einen flachen Deckel mit Halbkugelnknauf.

Sehr viel schwieriger zu beschreiben ist dagegen die Formgestaltung des Teeservices Form Nr. „S. 301“ (Abb. 42).²²² Bei der Kanne und dem Gießer kombinierte Hedwig Bollhagen fast halbkugelige, nur leicht gekappte Körper mit den ungewöhnlichen umgedrehten Ohrenhenkeln, wie sie schon bei den konischen Kannen „S. 610“ beschrieben wurden. Durch einen zurückgesetzten, kleineren Standring scheinen sie leicht zu schweben. Die flachen Kannen- und Zuckerdosendeckel sind in die Halbkugelform integriert eingelassen. Besonders augenfällig sind wiederum die eigentümlich nach unten gezogenen Henkel als wesentliches Gestaltungselement von Kanne und Gießer. Körper, Henkel und Tülle (Schnauze) sind klar aufeinander bezogen: Durch den nach unten erweiterten, bandförmigen Henkel wird der Körper in einem kraftvollen Bogen umspannt, dessen Linie vom Fuß her empor in die flache, horizontale Schulter mit dem integrierten Deckel einschwingt; seine genau ausgewogene Entsprechung findet der Henkel auf der gegenüberliegenden Seite in der weich geschwungenen, kräftigen Tülle.²²³ Zu ganz ähnlichen Formlösungen kamen in der Gestaltung von Kannen und Gießern um 1930 auch Eva Stricker und Ursula Fesca.²²⁴

Wohl ebenfalls von Hedwig Bollhagen stammen die Formentwürfe zu einer Reihe funktionaler Steingutstapelservice, die sich gut für den alltäglichen Gebrauch in der Küche eigneten (Abb. 62). Zylindrische Dosen mit flachen Deckeln und vertieften Knäufen/Griffen konnten durch ihre unterschiedliche Höhe und verschiedenen Durchmesser kombiniert werden (Form Nr. „S. 526a-c“, „541a-c“, „576a-c“).²²⁵ Außergeräde üblich platzsparend war ein Stapelservice aus flach-rechteckigen und halb so kleinen, quadratischen Dosen (Form Nr. „S. 570a-b“), das als unmittelbarer Vorläufer von Wilhelm Wagenfelds berühmtem Preßglas-„Kubusservices“ von 1938 erscheint.

Neben diesen einfacheren Formen kommen aber auch komplexere vor, bei denen Hedwig Bollhagen mehrere stereometrische Grundkörper miteinander verband. Bei einer großen Einzelstückdose (Bowl[?]), von der noch die Entwurfsskizze erhalten ist, kombi-

nierte sie einen großen Zylinder mit technoiden, halbrund-kugeligen Wulstringen und einem halbkugeligen Knauf (Abb. 35, 48). Deutlich zeigen sich stilistische Parallelen zu den Arbeiten Burris, aber auch Otto Douglas-Hills, von dem Gefäße mit ähnlichen Wulstringen erhalten sind. Weitere Beispiele für Kombinationen stereometrischer Grundformen sind ein dreiflammiger Kerzenleuchter (Form Nr. „S. 226“) und ein wohl häufiger hergestelltes (mehrfach nachweisbares) Schreibzeug (Form Nr. „S. 206“), beide 1927/28 entworfen.²²⁶ Der dreiflammige Leuchter ist wie mehrere Altarleuchter Theodor Boglers von 1925/26 nur aus Halbkugel- und Zylinderformen zusammengesetzt (Abb. 34). Als formales Experiment war der Leuchter allerdings sehr unfunktional – da die Tüllen zu dicht beieinander liegen, schmelzen sich die Kerzen durch die Hitze gegenseitig leicht an. Beim Schreibzeug „S. 206“ (Abb. 29) kombinierte sie einen Kubus als Tintenfaßbehälter mit einer Halbkugel als Deckel und einer rechteckigen, gerippten, am Ende viertelrund hochgebogenen Ablagefläche.

Die zweite wesentliche Gruppe von Arbeiten stellen weich-gerundete, eher auf der Töpferscheibe entwickelte Formen dar, die vor allem bei Schalen und Vasen, aber auch bei einigen Services vorkommen (Abb. 36–40, 43, 45, 49, 68). Darunter ist eine größere Gruppe von schlanken, becherförmigen, gestreckt-ovoiden und balusterförmigen Vasen, sowohl Einzel- als auch Serienstücke („S. 280–85“). Von der Gruppe von Serienvasen „S. 280–85“ wußte Hedwig Bollhagen zu berichten, daß Harkort der Anteil der überaus strengen, montageartig aus Zylindern unterschiedlichen Durchmessers zusammengesetzten Vasen nach Entwürfen Gotheins im Produktionsprogramm zu dominierend erschien – als Ausgleich sollte sie daher weich fließende Vasenformen entwerfen (Abb. 43).²²⁷ Um die notwendige Standfestigkeit zu erreichen, besitzen sie zweckmäßigerweise zumeist einen breiten, flachen oder leicht gewölbten Tellerfuß (ähnlich wie bei Form Nr. „S. 266“ und „S. 610“). Der Körper erweitert sich häufig über der starken Einschnürung am Fuß kelchbecherartig, schlank glocken- oder balusterförmig und ist durch weich modellierte An- und Abschwellungen sanft gegliedert. Ganz ähnliche Formen

sind auch von vielen anderen Keramikern bekannt, in Velten hat Burri stilistisch verwandte Vasen geschaffen.²²⁸ Mehrere gestreckt-ovoide Bodenvasen erhielt (wie die Dose Abb. 35/48) kräftige, straff formumspannende und hierdurch -betonende Wulstringe, die zuvor schon 1925/26 bei Otto Douglas-Hill in Berlin vorkommen (Abb. 41, 48).²²⁹ Als Schalen und Blumenschalen variierte sie wie Charlotte Hartmann die Glockenform, zum Teil auf hohen Füßen, die Wandungen straff ausschwingend oder durch Schwellungen gegliedert.²³⁰

Bei einer Serie von um 1930 entworfenen Tee- und Kaffeekannenmodellen (Form Nr. „S. 548–51“) gelang es Hedwig Bollhagen sehr überzeugend, „klassische“ Formen wie die traditionelle Birnform zeitgemäß zu überarbeiten und zu modernisieren (Abb. 36–40, 56–58).²³¹ Die verschiedenen Kannen entwickelte sie dabei durch Variationen der Proportionen von Höhe und Breite sowie des Verhältnisses von Bauch zu Schulter. Obgleich die einzelnen Teile klar voneinander abgegrenzt sind, wirken die Kannen durch die genau aufeinander abgestimmten Elemente dennoch wie aus einem Guß. Der zurückgesetzte, hohe Standring ist leicht betont ausgestellt; die Ohrenhenkel und Tülle sind weich geschwungen, einander in der Linienführung entsprechend gestaltet. Durch elegante Schwünge – besonders beim S-Schwung der Kaffeekannen Form Nr. „S. 548“ und „S. 550“, aber auch die kantig abgesetzten, rund einschwingenden Schultern – erhalten die Formen eine deutliche Spannung.²³² Die Knicke zur Schulter und zur Öffnung mit dem flachen, eingelassenen Deckel wirken zugleich formakzentuierend und als rhythmisches Element. Hierbei mögen die Keramiken Marguerite Friedlaenders aus der Keramikwerkstatt an der Burg Giebichenstein (die wie das Veltener Werk der Steingutfabriken Velten-Vordamm auf der Leipziger Messe im Grassimuseum ausstellte) und ihre Entwürfe für die Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin inspirierend gewirkt haben – eine sehr ähnliche Schulterlösung zeigen die 1929/30 von ihr entworfenen Kaffee- und Mokkakannen „Hallesche Form“.²³³

Auf dem Gebiet des Dekors mußte sich Hedwig Bollhagen als Leiterin der Malabteilung zunächst erst einmal selbst in die weitgehend ungewohnte Steingut-

und Fayencemalerei einüben. Speziell waren hierbei von ihr die überlieferten Dekore ihrer Vorgängerinnen Charlotte Hartmann und Elisabeth Dörr, aber auch Theodor Boglers kennen und selbstverständlich teilweise auch eigenhändig beherrschen zu lernen, um sie in der Ausführung zu betreuen, zu überwachen und lehren zu können, weil diese großenteils zum weiterlaufenden Produktionsprogramm der Malabteilung von Velten gehörten.²³⁴ Sie bewunderte ganz besonders Charlotte Hartmann wegen ihrer überaus phantasievollen, wundervoll stilisierten Dekore. Diese können durchaus mit den Bildern Marc Chagalls, den Keramikdekoren August Mackes von 1912 bis 1914 sowie den kurz zuvor und etwa gleichzeitig entstandenen Glasdekoren Maria Vera Brunners, Mathilde Flögls, Hilda Jessers, Dagobert Peches, Felice Rix' und Reni Schaschls aus der Wiener Werkstätte verglichen werden.²³⁵

*„Das Steingut mit seiner reichen Unterglasurpalette und die Fayencetechnik mit der schönen Weichheit der Pinselstriche waren in Velten-Vordamm durch die unbeschreiblich begabte Charlotte Hartmann noch einmal zu ihrer wahren Geltung gekommen. Die Fülle ihrer Ideen und die wirklich geniale Fähigkeit, traditionelle Formen und Dekors aufzugreifen und in neuer Frische hervorzubringen, mußten den ernstesten Dekorgegner entwaffnen.“*²³⁶

Die kraftvollen Formen Charlotte Hartmanns wurden nach Gottfried Bernd durch das „freibewegte [...] Phantasieleben“ der Bemalung „verlebendigt“, wobei der weiße Steingutscherben als wichtiges Element großflächig stehen bleibt.²³⁷ Während manche Dekore eigenständig-„malerischer“ waren, hatten andere „eine lediglich formbezeichnende, formbegleitende“ Aufgabe. Die „freizügige Handarbeit“ war von einer lange nicht gekannten „frischen“ Art, wobei sich ganz undogmatisch und frei Einflüsse der Volkskunst, alter Hafnerkeramik und Fayencen sowie moderner Malerei verbanden. Charlotte Hartmann gelang es ein-drucksvoll zu stilisieren, wie es Gottfried Bernd 1923 am Beispiel eines Tellers mit einem Schiff deutlich macht:

„Nicht die Wirklichkeitsform eines Schiffes gilt es zu geben, sondern seine ornamentale Abstraktion. Nicht schildern will die Hand, sondern schmücken, freilich so, daß das Leben des Gegenstandes nicht abgetötet, sondern einer frei bewegten, rhythmischen Ordnung unterworfen wird.“

Elisabeth Dörr erweiterte seit 1924 ebenso wie Bogler ab 1925 die Dekorpalette wesentlich um flächige, abstrakt-geometrische Dekore, die zu den stilisierten figürlichen und floralen Dekoren hinzutraten. Auf der Basis „geometrischer Grundelemente“, die den Veltener Malerinnen bereits durch Charlotte Hartmann, Elisabeth Dörr und Bogler als „Vokabeln“ ihres Dekorschatzes geläufig waren, gelangen Hedwig Bollhagen mit der schnell wachsenden Erfahrung und Sicherheit in der Pinselführung schon bald erste eigene Dekorentwürfe für Fayence und Steingut.²³⁸ Den Dekor stimmte sie sowohl bei ihren Einzelstücken als auch bei ihren Serienentwürfen auf die Form ab, so daß Form und Dekor zu einer Einheit verschmelzen. Viele Serienstücke wurden daher nur mit einem bestimmten Dekor oder wenigen Dekoren hergestellt.

Hedwig Bollhagen dekorierte ihre Einzel- und Serienstücke ähnlich wie bereits Theodor Bogler sowie ihre Vorgängerinnen Charlotte Hartmann und Elisabeth Dörr überaus vielfältig in verschiedenen Techniken.²³⁹ Einflußreich waren bei ihren abstrakt-geometrischen Dekoren vor allem Elisabeth Dörr, Burri und Bogler, während sie bei figürlichen und floralen Dekoren vor allem von Charlotte Hartmann und Elisabeth Dörr angeregt wurde. Mit Vorliebe gestaltete Hedwig Bollhagen handgemalte Dekore, doch entwarf sie auch Dekore zur Vervielfältigung durch Schablonenmalerei, Spritz- und Umdrucktechnik (Abb. 54, 65). Für sie hatten letztere „durchaus ihre Berechtigung“, wenn ein eigener, „ihnen gemäße[r]“ Stil gefunden wird, der „nicht darauf aus ist, Handmalerei vorzutäuschen“.²⁴⁰

Sowohl in der Technik als auch in der Wirkung unterscheiden sich die handgemalten Fayence- und Steingutdekore Hedwig Bollhagens deutlich voneinander. Während die unmittelbar auf den weißen Steingutscherben aufgetragenen Unterglasurdekore technisch perfekter wirken, erscheinen die Fayence-

dekore in den Farben weicher und durch das häufig leichte (teilweise bewußt einkalkulierte) Verlaufen im Brand wesentlich lebendiger. Noch augenfälliger sind die Unterschiede zu den gleichfalls angewandten Schablonensteingutdekoren. Ihre handgemalten Dekore zeigen dagegen eine gewollte „malerische Spontaneität“, wie sie auch die anderen Veltener Entwerfer anstrebten.²⁴¹ Die typische Palette Hedwig Bollhagens in dieser Zeit, häufig in zwei unterschiedlichen Helligkeitsabstufungen angewandt, besteht vor allem aus Kobaltblau, Rot (das oft leicht ins Violette spielt wodurch sich Himbeer- bis Bordeauxrot ergibt), Rosa und Manganviolett; hinzutreten können Gelb, Grün, Türkis, Braun, Grau und Schwarz.²⁴² Durch den weißen Grund des Steingutscherbens oder der Zinnglasur entfalten die hellen Töne dabei aquarellartige Wirkungen.²⁴³ Die oft skizzenhaft erscheinenden Darstellungen setzte sie (ähnlich wie andere Dekore aus geläufigen, „geometrischen Grundelementen“ als „Vokabeln“), auf das Notwendigste beschränkt, aus feinen, zeichnerischen und sehr breiten, flächig-akzentuierenden Strichen sowie größeren Flächen zusammen. Im Detail zumeist völlig abstrakt, werden die Motive hierdurch erst im Ganzen gesehen leicht erkennbar. Dies wird besonders an den Wandtellern mit der Stadtansicht Wismars (Abb. 69) und dem Einzelstückwandteller „Stadion“ im Märkischen Museum in Berlin (der eine große Menschenmenge von Turnern mit Fahnen zeigt) deutlich,²⁴⁴ deren Dekor vor allem aus diesen geometrischen Grundelementen besteht.

Die Dekorpalette reicht von einfachsten, nur aus einigen wenigen Strichen und Streifenrändern bestehenden Dekoren über komplexere geometrische Dekore, die sie in einer faszinierenden Vielfalt hervorbrachte, bis hin zu geschmackvollen floralen und figürlichen, häufig sehr naturalistischen Dekoren, die vor allem bei Einzelstücken Anwendung fanden.²⁴⁵ Aus wirtschaftlichen Gründen mußten aber leider auch weniger anspruchsvolle Geschirre produziert werden, die ästhetisch nicht immer befriedigend ausfielen; für den Export wurde ferner Stapelgeschirr hergestellt, bei dem besondere Kundenwünsche zu erfüllen waren.²⁴⁶

„Dieses war meist nur mit Kompromissen zu lösen, in der Bemühung das kleinste Übel herauszufinden, wenn beispielsweise eine Konservendosenmanschette vom Auslandskunden eingeschickt wurde, deren Pfirsich-Darstellung auf Kompottschüsseln übertragen werden sollte, die zu Tausenden bestellt wurden.“²⁴⁷

Bei den geometrischen Dekoren aus Velten ist es manchmal sehr schwer, diese sicher den einzelnen Entwerfern/Entwerferinnen zuzuordnen, sofern sie nicht eindeutig bezeichnet sind oder anderweitig zweifelsfrei zugeschrieben werden können.²⁴⁸ Hedwig Bollhagen hat eine Fülle von Streifen- und Strichdekoren entworfen. Oft werden diese (auf Tellern und Schalen radial angelegten Dekore) dabei von anderen, rechtwinklig dazu angelegten, teilweise unterbrochenen Linien und Streifen gekreuzt, so daß vielfältige karierte Dekore und Netzmuster entstehen (Abb. 29, 31, 38–39, 43, 45, 47–48, 54–55, 60). Ganz ähnliche Dekore haben zwar auch Elisabeth Dörr, Theodor Bogler, Werner Burri, Gertrud Guzinski und Louise Harkort entworfen, doch ragen die Dekorentwürfe Hedwig Bollhagens durch ihren weitaus größeren Einfallsreichtum heraus.²⁴⁹ Schematismen, wie sie zuweilen bei Bogler und manchmal noch bei Burri zu beobachten sind, fehlen bei ihr völlig.

Einfache Ringeldekore aus umlaufenden Linien und Bändern hatte Hedwig Bollhagen schon in Höhr angewandt (Abb. 19), in Velten dürfte sie zweifellos durch Bogler und Burri in dieser Hinsicht noch bestärkt worden sein (Abb. 32–34, 45, 47, 58–60, 62, 68). Andere, reichere Dekore verraten mehr von ihrer großen Phantasie, der sie darin freien Lauf läßt, aber auch von der Aufgeschlossenheit, mit der sie die vielfältigen Möglichkeiten geometrischer und verschiedenartigster abstrakter Dekore auslotet. Schon ihr erster, bereits 1927 entstandener und besonders erfolgreicher Dekorentwurf für Steingut (Dekor Nr. 581) wird in der zeitgenössischen Kritik ausdrücklich gelobt (Abb. 51–52, 58–60, 62):

„Hedwig Bollhagen [...] hat sehr feine Malereien für Steingut geschaffen, besonders sei auf das Kaffeegeschirr mit der freien Randbemalung hinge-

wiesen, die erkennen läßt, daß man auch die Steingutglasur nackt zeigen kann. Allerdings hält die breitflächige Bemalung die Teile gut zusammen.“²⁵⁰

Bei diesem handgemalten abstrakten Dekor kombinierte Hedwig Bollhagen sehr frei unterschiedlich lange und breite Pinselstriche, die vom Rand her nach unten (bei Tellern und Schalen nach innen) gezogen sind und zungenartig auslaufen, mit einzelnen breit gemalten Kringeln sowie einigen wenigen zarten Linien. Eine stilistisch sehr verwandte Grundhaltung zeigen mehrere Randdekore auf Tellern (Abb. 66), der um 1928 entworfene Fayencedekor „F. 300“ (der auf der von Bogler entworfenen Konfektdose „S. 59“ vorkommt – Abb. 31), ein 1927/28 entworfener Steingutdekor und eine als Einzelstück um 1929 geschaffene Schale. Die Schale hat Hedwig Bollhagen auf helltürkisfarbenem Grund mit einem zarten, locker gemalten, manganviolettbräunlichen Strichdekor aus waagerechten und senkrechten Linien sowie überkreuzenden, kurzen, schraffierenden Pinselwischern als zartes locker gewebtes, rhythmisch-flächiges Gefüge bemalt.²⁵¹ Ganz ähnlich sind der Dekor auf der Konfektdose in Dunkelrot, Kobaltblau, Türkis- und Dunkelgrün sowie der Steingutdekor „in Blaumalerei mit sparsamer Begleitung in Violett und Grau“ (Abb. 55).²⁵² Wie bei der Schale erscheinen miteinander verwobene horizontale/konzentrische sowie vertikale/radiale Linien und Bänder, mit denen die Form deutlich sichtbar betont wird. In diesen Kompositionen wird ihr Geschick für Rhythmus und Flächenaufteilung durch die Anwendung der verschiedenen graphischen und malerischen Mittel besonders deutlich, die bereits Bernhard Siepen 1928 als „im linearen Aufbau und in den Tonwerten fein abgestuft“ hervorhob.²⁵³

Weiter ging Hedwig Bollhagen mit dem 1929/30 entworfenen „Fadenkaro“-Muster (Abb. 136, 164, 280). Es gelang ihr einer jenen „klassischen“ Dekorentwürfe, die bis heute nichts von ihrer Zeitlosigkeit und Modernität eingebüßt haben – später übernahm sie diesen Dekor in die Produktion der HB-Werkstätten (seit 1934 bis heute als Dekor Nr. 1001 [seit 1993/

94 Nr. 041] hergestellt).²⁵⁴ Die Form wird durch das dichte Dekorkleid aus einem strengeren, graphisch-klaaren, karierten Netzmuster mit feinen, dünnen, blauen und roten „Faden“-Linien noch stärker betont. Neben diesem feinen Netzdekor entwarf Hedwig Bollhagen in Veltens aber auch kräftig karierte Muster mit breiten, übereinander gelegten Blockstreifen (Abb. 47–48).²⁵⁵

In ihrem Veltener Œuvre kommen zugleich auch überaus strenge, aus verschiedenen geometrischen Grundelementen zusammengesetzte Dekore vor: Streifen, unterschiedlich breite Linien, Kreise, Punkte, Keile, Dreiecke, Quadrate und Rechteckflächen. Die Grundlagen für solche Dekore waren bereits an der Fachschule Höhr gelegt worden. Inspirierend dürften außer den Veltener Kollegen sowohl suprematistische Porzellane Nikolai Mikhailovich Suetins aus der Sowjetunion gewirkt haben als auch Art deco und wohl mittelbar Werke der „Stijl“-Bewegung sowie Robert und Sonia Delaunays.²⁵⁶ Stilistisch vergleichbar sind Arbeiten aus der Klasse Artur Hennigs an der Bunzlauer Fachschule von 1926/27 und die farbenfrohen Dekorentwürfe Eva Strickers für die Schramberger Majolikafabrik.²⁵⁷ Beispielhaft seien unter den Entwürfen Hedwig Bollhagens die Fayencedekore „F. 321“, „F. 322“ und „F. 331“ sowie die Steingutdekore Nr. 997, 1001 und 1066 genannt (Abb. 27–28, 37–40, 58–59, 62–63, 65).²⁵⁸ Bis auf schmale, rotviolette, konzentrische und radiale Linien bestehen die Dekore Nr. 997 und „F. 321“ nur aus unterschiedlich großen, hell- und dunkelblauen Rechteckflächen (bei „F. 321“ Trapezflächen und radial-keilförmige Muster mit dunkelkobaltblauen und zart manganvioletten Flächen).²⁵⁹ Besonders der Dekor Nr. 997 in zwei Blautönen sowie Dunkelrot erinnert an die zeitgenössische Avantgardemalerei Mondrians sowie an die Scheibenbilder der Delaunays, die wohl auch von der Hennig-Klasse und Eva Stricker reflektiert wurden (Abb. 37–40).²⁶⁰ Zudem läßt er sich mit einem 1928 in Berlin ausgestellten suprematistischen Tassendekor Suetins von 1923 vergleichen, der umlaufend verschieden aufgeteilte Rechteckflächen zeigt.²⁶¹ Als sehr formumspannender Dekor sprengt Dekor Nr. 997 allerdings nicht die Form wie viele zeitgenössische Spritzdekore und viele andere

Dekore Suetins, sondern betont sie straff. Der Dekor „F. 331“ Hedwig Bollhagens ist vermutlich durch Bogler, Burri und Elisabeth Dörr angeregt (Abb. 28).²⁶² Von Burri ist ein Mokkaservice und eine Dose mit einem sehr ähnlichen Dekor wie dem Hedwig Bollhagens bekannt, bei dem er eine breite Zone mit Schachbrettmuster hart gegen eine solche mit horizontaler Bänderung setzte.²⁶³ Hedwig Bollhagen übernahm zwar das Dekorprinzip, doch erscheint ihr Dekor gefälliger: Waagerechte Linien-Band-Streifen wechseln sich mit schmalen Schachbrettbändern und einer Fläche aus diagonal abgetreppten, versetzten Quadraten ab. Ihr Dekor wirkt dadurch facettenreicher und vielfältiger, zugleich aber auch nicht so schematisch wie die Schachbrettmuster Boglens und Burris.²⁶⁴ Andere geometrische Dekorentwürfe belegen ebenfalls ihren großen Erfindungsreichtum durch die verschiedensten Kombinationen der Grundelemente. Bei Dekor Nr. 1001 verband Hedwig Bollhagen Schachbrettfriesbänder mit konzentrischen Linien (Abb. 37–39). Dagegen kombinierte sie bei dem wohl schablonierten Dekor Nr. 1066, der an suprematistische Dekore Suetins erinnert, verschieden aufgeteilte, kleine und große Kreisflächen sowie Quadrate zu einem ausgewogenen, ineinander verschachtelten Gefüge (Abb. 62–63, 65). Bei einer kleinen Einzelstückkumme verband Hedwig Bollhagen Rechteckflächen in Gelb, Blau, und Rot mit blau gepunkteten Flächen – das Punktmuster ist hier erstmals in ihrem Œuvre nachweisbar.²⁶⁵

Ein Einzelstückwandteller im Märkischen Museum in Berlin zeigt einen besonders dynamischen, dreigeteilten, sonnenradähnlichen Spiraldekor, bei dem die Kreisbögen wie scharf schneidende Sensen wirken.²⁶⁶ Ähnlich sind die Seriedekore Nr. F. 261 und F. 322M, bei denen mit in der Spiralkreisbewegung gehaltenen, zarten Schraffierungen, Bögen und verwischten Flächen die Dynamik des Kreisels sichtbar gemacht wird.²⁶⁷

Unter Hedwig Bollhagens Einzelstücken ragt eine Gruppe von Tellern und großen Schalen heraus. Es kommen sowohl sehr humorvoll und karikaturartig gemalte als auch betont realistische Darstellungen von Blumen und anderen pflanzlichen Motiven sowie Tie-

ren aller Art (bei denen sie wiederum ihre in der freien Natur und im Berliner Zoo entstandenen Studien anwenden konnte) vor, außerdem figürliche Szenen und auch ganze Stadtlandschaften.²⁶⁸ Beispiele hierfür sind außer dem mehrfach ausgeführten „Wismar“-Teller auch drei Teller mit Giraffen und Kamelen, zwei große flache Schalen mit Vögeln (Finken – wohl Buchfinken oder Gimpel),²⁶⁹ eine weitere Schale mit Kakadus sowie ein Teller mit einem tangotanzenden Pärchen (Abb. 67–72). All diese Stücke bestechen dadurch, wie es ihr in sehr geschickter, sensibler Weise gelang, mit einigen wenigen, zugleich sicher und locker gesetzten Strichen sowie Flächen das Wesentliche und Charakteristische des jeweils Dargestellten herauszuarbeiten und wiederzugeben.²⁷⁰

Alle Teller und Schalen brillieren nicht nur durch die häufig fröhliche Erzählweise der Darstellung, sondern auch durch ihre exakten Beobachtungen typischer Stadtmotive, charakteristischer Körperhaltungen, Verhaltensweisen und Gesichtsausdrücke. Auf den beiden Schalen mit Vögeln, die munter miteinander zu parlieren scheinen, ist beispielsweise das Putzen des Gefieders ein Motiv (Abb. 67–68). Der Teller mit dem enganeinandergeschmiegt tanzenden Pärchen, von dem sich noch die Aquarellstudie erhalten hat, versetzt den Betrachter in ein Berliner Lokal der 20er Jahre (Abb. 71, 76). Zeitgenössische Mode (karierte Hose, Pünktchenkleid und Bubikopf) sowie weit ausgreifender Tangoschritt sind karikaturhaft überzeichnet im Stil Heinrich Zilles wiedergegeben. Sehr realistisch gemalt ist dagegen die skizzenhafte Darstellung auf einem Teller, der eine vom Dach eines Hauses aus gesehene italienische Straßenansicht zeigt (Abb. 70), von der ebenfalls noch die zugrundeliegende Reiseskizze erhalten ist. Mit feinen, zeichnerischen Pinselstrichen

werden verwinkelte, ineinander verschachtelte Häuser unterschiedlicher Größe skizziert, auf der Straße selbst tummeln sich fast strichmännchenartig gemalte Passanten und Pferdefuhrwerke.

Ihrer Dekorphantasie konnte Hedwig Bollhagen ähnlich wie den Einzelstücken aber auch bei ihren Entwürfen für Kinderservice freien Lauf lassen. Hierbei bevorzugte sie kindgerechte figürliche Dekore – Vögel, Bären, Clowns und spielende Kinder, die Spaß und Lust zum (am) Essen und Trinken bereiten (Abb. 61–64, 75).

Neben all diesen vielfältigen Dekorierungsmöglichkeiten versuchte Hedwig Bollhagen in Velten aber auch der „Form ohne Ornament“ entsprechend, die Form durch zurückhaltende oder ganz weiße Glasuren für sich sprechen zu lassen (Abb. 49). Vorausgegangen war diesen Bestrebungen ihr in Höhr geschaffenes weißes Fayencekaffeeservice. In Velten hatte vor ihr bereits Bogler 1925 ein weiß glasiertes Teeservice für die Serienproduktion entworfen.²⁷¹ Verkaufsschlager wurden diese Keramiken aus Velten nicht. Wie bei der anfänglich nur in weißer Ausführung hergestellten „Halleschen Form“ Marguerite Friedlaenders, die in ihrer schmucklosen Sachlichkeit als zu kühl empfunden (und daher rasch durch Dekorvarianten bereichert) wurde, so war auch diesen von Harkort unterstützten Bestrebungen kaum wirtschaftlicher Erfolg beschieden:²⁷²

„Bei all der Vielfalt der Verzierungsmöglichkeiten wuchs meine Vorliebe für weißes, undekoriertes Fayencegeschirr, bei dem der rosa Scherben durch die weißdeckende Zinnglasur wie durch eine Haut hindurchscheint. Für diese Dinge, die auch Dr. Harkort sehr schätzte, wurde damals leider von der Einkäuferchaft nicht viel Interesse aufgebracht.“²⁷³

III.4. „WANDERJAHRE“ 1931–1933

III.4.1. Staatliche Majolika-Manufaktur AG in Karlsruhe

Nach der Schließung der Steingutfabriken Velten-Vordamm, „ging“ Hedwig Bollhagen, bereits insgeheim „den Wunsch nach einer eigenen Werkstatt hegend“, für drei Jahre „auf Wanderschaft, um möglichst viele Betriebe kennenzulernen und Erfahrungen zu sammeln.“²⁷⁴ Von Mai bis September 1931 war sie zunächst Entwerferin in der renommierten Staatlichen Majolika-Manufaktur AG in Karlsruhe.²⁷⁵ Neben mehreren handgemalten Seriendekorentwürfen schuf sie dort auch kostbare Einzelstücke.²⁷⁶

Die 1901 gegründete Majolika-Manufaktur war um 1930 vornehmlich aus wirtschaftlichen Gründen in einem stilistischen Wandel begriffen: Sie mußte in den 20er Jahren hohe Verluste verbuchen, schon 1928 wurde eine Schließung erwogen, die Weltwirtschaftskrise kam hinzu, zeitweise schrumpfte die Anzahl der Mitarbeiter auf 40 zusammen; Betriebsleiter war 1927–32 Wolfgang Müller von Baczko (*1894), der 1925/26 in der „Oranienburger Werkstätte“ in Berlin und 1927 in den „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ in Marwitz bei Velten technischer Leiter gewesen war; als künstlerischer Leiter fungierte 1929–31 Hans Zeillinger (*1882).²⁷⁷ Die Manufaktur stellte ab 1928/29 ihre Produktion von luxuriöser „Kunst-Keramik“ auf einfachere Serienware (teilweise mit Spritzdekoren) um, nachdem sie 1921–29 unter anderem aufwendig dekorierte Keramiken nach Entwürfen des freien Mitarbeiters Max Läger hergestellt hatte.²⁷⁸ Einige moderne, sachliche Entwürfe Ludwig Königs (1891–1974) und Paul Specks (1896–1966), 1922–29 festangestellte Mitarbeiter, wurden zunächst noch weiterausgeführt: Während König außer expressionistischen, abstrakt-geometrischen und sehr stilisierten figürlichen Dekoren und Gebrauchsgeschirren auch Plastiken entwarf, gestaltete Speck (freier Mitarbeiter noch bis 1933) besonders quaderförmige Dosen mit flachen Deckeln und streng geometrischen Dekoren.²⁷⁹ Neben Martha Katzer (1897–1946), die schon

seit 1922 viele moderne Serienformen und -dekore schuf, beschäftigte Wolfgang Müller von Baczko aber auch neue Entwerfer: Werner Gothein entwarf neben seiner Tätigkeit für die Steingutfabriken Velten-Vordamm ab 1927 Geschirre (bekannt ist vor allem sein 1928 entworfenes, stromlinienförmiges, bis 1935 hergestelltes Teeservice mit leuchtend orangeroter Uranglasur), bizarr-konstruktivistische, polygonal gebrochene Schalen im „Kakteenstil“ und kubistische Figuren.²⁸⁰

In Karlsruhe traf Hedwig Bollhagen wiederum auf Einflüsse der Bauhaus-Keramikwerkstatt. Als Entwerfer für moderne, schlichte Gebrauchskeramik hatte Wolfgang Müller von Baczko nämlich Otto Lindig gewinnen können, der 1928/29 nach den erfolgreichsten Modellen seiner zur Bauhochschule Weimar gehörenden Werkstatt eine Reihe von Entwürfen lieferte (Kaffee- und Teeservice, Kakao- und Mokka-Kannen, Dosen und Vasen).²⁸¹ Darunter waren auch mehrere ältere Entwürfe Theodor Boglers von 1923 (Teetasse und Teeschale mit Untertassen sowie zwei Dosen), deren Rechte bei Lindig und der Bauhochschule lagen. Für ein kombiniertes Kaffee- und Teeservice (Formentwürfe Lindig und Bogler) entwarf Hedwig Bollhagen 1931 einen gefälligen, zurückhaltenden Fayencedekor in Kobaltblau und Manganviolett (Abb. 79). 1932 hat ihn Wilhelm Heizer in seinem Artikel „Neue Karlsruher Fayencen“ zusammen mit anderen Fayencedekoren Hedwig Bollhagens in der Zeitschrift „Die Schaulade vereinigt mit Kunst und Kunstgewerbe“ ohne Entwerferangabe veröffentlicht.²⁸² Der Dekor betont die Form angenehm und freundlich: Henkel, Tüllen und Schnauzen werden durch einen hellblauen Fond und dichter gesetzte, dunkelblaue Punkte akzentuiert, während sonst die dunkelblauen Punkte, stark stilisierten Kleeblätter und einzelnen Knospen in Manganviolett und Kobaltblau locker über die Form gestreut sind. Mit diesem Punktmuster nimmt sie bereits die Idee für ihren bekannten 1934 entworfenen Steingutdekor Nr. 100 vorweg.

Stilistisch ähnlich sind mehrere Dekore Hedwig Bollhagens in Blau, Mangan und Schwarz für eine Reihe

von Vasen, Schalen und Dosen, die Wilhelm Heizer im selben Artikel publizierte (Abb. 78, 80–81).²⁸³ Zu sehen sind vor allem florale Motive aus verstreuten Blättern, Blüten, Knospen und Rispen; eine Dose zeigt zusätzlich ein Dreipunktmuster (Abb. 78), das ebenfalls später wieder in Marwitz auftaucht (Dekor Nr. 1043). Ähnliche florale Dekore hatten zuvor bereits um 1920 Josef Hillerbrand und um 1930 Martha Katzer für die Karlsruher Majolika-Manufaktur entworfen.²⁸⁴ Eine rechteckige Dose Hedwig Bollhagens weist dagegen einen interessanten Netzdekor auf, der unterschiedlich breite, diagonale Linien, Streifen, einzelne Punktreihen sowie Verknotungen an manchen Linien-Kreuzungspunkten zeigt (Abb. 80). Im Unterschied zu den übrigen Dekoren erhielt eine kugelig-gebauchte Engalsvase eine figürliche Bemalung (Abb. 78): Über einer horizontalen Ringel-Bänderung wachsen zarte Bäumchen empor, zwischen denen sich kleine Rehe tummeln.

Wilhelm Heizer hat diese Dekorentwürfe für die Karlsruher Majolika-Manufaktur sehr gelobt, wobei er zugleich deren besondere „Zeitlosigkeit“ betont:

*„Wenn wir die Bilder betrachten, so werden wir sogleich bemerken, daß man den meisten Gegenständen ihre Entstehungszeit sofort anmerken kann – dies gilt insbesondere für einige der hier gezeigten Dekore; daneben gibt es allerdings auch solche, deren Gesicht uns vertraut ist, einfach deshalb, weil es so alt ist wie die keramische Produktion selbst. Welcher Gattung wäre nun der Vorzug zu geben? Das wäre in unserem Fall schwer zu sagen. Die erste, die modernere Gattung ist hier keinesfalls irgendwelchen Modelaunen entsprungen, sie kommt vielmehr dem Wunsch eines Publikums entgegen, das zu einer geschmackvoll eingerichteten Wohnung [...] eine Ergänzung braucht. Und die zweite Gattung, mit den altgewohnten Formen, nähert sich durch ihre aparten Dekore so sehr der modernen Auffassung, daß man auch sie in jeder neuzeitlichen Wohnung als Bereicherung empfinden wird. Denn das gute Neue verträgt sich mit jeder Umgebung, wie sie auch immer sein mag.“*²⁸⁵

Zu den bisher nachweisbaren, von Hedwig Bollhagen in Karlsruhe geschaffenen Einzelstücken gehören vier aufwendig gestaltete Schalen sowie eine Vase mit reichen figürlichen und floralen Dekoren. Sowohl in ihrer Technik als auch ihrem Dekor sind sie durch rot- und schwarzfigurige antike Keramiken angeregt (Abb. 82–85). Auf einem ziegelroten, glockenhell klingenden, steinzeugartigen Scherben (der Terra sigillata ähnelt) ist der Dekor durch schwarze Engobebemalung und Sgraffito-Ritzzeichnung aufgetragen (bei einer Schale mit einer kleinen Herde von Antilopen[?] kommt noch helle Engobebemalung als Höhlung hinzu).²⁸⁶ Die seidenglänzende, dunkle Engobebemalung kontrastiert hierbei bewußt zum helleren, roten, matt-rauhen Scherben.

Die Vase zeigt einen abgesetzten Stand, leicht faßförmig gebauchten, zylindrischen Körper, eine fast horizontale Schulter und einen abgesetzten, leicht verengten Zylinderhals.²⁸⁷ Fuß, Schulter und Hals wurden von Hedwig Bollhagen durch schwarze Engobebemalung mit dezenten radialen Sgraffitolinien gliedernd betont. Auf der breiten, rotgründig belassenen Bauchzone skizzierte sie eine Herde von zehn wunderbar flächig stilisierten „schwarzfigurigen“ Bisons. Diese hielt sie in verschiedenen, typischen Bewegungsstudien durch Engobebemalung und sparsame, geritzte Sgraffito-Binnenzeichnung fest, wobei die langen Fellzotten nur durch einfache lange Wellenlinien angedeutet werden. Der Dekor regt zu Vergleichen mit zeitgenössischen Arbeiten Ewald Matarés, aber auch zu den altsteinzeitlichen Höhlenmalereien von Altamira an.

Drei Schalen gleicher Technik, von denen sich zwei im Besitz (Nachlaß) Hedwig Bollhagens erhalten haben, zeigen eine sehr ähnliche Form: Über einem kleinen Standring wölben sie sich gedrückt-halbkugelig oder abgerundet-zylindrisch mit leicht nach innen eingezogenem Rand als kraftvoll gespannte Körper empor (Abb. 82–84). Zwei der Schalen stehen stilistisch der Vase mit den Büffeln nahe: Auf einer ist eine Wildgänseschar dargestellt, auf der anderen eine kleine Herde antilopen- oder gazellenartiger Tiere (Abb. 82–83). Sowohl in ihrer Technik als auch in der Darstellung der Tiere als Fries in verschiedenen typischen Bewegungen wird die Inspiration durch schwarz-

figurige Keramiken des 6. Jahrhunderts sehr deutlich. Während die Schale mit den Wildgänsen eher naturalistische Darstellungen zeigt, sind die Antilopen(?) auf der anderen stärker stilisiert. Die dritte Schale dekorierte Hedwig Bollhagen mit einem floralen Dekor aus Blüten, Blütenknospen und -rispen sowie Blättern, der stilistisch mit den Fayencen verwandt ist (Abb. 84). Eine weitere Schale ist flach-kalottenförmig gemuldet und zeigt einen Fisch- und Wasserpflanzendekor (Abb. 85).

Besonders gelungen ist Hedwig Bollhagen die Einheit von Form und Dekor bei den beiden Schalen mit der Wildgänseschar und der Antilopenherde.²⁸⁸ Der dunkle Engobering am leicht eingezogenen Schalenrand bewirkt eine Spannung des Gefäßkörpers und eine stärkere Geschlossenheit der Form. Zugleich bindet er die einzelnen Tierdarstellungen aneinander, so daß diese dem Rund der Schale zu folgen scheinen. Erst durch Drehung ist der Dekor nach und nach zu erfassen. Bei der Schale mit den Wildgänsen bleiben diese zunächst dem engobierten Rand verbunden. Nach unten sind sie durch die schwarze Engobemalerei vom helleren, ziegelroten Grund der Wandung abgesetzt. Wie bei der Vase mit der Büffelherde so hielt Hedwig Bollhagen auch die Wildgänse als Bewegungsstudien wie fotografische Momentaufnahmen fest. Während eine Wildgans in ruhigem Flug dahinzieht, schlägt eine andere voller Kraft und Energie mit den Flügeln. Deren Körper breitet sich dabei mit dem Kopf weit nach unten über die Schalenwölbung spannungsreich aus. Den Schlußpunkt setzt eine bereits gelandete Wildgans, die ihren Kopf weit nach oben zu den anderen emporreckt. Die Kombination von Engobemalerei und Sgraffitozeichnung entfaltet eine holzschnittartige Wirkung, wobei die Körper der Wildgänse zunächst flächig mit der schwarzen Engobe gemalt wurden. Die anschließend angewandte Sgraffitotechnik bringt den helleren, roten Scherbengrund wieder zum Vorschein und dient zur Ausarbeitung des Umrisses und der Binnenzeichnung bei den Vogelkörpern. Nur hier und da hat Hedwig Bollhagen kleinere Partien aus den engobierten Flächen herausgekratzt, um die Struktur des Gefieders anzudeuten.

III.4.2. Rosenthal-Zweigwerk Neustadt bei Coburg

Eine sehr kurze Episode war Hedwig Bollhagens Tätigkeit im Oktober 1931 in der „Kunstkeramikabteilung“ eines kleinen Rosenthal-Zweigwerks in Neustadt bei Coburg.²⁸⁹ Das Rosenthal-Zweigwerk in Neustadt war 1926 gegründet worden.²⁹⁰ Hergestellt wurden dort die unterschiedlichsten Arten von Keramik mit ebenso verschiedenem künstlerischen Niveau. Das Produktionsprogramm umfaßte einerseits (wie Hedwig Bollhagen feststellen mußte) „wenig erfreuliche Dinge“²⁹¹ – „entsetzliches Metallporzellan“ (das seinerzeit gerade Mode war) und „Augsburger Kannen“ sowie „furchtbare Steingutfiguren“;²⁹² andererseits zugleich „neuzeitliche Keramiken“:²⁹³ Vasen, Schalen und Service mit Spritzdekoren und verschiedenen Glasuren sowie anspruchsvolle Keramikfiguren nach Modellen bedeutender Bildhauer wie August Gaul, Gerhard Schliepstein und Milly Steger.²⁹⁴ Diese Bildhauerentwürfe gingen jedoch weitgehend in der sonstigen, künstlerisch belanglosen Produktpalette unter. Eigentlich angestellt als Entwerferin, versuchte Hedwig Bollhagen daher nach Möglichkeit, sich von direkter keramischer Arbeit und Entwurfstätigkeit fernzuhalten.²⁹⁵ Hinzukam, daß Rosenthal für die erwähnten „neuzeitlichen Keramiken“ im Stillen die „Entwurfsarbeit andere Manufakturen und Werkstätten zu beobachten und auch zu nutzen“ pflegte.²⁹⁶ Bereits bei ihrer Einstellung wurde Hedwig Bollhagen daher angewiesen, Entwürfe anderer Firmen zwar zu kopieren, aber doch nur soweit, daß Rosenthal nicht gerichtlich wegen Plagiats belangt werden könne: „Es muß so gemacht werden, daß der Rechtsanwalt uns nicht auf den Kopp kommt!“²⁹⁷ Zuvor war Rosenthal nämlich von den „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ in Marwitz bei Velten verklagt worden, da ein ehemaliger Betriebsmeister der „Haël-Werkstätten“ (Günther) zu Rosenthal nach Neustadt gegangen war und dort fast die ganze Kollektion der „Haël-Werkstätten“ in Form und Dekor so detailgetreu kopierte, daß sie von diesen kaum unterschieden werden konnten.²⁹⁸

III.4.3. Werkstatt Kagel in (Garmisch-)Partenkirchen

Schon am 1. November 1931 ging Hedwig Bollhagen für fast ein halbes Jahr als „Keramische Malerin für In- und Unterglasur“ in die Töpferwerkstatt ihres befreundeten Höhrer Mitschülers Wilhelm Kagel jun. (1906–1987) nach Partenkirchen, wo sie bis zum 15. April 1932 arbeitete.²⁹⁹ Zu Wilhelm Kagel lockte Hedwig Bollhagen allerdings nicht die dort produzierte, sich stilistisch insbesondere an traditioneller bayerischer Volkskunst und alter Hafnerware orientierende Keramik, sondern die Erwartung, einen schönen schnee-reichen Winter lang Ski fahren zu können.³⁰⁰

Hedwig Bollhagen mußte in der Werkstatt Kagel vor allem die dort üblichen volkstümlichen Dekore malen,³⁰¹ daneben schuf sie jedoch neben einigen Auftragsarbeiten und Geschirrentwürfen auch zahlreiche Einzelstücke, von denen sich einige im Besitz der Familie Kagel erhalten haben.³⁰² Stilistisch schließen sich die in Partenkirchen entstandenen Keramiken im wesentlichen an die in Velten und Karlsruhe geschaffenen Arbeiten an. Bei den Geschirren finden sich sowohl abstrakte, linear-geometrische Dekore als auch figürliche Darstellungen. Der abstrakt-geometrische Fayencedekor „Ur“, der wohl von Hedwig Bollhagen selbst in Kleinserie gemalt wurde, zeigt verschiedene radial angeordnete Muster – Rosetten mit konzentrischen Kreisen und Ringelungen, der gleichnamige Dekor einer zylindrischen Dose vielfältige schraffierte und netzartige Linienornamente (Abb. 89–90).³⁰³ Als Einzelstücke bemalte sie nach Skizzen, die sie schon im Berliner Zoo geschaffen hatte, eine Reihe von Schalen, Tellern und Gedecken mit Tiermotiven: Antilopen, Bisons, Kamele und ein Zebu (Abb. 87–88).³⁰⁴ Bereits in Velten hatte Hedwig Bollhagen eine Vorliebe für Tierdarstellungen gehabt und hierfür Studien in der freien Natur und im Zoologischen Garten Berlin betrieben. Während der Teller mit dem lagernden Zebu (von dem sich die Bleistiftstudie erhalten hat) an die in Velten geschaffenen Arbeiten anknüpft (Abb. 73, 88), nimmt sie bei einer Schale mit einem inmitten von überdimensionalen Glockenblumen springenden Schimmel volkstümliche Stilelemente auf.³⁰⁵ In künstlerischer Hin-

sicht besonders ausgereift ist ein Teller mit drei Bisons (Abb. 87), der sehr an ihre in Karlsruhe entstandene Vase mit fast identischem Dekor erinnert. Wiederum werden die Bisons in verschiedenen Bewegungsstudien stark stilisiert und auf einige wenige Flächen sowie Linien reduziert festgehalten.³⁰⁶

Ihren großen Humor drückte Hedwig Bollhagen auf einer Tasse mit Untertasse aus, die sie mit Skifahrern bemalte (Abb. 86).³⁰⁷ Wie bei dem Teller mit den drei Büffeln hielt sie diese in verschiedenen typischen Bewegungsstudien skizzenhaft-stilisierend fest. Umlaufend erscheinen bei der Drehung von Tasse und Untertasse in drei unterschiedlichen Blickwinkeln mehrere Skifahrer, die allerlei „Kunststücke“ vollführen zu scheinen, als Skirennläufer hintereinander herjagen, oder auch gemächlich in Pflugtechnik fahren. Der Charakter des Momentanen, wie er bereits in den Bewegungsstudien verdeutlicht wurde, wird noch durch die ausschnittshafte, beinahe fotografische Darstellung auf der Untertasse betont, bei der eine nur in Teilansichten gemalte Dreiergruppe von Skifahrern fast von der Untertasse abzustürzen scheint.

III.4.4. „Ladenmädchen“ bei Bruno Paul und Tilly Prill-Schloemann in einer Dauerverkaufsausstellung für „angewandte Kunst“ in Berlin³⁰⁸

Ganz aus dem Rahmen ihres bisherigen Tätigkeitsfeldes als Keramikerin fiel ihre von Juli 1932 bis Februar 1933 dauernde Anstellung als „Ladenmädchen“³⁰⁹ in der „Ausstellung Kunst und Handwerk“ in Berlin, die damals gerade „Spitzenleistungen deutschen Handwerks“ zeigte.³¹⁰ Diese über mehrere Jahre bestehende Dauerverkaufsausstellung für „angewandte Kunst“ war von dem Architekten und Designer Bruno Paul (bis zum 1. Januar 1933 Direktor der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin) und seiner langjährigen Mitarbeiterin – der Innenarchitektin, Designerin und anerkannten Ausstellungsgestalterin Tilly Prill-Schloemann – eingerichtet worden.³¹¹ Geleitet wurde sie von Tilly Prill-Schloemann, die 1924 die große Ausstellung der

„Deutschen Werkstätten“ im Grassimuseum, 1925 Bruno Pauls Richmodishaus in Köln eingerichtet sowie 1927 die deutsche Abteilung auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Monza und die Ausstellung „Meister- und Schülerarbeiten aus keramischen Lehr- und Versuchswerkstätten“ in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin gestaltet hatte.³¹²

Sowohl was die Gestaltung der Räume als auch das Verkaufsprogramm anging unterschied sich die von Tilly Prill-Schloemann geführte Ausstellung auffällig von den üblichen „fragwürdigen Kunstgewerbe-geschäften“.³¹³ Sie war im Erdgeschoß eines modernen Gebäudes untergebracht, wobei die großzügigen (ursprünglich für Autos gedachten) Räume mit ihren Schaufenstern zum Zoologischen Garten und zur repräsentativen Budapester Straße einen ausgezeichneten Rahmen für das Gezeigte bildeten.³¹⁴ Verkauft wurden auf höchstem Niveau handwerklich und industriell hergestellte, anspruchsvoll gestaltete, erlesene Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände: Möbel, Stoffe Else Mögelins und Lisbeth Hablik-Lindemanns, Schmuck, Metallarbeiten Karl Müllers und Emmy Roths, Porzellan und Keramik.³¹⁵ Einen guten Eindruck von der Ausstellung vermittelt der Artikel H. Friedebergers „Kunst und Handwerk“ vom November 1932 in der Zeitschrift „Innendekoration“. Um deren Wirkung zu steigern, hatte Tilly Prill-Schloemann die Gegenstände hierzu sehr sachlich und geschickt einzeln sowie in Gruppen auf schlichte rechteckige Podeste und Fensterbänke verteilt, wie die Fotografien L. Feiningers eindrucksvoll zeigen.³¹⁶

Hedwig Bollhagen selbst betreute und verkaufte Keramik aus der Werkstatt der Burg Giebichenstein von Marguerite Friedlaender (die sie sehr bewunderte) und Franz Rudolf Wildenhain, den Berliner Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, den Steingutfabriken Velten-Vordamm sowie Arbeiten so bedeutender Keramiker und Keramikerinnen wie Otto Lindig, Otto Douglas-Hill, Paul Dresler, Max Läger und Auguste Papendieck.³¹⁷ Zum Verkaufsprogramm gehörte außerdem modernes Porzellan aus der Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin, das Marguerite Friedlaender (Kaffee- und Teeservice „Hallesche Form“) und Gerhard Marcks (Teekanne „Tiergarten“) entworfen hatten.

Besonders hervorzuheben ist die im Artikel Friedebergers abgebildete, berühmte Teekanne „Tiergarten“ von Marcks (1936/37 mit Gießer, Zuckerschale und Gedeck 1936/37 zu einem Service ergänzt), die im Schaufenster zu sehen ist und hier erstmals publiziert ist. Durch diese Abbildung ist die bisherige Vermutung widerlegt, die „Tiergarten“-Teekanne sei erst 1936/37 als Probeanfertigung hergestellt worden.³¹⁸ Daß diese Teekanne schon 1932 in der Ausstellung Bruno Pauls und Tilly Prill-Schloemanns zu sehen war, wird leicht durch ihre Freundschaft zum Direktor der Porzellanmanufaktur Günther von Pechmann, erklärlich.³¹⁹

Bei Tilly Prill-Schloemann und Bruno Paul lernte Hedwig Bollhagen überdies „kaufmännische und ladenbetreffende Kenntnisse“ – was ihr später in ihren eigenen HB-Werkstätten für Keramik und deren Messtständen sehr zugute kam.³²⁰ Durch das hervorragende „Anschauungsmaterial“ hatte sie Gelegenheit, ihr „Material- und Qualitätsgefühl“ weiterzuentwickeln; gleichzeitig lernte sie, die Kunden „zu beobachten“, einzuschätzen und zu betreuen.³²¹ Zum Kundenkreis gehörten außer Günther von Pechmann so berühmte Architekten wie Erich Mendelsohn, Hans Poelzig und Heinrich Tessenow.³²² Auch Berliner Prominenz kaufte dort gerne – Leni Riefenstahl, die schon durch ihre Ski- und Gebirgsfilme bekannt war und 1932 durch den Film „Das blaue Licht“ für Furore gesorgt hatte, ebenso wie Hjalmar Schacht.³²³

III.4.5. Steinzeugröhrenfabrik Kalscheuer & Cie./ „Ooms-Keramik“ in Frechen

Weil Hedwig Bollhagen möglichst bald wieder keramisch tätig sein wollte, nahm sie am 1. April 1933 die erste sich ihr bietende Stelle in den Steinzeugwerken Jacob Kalscheuer & Cie. in Frechen bei Köln an, wo sie bis zum 15. Oktober des Jahres blieb.³²⁴ Angestellt war Hedwig Bollhagen als „erste Malerin“ in der „kunstkeramischen Malerei“,³²⁵ so daß ihre Tätigkeit in Frechen vor allem im Entwerfen von Dekoren und deren Anwendung bestand. Da sie auch die Glasuren entwickelte sowie die Glasur- und Malereiabteilung leitete, war sie zugleich mit den technischen Proble-