doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/13

Szymon Piotr KUBIAK
UInstytut Sztuki PAN, Pracownia Architektoniczna

GMACH – MONUMENT – WNĘTRZE. GREGOR ROSENBAUER I SZCZECIŃSKA SIEĆ BAUHAUSU

Rok 1910 prywatna pracownia Petera Behrensa w Poczdamie-Neubabelsbergu, przy zachodnich rogatkach Berlina – ileż podręczników historii architektury nowoczesnej rozpoczyna się od tego mirażu? Przyjaciel Wilhelma II, twórca identyfikacji wizualnej Rzeszy na międzynarodowych wystawach i w gmachach jej poselstw, działacz organizacji Deutscher Werkbund, reformator Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Düsseldorfie przedstawiany jest dziś przede wszystkim jako symboliczny ojciec klasyków modernizmu. Przywołane data i miejsce to dane zmitologizowanego spotkania wielkiej trójcy: Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Ludwiga Miesa van der Rohe. Wszystkich przyciągnęła do atelier dyrektora artystycznego koncernu AEG sława „mistrza mistrzów." Pierwszy z synów stanie się „papieżem architektury dwudziestego wieku," drugi – założycielem najsłynniejszej szkoły projektowej stulecia, trzeci – jej ostatnim dyrektorem, zmuszonym przez nazistów do zamknięcia placówki.[1]

Historiografię modernizmu, operującą wielkimi nazwiskami i płynącą z głównym nurtem awangardy, napędza jednak od samego początku motor polityki, również polityki narodowej. Symboliczne zabójstwo ojca staje się konieczne w procesie emancypacji, a jednoznaczny wybór światopoglądu lub stylistyki – pomocny w autokreacji wizerunku poszczególnych twórców. Dla francuskojęzycznego Szwajcara Le Corbusiera roczny pobyt u Behrensa okaże się niewygodny już w obliczu wybuchu I wojny światowej; dla Gropiusa i Miesa martyrologia lewicowego Bauhausu – przepustką do emigracyjnej kariery i prestiżu dawnych dysydentów reżimu po upadku III Rzeszy.[2] Przywrócenie głosu aktorom drugoplanowym, a przede wszystkim analiza dzieł niepodręcznikowych pozwalają nie tylko zniuansować czy odmitologizować wizerunek kluczowych postaci oraz instytucji. Niekiedy metoda ta zapewnia także – pozostańmy przy akuszerskiej metaforyce – nieoczekiwany wgląd do kołyski i sprawia, że miraże uzyskują znów całkiem materialną postać.

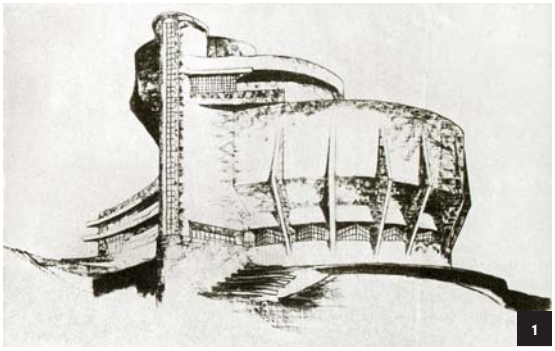
O ile popkulturowy obraz Bauhausu wydaje się wciąż monolitem, o tyle badaczy od dawna zajmuje stylistyczna różnorodność ruchu nowoczesnego, problem wyparcia się niemczyzny przez Le Corbusiera lub krótkiego romansu z nazizmem Gropiusa i Miesa. Sieć Bauhausu okazuje się coraz rozleglejsza i gęstsza, ale wypływające na powierzchnię modernistycznego nurtu rozproszone świadectwa prowincji lub zagranicy wzbogacają wiedzę o sztuce dwudziestego wieku tak-

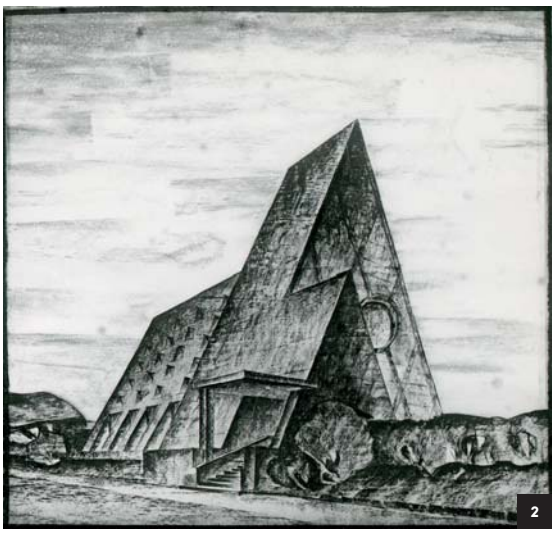
że w najważniejszych centrach. Zjawisko zwane „Bauhaus" (wbrew pozanaukowej praktyce) należy zatem ograniczyć do precyzyjnej rekonstrukcji owych powiązań, ale i poddawać krytyce asocjacje z funkcjonalizmem, konstruktywizmem, abstrakcją geometryczną z jednej strony oraz lewicowością z drugiej – jako wyłącznymi cechami reprezentowanymi przez szkołę. Środowisko Bauhausu było w rzeczywistości klasowo, światopoglądowo, genderowo czy wyznaniowo podzielone; w obrębie pedagogiki i sztuki uprawianych w Weimarze, Dessau i Berlinie wyróżnia się kilka faz stylistycznych, a tożsamość wykładowców i absolwentów ewoluowała z różnych, nie tylko zewnętrznych przyczyn.[3]

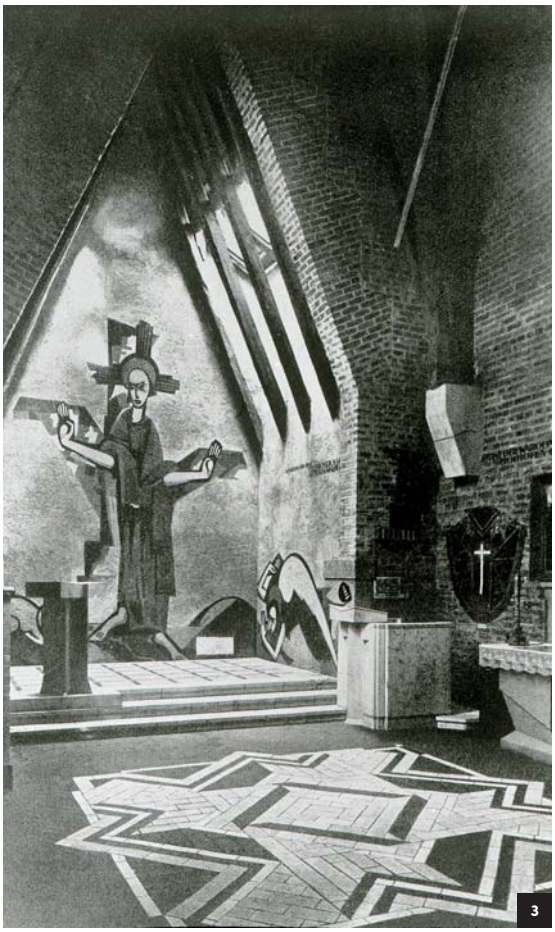
Do aktorów drugiego planu, związanych zarówno z Werkbundem, Behrensem jak i Bauhausem, należał Gregor Rosenbauer. Urodzony w 1890 roku w heskim Limburgu, młodszy o siedem lat od Gropiusa, cztery od Miesa i trzy od Le Corbusiera, podobnie jak dwaj ostatni rozpoczął naukę od rzemiosła – w warsztacie stolarskim ojca. Gdy w 1907 roku przyjechał na dwa semestry do Darmstadtu, Behrens właśnie opuścił swój dom w tamtejszej kolonii artystów, by objąć stanowisko w stołecznej centrali AEG. Po rocznej praktyce w biurze Adolfa Dietlera i Rudolfa Schmida we Fryburgu Bryzgowijskim Rosenbauer studiował w latach 1909–1911 w Szkole Rzemiosł Artystycznych we Frankfurcie nad Menem. Tam dostąpił zaszczytu zostania osobistym uczniem dyrektora uczelni i okręgowego konserwatora zabytków, secesjonisty Ferdinanda Luthmera. Następnie, do czasu wybuchu wojny, w której wziął udział, Rosenbauer pracował w firmach architektonicznych Hansa Rossa w Nowym Monastyrze i Kilonii oraz Henry'ego Grella w Hamburgu. Po wojnie przez rok prowadził prywatną pracownię w rodzinnym Limburgu, by w 1919 roku przenieść ją do Poczdamu-Neubabelsbergu, gdzie równolegle otrzymał pozycję kierownika w atelier projektowym Behrensa. Stamtąd nadzorował także jego biura budowlane w Wiedniu, Monachium i Oberhausen.[4]

Misja asystenta Behrensa należała do wyjątkowych. Gdy Gropius zakładał Bauhaus, Mies próbował kontynuować karierę projektanta luksusowych willi, a Le Corbusier, osiadłszy na stałe w Paryżu, inicjował przegląd *L'Esprit nouveau*, Rosenbauer *de facto* objął prowadzenie wielkiej firmy o utwierdzonej pozycji. Dzięki jego notatkom wiemy dziś, jak funkcjonowała w latach 1919–1923, choć prawdopodobnie także w okresie wcześniejszym. Jak podaje Giacomo Calandra di Roccolino, rolą szefa atelier (niem. *Atelierchef*) było pośrednictwo między mistrzem mistrzów i pozostałymi współpracownikami, podobnymi do klerków lub czeladników. Rosenbauer przydzielał zadania, kontrolował ich wykonanie, wprowadzał doraźne poprawki, scalał propozycje przed zaprezentowaniem ich przełożonemu i ponownie po dodaniu jego szybkich, odręcznych szkiców. Pod opieką Rosenbauera byli zatem architekci, przygotowujący różne wersje studyjne tego samego zlecenia, kreślarze, graficy użytkowi oraz liczni studenci praktykanci. Behrens pojawiał się w głównej sali atelier tylko raz dziennie, ale dyskusje z kierownikami poszczególnych grup projektowych toczyły się często niezależnie i na osobności, by nie wpływać na tok myślenia innych. Gdy któryś z nich miał problem z ukończeniem szkicu, Behrens nanosił poprawki do studium, zaś kierownik grupy z pomocą Rosenbauera na bieżąco modelował makietę. „Ta wewnętrzna dyskusja z niewieloma współpracownikami była dla zwykle nieśmiałego Behrensa idealnym zespołem" – wspominał szef atelier.[5] Le Corbusier, Mies i Gropius najprawdopodobniej nie mieli wówczas ze sobą kontaktu.[6]

Gdy pod koniec 1921 roku Behrens otrzymał propozycję poprowadzenia jednej z dwóch autorskich placówek edukacyjnych działających w ramach Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu – Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych (Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten), obowiązki Rosenbauera rozszerzyły się o pracę dydaktyczną. Samo ściągnięcie mistrza mistrzów – co podkreśla Irene Nierhaus – musiało mieć dla władz uczelni szczególną wagę. Nie tylko godzono się na rzadkie wizyty profesora, prowadzącego interesy na całym świecie, lecz także zapewniano mu dodatkowe apanaże: dla Austrii, kształtującej swą powojenną, postmonarchiczną i postimperialną tożsa-







1. Nieznany student Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych w Wiedniu, Projekt cysterny na kwasy, ok. 1923, fot. Verlag Dr. Franz Stoedtner. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

2. Gregor Rosenbauer, Projekt kościoła wiejskiego, po 1922, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

3. Peter Behrens, Pawilon Katedralnej Strzechy Budowlanej na Wystawie Rzemiosł Budowlanych w Monachium, 1922, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

mość, istotna była jego niemieckość.[7] Związek z Republiką Weimarską miał nie tylko zapewniać rozszerzenie rynku dla absolwentów i austriackich współpracowników, lecz także możliwość międzynarodowej promocji na wystawach organizowanych przez Behrensa. Stały się one kluczowymi elementami procesu kształcenia, dobrze utrwalonymi w pamięci wychowanków.

Pierwszą z ekspozycji przygotował latem 1923 roku Rosenbauer, przenoszący na teren akademii zasady funkcjonowania berlińskiego atelier. „Wielu dopiero teraz, dzięki rzeczowej pomocy tego architekta, zaczęły przychodzić do głowy lepsze pomysły. Nagle placówka przekształciła się w prawdziwą szkołę architektury. Wszystkie wielkie perspektywy zostały przepracowane przez dwóch – trzech najlepszych rysowników. To nadało im właściwy »styl Behrensa«" – pisał Anton Brenner.[8] Styl ten był jednak na tyle pojemny, by pozwolić wybrzmieć różnorodnym głosom studenckim. Jak donosiła prasa, wspólny mianownik stanowiły: monumentalizm, prostota, surowość i szczerość materiału, czyli „oszczędność [która] jest patosem XX wieku."[9] Znalazły się tam takie projekty, jak „cysterna na kwasy,"„magazyn i silos," „elewator zbożowy" oraz „elektrownia wodna" – tematy najważniejsze, pełniące wręcz funkcję manifestu we wczesnych, powszechnie dziś znanych tekstach teoretycznych Le Corbusiera,[10] ale także wernakularne „dom na skałach" i „zagroda chłopska w górach." Wszystkie wymienione rysunki i makiety nosiły cechy ekspresjonizmu.[11]Prezentację na zakończenie kolejnego roku akademickiego

(1924) przeniesiono do Londynu, gdzie towarzyszyła Międzynarodowemu Kongresowi Edukacji Architektonicznej (International Congress on Architectural Education), a wzbogacaną o prace nowych studentów wysyłano w kolejnych latach do Berlina i Essen (1926), Mannheimu (1927), Hamburga (1928) i Nowego Jorku (1930).[12]

Z okresu studiów Brenner zapamiętał również swoją wizytę na ekspozycji „dorosłej:" Wystawie Rzemiosł Budowlanych (*Deutsche Gewerbeschau*) w Monachium. Organizował ją Werkbund w 1922 roku jako pierwszy powojenny pokaz ogólnopaństwowy. Mistrz mistrzów zaprojektował pawilon sztuki kościelnej o wymownej nazwie Katedralna Strzecha Budowlana (Dombauhütte). Ceglany gmach w formie sześcianu przenikającego się z czterema monumentalnymi pryzmami posiadał elewacje z cegieł ułożonych w dekoracyjne wątki. Niedatowane rysunki Rosenbauera potwierdzają informacje o zwyczaju wyłaniania projektu, panującym w atelier, lub dowodzą trwałości idei pracownianych, rozwijanych w dalszej karierze poszczególnych twórców.[13] Realizację sfotografowało natomiast wiele redakcji, nie tylko fachowych czasopism, z bogato ilustrowanym periodykiem *Deutsche Kunst und Dekoration* na czele.[14] Monachijski pawilon nieprzypadkowo zgromadził dzieła rektorów, którzy – podobnie jak Behrens – odpowiadali za reformę uczelni: Richarda Riemerschmida, zarządzającego miejscową Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego, Hansa Pölziga z wzorowo zmodernizowanej Królewskiej Akademii Sztuki we Wrocławiu oraz Adolfa Hölzla – kierownika Szkoły Kompozycji (Komponierschule) w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie, wychowawcy przyszłych awangardzistów: Johannesa Ittena czy Oskara Schlemmera.[15] Uwagę krytyki i szerokiej publiczności przyciągał głównie ekspresjonistyczny krucyfiks Ludwiga Giesa, profesora prac plastycznych w berlińskie Szkole Muzeum Sztuk Użytkowych, który już wcześniej wywołał oskarżenia o obrazę uczuć religijnych.

Zarówno na temat formalnych walorów tej rzeźby, jak i samego pawilonu wypowiedział się w katalogu wystawy monachijskiej członek jej głównej komisji organizacyjnej, a zarazem dyrektor Muzeum Miejskiego w Szczecinie, Walter Riezler: „Wydaje się, że słowo »jakość« jest wyświechtane, i dopiero z wolna zaczyna się je pojmować w jego głębszym znaczeniu. Przez długi czas rozumiano ją jako nienaganną pracę wykonaną w materiale prawdziwym, uczciwie wydobywającą jego specyfikę. Obecnie wiemy, że tylko wówczas można mówić o rzeczywistej »jakości«, gdy również forma ukazana jest tak żywo i organicznie, iż stworzona przez człowieka rzecz, jak to bywało w czasach nieprzerwanej kultury, włącza się w wielki kontekst przyrody ukształtowanej przez bezpośrednie siły życia. (…) Nie jest więc na przykład ustępstwem przed wymogami dnia i praktycznego życia, że na »Wystawie Przemysłowej« obok artysty, z nim równoprawny, pojawia się rzemieślnik i przemysłowiec: ta trójka zapewnia jedyną możliwość rzeczywistego nadania wyczerpującego obrazu kształtom, w których kumuluje się praca tejże współczesności."[16]

Ekspresjonizm Behrensa, jako pochodna metod pracy przypominających średniowieczną konfraternię, a także szczególnie podkreślanego w pierwszych powojennych latach kryzysu gospodarczego zwrotu ku rzetelnemu rzemiosłu, posiadał oczywiście korzenie w recepcji brytyjskich idei *Arts & Crafts*. Na teren Niemiec przeszczepił je w secesyjno-wernakularnej odsłonie inny działacz Werkbundu, Hermann Muthesius, który od 1904 roku pełnił funkcję tajnego radcy Ministerstwa Handlu do spraw reformy szkół rzemieślniczych.[17] Odpowiedzią na ministerialny impuls było także powstanie Bauhausu, reformującego dwie połączone weimarskie uczelnie. Manifest szkoły Gropiusa, zilustrowany słynnym drzeworytem *Katedra* Lyonela Feiningera, wpisywał się zresztą – zarówno treścią, jak i formą – w werkbundowskie oraz behrensowskie fantazmaty.

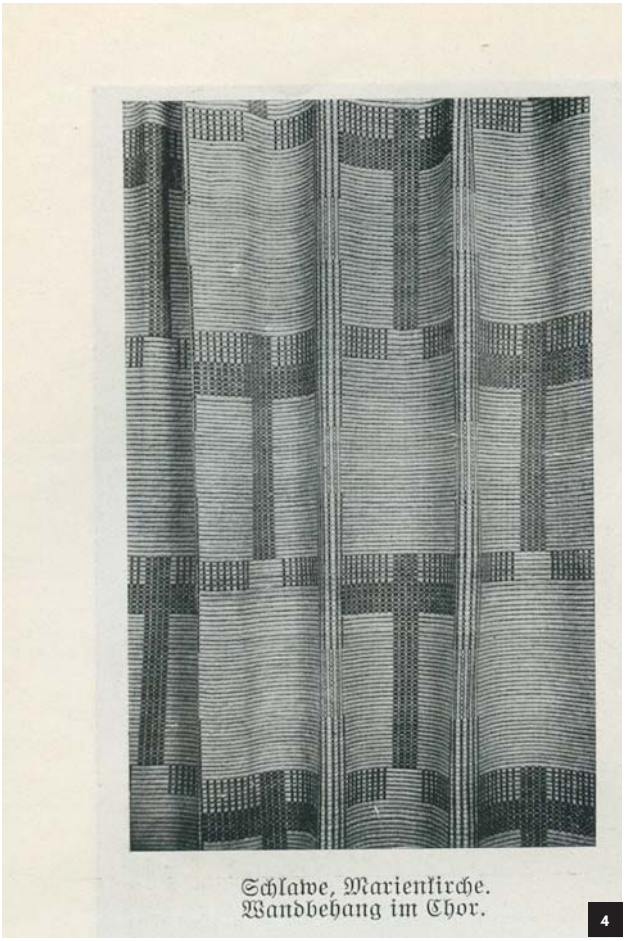
Gdy po zamknięciu wystawy w Monachium, na przełomie 1922 i 1923 roku staraniami Riezlera ściągano kontrowersyjny krucyfiks Giesa do kolekcji szczecińskiego muzeum, prowincjonalne miasto pomorskie zmagało się z wynikami uprzednich wizyt Muthesiusa, nakazującego pilną reformę tamtejszej Miejskiej Szkole Rzemieślniczej i Artystyczno-Przemysłowej (Städtische Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule).[18] Z całą pewnością dzięki muzealnikowi udało się namówić do objęcia stanowiska jej dyrektora

Rosenbauera, który po sukcesie studenckiej wystawy w Wiedniu w sierpniu 1923 roku zawiódł studentów Behrensa, wybierając Szczecin. Doskonale odpowiadał wyobrażeniu Riezlera, podkreślającego konieczność zatrudniania w edukacji artystycznej czynnych twórców; odpowiadał także nakazowi Muthesiusa, by pozycję dyrektora powierzyć architektowi.[19]

Jak się wydaje, dużym atutem Rosenbauera musiała być wieloletnia współpraca z Behrensem. Szczecińska szkoła – zauważa Christian Welzbacher – po utracie na rzecz Polski największej placówki tego typu w regionie, czyli bydgoskiej Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego (Königlich-Preussische Handwerker- und Kunstgewerbeschule), stawała się zakładem istotnym ze względów propagandowych.[20] Dawny asystent współczesnego projektanta narodowego pozwalał nadać uczelni wizerunek twierdzy na kresowych, kulturalnie niedoinwestowanych ziemiach. Stolica Pomorza jako synonim niemieckojęzycznej prowincji współdzieliła ten dyshonor właśnie z Wiedniem, niekiedy zaś ze wschodniopruskim Królewcem.[21] Na królewiecką posadę miał się też rzekomo udać Rosenbauer według relacji Brennera, która w tym punkcie ewidentnie mija się z prawdą lub łączy niezależne fakty.[22]

Nadzieje pokładane w Rosenbauerze zostały spełnione – w Szczecinie. Szkoła pod jego zarządem i ze wsparciem dyrektora Muzeum Miejskiego, który podjął się wykładania rzemieślniczo i wzorniczo zorientowanej historii sztuki, zyskała widoczność na arenie krajowej, państwowej i międzynarodowej. W latach 1928–1929 kurs wstępny prowadził Itten jako profesor wizytujący. Strategiczną decyzją było zatrudnienie pochodzącego z Pomorza (z Podgórków pod Sławnem), ale wykształconego w Bauhausie Kurta Schwerdtfegera, który po uzyskaniu w 1923 roku najwyższej noty na egzaminie czeladniczym przez kolejny asystował w weimarskiej pracowni rzeźby.[23] Zgodnie z intencją Rosenbauera, Schwerdtfeger swoją pedagogikę oparł na podstawowych zasadach adaptowanych z programu Gropiusa: „Rzeźba osiąga swój skutek przede wszystkim dzięki właściwościom materiału – pisał w materiałach kierowanych do przyszłych uczniów. – Podobnie jak każda inna forma, nosi ona swe prawidła w sobie samej. (…) Dlatego jest rzeczą wielkiej wagi, by jako podstawę studiów obrać sobie zajęcia z różnymi rodzajami materiału. Takie nastawienie prowadzi wprost ku zajęciom praktycznym. Specyfika poszczególnych materiałów pozwala bowiem od razu zauważyć, jak ogromne znaczenie w pracy rzeźbiarskiej ma aspekt rzemieślniczy i dopiero poradziwszy sobie z nim, można dokonać kreacji artystycznej. Z tego wynika, że działalność rzemieślnicza – praca, w której punktem wyjścia jest bezpośrednio sam materiał – musi znaleźć się na pierwszym planie edukacji. Jest to jedyna możliwość pozwalająca uniknąć zbyt spekulatywnych metod pracy i osiągnąć syntezę wszelkiego artyzmu w dziele architektonicznym. Albowiem głównym celem wszystkich gałęzi sztuki i rzemiosła jest w istocie wielka budowla. Może się do niej włączyć to, co artystyczne, jeśli organicznie wyrasta z praktyki budowlanej. I tak właśnie z praktycznego nastawienia do dzieła rodzi się jego powiązanie z architekturą.”[24]Rosenbauer, wykładający tę dziedzinę w szkole szczecińskiej, uzupełniał: „Celem nauki architektury jest połączenie obszarów kreacji plastycznej, rzemiosła, techniki i gospodarki, wykształcenie umiejętności wolnego, przekonującego obrazowania oraz artystycznego kształtowania jako zewnętrznego wyrazu przeżycia wewnętrznego.”[25]

Gruntowną praktykę zawodową posiadała również berlinianka Else Mögelin, która do grona pedagogicznego dołączyła w 1927 roku. Kończąc naukę w Bauhausie w tym samym czasie co Schwerdtfeger, zdążyła nabyć doświadczenie kierowniczki warsztatu tkaniny w kolonii artystycznej Gildenhall pod brandenburskim Neuruppinem.[26] Jak sama wspominała, decyzja o zamieszkaniu w Szczecinie okazała się brzemienna w skutki dla dalszej kariery dzięki możliwości nawiązania kontaktu z ludowymi tkaczkami, uprawiającymi to typowe dla rybaków rzemiosło od Greifswaldu po Słupsk.[27] Makaty, kilimy i gobeliny Mögelin zamawiano do dekoracji nowo powstających gmachów, a także remontowanych wnętrz zabytkowych. Zwolennikiem wprowadzania sztuki współczesnej do architektury dawnej był historyk sztuki Franz Balke – nauczyciel w kamieńskim liceum, później kustosz w szczecińskim



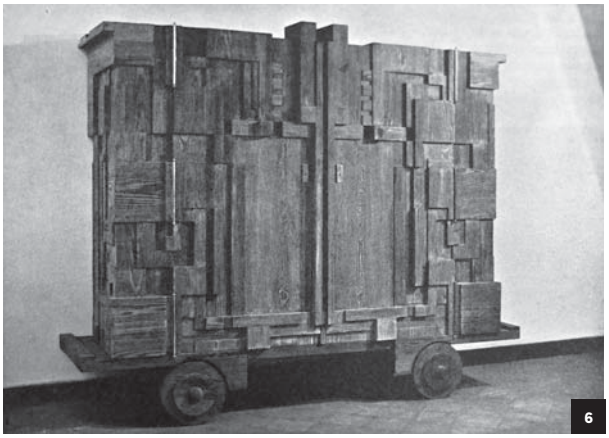
4

5

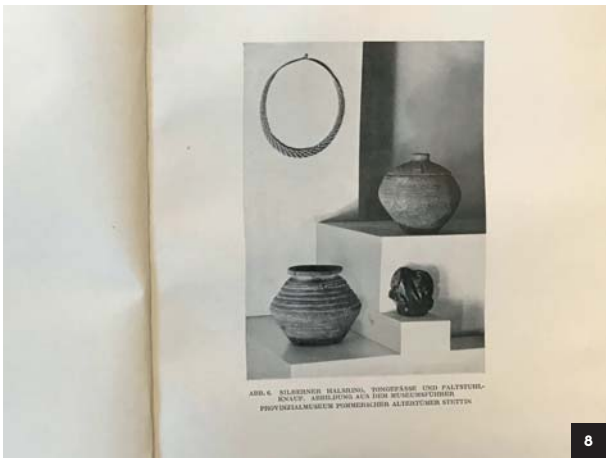
Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer), wreszcie konserwator prowincjonalny.[28] Tkanina ozdobna zwyczajowo stanowiła ulubiony przedmiot oficjalnych podarunków, co wykorzystywało Szczecińskie Towarzystwo Muzealne (Stettiner Museumsverein).[29] Organizacja ta ściśle współpracowała ze zrzeszeniami kobiecymi (Stettiner Frauen-Verein), dzięki czemu prasa kierowana do czytelniczek odnotowywała chętnie sukcesy wszystkich wykładowców, szczególną rolę przypisując Mögelin – najaktywniejszej w terenie oraz podziwianej również poza Pomorzem. Czasopismo *Pommersche Hausfrau* zachęcało w ten sposób do podjęcia misji powszechnej modernizacji poprzez kształtowanie najbliższego otoczenia.[30]

Profesjonalny rozgłos ułatwiały uczelni kontakty Riezlera, redagującego główny organ prasowy Werkbundu – *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*.[31] Prace studentów pokazał on w niemieckim pawilonie, którego był kuratorem w ramach Międzynarodowego Biennale Rzemiosła Artystycznego w Monzy w 1925 roku; podczas kolejnej edycji włoskiej imprezy Szczecin był znów obecny. W obu przypadkach tkaniny wystawiała też Mögelin, wówczas reprezentująca jeszcze Gildenhall.[32]Po pierwszej rewizji dokonań zreformowanego kształcenia, którą urządziło na początku 1927 roku Muzeum Miejskie, o materiałowo-formalnych próbach uczniów pisał Albert Dresdner na łamach prominentnego brytyjskiego *The Studio*: „Oczywiście, czasami owe eksperymenty dają rezultat w postaci prototypu dość dziwnego w powszechnym odczuciu. Weźmy na przykład szafę (…) zbudowaną w całości z wie-

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


6

7


8

9

4. Else Mögelin, Makata ścienna w chórze kościoła Mariackiego w Sławnie, przed 1935, fot. Franz Balke (?) wg Franz Balke, *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935.* 31. Bericht (Stettin: Provinzialverband, 1935), 72

5. Gregor Rosenbauer, Wielka Sala w Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich w Szczecinie, 1928, fot. Franz Balke. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

6. Nieznany uczeń Miejskiej Szkoły Rzemieślniczej i Artystyczno-Przemysłowej w Szczecinie, Szafa, przed 1927, fot. wg A[lbert] D[resdner], „Stettin," *The Studio. Year-Book of Decorative Art* (1927): 207

7. Gregor Rosenbauer, Projekt powtarzalnych domków jednorodzinnych, 1920, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie.

8. Gregor Rosenbauer, Ekspozytor w sali archeologicznej Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich w Szczecinie, 1928, fot. Franz Balke, wg Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin," *Museumskunde 1* (1929): tablica 18

9. Gregor Rosenbauer, Wnętrze biblioteki w kompleksie zespołu szkół rzemieślniczych w Szczecinie, 1930, fot. Willy Vogt. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

lu drewnianych bloków sklejonych w kratkowy wzór. (…) W tym wypadku chodziło o zbudowanie mebla z cienkich bloków (o grubości 10 milimetrów), który nie wypaczałby się mimo użycia dziwnej okładziny i nie tracił stabilności wobec zastosowania konstrukcji z drewna o różnej grubości. Choć szafę zbudowano całkowicie mechanicznie, to nie straciła ona nic na indywidualności. Użyto sosny patynowanej specjalną bejcą, a delikatne usłojenie wydobyto za pomocą stalowych szczotek. Została zaprojektowana z myślą o wielkim, licowanym kamieniem holu i przypomina coś na kształt starego gotyckiego mebla nadgryzionego zębem czasu. Jest dość lekka i porusza się na ogumionych kółkach, które pozwalają ją przesunąć podczas sprzątania [pomieszczenia]."[33]

Podobne połączenie nowoczesności z historycznymi asocjacjami wydało się adekwatne w realizacji pierwszego dużego zlecenia wnętrzarskiego, podjętego przez Rosenbauera. Z inicjatywą wystąpiło wspomniane Prowincjonalne Muzeum Starożytności Pomorskich – kolejny obok Muzeum Miejskiego animator „kulturalnego podniesienia" w Szczecinie. Doradztwo artystyczne przy stałej ekspozycji, udostępnionej w 1928 roku w barokowym gmachu dawnego Sejmu Stanów Pomorskich, powierzono honorowo (to znaczy nieodpłatnie) dyrektorowi szkoły. Rosenbauer szczególnie potraktował wnętrza parteru, gdzie Balke stworzył galerię sakralnej sztuki średniowiecznej. W pomieszczeniu z rzeźbą romańską, tak zwanej Kamiennej Hali, posadzkę wykonano z surowego, nierówno zacieranego betonu, a sufit pomalowano w kolorze zielonym. Ściany zaciągnięto farbą w odcieniu szarozielonym, kontrastującym z ekspozycyjnymi niszami o złotym tle. Złoto (niem. *Gold auf Gold* – to znaczy złota farba na złotym gruncie) dominowało na ścianach i suficie dwukondygnacyjnej Wielkiej Sali z plastyką gotycką oraz sztandarami pomorskich pułków, gdzie urządzano także prelekcje z zamontowanego na stałe projektora. Podłogę pokrywał parkiet, a wysokie okna zaciemniały czerwone kotary z dwustronnej szenili (niem. *Kapok-Plüsch*). W ich ościeżach ukształtowano nisze jako ekspozytory dla rzeźb, wszystkie ściany rozczłonkowano również za pomocą zagłębionych w licu lub wysuniętych przed nie rozmaitych prostokątnych płaszczyzn, w które wkomponowywano zabytki. Pozostałe dwie sale parteru utrzymano w tonach ciemnej czerwieni oraz ozdobionej złoto-brunatnym rzucikiem niebieskawej zieleni.

Kolorystyka sal działu archeologicznego, etnograficznego i historycznego na pierwszym piętrze oscylowała w tonach złamanych. Podłogę pokrywało wszędzie szare linoleum, ściany zaś zagruntowano farbą klejową w podobnym odcieniu. Poszczególne sale tematyczne różnicowano jednak – w myśl zasad funkcjonalizmu – kładzionym na szarości (zapewne laserunkowo) innym pigmentem: na ekspozycji zabytków epoki kamienia – czerwonym, epoki brązu – złotawym, epoki lodowcowej – metalicznoniebieskim. W salach działu ludoznawczego ściany pomalowano w kolorze srebrzystografitowym, a działu historycznego – szarym lub białym (z niebieskim filarem i takimż sufitem w pomieszczeniu z pamiątkami cechów pomorskich). Całość ujednolicały minimalistyczne futryny drzwiowe, obramienia nisz okiennych, progi, listwy przypodłogowe, gabloty i ramy plansz – wszystkie w kolorze czarnym, a także białe ościeżnice okienne i neoplastycystycznie, asymetrycznie rozczłonkowane cokoły-ekspozytory. Opisy i podpisy złożono jednakowym krojem liter w odcieniu czerwieni.[34]

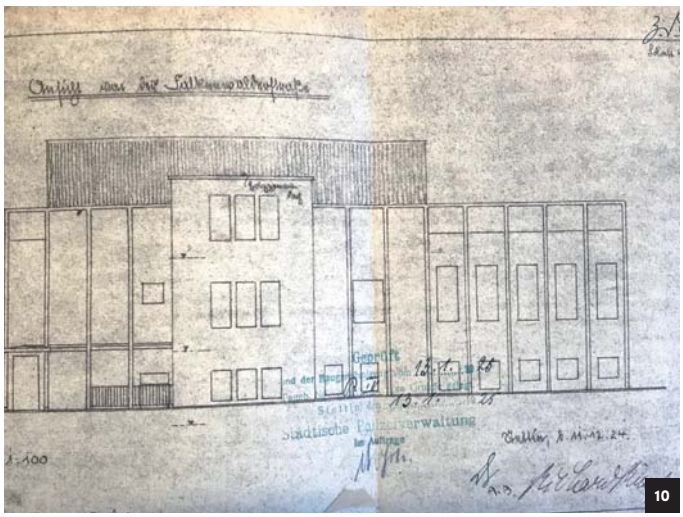
Umiejętność całościowego podejścia do projektowania, obejmującego architekturę, produkt i komunikację wizualną, zawdzięczał Rosenbauer doświadczeniu zdobytemu w pracowni Behrensa. Charakterystyczne rozbicie płaszczyzn i brył mobiliażu, powtarzające koncepcję opisywanej wcześniej szafy, zdawało się wynikać z praktyki Schwerdtfegera i Mögelin, w czasie studiów w Bauhausie również rzeźbiącej. Oboje żegnali swoją Alma Mater w newralgicznym momencie zmiany estetyki z ekspresjonistycznej na neoplastycystyczną, będącej konsekwencją pobytu Theo van Doesburga w Weimarze. W tym samym czasie metaliczne polichromie pokryły reliefy Schlemmera w holu pierwszej siedziby szkoły Gropiusa, chwilę później zaś złota nisza ozdobiła domek mistrzowski Wassilego Kandinskiego w Dessau.[35] Geometryczne kompozycje ugrupowania De Stijl znane były jednak dużo wcześniej Behrensowi. Mistrz mistrzów przyjaźnił się z Johannesem Jacobusem Oudem, lecz przede wszystkim zatrud-

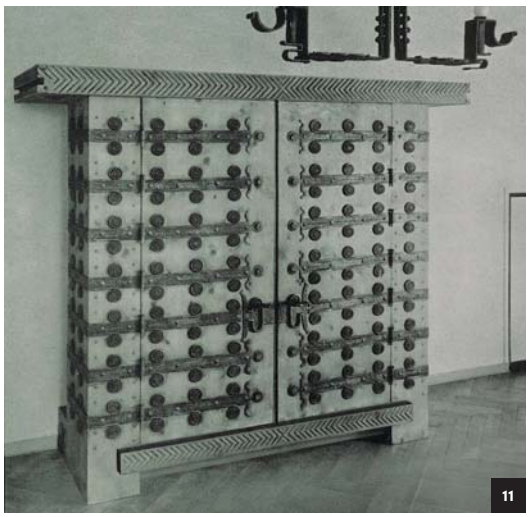
niał w düsseldorfskiej uczelni ojca holenderskiej awangardy Mathieu Lauweriksa.[36]Inspirację jego sposobem projektowania, wywiedzionym z podziału kwadratu, zdradzało już studium domków szeregowych Rosenbauera z 1920 roku,[37] teraz neoplastycystyczna organizacja przestrzeni zyskała rzeczywistą, bardzo efektowną postać.

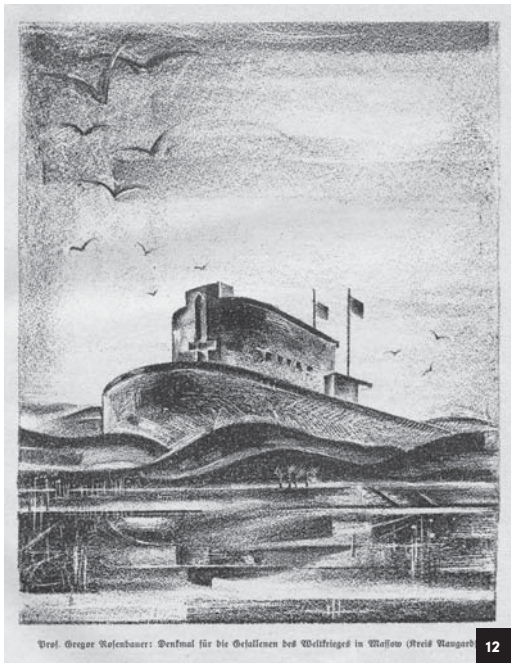
Wielką, choć okazjonalną architekturę w duchu holenderskim stworzył Rosenbauer wraz ze swoimi studentami na potrzeby lokalnej odsłony wystawy *Ochrona zdrowia* (*Gesundheitspflege*) na terenie szczecińskich targów.[38] Dyrektor brał także udział w projektowaniu nowego, wieloskrzydłowego kompleksu zespołu szkół rzemieślniczych, do którego przeprowadziła się uczelnia artystyczna. Architektura łączyła elementy funkcjonalizmu, znane z budynku Bauhausu w Dessau, z propagowaną przez Behrensa ceglaną – rozumianą powszechnie jako północnoniemiecka – elewacją.[39] W 1930 roku, wraz z przenosinami do nowej siedziby, kierowana przez Rosenbauera uczelnia otrzymała nową nazwę: Praktyczna Szkoła Pracy Projektowej (Werkschule für gestaltende Arbeit).[40] Pierwszy człon (niem. *Werkschule*) podążał śladem denominacji frankfurckiej szkoły, zreformowanej po odejściu Luthmera przez Riemerschmida. Zmiana akcentowała nieakademicki, zwrócony ku dziełu, robocie, warsztatowi czy zakładowi (niem. *das Werk*) sposób nauczania. Drugi człon (niem. *gestaltende Arbeit*) powtarzał określenie wykorzystywane w podtytule przez czasopismo *Die Form*, co podkreślić miało odejście od funkcjonujących wcześniej asocjacji sztuki dekoracyjnej i stylizatorskiej. Nazwa ta odpowiadała zatem rozumieniu angielskiego słowa *design* – jako połączenia potrzeb artystycznych, technicznych i społecznych nowoczesnego użytkownika, które *de facto* wybrzmiało już kilka lat wcześniej w cytowanym programie.

Zarówno Rosenbauer, jak i Schwerdtfeger, Mögelin oraz kolejny zatrudniony absolwent Bauhausu – grafik użytkowy i malarz Vincent Weber (od 1931 roku) realizowali wiele zamówień wnętrzarskich, ukazujących ewolucję stylu przez chłodne i wytworne projektowanie van der Rohe (który obok Ittena otrzymał w Szczecinie profesurę gościnną) po nawrót do rodzimych inspiracji ludowych, popieranych w polityce kulturalnej III Rzeszy. W kilku dużych zleceniach aranżacyjnych dla szczecińskich gmachów użyteczności publicznej – Zawodowej Szkoły Żeńskiej, Miejskiej Kasy Oszczędności, Domu Marynarza czy Domu Starców – brali udział najzdolniejsi uczniowie. Wielu zleceniodawców prywatnych związanych było ze środowiskiem kolekcjonerskim oraz Szczecińskim Towarzystwem Muzealnym, w którego zarządzie zasiadał Rosenbauer.[41] Architekt przebudował śródmiejską willę Richarda Biesela, miłośnika dzieł północnoniemieckiego rzeźbiarza Ernsta Barlacha, nadając jej charakter modernistycznego „klasycyzmu," znanego z dzieł Behrensa. Do uproszczonych elewacji dostawiono charakterystyczną wysoką pergolę z betonowych słupów, „rodzaj fasady," jak pisał projektant, która ujednoliciła wygląd domu od strony ulicy.[42] Zwartość kubicznych brył i poziome pasy okien, rytmizujące elewacje, charakteryzowały projekty willi dla kupców Gerona Lütha i Wilhelma Léclaira przy parkowych ulicach Neu-Westendu.[43]

Mieszkający również w tej dzielnicy Ruth i Gerhard Saltzwedlowie postanowili przebudować dom w eklektycznym stylu końca lat trzydziestych. Rosenbauer wykorzystał w projekcie zarówno echa neoplastycystycznych kompozycji, widocznych w ściennych szafach i krzyżowej podstawie pomocnika w jadalni, pokrytych fornirem sekwoi oraz ugrowym szlifowanym lakierem, jak i gotowe krzesła sprężynujące Antona Lorenza z wiklinowymi siedziskami i oparciami na tle minimalistycznego kominka z zielonego marmuru w salonie. W sieni znalazły się solidna szafa z surowymi żelaznymi okuciami i takiż stół z drewna limbowego, inspirowane regionalną twórczością ludową, a także przypominający wikińskie ornamenty kandelabr. „Te prace stolarskie i kowalskie wykonali prości pomorscy majstrowie. W każdym przypadku starali się dać z siebie wszystko, dzięki czemu mamy przed sobą żywe świadectwa dojrzałych rzemieślniczych umiejętności" – zachwycał się Hans Henniger na łamach *Innendekoration*.[44] „Północny" charakter wnętrz dla Saltzwedlów wynikał z profesji mieszkańców. Pan domu prowadził założoną przez teścia olejarnię w dzielnicy Züllchow (Żelechowa), której kompleks rozbudowywał równocześnie także Rosenbauer. Saltzwedel pełnił dodatkowo funkcję honorowego


10


11



12

13

konsula Szwecji, co ewidentnie wybrzmiało w tej modernistycznej architecture parlante. „Wielu gości wciąż wchodzi tu i wychodzi. Pielęgnacja prawdziwej nordyckiej towarzyskości potrzebowała odpowiednich ram" – tłumaczył Henniger.[45]

Ruth Saltzwedel była córką Else i Helmutha Toepfferów – najważniejszych kolekcjonerów sztuki w mieście oraz współzałożycieli Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego. W tym kontekście równie ciekawie zdawało się wyglądać mieszkanie „miłośnika sztuki dra S.P.." W ciemnych wnętrzach luksusowego apartamentu uwidoczniło się stolarskie przygotowanie architekta, stosującego okładziny ścian z tafli drewna i karpiny orzechowej. Meble z tych samych materiałów pochodziły z repertuaru neoplastycystycznego, a sposób montowania gotyckich i rokokowych rzeźb na tle boazerii był rozwiązaniem wykorzystanym w Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich. Tajemniczym zleceniodawcą był zatem prawdopodobnie Siegfried Platzer, mieszkający naprzeciwko dyrektora muzeum Ottona Kunkla na nowo powstającym osiedlu urzędniczym nad Jeziorem Głębokim.[46] Jednocześnie

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

10. Gregor Rosenbauer, Projekt przebudowy willi Richarda Biesela w Szczecinie, 1925, fot. Szymon Piotr Kubiak. Archiwum Państwowe w Szczecinie

11. Gregor Rosenbauer, Szafa w sieni willi Ruth i Gerharda Saltzwedlów w Szczecinie, ok. 1935, fot. Heinz Blum wg Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer," *Innendekoration 12* (1939): 356.

12. Gregor Rosenbauer, Pomnik poległych podczas Wielkiej Wojny w Maszewie, 1926, rys. Bruno Quaß, wg Georg Hannig, „Kriegerehrung in Pommern," *Unser Pommerland 4* (1926): 153.

13. Gregor Rosenbauer, Pomnik poległych podczas Wielkiej Wojny w Maszewie, 1926, fot. Szymon Piotr Kubiak, 2014. Archiwum autora

14. Gregor Rosenbauer, Gabinet męski w mieszkaniu miłośnika sztuki dr. S.P., ok. 1935, fot. Heinz Blum wg Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer," *Innendekoration 12* (1939): 358.

dzieła dawne, pozaeuropejskie i współczesne koegzystowały u „miłośnika sztuki" zgodnie z koncepcjami Riezlera, postulowanymi dla Muzeum Miejskiego.[47]

Artykuł promujący Rosenbauera jako projektanta wnętrz przedstawiał go zgodnie z ówczesną doktryną jako obrońcę tradycji. Zabieg ten wydawał się konieczny ze względów politycznych: architekt, podobnie jak Riezler, musiał ustąpić z dyrektorskiego stanowiska po objęciu władzy przez narodowych socjalistów, jednak dokonania Rosenbauera miały świadczyć o jego gotowości do spełniania kryteriów estetycznych nazistowsko pojętej modernizacji. Dlatego gdy Muzeum Starożytności Pomorskich podjęło się w latach 1933–1934 rozbudowy swojej siedziby, zamawiając między innymi wernakularne płaskorzeźby u Schwerdtfegera, inwestycję postrzegano jako kontynuację wcześniejszej adaptacji Rosenbauera: „Muzeum Prowincjonalne programowo podejmuje nowoczesne przejawy sztuki tylko wówczas, gdy ich treść wpływa jakkolwiek pouczająco i jest korzystna dla uzupełnienia lub objaśnienia pozostałych elementów ekspozycji. Istotne jest

jednak dla nas także podkreślenie związków ze współczesnością poprzez przestrzenną organizację muzeum oraz wystrzeganie się czysto historyzującej postawy (przemyślenia te skutkowały już powstaniem Wielkiej Sali w 1928 roku)" – pisał Kunkel do nadprezydenta prowincji.[48]

W podobnym świetle stawiano pomnik poległych w I wojnie światowej, wzniesiony w niewielkim Maszewie, położonym między Szczecinem i Nowogardem. Prace nad parkowym projektem Gaju Bohaterów (Heldenhain) rozpoczęto już w 1921 roku, wtedy także ruszyły roboty ziemno-ogrodnicze; budowla Rosenbauera powstała pięć lat później.[49]Architekt wykorzystał pierwotną kompozycję na podmiejskim wzniesieniu, wypiętrzając nad skarpą półotwartą koronę murów, przypominających średniowieczny barbakan. O tym centralnym założeniu kommemoratywnym niemieckiego Pomorza nieprzypadkowo przypomniano zatem na łamach *Deutsche Bauzeitung* w roku 1939 i włoskiej *Architettura* w kolejnym.[50] „Monument cokolwiek barbarzyński," jak pisali bracia faszyści z Południa, wzniesiony z surowych, niekiedy źle wypalonych cegieł, miał robić wrażenie budowli archaicznej, germańskiej, ze strzelniczym oknem w kształcie miecza skierowanym ku wschodowi. Forma budowli o pseudomilitarnym charakterze wpisywała się w dyskusję schyłkowego wilhelminizmu, treść – w narrację o postwersalskim pograniczu Rzeszy epoki weimarskiej.[51] Najbliższe były pierwszym samodzielnym projektom van der Rohe, wykonanym w 1910 roku w ramach konkursu na pomnik Ottona Bismarcka w Bingen.[52] Przypomnijmy: Mies opuścił wówczas pracownię Behrensa, Rosenbauer pojawił się w niej dekadę później z wojennymi doświadczeniami.

Maszewski pomnik pozostał ważnym miejscem pamięci (w znaczeniu *lieu de memoire* Pierre'a Nory) dla przesiedlonych po kolejnej wojnie Niemców. Choć w swych nowych miejscach zamieszkania stworzyli kolejne (z Kaplicą Pomorską przy kilońskiej katedrze na czele, wyposażoną między innymi w tkaninę monumentalną projektu Mögelin),[53] budowla Rosenbauera wciąż powraca w ziomkowskich wspomnieniach, a ostatnio także w historyczno-artystycznych opracowaniach. Rola tego architekta w modernizacji prowincji porównywalna jest do tej, jaką odegrał Hans Hopp w Królewcu, mylonym ze Szczecinem z perspektywy Wiednia.[54] Artystyczna i projektowa spuścizna Rosenbauera oraz jego powojenna korespondencja z Riezlerem, Schwerdtfegerem i Weberem, złożone w Muzeum Architektury Uniwersytetu Technicznego w Monachium, czekają na rzetelne i szeroko zakrojone studium.

Przypisy

[1] Pionierskie studia nad twórczością Behrensa, kulturą przemysłową i początkami designu podjął Tilmann Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914* (Berlin: Mann, 1979).

[2] Zob. np. Jean Louis Cohen, *Frankreich oder Deutschland. Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*, tłum. Barbara Heber-Schärer (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011); Anke Blümm, *„Entartete Baukunst"? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945* (München–Paderborn: Wilhelm Fink, 2013); Szymon Piotr Kubiak, „Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowocześni i wystawy propagandowe III Rzeszy," *Artluk*, nr 3 (2007); Winfried Nerdinger, red., *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (München: Prestel Verlag, 1993). Na temat odwołań do przedwojennego modernizmu architektonicznego w polityce kulturalnej Republiki Federalnej Niemiec i w kontekście twórczości Le Corbusiera zob. Szymon Piotr Kubiak, „Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność" (praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, 2003); Szymon Piotr Kubiak, „Co widać z dachu Corbusierhaus?," *Czas Kultury*, nr 4 (2003); Szymon Piotr Kubiak, „Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku," *Artium Quaestiones*, XVI (2005).

[3] Problem zróżnicowanej tożsamości oraz sieci Bauhausu podejmowali ostatnio: Eugen Blume et al., red., *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957* (Leipzig: Spector Books, 2015); Alan Powers, *Bauhaus goes West. Modern art and design in Britain and America* (London: Thames and Hudson, 2019); Elisabeth Otto, Patrick Rössler, red., *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school* (New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019); Marion von Osten, Grant Watson, red., *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019).

[4] „Gregor Rosenbauer," w *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, t. 2 (Berlin: Deutscher Wirtschaftsverlag, 1931); Else Mögelin, „Gregor Rosenbauer und Stettin," *Baltische Studien*, N.F., 53 (1967).

[5] Cyt. za: Giacomo Calandra di Roccolino, „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens," *La Rivista di Engramma* [Peter Behrens educatore e Gestalter del XX seccolo], 164 (2019): 78.

[6] Wolf Tegethoff, „Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der »Preußische Stil«," w *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley, Barry Bergdoll (München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002), 137.

[7] Irene Nierhaus, „Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre," w *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, red. Hans Seiger, Michael Lunardi i Peter Josef Populorum (Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990), 66. Zob. Karl Maria Grimme, red., *Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School* (Wien–Berlin–Leipzig: Luser, 1930).

[8] Anton Brenner, *Mit Ach und Krach durchs Leben. Autobiographie eines verkannten Genies. Aus dem Leben des Wiener Architekten Professor Anton Brenner, dem wahren Erfinder der „Frankfurter Küche,"* opr. Tonio Brenner (Wien: Brento, 2005), 28.

[9] [Max] Ermers, „Die Geburtsstätte unserer neuen Baukunst," *Der Tag* [Wien], 222, 11.07.1923: 8.

[10] Zachwyt industrialnymi konstrukcjami i mechanizmami Le Corbusiera wyprzedzały niekiedy studia Gropiusa. Fakt ten wynikał z utrzymywania przez architektów kontaktu po opuszczeniu pracowni w Neubabelsbergu, ale świadczy także o trwałości Behrensowskiej lekcji. Zob. William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and forms* (New York: Rizzoli, 1986) 41.

[11] Dokumentacja ta zachowała się w formie diapozytywów w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatur).

[12] Calandra di Roccolino, „Collaboratori," 84.

[13] Dokumentacja w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatury).

[14] Najobszerniejszą publikacją był tekst odautorski: Peter Behrens, „Die Dombauhütte," *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922).

[15] Zob. Ekkehard Mai, „Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe," w *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, red. Winfried Nerdinger (München: Prestel Verlag, 1982); Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau 1918–33* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016); Ulrich Röthke, Verena Faber i Christine Litz, red., *Hölzel und sein Kreis. Im Laboratorium der Moderne* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017)

[16] Walter Riezler, „Vorwort," w *Deutsche Gewerbeschau. Amtlicher Katalog* (München: Werbedienst, 1922), 6, cyt. za: Volker Probst, „Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach," w *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko i Elżbieta Kaźmierczak (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012), 48. Zob. też. Walter Riezler, „Qualität und Form. Betrachtungen zur deutschen Gewerbeschau München 1922," *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1 (1922).

[17] Ekkehard Mai, „Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München," w *Kunstschulreform 1900–1933*, red. Hans Maria Wingler (Berlin-West: Gebrüder Mann, 1977),

41.

[18] Szczecińską Szkołę Sztuki i Rzemiosła Artystycznego (Kunst- und Kunstgewerbeschule) założył w 1906 roku Carl Christian Schmidt. W 1909 roku prywatna instytucja została skomunalizowana, a rok później przemianowana na Miejskie Specjalistyczne Klasy Rzemieślnicze i Artystyczno-Przemysłowe (Städtische Handwerker und Kunstgewerbe-Fachklassen). Bogdana Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren," w *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau (Berlin: Lukas Verlag, 2011). Niemieckojęzyczny artykuł Kozińskiej pozostaje najobszerniejszym ogólnym opracowaniem dziejów szkoły. Zob. też: Jadwiga Najdowa, „Echa Bauhausu w Szczecinie," w *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, red. Maria Glińska et al. (Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1999); Bogdana Kozińska, „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych," *Materiały Zachodniopomorskie*, XLV (1999); Szymon Piotr Kubiak, „Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie," w *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealnie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen (Greifswald: Pommersches Landesmuseum, 2012).

[19] Walter Riezler, „Die Kunstgewerbeschulen der kleineren Städte," *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit* 6 (1927); Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit," 223.

[20] Placówka bydgoska, przemianowana na Państwową Szkołę Rzemiosła Artystycznego, została zlikwidowana w 1923 roku, a jej funkcję przejęła Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu, utworzona w 1919 roku przez polski zarząd na wzór niemieckiej szkoły w Bydgoszczy. Zob. Marek K. Jeleniewski, *Od „Przemysłówki" do „Mechanika"* (Bydgoszcz: LOGO, 2001), 17–30; Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009), 22–28. Welzbacher cytuje podanie Rosenbauera o zwiększenie finansowania szkoły ze względów propagandowych: Christian Welzbacher, „Eine *Toteninsel* für Pommern. Das Kriegerehrenmal von Massow (1926) als Antwort auf eine nationale Aufgabe," *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 15 (2011/2012): 182.

[21] Wszystkie trzy miasta pojawiały się zamiennie jako bohaterowie często powtarzanego porzekadła o opóźnionym końcu świata, który właśnie tam pozwoli żyć dłużej o pół wieku: Bernd Kasten, *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg* (Rostock: Hinstorff, 2013). Powiedzenie o zacofaniu prowincji odnoszono explicite do Pomorza; związek taki miałyby ugruntować słowa króla pruskiego Fryderyka II Hohenzollerna: Dariusz Kacprzak, „Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadows in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie," w *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, red. Klaus Gehrmann, Dariusz Kacprzak, Jürgen Klebs (Berlin: Schadow-Gesellschaft, 2014), 25–26; Szymon Piotr Kubiak, *Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen*, w *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017), 9–10.

[22] Brenner, *Mit Ach und Krach*, 30. Rosenbauer brał wówczas udział w konkursie na gmach giełdy w Królewcu.

[23] „Schwerdtfeger, Kurt," *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*, dostępny 26.02.2020, http://www.bauhaus.community/gnd/118760165.

[24] Kurt Schwerdtfeger, „Werkstatt für Plastik," w *Städtische Handwerker und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer (Stettin: Städtische Handwerker und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927]), nlb, cyt. za: Dorothea Schöne, „Z »rzemieślniczo-manualnego« na »poziom duchowy«. O relacji mistrz–uczeń u Kurta Schwerdtfegera i Bernharda Heiligera / Vom »handwerklich-manuellen« in die »geistige Ebene«. Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdtfeger und Bernhard Heiliger," w *Szczecińskie awangardy*, 72.

[25] Gregor Rosenbauer, „Architekturklasse," w *Städtische*, nlb.

[26] „Mögelin, Else", *Datenbank*, dostępny 26.02.2020, www.bauhaus.community/gnd/12330637X; Michael Siebenbrodt, „Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar," w *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, red. Magdalena Droste (Berlin: G-und-H-Verlag, 1998), 28; Anna Silberschmidt, „Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer," *Textilforum*, 1 (2000). Zob. Eva Brües, *Zum Hundertsten. Bildgewebe, Entwürfe, Aquarelle von Else Mögelin* (Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1987); Kristina Bake, *Die Freiland-Siedlung Gildenhall. Kunsthandwerk, Lebensreform, Sozialutopie* (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001).

[27] Else Mögelin, „Die Handweberei in Pommern von 1928–1945," *Baltische Studien*, N.F., 4 (1955).

[28] Franz Balke, „Stil- und Zeitfragen in der Denkmalpflege," *Pommersche Heimatpflege*, 6 (1932); Franz Balke, *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935. 31. Bericht* (Stettin: Provinzialverband, 1935), 72. Zob. Katinka Gratzer-Baumgärtner, „Balke, Franz," *Lexikon der österreichischen Provenienzforschung*, dostępny 26.02.2020, http://www.lexikon-provenienzforschung.org/balke-franz.

[29] Podziękowanie nadburmistrza Friedricha Ackermanna za tkaninę z warsztatów szczecińskiej szkoły złożone na ręce dyrektora Muzeum Miejskiego (30 grudnia 1926), Archiwum Państwowe w Szczecinie, Muzeum Miasta Szczecina, sygn. 122, k. nlb.

[30] Karla König, „Kunstgewerbe im deutschen Osten," *Pommersche Hausfrau*, 26 (1928); M. Künkel, „Das Ende der Behaglichkeit? Neue Wege der Innenarchitektur," *Pommersche Hausfrau*, 32 (1928); G.M.-J., „Mitarbeit der Frau an moderner Wohngestaltung," *Pommersche Hausfrau*, 51 (1928).

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | *Art and Documentation* no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[31] Szymon Piotr Kubiak, „Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament," w *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015).

[32] [Walter Riezler], *Zweite Internationale Kunstgewerbe-Ausstellung Monza 1925. Katalog der Deutschen Abteilung* (Monza: Villa Reale, 1925); [Bruno Paul], *Deutsches Kunstgewerbe. Mostra internationale* [sic!] *delle arti decorative di Monza* ([Berlin]: [Buchdruckwerkstatt der Vereinigten Staatsschulen], 1927).

[33] A[lbert] D[resdner], „Stettin," *The Studio. Year-Book of Decorative Art* (1927): 207.

[34] Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer," *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, 1 (1929); Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin," *Museumskunde*, 1 (1929); K., „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer," *Pommersche Hausfrau*, 17 (1929).

[35] Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880–1930* (Wolfratshausen: Edition Minerva, 2003), 116–117. Zarówno Schwerdtfeger, jak i Mögelin uczestniczyli w kursie rzeźby Schlemmera. Nauka barwy Kandinskiego była szczególnie istotna dla pierwszych prac Schwerdtfegera. Artysta w latach 1922–1923 z okazji „święta latarń" przedstawił w weimarskim mieszkaniu rosyjskiego wykładowcy *Refleksyjne gry barwnoświetlne* (*Reflektorische Farblichtspiele*). Przed projektorem przesuwano ręcznie rozmaicie uformowane płyty, których cienie tworzyły abstrakcyjne wzory na ekranie. Schwerdtfeger powtarzał tego rodzaju spektakle także w szkole szczecińskiej. Schöne, „Z »rzemieślniczo-manualnego«," 69; zob. Kurt Schwerdtfeger, *Reflektorische Farblichtspiele, 1922/1923 (1968)*, prod. Red Avocado Film, 2010.

[36] Wpływ Lauweriksa widoczny był w projekcie foteli do własnego gabinetu Gropiusa z lat 1922–1923 w weimarskim budynku Bauhausu. Na temat zależności łączących dzieło Holendra i protagonistów awangardy europejskiej w kontekście Bauhausu, Behrensa i Le Corbusiera zob. Diana Schmidt-Steffes, *Theosophie, Kosmologie, Geometrie. Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks. Kosmisches Drama im Kunsthandwerk* (opublikowana praca doktorska, Staatliche Akademie für Künste, Stuttgart 2016), dostępny 26.11.2019, https://core.ac.uk/download/pdf/141542366.pdf, 263–270, 278–280, 290–296.

[37] Dokumentacja w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatury).

[38] Wystawa, zorganizowana przez Niemieckie Muzeum Higieny w Dreźnie, posiadała w Szczecinie szczególną oprawę plastyczną. Rosenbauer wzniósł na terenach targowych nową wieżę i przeprojektował pawilony, w polichromiach wykorzystując neoplastycystyczną paletę Pieta Mondriana. Plakat do wystawy zaprojektowali uczniowie jego szkoły: Karla König, „Stettins Ausstellung »Gesundheitspflege«," *Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.* 17 (1928); „Stettins größte Ausstellung »Die Gesundheitspflege« in den Messehallen," *Pommersche Hausfrau*, 46 (1928); S.P. Kubiak, „Zwanzig…," 60–61. Zob. Sebastian Weinert, *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus* (Berlin–Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017).

[39] Autor projektu, architekt miejski Szczecina, wymienia wprawdzie jako współpracowników [Ericha] Bachmanna, [Karla] Blessaua i [Georga] Schieβa, nie można jednak wykluczyć udziału Rosenbauera w powstaniu budowli. Jego autorstwa były z całą pewnością niektóre wnętrza, utrzymane w estetyce sal pierwszego piętra Muzeum Starożytności Pomorskich: Karl Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin," *Der Stahlbau*, 24 (1929). Wieloskrzydłowy gmach, utrzymany w estetyce modernistycznej, zachował się do czasów obecnych. Podczas II wojny światowej spłonął jedynie i nie został odbudowany budynek auli, zawierający inspirowane architekturą chińską elementy ekspresjonistyczne. Dokumentacja projektowa znajduje się w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie, Centrum Szkolenia Zawodowego, sygn. 9290.

[40] Karla König, *Das schöne Pommern* (Stettin: Graphische Kunstanstalt M. Bauchwitz, 1933), 38.

[41] Zob. Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer," *Innendekoration*, 12 (1939).

[42] Willa, ponownie nieznacznie przebudowana po śmierci Biesela (1926) oraz po II wojnie światowej, zachowała się do dziś. Projekty Rosenbauera z lat 1924–1925 przechowywane są w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Akta Miasta Szczecina, Policja Budowlana, sygn. 5808, k. 41–65; zob. Aleksandra Hamberg-Federowicz, „Willa Biesela/Kunstmanna przy alei Wojska Polskiego 69 w Szczecinie jako manifest architektury modernizmu," *Trzebiatów – Spotkania Pomorskie*, (2017). Betonowe pergole stosował wówczas Le Corbusier w osiedlu robotniczym Pessac pod Bordeaux.

[43] Dom Lütha wzniesiono w 1928 roku przy Goetheallee 19 (dziś ulica Kochanowskiego), natomiast dom Léclaira – w 1935 przy Herderweg 6 (dziś ulica Prusa). Peter Rosenbauer, „Bauten und Entwürfe," *Gregor Rosenbauer*, dostępny 26.02.2020, http://www.gregor-rosenbauer.de.

[44] Henniger, „Bekenntnis," 357. Saltzwedlowie mieszkali przy Gustav-Freytag-Weg 20 (dziś ulica Krasickiego).

[45] Ibidem.

[46] Por. Bogdana Kozińska, „Osiedle parkowo-leśne Głębokie w Szczecinie," w *Sztuka XX wieku w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim. Przemiany i kontynuacje*, red. Maria Glińska, Rafał Makała (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2008), 47. Platzer mieszkał przy Raminstraße 55 (dziś ulica Jaworowa), jego dom nie przetrwał do dzisiejszych czasów.

[47] Zob. Szymon Piotr Kubiak, „Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzieniec. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu," w *Figura*, 36 (przyp. 59).

[48] List Kunkla do sprawującego urząd ostatnie miesiące Ernsta von Zitzewitza (29.01.1934), Archiwum Państwowe w Szczecinie, Pomorskie Muzeum Krajowe, sygn. 9, k. 14.

[49] Rysunek projektowy i dokumentacja wykonawcza zachowane w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Rejencja Szczecińska, sygn. 10321. Autorem koncepcji był zapewne Georg Hannig, dyrektor Cmentarza Centralnego w Szczecinie – por. Ch. Welzbacher, „Eine *Toteninsel*."

[50] Georg Hannig, „Kriegerehrung in Pommern," *Unser Pommerland*, 4 (1926): 153, 174; „Kriegerehrung Massow in Pommern," *Deutsche Bauzeitung*, 42 (1939); „Cimiteri – monumenti sepolcrali – ossari," *Architettura. Rivista del Sindicato Nazionale Fascista Architetti*, 12 (1940). Zob. Szymon Piotr Kubiak, *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, tłum. Peter-Christian Seraphim (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014), 39–41.

[51] Zob. Rafał Makała, *Nowoczesna paraarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2015).

[52] Projekt Miesa wykorzystywał detal o proweniencji antycznej, nie średniowiecznej, lecz wynikał z recepcji dziedzictwa Karla Friedricha Schinkla około 1910 roku: Tegethoff, „Wege," 137–139; Adrian Sudhalter, „Bismarckdenkmal, Projekt, Bingen, 1910," w *Mies in Berlin*.

[53] Tobias Weger, „Kreuze der »Ostdeutschen Passion«? Religiöse Denkmale an Flucht und Vertreibung in der Bundesrepublik Deutschland," *Kirchliche Zeitgeschichte*, 1 (2012): 121–127.

[54] Eugen Kurt Fischer, *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen* (Wien–Berlin–Leipzig: Hübsch, 1929).

Bibliografia

Ackermann, Marion. *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880–1930*. Wolfratshausen: Edition Minerva, 2003.

Ascher Barnstone, Deborah. *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau 1918–33*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

Bake, Kristina. *Die Freiland-Siedlung Gildenhall. Kunsthandwerk, Lebensreform, Sozialutopie*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001.

Balke, Franz. „Stil- und Zeitfragen in der Denkmalpflege." *Pommersche Heimatpflege*, 6 (1932): 235–238.

Balke, Franz. *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935*. Stettin: Provinzialverband, 1935.

„Cimiteri – monumenti sepolcrali – ossari." *Architettura. Rivista del Sindicato Nazionale Fascista Architetti*, 12 (1940): 49–50.

Behrens, Peter. „Die Dombauhütte." *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922): 220–230.

Blume, Eugen et al., red. *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957*. Leipzig: Spector Books, 2015.

Blümm, Anke. *„Entartete Baukunst"? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945*. München–Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.

Brenner, Anton. *Mit Ach und Krach durchs Leben. Autobiographie eines verkannten Genies. Aus dem Leben des Wiener Architekten Professor Anton Brenner, dem wahren Erfinder der „Frankfurter Küche."* Opr. Tonio Brenner. Wien: Brento, 2005.

Brües, Eva. *Zum Hundertsten. Bildgewebe, Entwürfe, Aquarelle von Else Mögelin*. Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1987.

Buddensieg, Tilmann. *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*. Berlin: Mann, 1979.

Calandra di Roccolino, Giacomo. „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens." *La Rivista di Engramma* [Peter Behrens educatore e Gestalter del XX seccolo], 164 (2019): 67–88.

Cohen, Jean Louis. *Frankreich oder Deutschland. Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*. Tłum. Barbara Heber-Schärer. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Curtis, William J.R. *Le Corbisier. Ideas and forms*. New York: Rizzoli, 1986.

D[resdner], A[lbert]. „Stettin." *The Studio. Year-Book of Decorative Art*, (1927): 206–208.

Ermers, [Max]. „Die Geburtsstätte unserer neuen Baukunst." *Der Tag* [Wien], 222 (11.07.1923): 7–8.

Fischer, Eugen Kurt. *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen*. Wien–Berlin–Leipzig: Hübsch, 1929.

G.M.-J. „Mitarbeit der Frau an moderner Wohngestaltung." *Pommersche Hausfrau*, 51 (1928): V–VI.

Gratzer-Baumgärtner, Katinka. „Balke, Franz." *Lexikon der österreichischen Provenienzforschung*. Dostępny 26.02.2020. http://www.lexikon-provenienzforschung.org/balke-franz.

Grimme, Karl Maria, red. *Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School*. Wien–Berlin–Leipzig: Luser,1930.

Hamberg-Federowicz, Aleksandra. „Willa Biesela/Kunstmanna przy alei Wojska Polskiego 69 w Szczecinie jako manifest architektury modernizmu." *Trzebiatów – Spotkania Pomorskie*, (2017): 77–86.

Hannig, Georg. „Kriegerehrung in Pommern." *Unser Pommerland*, 4 (1926): 153, 173–175.

Henniger, Hans. „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer." *Innendekoration*, 12 (1939): 352–360.

Jeleniewski, Marek K. *Od „Przemysłówki" do „Mechanika."* Bydgoszcz: LOGO, 2001.

K. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer." *Pommersche Hausfrau*, 17 (1929): III–V.

Kacprzak, Dariusz. „Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadows in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie." W *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, red. Klaus Gehrmann, Dariusz Kacprzak, Jürgen Klebs, 22–30. Berlin: Schadow-Gesellschaft, 2014.

Kasten, Bernd. *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg*. Rostock, 2013.

König, Karla. „Kunstgewerbe im deutschen Osten." *Pommersche Hausfrau*, 26 (1928): III–IV.

König, Karla. „Stettins Ausstellung »Gesundheitspflege«." *Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.*, 17 (1928): 3–4.

König, Karla. *Das schöne Pommern*. Stettin: Graphische Kunstanstalt M. Bauchwitz, 1933.

Kozińska, Bogdana. „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren." W *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau, 222–238. Berlin: Lukas Verlag, 2011.

Kozińska, Bogdana. „Osiedle parkowo-leśne Głębokie w Szczecinie." *Sztuka XX wieku w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim. Przemiany i kontynuacje*, red. Maria Glińska, Rafał Makała, 37–53. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2008.

Kozińska, Bogdana. „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych." *Materiały Zachodniopomorskie*, XLV (1999): 553–578.

„Kriegerehrung Massow in Pommern." *Deutsche Bauzeitung*, 42 (1939): 301–304.

Kubiak, Szymon Piotr. „Co widać z dachu Corbusierhaus?" *Czas Kultury*, 4 (2003): 11–17.

Kubiak, Szymon Piotr. „Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzieniec. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu." W *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko, Elżbieta Kaźmierczak, 11–37. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012.

Kubiak, Szymon Piotr. „Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowocześni i wystawy propagandowe III Rzeszy." *Artluk*, 3 (2007): 31–35.

Kubiak, Szymon Piotr. „Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku." *Artium Quaestiones*, XVI (2005): 97–156.

Kubiak, Szymon Piotr. „Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie." W *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealnie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen, 53–72. Greifswald: Pommersches Landesmuseum, 2012.

Kubiak, Szymon Piotr. „Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność" (praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2003).

Kubiak, Szymon Piotr. „Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen." W *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski, 9–43. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017.

Kubiak, Szymon Piotr. *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, tłum. Peter-Christian Seraphim. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014.

Kubiak, Szymon Piotr. „Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament." W *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, 249–283. Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.

Künkel, M. „Das Ende der Behaglichkeit? Neue Wege der Innenarchitektur." *Pommersche Hausfrau*, 32 (1928): 2–3.

Kunkel, Otto. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin." *Museumskunde*, 1 (1929): 111–121.

Kunkel, Otto. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer." *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, 1 (1929): 1–4.

Mai, Ekkehard. „Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München." W *Kunstschulreform 1900–1933*, red. Hans Maria Wingler, 22–43. Berlin-West: Gebrüder Mann, 1977.

Mai, Ekkehard. „Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe." W *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, red. Winfried Nerdinger, 39–62. München: Prestel Verlag, 1982.

Makała, Rafał. *Nowoczesna paraarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2015.

„Mögelin, Else." *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*. Dostępny 26.02.2020. http://www.bauhaus.community/gnd/12330637X.

Mögelin, Else. „Gregor Rosenbauer und Stettin." *Baltische Studien*, N.F., 53 (1967): 93–98.

Mögelin, Else. „Die Handweberei in Pommern von 1928–1945." *Baltische Studien*, N.F., 4 (1955): 79–82.

Mulczyński, Jarosław. *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009.

Najdowa, Jadwiga. „Echa Bauhausu w Szczecinie." W *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, red. Maria Glińska et al., 203–207. Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1999.

Nerdinger Winfried, red. *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*. München: Prestel Verlag, 1993.

Nierhaus, Irene. „Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre." W *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, red. Hans Seiger, Michael Lunardi i Peter Josef Populorum, 65–158. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990.

Osten, Marion von, Watson, Grant, red. *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019.

Otto, Elisabeth, Patrick Rössler, red. *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school*. New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019.

[Paul, Bruno]. *Deutsches Kunstgewerbe. Mostra internationale* [sic!] *delle arti decorative di Monza*. [Berlin]: [Buchdruckwerkstatt der Vereinigten Staatsschulen], 1927.

Powers, Alan. *Bauhaus goes West. Modern art and design in Britain and America*. London: Thames and Hudson, 2019.

Probst, Volker. „Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach." W *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko i Elżbieta Kaźmierczak, 39–72. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012.

[Riezler, Walter]. *Zweite Internationale* [sic!] *Kunstgewerbe-Ausstellung Monza 1925. Katalog der Deutschen Abteilung*. Monza: Villa Reale, 1925.

Riezler, Walter. „Die Kunstgewerbeschulen der kleineren Städte." *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 6 (1927): 164–169.

Riezler, Walter. „Qualität und Form. Betrachtungen zur deutschen Gewerbeschau München 1922." *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1 (1922): 29–31.

Riezler, Walter. „Vorwort." W *Deutsche Gewerbeschau. Amtlicher Katalog*, 4–9. München: Werbedienst, 1922.

„Rosenbauer, Gregor." W *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, t. 2, 398. Berlin: Deutscher Wirtschaftsverlag, 1931.

Rosenbauer, Gregor. „Architekturklasse." *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer, nlb. Stettin: Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927].

Rosenbauer, Peter. „Bauten und Entwürfe." *Gregor Rosenbauer*. Dostępny 26.02.2020. http://www.gregor-rosenbauer.de.

Röthke, Ulrich, Verena Faber i Christine Litz, red. *Hölzel und sein Kreis. Im Laboratorium der Moderne*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017.

Schmidt-Steffes, Diana. *Theosophie, Kosmologie, Geometrie. Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks. Kosmisches Drama im Kunsthandwerk* (opublikowana praca doktorska, Staatliche Akademie für Künste, Stuttgart 2016). Dostępny 26.02.2020. www.core.ac.uk/download/pdf/141542366.pdf.

Schöne, Dorothea. „Z »rzemieślniczo-manualnego« na »poziom duchowy«. O relacji mistrz–uczeń u Kurta Schwerdtfegera i Bernharda Heiligera / Vom »handwerklich-manuellen« in die »geistige Ebene«. Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdtfeger und Bernhard Heiliger." W *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski, 67–85. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017.

„Schwerdtfeger, Kurt." *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*. Dostępny 26.02.2020. http://www.bauhaus.community/gnd/118760165.

Schwerdtfeger, Kurt. „Werkstatt für Plastik." *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer, nlb. Stettin: Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927].

Schwerdtfeger, Kurt. *Reflektorische Farblichtspiele, 1922/1923 (1968)*, prod. Red Avocado Film, 2010.

Siebenbrodt, Michael. „Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar." W *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, red. Magdalena Droste, 25–32. Berlin: G-und-H-Verlag, 1998.

Silberschmidt, Anna. „Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer." *Textilforum*, 1 (2000): 51.

„Stettins größte Ausstellung »Die Gesundheitspflege« in den Messehallen." *Pommersche Hausfrau*, 46 (1928): IV.

Sudhalter, Adrian. „Bismarckdenkmal, Projekt, Bingen, 1910." W *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley i Barry Bergdoll, 158–161. München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002.

Tegethoff, Wolf. „Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der »Preußische Stil«." W *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley i Barry Bergdoll, 134–151. München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002.

Weger, Tobias. „Kreuze der »Ostdeutschen Passion«? Religiöse Denkmale an Flucht und Vertreibung in der Bundesrepublik Deutschland." *Kirchliche Zeitgeschichte*. 1 (2012): 119–143.

Weinert, Sebastian. *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*. Berlin–Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017.

Weishaupt, Karl. „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin." *Der Stahlbau*, 24 (1929): 277–281.

Welzbacher, Christian. „Eine *Toteninsel* für Pommern. Das Kriegerehrenmal von Massow (1926) als Antwort auf eine nationale Aufgabe." *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 15 (2011/2012): 177–196.