



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

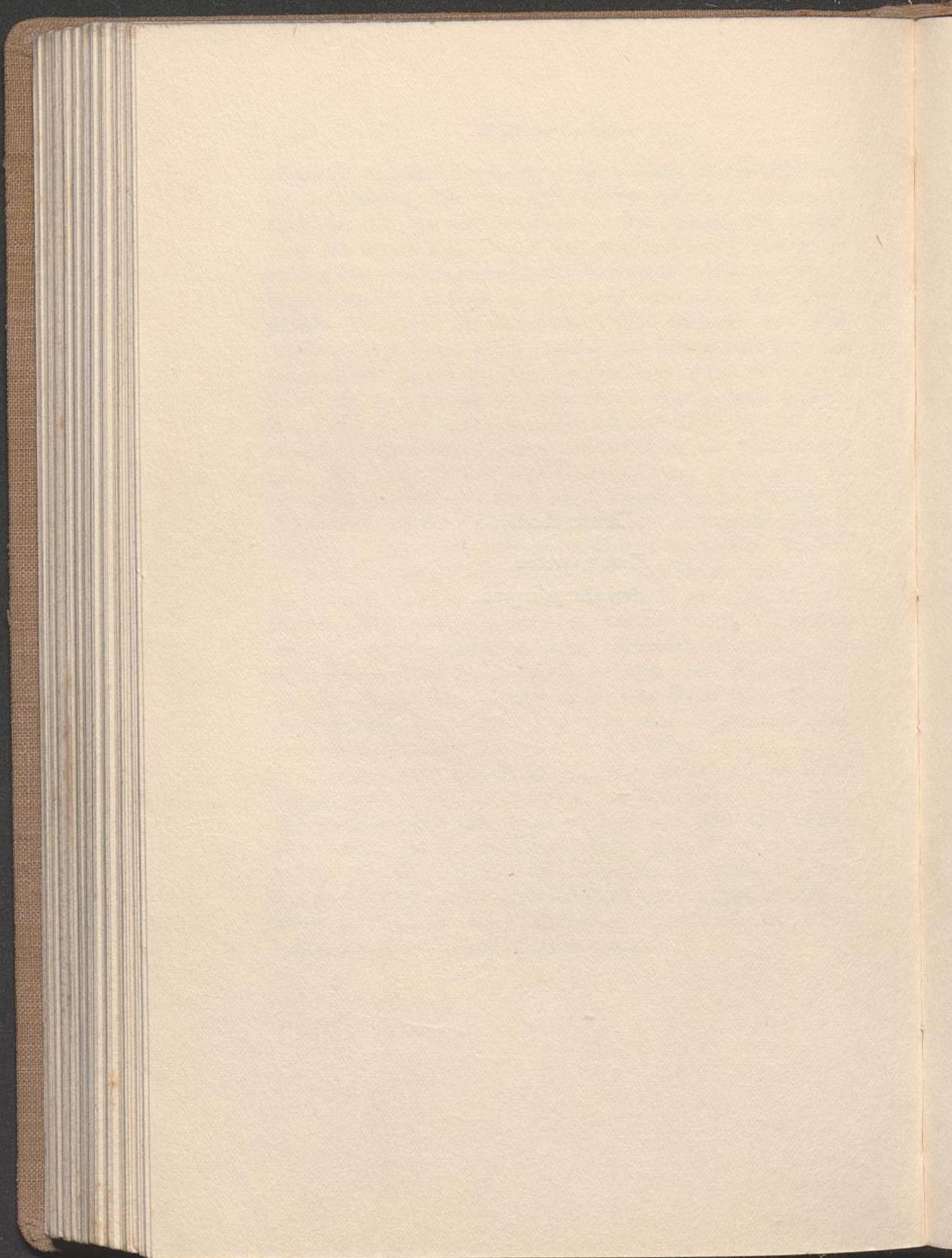
Scheffler, Karl

Berlin, 1907

Dritte Reihe:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-43206](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-43206)

Dritte Reihe:
Kunstgewerbe.
Erziehungsfragen.



Kunstgewerbe.

Seit etwa fünfzehn Jahren stehen wir in einer Bewegung, die sich die Erneuerung der gewerblich angewandten Kunst zum Ziel gesetzt hat. Von einer Betrachtung der modernen Architektur ist sie nicht zu trennen. Nicht dass sie schon unmittelbar einen überall sichtbaren Einfluss auf die Baukunst hätte; aber sie scheint berufen, diesen Einfluss allmählich zu gewinnen, indem sie die beengte Sphäre der gewerblichen Tätigkeit verlässt oder erweitert.

Die Fülle der in einem arbeitsreichen Jahrzehnt geschaffenen neuen Tatsachen hat bis jetzt einen ruhigen Überblick kaum zugelassen. In einer leidenschaftlichen Beschäftigung mit den Fragen der Techniken, des Formgefühls, des Handwerks, der Industrie und der grossen sozialen Kulturaufgaben erschien das Einzelne oft zu gross und bedeutend, wurde das Ganze leicht unübersehbar. Die unmittelbar Beteiligten haben sich in den Ideenkreis der neuen wirtschaftlich gerichteten Kunsttendenzen so hineingelebt und sich plötzlich von so vielen Werken, die ein kritisches Verhältnis nicht gleich zulassen, umgeben gesehen, dass ihnen zum Nachdenken über Wert und Relation des Begonnenen fast immer die Ruhe fehlte. Da wir im ganzen mehr ein Geschlecht von Betrachtenden als von Wollenden sind, sehen wir uns stets der Gefahr ausgesetzt, das rechte Augenmass zu verlieren, wo es sich um die Abschätzung lebendiger Taten handelt; wir haben uns in einem Jahrhundert der Philosophie, der Wissenschaft und des Weltbürgertums gewöhnt, die Dinge so sehr als Relativitäten zu erkennen und von der eigenen Schöpferkraft klein zu denken, dass das Absolute, das nun vor unsern Augen entsteht, einmal zu gering

und ein andermal zu hoch eingeschätzt wird. Selbst bei den Überzeugten gibt es Tage exaltierter Hoffnung und solche der Mutlosigkeit. Die Aufgaben sind zu neu, zu vielfältig, zu beziehungsreich, als dass sie immer sachlich und ruhig erledigt werden könnten. Am meisten sind die zunächst Beteiligten den wechselnden Stimmungen des Vertrauens oder Zweifels ausgesetzt und um so mehr, je tiefer die Zusammenhänge spezifisch künstlerischer Probleme mit allgemeinen Kulturfragen empfunden, je lebhafter die Verantwortung dem Ganzen gegenüber gefühlt wird. Oft scheinen die grossen leitenden Gedanken erstickt von den schnellen Erfolgen eines nicht gereiften Wollens und wo Bestätigungen idealer Vorstellungen gesucht werden, fällt der Blick nicht selten auf die vom Egoismus genützte Modenarrheit.

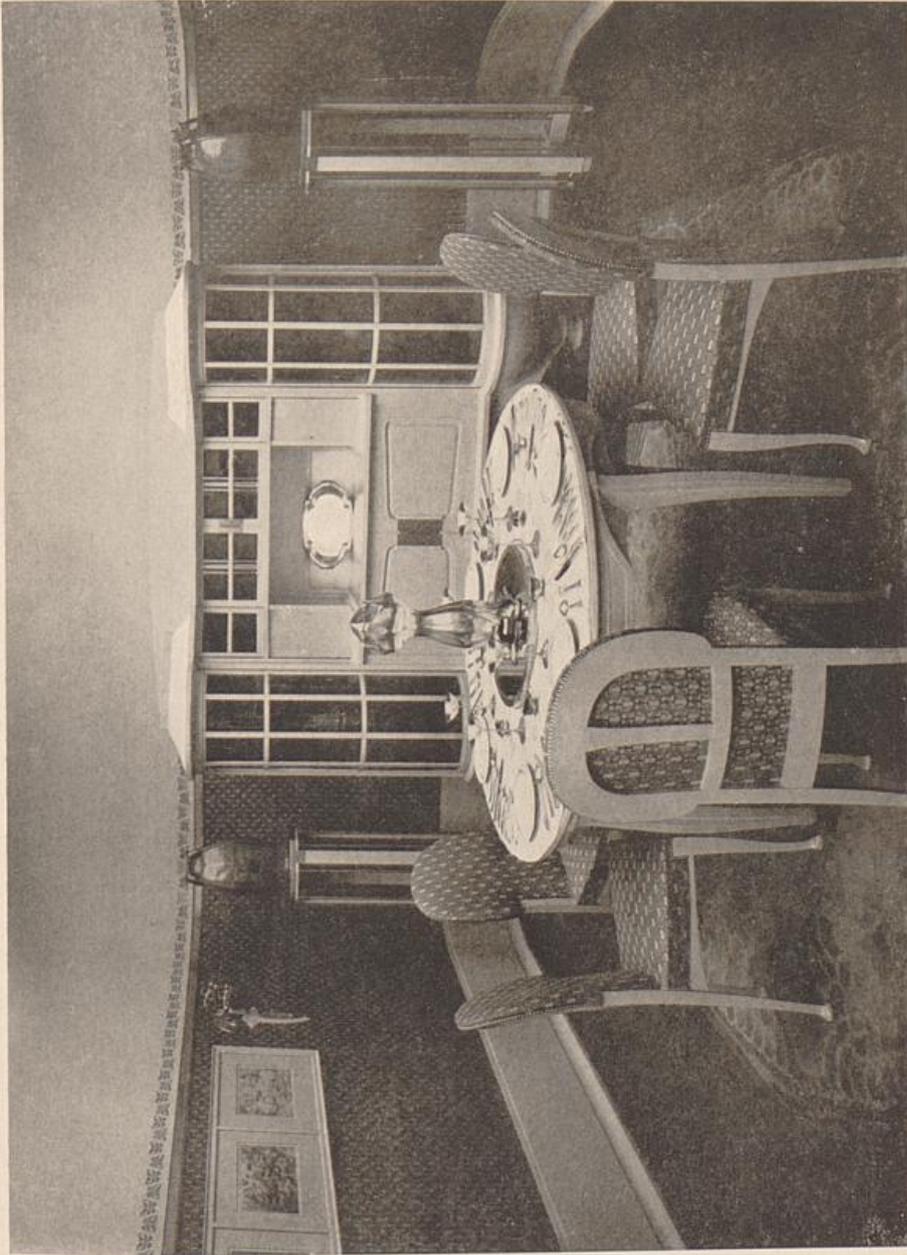
Grosse Dinge sind versprochen worden: eine neue Kunst des Hauses als Resultat vergeistigter Lebensgewohnheiten, die Befriedigung kleiner ästhetischer und grosser sozialer Bedürfnisse und das Glück der Übereinstimmung von Lebenskraft und Lebensform, mit dem Ausblick auf eine arbeitsvolle aber grosse Zukunft. Vortreffliche Künstler haben sich zu Trägern einer Kunstidee gemacht, wie sie so fruchtbar und hoffnungsvoll selten aus langer Untätigkeit plötzlich hervorgegangen ist. Im ersten Ansturm sind verwirrende Erfolge erstritten worden; es ist genug geschehen, um die stolzesten Hoffnungen zu rechtfertigen, und wer am tiefsten die Unwürde der Zeit empfand, begrüsst das Neue auch am wärmsten. Die grossen, pathetischen Worte, die priesterlichen Gebärden der führenden Künstler schienen gerechtfertigt, weil daneben die Produktion wertvoller Kunstformen einherging. Es war ein Aufflammen der Begeisterung, eine Befreiung lange gebundener Kräfte. Die Jungen scharten sich überall zusammen und verständigten sich mittels einer Losung, die keiner doch vom andern wusste. Eine emsige Arbeit begann auf hundert Gebieten, das Profanste wurde verklärt und eine grosse Idee einte Berufs- und Laiengemeinden.

Die Geschichte der Bewegung desavouiert diesen grossen Zug des Wollens nicht. Der Gedanke, die Formen des Wohnens nach all den Irrtümern und Barbarismen der Zeit wieder zum Ausdruck lebendiger Bedürfnisse zu machen, hat sich aus der hohen Kunst Bestätigungen und Anregungen geholt und so zwei Entwicklungen: die soziale und die künstlerische, untrennbar verknüpft. In England begann, wie später überall, die Reorganisation damit, dass das Bewusstsein von der Würdelosigkeit der allgemeinen Lebensführung erwachte. In keinem Lande sind die moralisierenden Ruskinaturen von der Bewegung zu trennen. Man sprach vom Glück der Menschheit, wenn man den Künstler anfeuerte, das Interieur umzugestalten. Das ist ein deutliches Zeichen, dass der Kulturinstinkt weiter zielt als auf die charaktervolle Befriedigung doch immerhin mehr oder weniger profaner Bedürfnisse. Es sind die Fragen der Staatswissenschaft, des Sozialismus, der Religiosität und alle Probleme der Ästhetik abgehandelt worden, um die Notwendigkeit einer Abkehr von den alten Stilen zu beweisen und das Recht zu Eigenem darzutun. Und der formbildende Kunstgedanke trat nicht minder anspruchsvoll auf. In England entstand neben den gewerblichen Bestrebungen eine ganze Malerschule; und wenn man über den Ewigkeitswert dieses Präraffaelitismus auch eben recht vorsichtig denken muss, so ist es doch zweifellos, dass in dieser Kunst das ganze Mass von Innigkeit niedergelegt worden ist, dessen die englische Generation jener Zeit fähig war. Die belgischen Nutzkünstler führen ihre Kunstmittel zu so stolzen Namen wie Millet und Daumier zurück, und auch in Deutschland, Holland und in allen andern beteiligten Ländern weist der so jäh erwachte Formsinn immer auf eine sehr ernsthafte Tradition der hohen Kunst hin.

Aber nach dem ersten jähren Aufschwung ist bald eine Reaktion eingetreten und die Zweifler haben es bequem gehabt, ihre pessimistischen Überzeugungen zu begründen. Denn es war von vornherein ein Fehler im Kalkül, der bald sichtbar

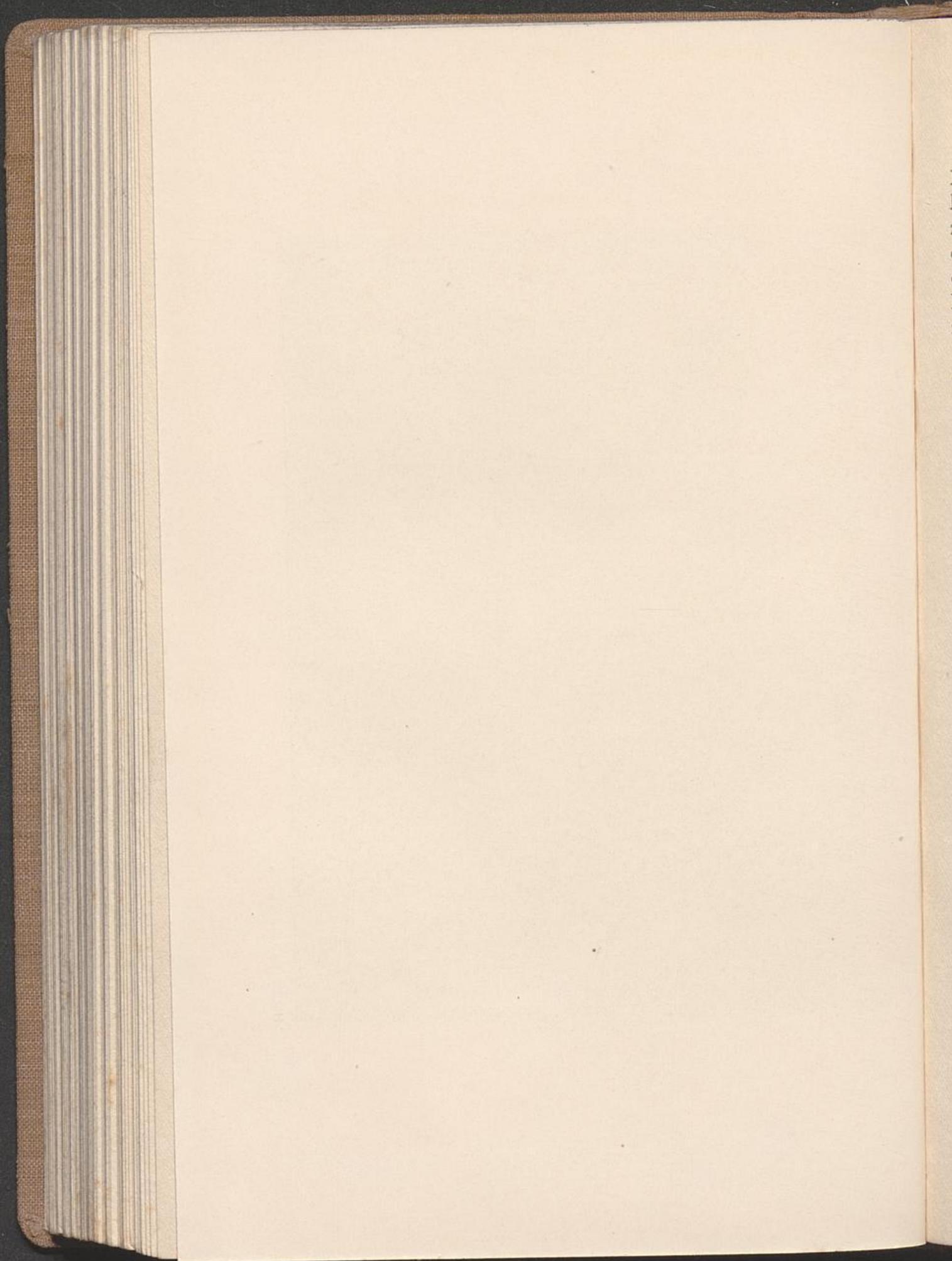
wurde. Es verwirrte von Anfang an, dass die führenden Künstler nur von Bedürfnis, Zweck, Materiallogik, Konstruktion und dergleichen sprachen, wo sie doch nichts anstrebten als die lebendig neue, immaterialisierte und im höheren Sinne „zwecklose“ Kunstform; und dass die ihnen folgenden Handwerker mit Vorliebe das künstlerische Moment betonten, wo sie doch allein greifbaren Bedürfnissen vernünftige Diener sein können. Zu diesen falschen Begründungen, woran sich das Publikum allein hielt und wodurch es dem Widerspruch von Wort und Tat bald auf die Spur kam, hat der Umstand Anlass gegeben, dass sowohl Künstler wie Handwerker vom selben Punkte ausgingen und eine Strecke nebeneinander marschieren mussten, wobei die Argumente unter heftigem Fraternisieren ausgetauscht wurden. Es hiess, Kunst und Handwerk sei dasselbe; die Erfindung eines neuen Ornamentes wurde eine Zeitlang als Allheilmittel gepriesen; und da die erste Arbeit das Negieren des Falschen und Hässlichen war, konnte die Handwerkeratur sich wirklich eine Weile dem Künstler gleichgesetzt halten. Denn verneinen konnte sie so gut wie jeder andere.

Das sich erneuernde Kunstgewerbe nimmt dieselbe Entwicklung, die wir in der modernen Poesie und Malerei erlebt haben: es geht vom Naturalismus aus, um zum Stil zu gelangen. In den architektonischen Künsten heisst dieser Naturalismus: profane Zweckmässigkeit. Während der Handwerker aber auf dieser Stufe beharrt, benutzt der Künstler sie, um zu Höherem emporzusteigen. Des Handwerkers Arbeit ist es, der Notdurft, den Bedürfnissen des einzelnen ein würdiges Milieu zu schaffen; das Ziel des Künstlers aber bleibt, trotz aller Theorien — und seien es seine eigenen —, die schöne darstellende Kunstform, die ein Symbol ist. Dass ein praktischer Dualismus in der zur Hälfte angewandten architektonischen Kunst unerlässlich ist, wurde in der ersten Zeit von den Beteiligten und von den Laien nicht beachtet. Man wollte die Einheit, wo vollkommene Einheit nicht möglich ist, weil auf der einen Seite der profane Zweck herrscht und auf der andern der ideale.



ESSZIMMER

HENRY VAN DE VELDE



Die Zeit musste darum bald kommen, wo die beiden unnatürlich eng verschränkten Kräfte wieder in ihre gesetzlichen Bahnen zurückstrebten. Bevor von dem Resultat, von dem Gewinn, den trotzdem Kunst wie Handwerk in der festen Umschlingung davongetragen haben, gesprochen wird, ist es lehrreich, an einem Beispiel zu betrachten, in welcher Weise in der Entwicklungszeit gearbeitet worden ist.

Sehr charakteristisch zeigt sich nämlich der Widerstreit des Kunstinstinktes mit den Bedingungen gewerblicher Arbeit auf dem Gebiete des Möbelbaues. Die Künstler und Handwerker liebten es bis vor kurzem von Möbeln wie von hohen Kunstwerken zu sprechen. Wenn sie neue Formen für Schränke, Tische und Stühle erfanden, erhoben sie Anspruch, damit ebenso Bedeutsames zu leisten, wie grosse Maler mit ihren Bildern, schöpferische Plastiker mit ihren Statuen. Diese prinzipielle Überschätzung einer zur Hälfte doch profanen Tätigkeit entsprang dem Eifer, womit der sittlich angetriebene Kunstgeist, der suchend alle gewerblichen Arbeitsgebiete durchstreifte und sich seines endlichen Zieles noch nicht bewusst war, es heute noch nicht ist, nach bequemen Aufgaben verlangte. Aller Gegenstände des Interieurs hat sich dieser Geist bemächtigt und wertvolle Kraft dafür verbraucht; und dabei konnte es nicht ausbleiben, dass er, um sich vor sich selbst zu rechtfertigen, die Bedeutung der Objekte weit über Gebühr erhöhte. Da innerhalb des Kunsthandwerks der Möbelbau an erster Stelle steht und durch die Mannigfaltigkeit der Aufgaben besonders anlockt, hat sich das artistische Wollen der Führenden dort konzentriert.

Während man in England der geschmacklosen Anhäufung historischer Formen das blanke Nichts folgen liess und Möbel schuf, die aus glatten Brettern und Stäben schlicht gefügt sind, hat sich in Belgien, Frankreich und Deutschland ein neues Kunstprinzip des Möbels bemächtigt. Die unplastische, dekorative Kunst Englands, die sich an den Namen Morris knüpft, wusste mit dem Möbel nichts Rechtes zu beginnen, entkleidete es darum nur der längst zur Phrase gewordenen historischen

Zierformen und überliess es dann, in seiner steifen, praktischen Nacktheit, dem Gebrauche; die kontinentalen Nutzkünstler jedoch, die für ihre mehr aufs Plastische zielende Tendenz nach Objekten suchten, benutzten jede Gelegenheit, sich am Möbel in artistischen Konstruktionsformen zu üben. Es liegt in der Natur des völlig seiner Gegenwart lebenden Menschen, jede Tätigkeit für ein Endresultat zu halten; so nur gewinnt er die hoffende Kraft, an sich und sein Werk zu glauben. Die Talente, die in grosser Anzahl der merkwürdigen Architekturentwicklung aus dem Geiste der Malerei dienen, haben denn auch ihre Arbeit für das Ziel gehalten, und demgemäss gehandelt. Als die Künstler den wichtigen Schritt von der Malerei zur Interieurkunst unternahmen, beim Möbel anlangten, die ersten nützlichen und vor allem die ersten plastischen Aufgaben zu lösen hatten, glaubten sie ihr ganzes gesammeltes Bildnergefühl dieser Arbeit widmen zu müssen und vertieften sich mit heiligem Eifer, blind für alle Widersprüche, in die Probleme der Holzkonstruktion. So sind wir, im Laufe des letzten Jahrzehntes, in den Besitz von Möbeln gekommen, die für alle Zeiten merkwürdig sein werden. Ganz entflammt vom edelsten revolutionären Temperament, taten die Künstler, als wären noch niemals vorher gute Möbel konstruiert worden. Gründlicher konnte man nicht sein. Der Charakter des Holzes, so hiess es, ist stets vergewaltigt worden; es gilt der Natur des Materials zu folgen. Weiter verkündete man: der Gebrauchszweck allein ist ausschlaggebend, er bedingt die Konstruktion, die Form der Teile und ihren Bezug zum Ganzen; und dann: es genügt nicht, ein Möbel als Handwerker vernünftig zu fügen, sondern das Auge muss das Wie und Warum sehen und das kann nur mit Hilfe illustrierender Kunstformen geschehen. Man sieht, dass alle diese Forderungen in gewisser Weise Teile eines unklaren aber universalen Architekturgedankens sind, dass sie aber, auf das beschränkte Gebiet des Möbelbaues angewandt, einander widersprechen müssen. Van de Velde, der erfindungsreichste Wille unter allen Künstlern dieser Art, ver-

gass so gründlich wie möglich alle Möbelformen der Vergangenheit, sah sich dagegen die rationellen Arbeitsmethoden an, nach denen Equipagen, Schiebkarren und Segelschiffe gebaut werden und benutzte das dort erkannte Prinzip für seine Entwürfe. Nun stellte es sich ihm jedoch bald heraus, dass Tische, Stühle, Schränke, Türen und Paneele bei weitem nicht so charakteristischen Bedürfnissen dienen, wie Wagen und Schiffe, bei denen der Wunsch, so leicht und zugleich so widerstandsfähig wie möglich zu bauen, die entsprechenden Formen hervorbringt. Beim Möbel braucht man weniger mit Material zu sparen, es muss verschiedenen, zuweilen heterogenen Zwecken angepasst werden und ist nicht solchen intensiven Widerständen ausgesetzt wie etwa ein Fahrzeug. Es ergab sich darum eine Schwierigkeit, wenn der Künstler nur an der Hand des Nutzzweckes charakteristische Formen bilden wollte. Das Konstruktive kam aus Mangel an Funktionen, die hätten erklärt werden können, nicht zur Geltung und versteckte sich an Stellen, wohin der Blick nicht dringt. Der Künstler musste intellektuell nachhelfen, mittels Kunstformen die Konstruktion phantasievoll andeuten, Funktionen der Hölzer erfinden, dem Möbel ein inneres Leben andichten, das es nicht hat, kurz ein ganz neues Element: das Künstlerische, einführen. Daraus ergaben sich Widersprüche. Denn solche illustrierenden Kunstformen sind in den meisten Fällen ohne Vergewaltigung des Materials gar nicht möglich und da ihr Zweck ein idealer ist, also weit höher als das Handwerkliche steht, muss der Stoff sich dem Geiste fügen. Van de Velde und die seiner Art waren bei weitem mehr Künstler als Handwerker; darum betonten sie auch in erster Linie das Ästhetische, bildeten Kunstformen und entfernten sich dabei, ohne es zu merken, weit von ihren eigenen Handwerksforderungen: Berücksichtigung des Gebrauchszweckes und des Materials. Sie schufen Kunstwerke, die ebenso materialwidrig und oft auch so zweckwidrig sind, wie die Renaissancemöbel, deren Art ja bekämpft werden sollte. Wäre der Grundsatz richtig, wonach der Material-

charakter das Artistische bestimmt, so müssten für jedes Material besondere Kunstformen gebildet werden. Das geschieht aber weder bei den Modernen, noch ist es jemals in der Vergangenheit geschehen. Kunstformen sind stets das Primäre, das Entscheidende, sind Bildungen der hohen Baukunst und das Material hat sich zu fügen. Auch van de Velde verwendet dieselbe Kunstidee in jedem Material; immer kehren dieselben Liniengebilde und plastischen Ornamentgedanken wieder, ob es gilt das Gefüge eines Schreibtisches klar zu legen, einen Metalleuchter zu ornamentieren oder ob es sich um Schablonenmuster handelt. Das ist auch das Natürliche. Was die grosse Baukunst an Idealbildungen produziert, das spiegelt sich im Kleinen und Kleinsten der Nutzkünste immer getreulich ab. Es könnte scheinen, als wäre es im Resultat gleich, ob das Künstlerische am Möbel aus dem herrschenden Architekturgedanken hervorgeht, oder ob es als etwas Selbständiges erfunden wird. Der Unterschied ist aber, dass das beschränkte Kunsthandwerk im ersten Falle das Kind eines grossen umfassenden und stabilen Stilgedankens ist, während es im zweiten Falle dessen Vater werden, also seinerseits ein Kind zeugen soll, das, indem es wächst, seinen Urheber notwendig überwinden und vernichten muss. So ist in der Gegenwart die Bedeutung des Möbels überschätzt und an ihm verschwendet worden, was nur in den mannigfachen Aufgaben der Baukunst Platz hat, man hat das Holz als Versuchsmaterial für Kunstideen benutzt, die höher hinauf drängen.

Wenn wir die Ergebnisse übersehen, fällt es aber ohne weiteres auf, dass dieser Irrtum dennoch im besten Sinne produktiv war, dass er das Handwerk entscheidend bereichert und befruchtet hat. Denn was für die hohen Ziele der Kunst unzulänglich bleiben musste, war immer noch ein grosser, ein verwirrend grosser Gewinn für das Handwerk. Verwirrend, weil dieses die reichen Anregungen aus eigener Kraft nicht gleich verarbeiten konnte; ein Gewinn, weil es diese Anregungen doch auch nicht lassen konnte und so gezwungen wurde, aus eigener Kraft Entscheidungen zu treffen.

Was den wenigen führenden Künstlern nicht gelungen ist: sachlich einfache Gebrauchsmöbel oder andere Dinge des Interieurs zu entwerfen, das ist den Handwerkern inzwischen geglückt. Aber es konnte nur glücken, weil die „Übertreibungen“ der Künstler vorangegangen waren, weil von diesen ein Anschauungsextrakt geschaffen wurde, der verdünnt und ins Praktische übersetzt das Rechte ergab. Es ist darum sehr undankbar, den Künstlern zum Vorwurf zu machen, sie vermöchten nicht gute Nutzarbeiten zu schaffen. Sie haben mehr getan: nämlich ermöglicht, dass die dazu berufenen Handwerker das fachlich Nützliche wieder gelernt haben und sie sind im Begriff, weiter zu greifen und befruchtend auf die Baukunst zu wirken.

Die Logik der Tatsachen ist nicht zu verkennen. Aus den schwärmenden Ornamentikern, Möbelkonstrukteuren, Teppich- und Metallzeichnern, kurz, aus den Detaillisten sind bereits Interieurarchitekten geworden. Von den einzelnen Gegenständen sind sie Schritt vor Schritt zum Ganzen gelangt und wenn auch in ihren Interieurbildungen die „Idee“ oft noch stärker ist als der Sachgedanke, so müssen sie allein auch hier als Anreger für Die gelten, deren Sinn mehr auf das nützlich Zweckhafte gerichtet ist. Für den so vom Dekorativen zur Architektur, zur Raumbilderei gelangten ist es aber nur ein Schritt, um vollständig Architekt zu sein. Während fast überall von aussen nach innen gebaut wird, das heisst: während der Stilgedanke, der Schein immer dem inneren Sein des Gebäudes vorangesetzt wird, kann der gewerblich vorgehende Künstler gar nicht anders als vom Innern ausgehen, da er vorderhand ja nur mit dem Interieur, nicht mit der Fassade zu tun hat. Damit ist aber eine wesentliche architektonische Arbeit schon geleistet. Nicht weiter wie der Schritt vom Bild zum gewerblichen Ornament, vom Ornament zum Möbel und von diesem zum Gesamtinterieur ist der Schritt von dort zur Aussenarchitektur. In dieser Beziehung zur Baukunst liegt das wahrhaft Revolutionäre der kunstgewerblichen Bewegung. Dort erst mündet sie in das

Leben, ins umfassende geistige und materielle Bedürfnis der Allgemeinheit. Darum ist der Aufwand von Ethik und Begeisterung, der so lange getrieben worden ist, sehr wohl verständlich. Das endliche Ziel ist der höchsten Anstrengungen wert und kann nur durch das Einsetzen der edelsten Kraft erreicht werden. Das grosse Publikum begreift diese Zusammenhänge freilich nicht; aber wenn es auch instinktiv und nur von Fall zu Fall urteilt, so sollte es doch vorsichtig sein mit seinem Gelächter. Sein niederer Standpunkt ist sogar von dem mittelmässigen Künstler längst verlassen worden. Man muss sich vergegenwärtigen, welche Dinge zu überwinden waren. In den wildesten Übertreibungen des letzten Jahrzehntes ist immer noch ein starker ethisch-ästhetischer Wille zu spüren. Hier ist kein falsches Ideal, das zu zerstören wäre, sondern ein echtes, das nur der Realisierung und sozialen Organisierung durch die Allgemeinheit harret. Wenn diese gelingt, wenn der bildende Trieb sich die Baukunst zu erobern und sie lebendig zu erneuern vermag, wird der Strom der Kräfte einst befruchtend rückwärts fliessen. Dann wird Konvention hergestellt sein; es wird ein einziger Gedanke alle materiellen Nationalbedürfnisse determinieren. Denn die Baukunst ist immer die reifste und schönste der Kulturfrüchte; um sie hervorzubringen, müssen alle zusammenwirkenden Kräfte gesättigt sein von Gesundheit und Zukunftswillen. Was dem Menschen irgend gross und erhaben scheint, kristallisiert sich in der Baukunst und erst dann ist ein Volk seiner selbst gewiss, wenn es Symbole seines Wesens in selbständigen Architekturen errichten kann.

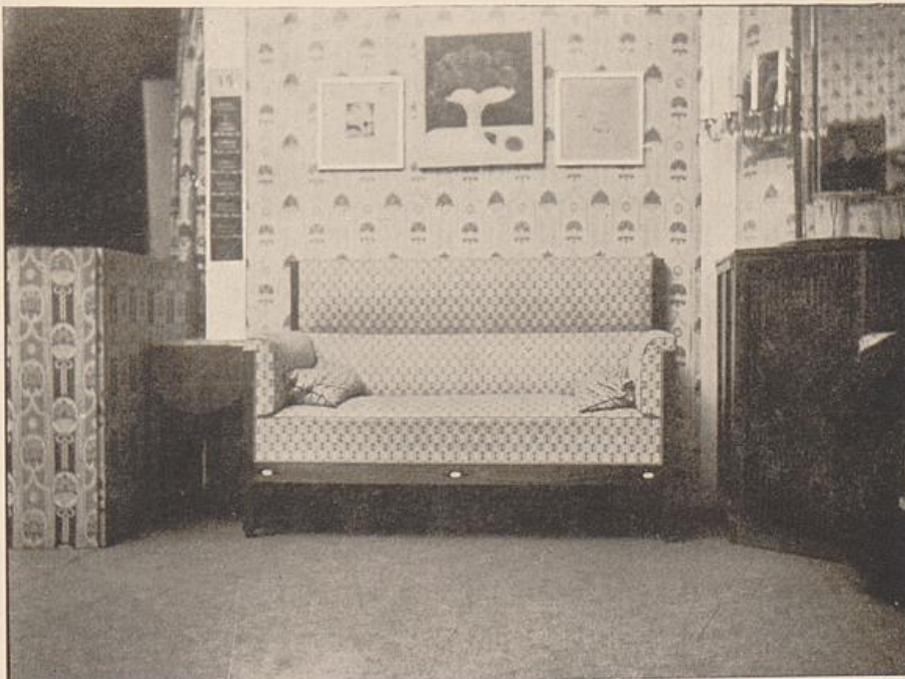
Der Künstlerwille zur reinen architektonischen Form strebt heute auf zwei Wegen zum Ziel. Der Dualismus wird am sinnfälligsten durch Namen wie Van de Velde und Peter Behrens bezeichnet. Die Gruppe, der der Belgier als Exponent dient, entwickelt die Form folgerichtig von unten nach oben: vom kausal-tektonischen Gefühl des Einzelgliedes zum weiteren Raumgedanken; die Behrensgruppe lässt dagegen das Einzelne vor der Hand auf sich beruhen und beschäftigt sich vor allem

mit der Bildung des Raumganzen: sie nimmt den Weg von oben nach unten. Dadurch wird diese letzte Gruppe zur Anlehnung an historische Formüberlieferungen, zu einem gewissen Akademismus gezwungen und veranlasst, die Traditionen bewusst und a priori aufzusuchen, wo jene andere das selbständig Neue zu schaffen sucht, das unbewusst und immer erst a posteriori einer latent wirkenden Tradition verknüpft erscheint. Van de Velde und die seiner Art schaffen neue fruchtbare Formwerte, doch haben sie nicht bedeutende räumliche Dispositionskraft; Die, wofür Behrens repräsentiert, haben die Disposition, aber ihnen kommen nicht besonders wertvolle Entdeckergedanken. Bei ihnen herrscht eine etwas spekulative Universalidee, ihre Art ist epitomatorisch; dort geht man vom kleinen, dem Raumhaften aber plastisch entgegenschwellenden Formkeim aus, der Architekt ist Erfinder. Auf der einen Seite sehen wir die Erkenntnisarbeit eines tektonisch gerichteten Willens, auf der andern einen temperamentvoll kritischen Geschmack. Die Tektonen erscheinen wie Psychologen, ihre Tätigkeit ist intuitiv; die Raumdisponenten muten mehr an wie mathematische Lyriker, ihre Tätigkeit ist methodisch. Auf seiten der Erfinder sind die stärksten Talente, Die, deren Mission darin besteht, mehr Anreger zu sein als Vollender: Van de Velde, Obrist, Pankok, Endell und die ihrer Art; auf der andern Seite stehen Alle, bei denen der anordnende Geschmack überwiegt: Behrens, Bruno Paul, die Wiener, Schultze-Naumburg, E. R. Weiss und viele geringere Talente.

Während Jene mit fast wissenschaftlicher Inbrunst aus einem Verstellungsembryo die kausal werdende Form, die an die Natur nicht mehr erinnert, zu entwickeln suchen, haben diese sich auf der Suche nach brauchbaren Traditionen in den letzten Jahren des Biedermeierstils und Empire bemächtigt. Sie suchen moderne Instinkte zu befriedigen, während sie zugleich mit den alten, kaum der Erinnerung entschwundenen Formen ein seltsames Spiel treiben. Ohne Zweifel bietet diese fein gepflegte Traditionseligkeit den Künstlern manche Gelegenheit, in Sno-

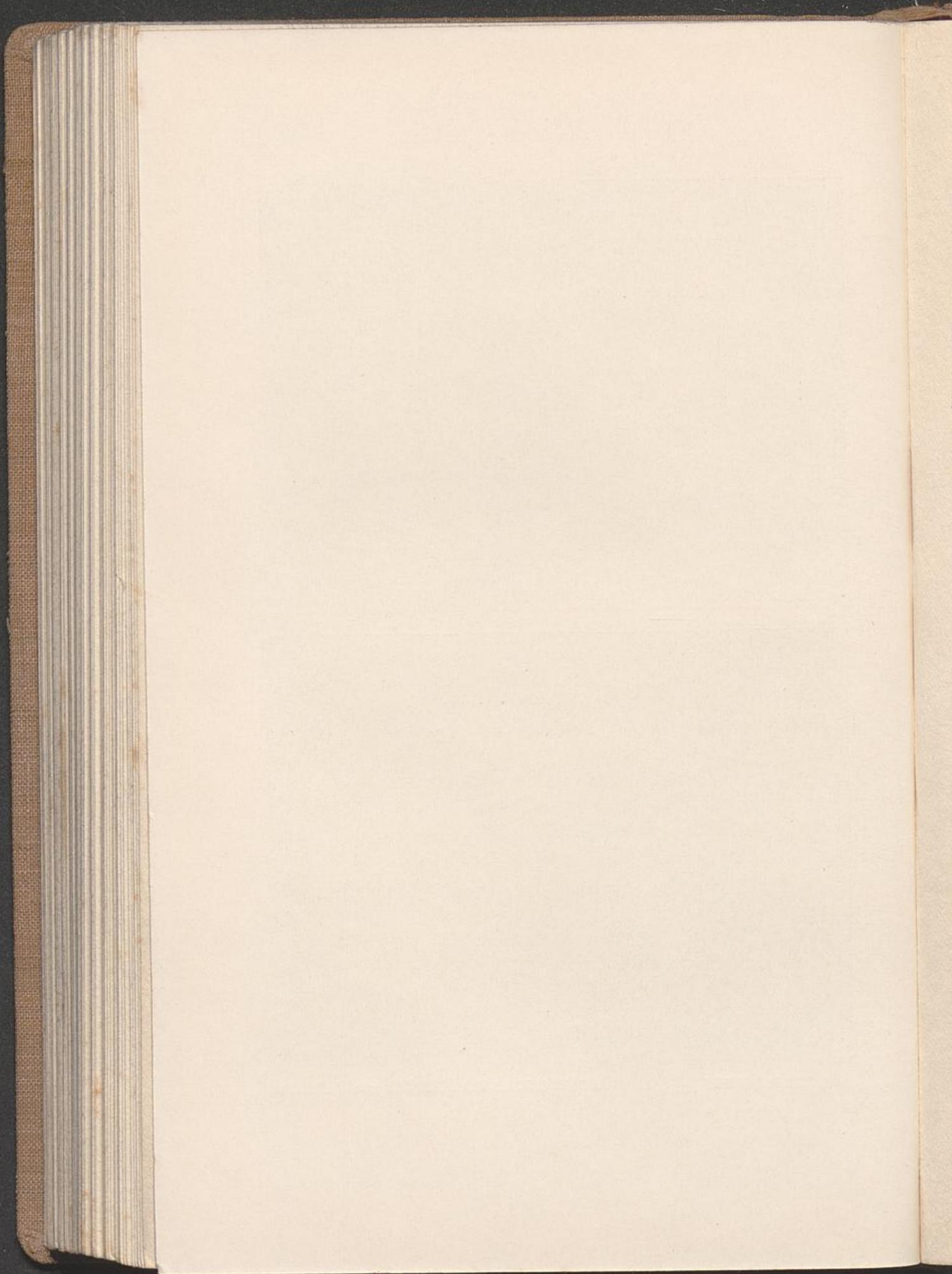
bismus und Affektation zu verfallen. Darüber darf aber nicht verkannt werden, dass es gesunde moderne Instinkte sind, die sich dieser Verkleidung bedienen, weil sie nicht reif und stark genug sind, spontan bildend vorzugehen. Es sind eben die beiden äussersten Punkte, von denen der bildende Trieb ausgeht und da von endlichen Resultaten noch längst nicht die Rede sein kann, tut man gut, diesem oft nutzlos scheinenden Spiel der Kräfte aufmerksam zuzusehen. Es ist sehr leicht möglich, dass die nächsten Jahre wieder eine neue „Richtung“ bringen, wenn dieses moderne Biedermeier erschöpft worden ist. Dann wird es gut sein, sich zu erinnern, dass solche wechselnden Strömungen, die wie Moden aussehen und es im gewissen Sinne auch sind, bei dem noch unsicheren Tasten der Künstler unvermeidlich erscheinen und dass ihnen doch eine tiefere Bedeutung zugrunde liegt.

Etwas Abschliessendes lässt sich über die grosse und weitreichende Bewegung, die Ausgangspunkt für so viele Bestrebungen ist, noch nicht sagen. Es muss für unsere Hoffnungen die Konstatierung genügen, dass sich darin die stärkste architektonische Kraft der Gegenwart offenbart und dass von dieser Seite die wichtigsten Entscheidungen ausgehen werden. Es ist schon zuviel getan worden, als dass von einer Vernichtung des Begonnenen noch gesprochen werden dürfte; aber bei weitem noch nicht genug, um begründete Schlussfolgerungen zuzulassen. So bleibt dem Lebenden nur übrig, sich diesem jäh erwachten und heftig ringenden Wollen rein und vertrauend hinzugeben.



EMIL RUDOLF WEISS

ACHTECKIGES WOHNZIMMER (zwei Aufnahmen)



Erziehungsfragen.

In den Debatten über Organisation und Reorganisation der Kunstschulen werden in letzter Zeit viele Vorschläge gemacht; doch sind es in der Regel wenig mehr als am Schreibtisch entstandene Gedankenspielereien. Die Rechnung scheint meistens zu stimmen, aber schliesslich stellt es sich dann heraus, dass der Rest grösser ist als die Summe. Die mathematischen, unanfechtbaren Beweisführungen, die künstlichen Gedankenbauten stürzen bei der ersten Berührung mit der Wirklichkeit zusammen. Für den Schreibenden ist eine gewisse Art des „Positiven“ recht leicht. Schwierig und freilich auch fruchtbar wird es nur dem Handelnden, der nicht Ideen, sondern Menschen in Bewegung setzt. Der Schriftsteller fürchtet sich gar zu oft vor dem wohlfeilen Vorwurf, er sei zu negativ. Das charaktervolle Verneinen ist jedoch ein sehr wesentlicher Teil seiner Aufgabe; denn wer das Falsche bekämpft, bereitet dem Besseren schon den Boden. „Es ist heutzutage Mode, negative Logik zu missachten, welche die theoretischen Schwächen oder die praktischen Irrtümer nachweist, ohne positive Wahrheiten festzustellen. Als Schlussergebnis wäre eine solche verneinende Kritik in der Tat ärmlich genug; aber als Mittel, irgend eine positive Kenntnis oder Überzeugung, wert dieses Namens, zu erlangen, kann sie nicht hoch genug geschätzt werden.“ (I. S. Mill.)

Die Scheu vor allzusehnellen Gedankenkonstruktionen ist vor allem in Fragen des Kunstunterrichts angebracht. Betrachtet man, zum Beispiel, ein Problem, wie das des kunstgewerblichen Unterrichts etwas näher, so entdeckt man, wie verwickelt ist, was dem ersten Blick so einfach scheint. Es überschneiden

sich darin unendlich viele Linien der Kulturentwicklung, ohne dass doch eine einzige darin endigt. Die Ästhetik kreuzt sich mit Forderungen profaner Zweckmässigkeit, die soziale Kulturphilosophie begegnet der Wirtschaftspolitik, der demokratische Altruismus trifft auf das aristokratische Ichgefühl und die unruhige Bewegung des Fortschrittes muss die Kurven der Tradition in sich aufnehmen. Schon diese Anziehungskraft des Problems sollte dem Staatsmann zu denken geben. Er freilich kann sich nicht tätig regen, bevor ihm grundlegende Vorarbeiten zu Gebote stehn. Die aber fehlen fast ganz. Nur die modernen gewerblich schaffenden Künstler sind eifrig gewesen, die weitreichenden Konsequenzen einer Erneuerung des Unterrichtswesens aufzusuchen. Unsere Verwaltungsbeamten, die in ihrer Position viel tun könnten, knicken meist vor Unternehmungen, die über lokale Vereinsmeierei hinausgehen, erschrocken zusammen und spotten im Kreise der sieben Schwaben des Radikalismus. Die Politiker von Beruf haben alle Hände voll mit Parteifragen zu tun, lassen Imponderabilien prinzipiell aus dem Spiel und streben dem sich mit der Zeit fortbewegenden Ziel naiv in der Hundekurve zu. Trotz der Lehren, die so leicht zu sammeln sind: dass das künstlerische Vermögen eines Volkes auch ein Stück Nationalwohlstand ist, lernen sie mit solchen Grössen im Staatshaushalt nie rechnen. Sie halten sich an Werte, die in statistischen Tabellen zu registrieren sind; und doch lässt sich der wirtschaftliche Wert einer Kunst wie die von Morris oder Voysey in Pfunden und Schillingen fast nachweisen. Niemand berücksichtigt in wirtschaftspolitischen Kalkulationen die wertschaffenden Talente, die doch nationale Wohlstandsquellen sind. Erst wenn die Kunst Industrie geworden und nach Mass und Gewicht rubriziert, der Versand mit Zahlen gebucht werden kann, bekommt sie Interesse für den Staatsmann. Der Rohstoff, die Arbeitslöhne, die Spesen: das alles wird in Rechnung gestellt; nur die Kraft, die alle Hände zweckvoll in Bewegung setzt, zählt nicht mit. Eine Kontrolle hat der Staatsmann nie über das Spiel der

Kräfte. Es wäre ein höherer Zustand, wenn der Politiker mit der Werte schaffenden Kunst Fühlung hätte und deren Arbeit seinen Ideen nutzbar zu machen wüsste. Nicht die staatliche Sanktionierung des *fait accompli* ist wichtig, nicht die politische Ausnutzung des Zufalls, sondern die Leitung der Idealkräfte zu vorbedachten Zwecken. In solcher Weise kann eine zugleich fortschrittliche und konservative Politik gemacht werden. Freilich gehört dazu neben der klaren politischen Vernunft, das feine Gefühl für den Kulturwert der Ästhetik.

Dieser Forderung ist nicht genug getan, wenn führende Künstler rechtzeitig einer bestehenden Institution eingegliedert, also etwa als Lehrer an Kunstgewerbeschulen berufen werden. Systeme sind immer stärker als Individualitäten. Man betrachte ein Milieu. Die Schüler unserer Kunstgewerbeschule sind im wesentlichen spät der Tertia entronnene „Volontäre“ oder auch Handwerksgehilfen, die sich in mühsamer Bauarbeit das Geld für den Schulbesuch erspart haben und nun in zwei oder drei Semestern eilig lernen wollen, was ihnen einen höhern Lohnsatz garantiert. Das Ideale ist all diesen jungen Leuten furchtbar gleichgültig; sie suchen nur scharfe Waffen für den wirtschaftlichen Kampf ums Dasein. Von Künstlerwillen und gestaltender Energie ist keine Rede; sie wollen nicht ein Prinzip zur Geltung bringen, sondern im breiten Strom der Mode möglichst behaglich zu Tal treiben. Wo ein Einzelner versuchen, aus solchem Material, aus der Halbbildung in ihrer abschreckendsten Form einen Stamm selbständiger Kulturarbeiter zu ziehen, muss er solch hoffnungsloses Beginnen bald einstellen. Unter all seinen Schülern findet der Lehrer vielleicht zwei versprengte Idealisten. Die anderen, mit den oft sehr geschickten Fingern, fühlen sich nebenbei wohl gern als Stützen der Kunst; aber die nüchterne Notwendigkeit des Arbeitsmarktes verlieren sie doch nicht einen Augenblick aus den Augen und sie gehen nur mit dem Lehrer, solange dessen Auffassung von der Mode begünstigt wird. Zur Selbständigkeit gelangen sie nie, weil sowohl die klare soziale Stellung als auch alle Vorbedingungen des Charakters, des

Intellekts und der Begabung fehlen. Ihnen bleibt nur die Nachahmung. Der ganze Fortschritt besteht darin, dass einmal historische Stile nachgeahmt werden und ein andermal moderne Formen. Auf Nachahmung sind die Schulen auch bewusst eingerichtet; die vorhandenen Intelligenzen sind nur mit Hilfe ästhetischer Begriffsstützen mit einer Sammlung allgemeingültiger Gewerbeschönheiten zu erziehen.

Von diesen Zeichnern werden immer neue Massen in den staatlichen Anstalten ausgebildet und sie überschwemmen später Werkstätten und Fabriken. Der Industrielle bekommt die Kunst fast gratis. Er engagiert sich Zeichner, deren Hungerlöhne für ihn kaum in Betracht kommen und verlangt von ihnen täglich acht bis zehn Stunden lang Kunst, wie er von andern Angestellten andere Arbeitsleistungen fordert. Man vergegenwärtige sich nur einmal, was aus den Zöglingen der akademisch prunkenden Kunstgewerbeschulen später wird. Die einen haben in Textilfabriken Entwürfe in allen historischen Stilen bis zum modernen anzufertigen: nach Sammelwerken zusammengepauste „Neuheiten“. Andere zeichnen ein ganzes Leben lang in lithographischen Anstalten Postkarten mit Ansichten, Adressen, Diplome, Plakate. Sie müssen das ganze Weltall abkonterfeien können. Noch andere entwerfen nur Etiketten für Zigarrenkisten; oder lernen methodisch Gehirnverrenkungen um konkurrenzfähige Metallverzierungen hervorbringen zu können; oder bemalen die Decken der Wohnhäuser mit Engeln, Blumen und „sezeptionistischen“ Ornamenten im Tagelohn. Die Besten und Talentvollsten sind Spezialisten für dies und das, für Plakate, Konfektion und Schmiedeeisen zugleich. Das geht Tag für Tag: Kunst, Kunst, immer neue Kunst. Ein Monatsgehalt von 100—200 Mark als Durchschnitt und keine Hoffnung für die Zukunft. Wie mancher von diesen Berufsidealisten wünscht sich nur ein paar hundert Mark Kapital, um einen Obstkeller, eine Zigarrenbude einrichten zu können. Die einen finden sich stumpfsinnig in ihr Los und vertrotteln; die andern, deren gutem Willen das Ziel genommen ist, schaffen sich einen rührend

traurigen Freistundenidealismus. Jene haben nicht das geringste Interesse an einen Staat, der sie misshandelt; diese suchen nebenbei die Welt zu verbessern in Theatervereinen, philosophischen Klubs und am Stammtisch. Alles in ihnen wird zum Zerrbild, weil ihnen die Arbeit eine Qual ist.

Dagegen können moderne Lehrkräfte nichts nützen. Nur die Verzierung wird anders; was sonst Rokoko war, wird nun „Jugendstil“. Und wenn es das geworden ist, wird dann auch nur das geringste gebessert sein? Der Staat opfert der Industrie dieses Stück Volkskraft und kümmert sich um die Folgen nicht weiter. Garantien für Arbeitsgelegenheiten werden den Ausgebildeten nicht gegeben. Wird die Arbeit der „reinen Künstler“ im Gewerbe Mode, wie wir es eben erlebt haben, so gibt der Fabrikant seine besten Aufträge nach dieser Seite und die Zeichner sehen sich einer Arbeitsgelegenheit beraubt, wofür sie doch bestimmt waren.

Zum selbständigen Beruf ist die Tätigkeit des Kunstgewerbezeichners erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geworden. Vorher gab es nur Handwerker, die sich mit Hilfe einer Kunstkonvention zur ästhetischen Kultur erhoben, oder Künstler, die den Gewerben Direktiven und Vorlagen zukommen liessen. Die Industrie erst hat einen neuen Zwischenstand geschaffen, um mit seiner Hilfe den peremptorischen Forderungen der ins Ungemessene gewachsenen, demokratisierten Nachfrage gerecht zu werden. Der Beruf ist organisiert worden, um einem episodischen Bedürfnisse zu dienen; er weist nicht auf dauernde Bedürfnisse der staatlichen Gemeinschaft, wie das Handwerk, die Kunst oder der Handel. Darum fehlt ihm die feste Basis einer Notwendigkeit. Wie er entstanden ist, kann er im Laufe weniger Jahrzehnte wieder verschwinden. Ohne Gewerbe, heisse es nun Handwerk oder Fabrikation, kann ein Volk nicht kultiviert leben, auch nicht ohne die Kunst; des Zeichners aber, der zwischen diesen beiden Berufen steht, bedarf es nicht in jedem Falle. Das heute herrschende Verhältnis von Nachfrage und Angebot darf nicht als das Normale für alle Zukunft

betrachtet werden. Notwendig muss in absehbarer Zeit eine Vergeistigung der Forderungen eintreten; oder die Verflachung muss noch grössere Dimensionen annehmen, was die Einleitung zum wirtschaftlichen Ruin wäre. Welcher Fall aber auch eintritt: der Zeichnerstand wird unter Verhältnissen, die nicht denen unserer Tage gleichen, überflüssig sein. Was ihn geschaffen hat und erhält, ist eine Konjunktur, deren internationale Macht man gewiss nicht unterschätzen darf, die aber als dauernder Zustand nicht angesehen werden kann. Sie ist eine Entwicklungserscheinung und besteht darin, dass alle Zahlungsfähigen plötzlich die Möglichkeit haben, Luxuswerte zu erwerben, und dass jeder Proletarier in gewissem Sinne zahlungsfähig geworden ist; dass die in den Grosstädten konzentrierten Massen ihren leidenschaftlichen Pärvenuwillen dekretieren dürfen und die durch keine Tradition oder sozialetische Konvention gelenkte Kunstindustrie entschlossen ist, auf Gedeih und Verderb dem Kapital zu dienen und allen trüben Instinkten des heilig verehrten Kunden entgegenzukommen. Erscheinungen dieser Art spiegeln sich stets in Einzelschicksalen ab; die Irrtümer der Allgemeinheit werden vom Individuum mit trauervollen Erfahrungen bezahlt. Der Zeichner nimmt darum nicht nur sozial und wirtschaftlich, sondern auch gesellschaftlich eine problematische Stellung ein. Er ist nicht Handwerker, nicht Künstler und nicht Industriearbeiter, trotzdem er alles dieses sein soll; er gehört einem Stand an, der überall Anschluss sucht und ihn nirgends findet.

Der Handwerker klagt mit Recht, dass ihm die Lehrlinge entzogen werden, die vier Jahre lang ohne Vergütung ernster Werkstattarbeit widmen können. Die jungen Leute, die ihm heute bleiben, müssen sofort den Verdienst suchen und sind darum mehr Arbeitsburschen als Lehrlinge. Durch diese Vernachlässigung des Nachwuchses wird das Handwerk in seiner Leistungsfähigkeit bedeutend geschwächt. Dazu trägt der Handwerker selbst noch ferner bei, indem er seine Söhne auf die Kunstgewerbeschule schickt, wo ihnen ein akademischer Dünkel

anerzogen wird, der ihnen die väterliche Werkstatt nicht mehr standesgemäss erscheinen lässt. Die besten Intelligenzen werden so dem schwer ringenden Handwerk entzogen und in einen Zwischenstand getrieben, der nicht aufs Gewerbe wohltätig zurückwirkt.

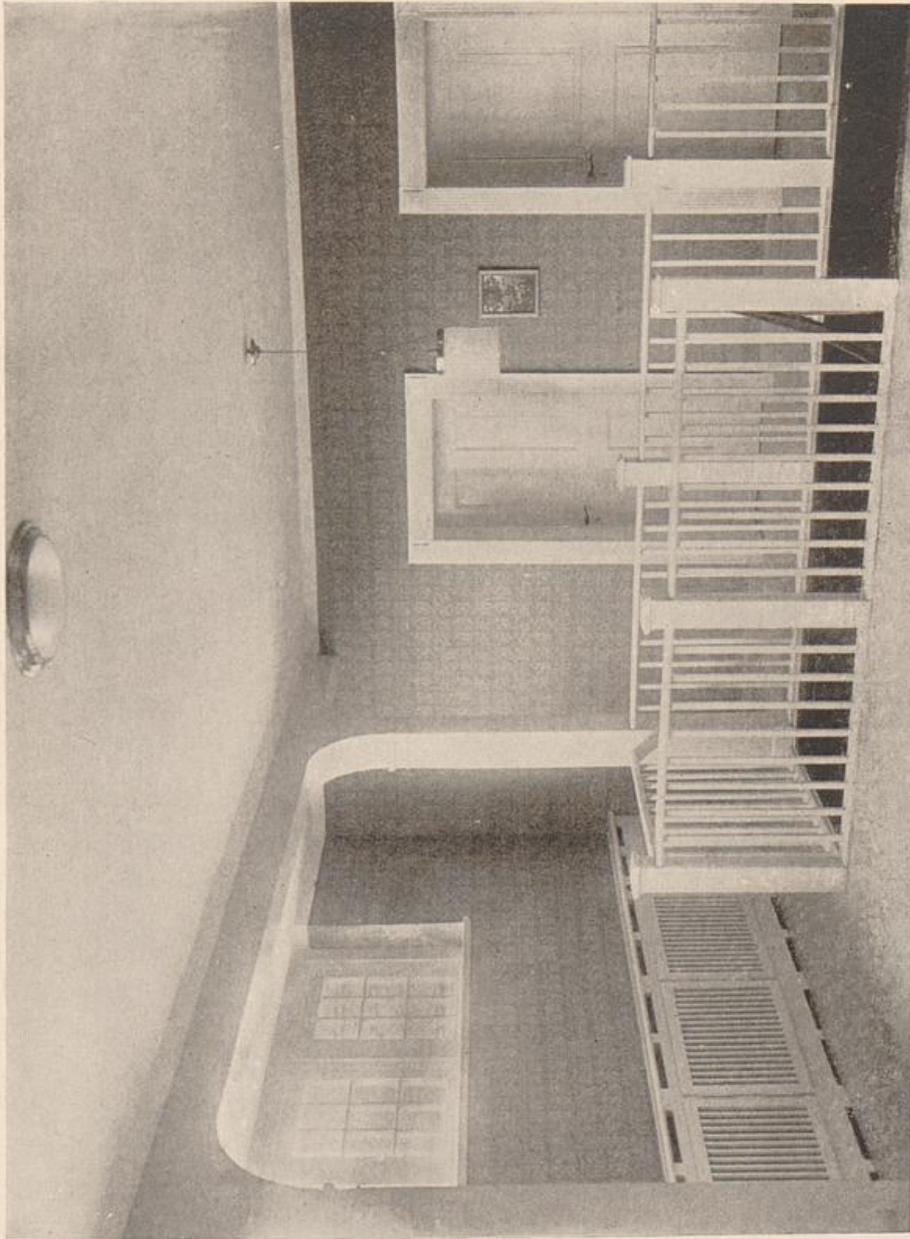
In den letzten Jahren wird nun allerdings eine energische und zielsichere Tätigkeit zur Reorganisation der Kunstgewerbeschulen entfaltet. Die äusseren Erfolge sind auch bedeutend, wie die Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung des Jahres 1906 gezeigt hat. Aber auch diese Erfolge berühren nicht das Wesen des Problems. Wenigstens nicht unmittelbar. Was davon mittelbar genutzt werden kann, wird noch zu betrachten sein. Vorher muss aber, um die Schwierigkeit der Lage zu erkennen, ein kurzer Blick aufs Ganze geworfen werden. Die Kräfte, die berücksichtigt werden wollen, respektieren nicht einmal die Grenzen der Länder und können darum nicht von einem neuen Unterrichtssystem gebändigt werden.

Nationalisiert man die allgemeine internationale Frage, so lautet sie: will die Regierung eine Politik begünstigen, die Schranken gegen den überwuchernden Industrialismus auf-türmt? Offenbar nicht. Alles deutet darauf, dass die Industrie das Übergewicht hat. In dem Falle aber, dass bewusst Industriepolitik getrieben wird, ist das System der Kunstgewerbeschulen, die Heranzüchtung des Zwischenstandes, der Zeichner, ganz logisch. Die Frage spitzt sich zum politischen Glaubensbekenntnis zu; und doch glaubt man gemeinhin sie mit der Ästhetik lösen zu sollen. Merkwürdig ist es, dass der verstockteste Agrarier vom Segen der Kunstgewerbeschulen ebenso fest überzeugt ist wie der liberale Kommerzienrat. Ein bisschen Kunst, meint Jeder, ziert den ganzen Menschen — und die Nation nicht minder. Es wird als Sünde wider den heiligen Geist empfunden, als finsternes Reaktionsgelüste, wenn man der törichten Bildungsmacherei unserer Tage entgegentritt.

Jeder Künstler weiss, dass nichts schwerer ist, als im Kunstwerk das Zuviel zu vermeiden; in der Staatskunst ist es genau

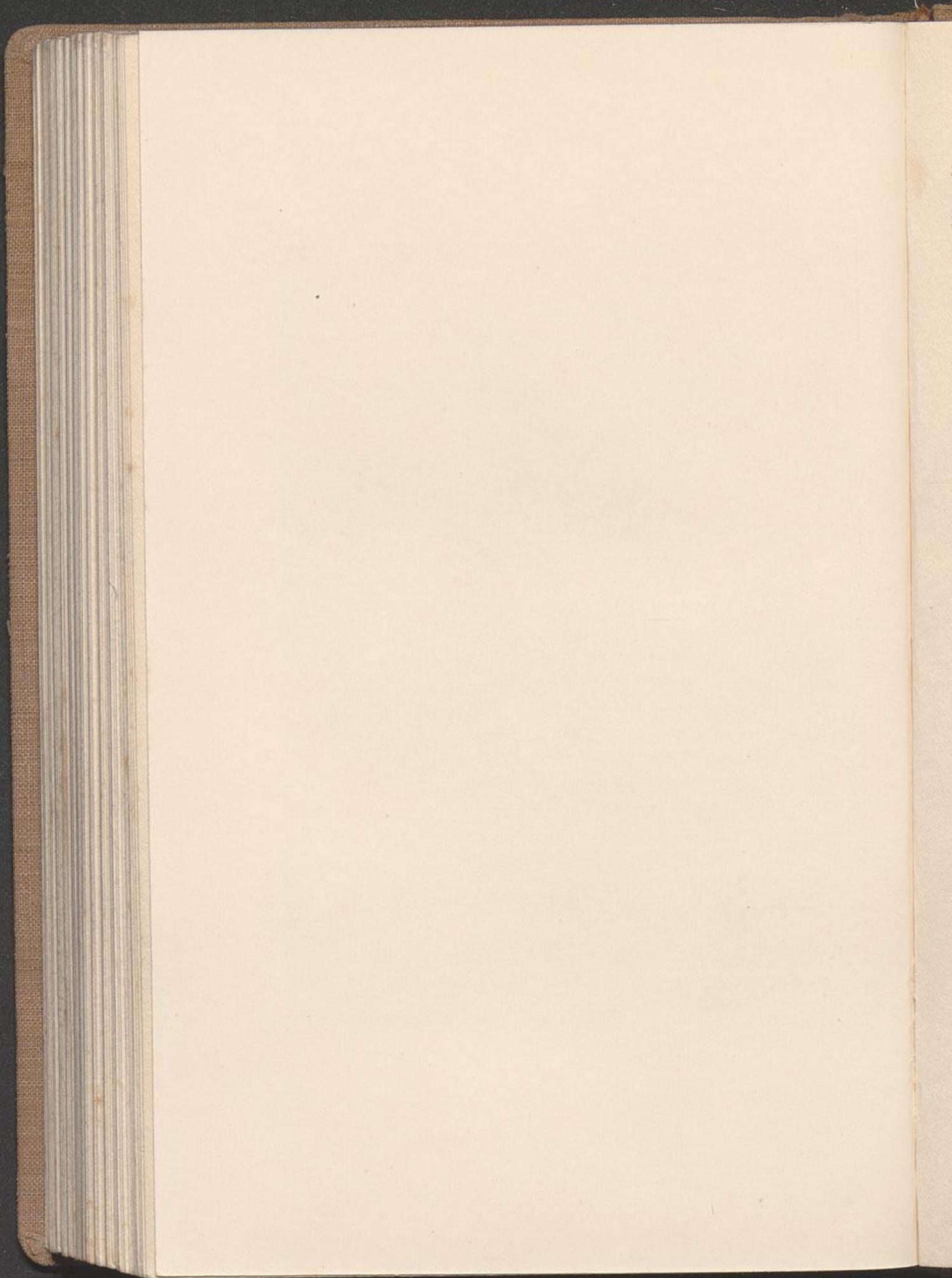
dasselbe und nirgends wird gegenwärtig doch schwerer gegen diesen Fundamentalsatz gesündigt. Alle sollen alles wissen oder doch eine Ahnung von allem haben; das Recht des Schwachen wird in allen Gassen verkündet. Das Ergebnis ist, dass jede wohlthätige Schranke fällt und der geistige Gehalt der Arbeit sich im Treiben der Welt verflüchtigt. Der Durchschnittsmensch hat mehr mit dem Verlernen zu tun als mit dem Lernen; fast unmöglich wird es ihm gemacht, einfach zu bleiben, einen Beruf von Grund auf zu üben und seine Weltanschauung aus der Arbeit, der edelsten Quelle aller Sittlichkeit, zu gewinnen. Nach allen Seiten muss er Dinge merken, die ihn gar nichts angehen, und das vollständig zersplitterte Leben ist eifrig bemüht, den zur inneren Sammlung Veranlagten zu zerstreuen. Und das, während der Einzelne sozial und im Beruf nichts ist als ein Maschinenteil, während keines der künstlich aufgegeilten Gelüste befriedigt werden kann. Wie soll das Volk ein rechtes Verhältnis zur Kunst finden, wenn ihre Werke gemein sind wie Brombeeren! Es gibt bald keinen Fetzen Papier, worauf die nichtsnutzige Pseudokunst nicht ihre eklen Zierate anbrächte. Das Vorrecht zur Einfachheit hat heute nur der Wohlhabende; der Unbemittelte muss noch immer die Fabrikkunst wohl oder übel in den Kauf nehmen. Genau dieses Scheinwesen will das Volk, zu solchen Ansprüchen ist es seit Jahrzehnten künstlich erzogen worden; es ist das Opfer der kunstindustriellen Spekulationswut geworden und mit seinen rohen Instinkten hat der Fabrikant genau so gerechnet, wie der Kapitän es mit denen wilder Völkerschaften beim Tauschhandel tut. Nun wird von den Kulturaposteln Lärm geschlagen und das Volk muss seines schlechten Geschmacks wegen allerhand Übles hören. Es hat aber überhaupt keinen Geschmack, weder guten noch schlechten, sondern nur Instinkte.

Alle Grossmächte treiben heute mehr oder weniger Industriepolitik, deren Folgen sich so grotesk darstellen und müssen es tun. Die Weltbewegung der Industrie ist in der Tat wie ein Fatum, ein Anhalten scheint auf künstlichem Wege



TREPPENHAUS IN EINEM PRIVATHAUSE ZU SWINEMÜNDE

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG



nicht mehr möglich. Selbst Länder wie Russland und Amerika, die die Bodenkräfte ihrer ungeheuren Reiche bei weitem noch nicht ausgebeutet haben, industrialisieren sich schon. Ursprünglich nur, um sich vom Auslande unabhängig zu machen; aber die Produktion übersteigert sich wie von selbst und führt zum Export. Die Völker Europas wetteifern im Aufsuchen neuer unerschlossener Absatzgebiete, und schon ist der Zeitpunkt vorzusehn, wo der Markt der Erde versorgt sein und die Hochflut zurückebben wird. Welche Krisen müssen dann ausbrechen! Inzwischen zeitigt dann die Expansionspolitik eine ungeheure Regsamkeit, weckt immer neu die Unternehmungslust und bringt einen Zug von Grösse in das unruhvolle Getriebe der Geschäfte. Es ist ein Schauspiel für nachdenkliche Gemüter; Schönes und Hässliches, Gutes und Schlimmes, Grosses und Niederes: alles fliesst aus derselben Kraftquelle. Wer sich der Bewegung hemmend in den Weg stellt wird überrannt und Mittel der Ästhetik gelten gegenüber dieser wirtschaftlichen Notwendigkeit, deren Zentrum nicht zu ermitteln ist, am wenigsten.

Wenn das Problem als Ganzes also dem Willen des Staates entzogen ist, denn Wind und Wetter müssen hingenommen werden wie es kommt, in der Natur und in der Weltgeschichte, so darf man doch fordern, dass unter peinlicher Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse, auf Grund unanfechtbarer Realitäten und unabweisbarer Imponderabilien das Mögliche getan wird, um die Gefahren, die in den jetzt herrschenden Zuständen liegen, zu paralysieren und die vorhandenen Kräfte nutzbar zu machen. Wenn viele kleine Mittel auf denselben Endzweck gerichtet sind, ist vielleicht doch ein Erfolg auch im Grossen zu erzielen. Was sich für alle hier behandelten Fragen der praktischen Baukunst ergeben hat, gilt auch für die Kunsterziehung: von den Anweisungen der Wirklichkeiten, von den Hilfsmitteln, die schon in den Erscheinungen liegen, ist Gebrauch zu machen; jede Willkür aber ist zu vermeiden. Es handelt sich mehr um einen Geburtshelferdienst als um das Schaffen neuer Prinzipien.

Darum sind es nicht eigentlich die schnellen äusseren Resultate des in der Reorganisation begriffenen kunstgewerblichen Unterrichtes, was die Hoffnungen belebt, sondern die Erscheinungen, die sich bei dieser Erneuerung nebenher ergeben haben. Die unmittelbaren Erfolge wären gewiss zu begrüßen, wenn sie nicht von den Zeichnern herrührten, also von einem Stand, dessen falsche soziale Stellung alle Anstrengungen des Unterrichtes auf die Dauer vereiteln muss. Die neuen Unterrichtstendenzen weisen im wesentlichen auf Vorbilder in England zurück. In der Tat ist der kunstgewerbliche Unterricht drüben sehr geschickt organisiert worden. An Stelle des Atelierstudiums ist allgemein die Werkstattunterweisung getreten, die Praxis wird energisch betont und der Unterricht beschränkt sich nicht auf Lehrlinge und Gehilfen, sondern wird durch Meisterkurse vervollständigt. Wenn bei uns nun dasselbe getan wird, so werden die Resultate im besten Falle denen gleich sein, die wir in England seit einem Jahrzehnt und länger gesehen haben. So beachtenswert sie sind, so reizen sie doch eben nicht zu unerhörten Anstrengungen. Aller Aufwand hat drüben nicht verhindern können, dass die Bewegung in den angewandten Künsten, die dem Kontinent vorbildlich wurde, bald wieder abgeflaut ist und dass die so prinzipientreu erzogenen Kunsthandwerker nicht gehalten haben, was man von ihnen, den prädestinierten Nachfolgern der Morrisgruppe, erwartete. Die Ursache ist, dass man drüben immer noch Zeichner erzogen hat. Zum Teil vortreffliche moderne, im Naturstudium geschulte Zeichner, aber doch eben immer wieder einen Zwischenstand, dem es nie glücken kann, weil er zwischen Industrie, Kunst und Handwerk furchtbar eingeklemmt ist.

Ein Symptom, das für die Zukunftshoffnung dagegen wichtig ist und sehr Beachtung verdient, ist jetzt im reorganisierten deutschen Unterricht zu beobachten. Es zeigt sich an den Anstalten, deren Leitung modernen Künstlern übertragen ist (z. B. in der von Peter Behrens sehr gut geleiteten Kunstgewerbeschule in Düsseldorf) und sogar in den einzelnen

Klassen, die einer bewussten modernen Kraft unterstellt sind, das merkwürdige Phänomen, dass das Schülermaterial ziemlich schnell seinen Charakter verändert. Die Handwerker, die Zeichner bleiben fort und an ihre Stelle treten junge Leute, denen das Kunstgewerbe mehr Kunst ist als Gewerbe. Angelockt von der im letzten Jahrzehnt so oft gemachten Redensart, das Kunstgewerbe sei im Range der Malerei und jeder andern Kunst gleich, hoffen sie mit ihrer revolutionären Tätigkeit entscheidenden Einfluss auf das moderne Kunstleben zu gewinnen. Ihnen schwebt als Ziel vor, Bestimmende zu sein, nicht Dienende, wie die Handwerker. Darin und in der ganzen Art ihrer heute typischen Begabung, die den Rahmen des Fachklassenwesens überall sprengt, drückt sich offenbar die Tendenz aus, den Platz neu zu besetzen, den der Architekt im vernünftigen Verlauf der Dinge einnehmen sollte. Trotzdem sich in den Reihen gerade dieser Schüler auch die Dilettanten und vor allem die künstelnden Frauen in beängstigender Weise mehren, ist der Zug zur Architektur doch nicht zu verkennen. Aus der Arbeitsteilung streben diese Begabungen wieder zu einem Universalismus, der nirgend anders als in der Baukunst endigen kann. Ein Künstler wie Behrens gibt darum seiner Schule verständigerweise auch die Richtung zu diesem Endziel der heutigen Kunstgewerbebewegung. Freilich ist die Kraft, die sich so offenbart, noch so vage, dass man entschiedene Hoffnungen daran nicht ohne weiteres knüpfen darf. Die Eigenart dieses neu heraufkommenden Schülertypus weist vorläufig noch mehr aufs Malerische, ebenso wie die der meisten führenden Künstler. Da nun die Lehrer sich nicht einmal in ihrer Mehrheit zum Architektonischen durchzuringen vermögen, so können die Schüler es noch weniger. Welche Ungewissheit in den fundamentalsten Fragen der Erziehung zur Kunst auch bei Denen noch herrscht, die sich zur Leitung solchen neuartigen Unterrichts berufen fühlen, beweisen z. B. die Resultate der Privatschule, die in München von Obrist und von Debschitz gegründet worden ist. Auch dort ist die Tendenz zum Architektonischen noch

tief in malerischen Sonderanschauungen versunken. Aber sie ist vorhanden. Wenn darum auf Grund dieser Erscheinung, die als Fingerzeig der natürlichen Entwicklung aufgefasst werden kann, ein Programm gebildet werden soll, so muss der erste Grundsatz lauten, dass diese Gravitation des höheren Kunstgewerbeunterrichts zur Architektenschule unterstützt werden muss. Die Schlussforderung, die in der Abhandlung über das moderne Kunstgewerbe ausgesprochen worden ist, muss hier wiederholt werden: strenge Scheidung von Kunst und Handwerk. Und Kunst kann in diesem Fall nur heissen: Baukunst. Auch für den Kunstunterricht muss das Ziel sein, universale leitende Baukünstler auf der einen Seite zu erziehen und tüchtige, gehorchende Handwerker auf der andern. Kunstgewerbeschulen wie die Düsseldorfer weisen schon heute auf die Architektenhochschule. Für die Gewerbeschule aber müsste es ausschliesslich Aufgabe sein, den Handwerker auszubilden und den Industriekunstarbeiter zu erziehen; sie müsste ihres Hochschulcharakters entkleidet werden. Sie hätte den Werkstättenunterricht weiter auszubilden und die Ziele müssten ihr ausschliesslich von den Architektenschulen angewiesen werden. Die beiden Arten von Anstalten hätten sich ganz deutlich und rücksichtslos in eine Oberstufe und Unterstufe zu scheiden. Auf der einen Seite wäre ein Architektengeschlecht zur Natürlichkeit des Empfindens, zur Universalität der Anschauung und zur praktischen Bewältigung aller Fragen, auch der gewerblichen, heranzubilden. Wie der Musiker ein spezielles Instrument und das Musikantenhandwerk bis zu gewissen Graden lernt, um später zum Allgemeinen und zur Herrschaft über das Ganze zu gelangen, so würde der Architekt die Unterstufe zu überwinden und auf ihr sein höheres Talent zu erweisen haben. Auf der andern Seite aber bliebe der Handwerker eben auf diese unteren Stufen beschränkt, wäre so dem zersplitternden Universalismus, dem Künstlerdünkel entzogen und der dienenden Tüchtigkeit zurückgegeben. Nicht neben den Architekten und bildenden Künstlern hat der Handwerker, der Industriezeichner seinen Platz, sondern unter ihnen.

Die Kunstgewerbeschule gehört darum in die Kategorie der Fortbildungs- Handwerker- und Gewerkschulen, nicht in die Klasse der Hochschulen und noch weniger in eine ungewisse Stellung zwischen beiden. Nicht Gleichmacherei darf das Ziel des Unterrichts in dieser gleichmachenden Zeit sein, sondern Beschränkung jedes Standes auf seine natürlichen Grenzen, Unterordnung des Niederen unter das Höhere.

Eine Beschränkung der Schülerzahl in den höheren Architektenschulen, die den Gewerbeschulen das Stichwort zu geben haben, wäre leicht zu erreichen, wenn alle Dilettanten und noch mehr Dilettantinnen in die Handwerkerschulen verwiesen werden, sofern sie sich im strengen Examen nicht als Talente ersten Ranges erweisen. Versteht sich: nicht Examina, wie sie die „Bildung“ absolvieren kann, sondern Prüfungen, die nur das ursprüngliche starke Kunstgefühl passieren lassen. Dort unten, in der strengen Arbeitszucht der Werkstätten, würde den Dilettanten die Eitelkeit bald vergehen. Ebenso versteht es sich, dass alle höheren Schulen nur von wirklich künstlerisch Empfindenden, alle unteren Anstalten nur von gefesteten Handwerker naturen geleitet werden dürften.

Nur durch eine Steigerung der Tüchtigkeit, die durch Beschränkung und Befreiung der auseinanderstrebenden Kräfte erzielt wird, kann unsere Industrie dann wahrhaft konkurrenzfähig werden. Wenn es schon einmal der Industriestaat sein soll und — es muss zugegeben werden — sein muss, so nutze man wenigstens die Kräfte, die sich anbieten, im edelsten Sinne aus. Nicht aus Sentimentalität und himmelndem Idealismus, sondern aus vorausschauender Klugheit. Denn jede ernsthafte Anstrengung, jede Tüchtigkeit hat sich im Weltverkehr noch stets in klingenden Profit umgesetzt. Das Schicksal der Staaten ist dem der Individuen ähnlich. Es rächt sich alle Schuld, jede Unterlassungssünde in fühlbarer Weise. Die Regierungen sind berufen das zu wissen und weiter zu blicken als die nur immer dem nächsten Profit nachrennende, auf Gedeih und Verderb wirtschaftende Industrie. Die Staatsschulen sind nichts, wenn

sie nicht, wenigstens im wirtschaftlichen, Sinne führen. So lobenswert die Anstrengungen der letzten Jahre sind, sie beziehen sich doch schliesslich nur auf das Unabweisliche. Die Schulen beginnen der Bewegung zu folgen. Es ist aber nicht ihre Aufgabe zu folgen, sondern auf gewissen Punkten voranzugehen. Die Regierenden haben es in der Hand die grosse hoffnungsvolle Bewegung durch die Schulen wirtschaftlich zu leiten. Es bietet sich eine Gelegenheit zu dem wichtigen Versuch, die so lange unnatürlich vereinigten Tendenzen der Kunst und des Handwerks wieder zu trennen, damit beide, in ihren natürlichen Bahnen wirkend, einander mehr sein können als sie es bisher waren, damit aus dem Verhältnis von Herr und Diener erst rechte Kulturwerte hervorgehen.

Nur von einem Versuch kann freilich vor der Hand die Rede sein. Es bliebe abzuwarten, wie sich die Industrie dazu verhält, ob diese nicht selbst Schulen einrichtet, wenn der Staat ihr das bequeme Zeichnerpersonal entzieht oder mindert. Jedenfalls bedürfte es zur Durchführung des angedeuteten Planes, dessen Endziel die Auflösung des Zeichnerstandes ist, eines Vierteljahrhunderts. Und in dieser Zeit werden wahrscheinlich neue Faktoren hervortreten. Das darf die Heutigen aber nicht hindern, mit gesammelten Kräften die Arbeit zu beginnen. Als bequemster Ausgangspunkt kann dafür die Reformierung der Architektenhochschulen bezeichnet werden, wozu das Problem des kunstgewerblichen Unterrichts nun natürlich überleitet.

* * *

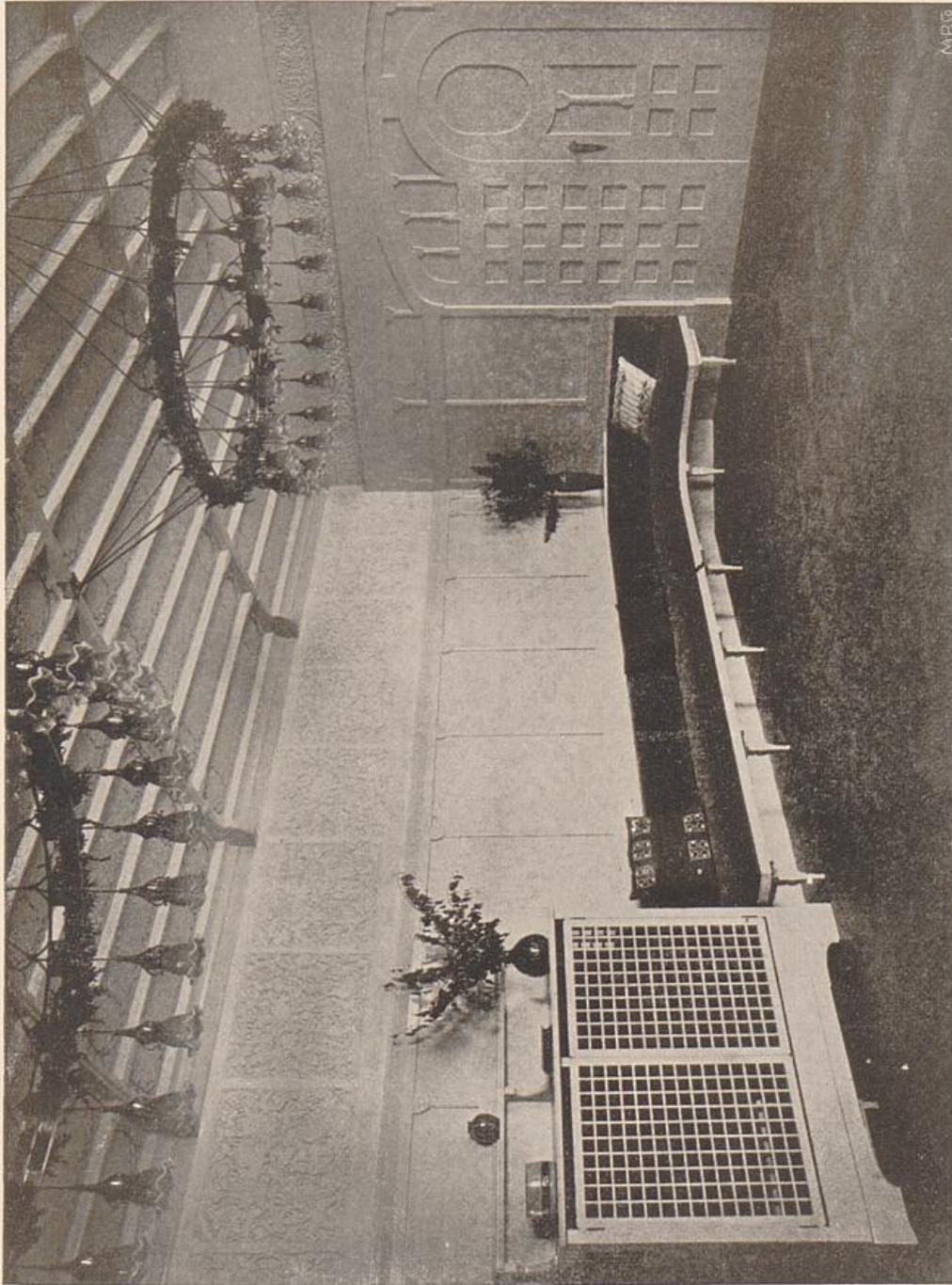
Die Schüler der Hochschulen für Architektur können in zwei Klassen geteilt werden: in solche, die die höhere Beamtenlaufbahn einschlagen und in solche, die nur eine auf der Baugewerkschule empfangene Bildung notdürftig erhöhen und mit der Weihe des Akademischen umgeben wollen. Die grosse Zahl dieser letzten entspricht durchaus dem aus dem Handwerk stammenden Schülermaterial der Kunstgewerbeschulen. Sie stehen auf demselben Niveau der Halbbildung und befinden

sich, wie jene, zwischen dem Handwerk und der Kunst, ohne ganz hierhin oder dorthin zu gehören. Aus ihren Reihen gehen die Architekturzeichner und Privatarchitekten hervor, deren sich vor allem die Bauunternehmer der Grossstädte bedienen, wenn sie ihre Mietskasernen nach den Vorschriften der Baupolizei einerseits und ihres tollen Proletariergeschmacks andererseits, gleich strassenweis aufführen. Oder es werden diese Schüler subalterne Angestellte in Baubureaus. Man sollte es freilich nicht für möglich halten, dass die furchtbaren Stuckorgien unserer Grossstadtstrassen auf akademische Lehrinstitute des Staates zurückweisen. Nur auf der Hochschule aber lernt der Halbgebildete die „historischen Formen“ so genau kennen, dass er später befähigt ist, selbständig diese Formen für ekle Zwecke der Reklamesucht anzuwenden. Mit feierlichen Gebärden werden ihm die „ewigen Schönheiten“ ausgeliefert, nachdem er sie und ihre historische Einteilung glatt auswendig gelernt hat. Und niemals kommt den Regierenden der Gedanke, welche ungeheure Verantwortlichkeit sie auf sich laden, wenn sie so den Kultus des grotesk Hässlichen begünstigen, wieviel sittliche Werte durch solche Barbarei vernichtet werden. Die Hochschulen sind doch wohl gegründet worden, um die Kultur zu heben; sie wirken jedoch kulturzerstörend.

Diese Zöglinge gehören gar nicht auf die Hochschule. Nicht weil sie ungebildet im landläufigen Sinne sind, sondern weil sie kein Talent haben. Genügte erlernbare Bildung, um ein tüchtiger Architekt zu werden, so könnte sich wenigstens die zweite Klasse von Schülern, für deren Beamtenkarriere das Abiturium gefordert wird, legitimieren. Das Talent ist aber etwas, das in den Räumen der Hochschule längst keine Geltung mehr hat; höchstens als eine Eigenschaft, die nebenbei nützlich ist. Das konnte nur geschehen, weil dort von wahrer Kunst nicht mehr die Rede ist, sondern nur noch von Wissenschaft. Das Ziel ist — die Forderung des Abituriums zeigt es schon — nicht die Heranbildung des leistungsfähigen, eigenartigen Künstlers, sondern die des korrekten Be-

amten. Wer sich heute dem Architektenberuf zuwendet, denkt zuletzt daran, sich zu prüfen, ob auch entschiedene Kunstbegabung seinen Entschluss rechtfertige; das Baufach ist ihm vielmehr eine Karriere wie jede andere, deren Vorteile und Nachteile mit kühler Objektivität ausgerechnet werden. Die Chancen können vorher kalkuliert werden, weil spezifische Beamtentugenden: Pflichtgefühl und gehorchende Intelligenz, den Weg zu den erreichbaren Ämtern und Würden sichern. Für den Abiturienten führt dieser Weg, über genau bezeichnete Etappen, in die höheren Staatsstellungen oder zu Titeln, deren Prestige einträgliche Privatpraxis verbürgt. Diesem Mechanismus der Berufsorganisation gegenüber spielen die wenigen Talente, die sich hier und dort einmal durchsetzen, keine Rolle. Das allgemeine Ziel: die sichere Staatsstellung, der suggestive Titel und die durch den akademischen Nimbus gewonnene Privatpraxis wird am besten erreicht, wenn der Studierende möglichst genau tut, was „man“ — eine unbekannte Grösse, verkörpert immer durch den nächsten Vorgesetzten — von ihm verlangt. Nirgend in diesem bürokratischen System ist es noch erkennbar, dass das Ziel des ganzen Aufwandes die Gestaltung des Schönen sein soll; und nirgend erkennt das Volk darum in der Baukunst unserer Tage ein Widerspiel seines eigenen Geistes.

Es wäre eine weit ausholende Untersuchung nötig, um festzustellen, warum dem Baubeamten, der früher nur ein Aufseher für technische Vorschriften war, jetzt so grosse Macht über die künstlerische Produktion eingeräumt wird, warum das akademische Zentralisierungssystem gerade in unserer demokratischen Zeit durchgeführt werden konnte. Der ungeheure, in Jahrhunderten nicht gut zu machende Schade für unsere Kultur liegt aber vor aller Augen. Das Wesen jedes unlebendigen Akademismus besteht darin, dass ihm Systeme mehr bedeuten als Persönlichkeiten. Denn alles Systematische kann erlernt werden, während der lebendige Geist der Kunst auf ewig junge, nicht lehrbare Gefühlskraft angewiesen ist.



WFG

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Alexander Koch in Darmstadt.

RICHARD RIEMERSCHMID

MUSIKZIMMER

D
S
es
A
r
g
S
is
»
u
e
r
e
u
c
f
r
s
s
c
r
i
c

Die Träger persönlicher Gefühlskraft werden aber in unseren Staatskunstsystemen unbequem empfunden; am weitesten bringt es der ungeniale Normalmensch mit gewissen automatischen Anlagen der Anempfindung und Nachahmung. Da der Berufsgeist stets von der Majorität der Interessierten seine Prägung empfängt, muss dem modernen höheren Baubeamten das Standesbewusstsein zur Hauptsache werden. Denn was er ist, ist er nicht durch Talent, sondern durch die Vorrechte höherer „Bildung“. Auf dem Polytechnikum fühlt er sich als Student, und seine vornehmste Sorge besteht darin, gesellschaftlich ebenso geachtet zu werden wie der Korpsstudent. Als Regierungsbaumeister — und natürlich Reserveoffizier — ist er ganz erfüllt von Referendarempfindungen und Assessoranschauungen und als Kunstprofessor oder Baurat lebt er durchaus in der Gedankenwelt der Geheimratskreise. Die subalternen Bauführer und Zeichner sind auf der anderen Seite von Rechnungsräten oder Postassistenten geistig kaum zu unterscheiden. Ein starrer Kastengeist bemächtigt sich der ganzen Gruppe und sondert sie vom Volk ab. Nicht Pläne für Kunstwerke, nicht ein begeistertes Wollen beschäftigen den Studierenden, sondern es nehmen ihn die Vorbereitungen zu den Examina, die die Treppe der Karriere auf verschiedenen Punkten sperren, ganz in Anspruch. Vom lebendigen Bedürfnis der Zeit klingt nur ein schwacher Widerhall in die Ateliers und Hörsäle hinein; wo das junge Geschlecht doch für neue Ideen geworben wird, geschieht es ausserhalb der staatlichen Lehranstalten und hinter dem Rücken der staatlich beglaubigten Autoritäten. Der Geist des Systems dringt bis in die tiefsten Schichten. In den Bauwerkschulen unterrichten Lehrer, die im Polytechnikum erzogen worden sind, und so wird der naive Sinn des Maurerpoliers sogar gedrillt, das „Künstlerische“ zu begreifen, wie Beamtenunverstand es sich vorstellt. Dass diese Vorstellung sich schmarotzend nur am Gebälk alter Kunst emporranken kann, leuchtet ein. Mit eifrigem Bemühen wird das vor Jahrhunderten genial Geschaffene nachgemessen und kopiert;

organisch gewordene Schönheitsformen werden gänzlich gewandelten Bedingungen angepasst, und eklektizistische Archäologie gilt als Kunst. Man glaubt, wenn vielen Werken alter Kunst das Meisterhafte entlehnt und dieses zusammengestellt würde, müsste ein neues Meisterwerk entstehen. Darum empfiehlt der Professor seinen Schülern: entnehmen Sie das Fenster dem Palazzo Pitti in Florenz, Türumrahmung und Gesimsprofile dem Petersdom und den Dachansatz einer venezianischen Kirche. So entstehen „Kompositionen“ nach dem Sprichwort: „Prüfet alles, und das Beste behaltet“. Von organischen Entwicklungsbedingungen des Kunstwerkes weiss man nichts mehr, trotzdem alle Stile der historischen Reihenfolge nach zum Unterrichtsprogramm gehören. Es herrscht die Meinung, wer Harmonielehre „gehabt hätte“, wäre ein perfekter Musiker. Es wird fast nur für das Examen gearbeitet; nach dem ersten für das zweite und so fort. Da Kunst aber nicht überhört werden kann, gelangt das System von selbst zur Überbetonung des Technischen, des Mathematischen. Dieses ist gewiss auch vonnöten; doch wird es so in den Vordergrund gestellt, dass jede künstlerische Eigenart von vornherein aussichtslos ist. Der Studierende kennt die Stile sehr genau: das ist sein Kunstgefühl; er versteht nach einem Allerweltsschema zu kompilieren: das ist seine Begabung.

Der alte Riehl wird dem vorsichtigsten Politiker nicht verdächtig sein. Nun, selbst dieser bedächtige Herr hat es nicht unterlassen mögen, auf die Gefahren eines überwuchernden Bureaokratismus hinzuweisen. Er schrieb, es sei dem Beamten im allgemeinen gleichgültig, ob es regne und hagele oder die Sonne scheine, ob die Ernte gerate oder missrate, ob Überfluss oder Teuerung herrsche, denn sein Einkommen wäre ihm unter allen Umständen gewiss. Auch dem Baubeamten, der die sichere Karriere vor sich hat, ist in diesem Sinne das Schicksal der Allgemeinheit gleichgültig. Er kennt seine Pflicht, kann jede Anschauung von der Akademie beziehen und braucht sich um Wind und Wetter der Entwicklungen nicht zu kümmern.

Hochmütig sieht er die Kräfte der Zeit gegeneinander wirken; nicht eine Hand rührt er, um tätig einzugreifen in den Kampf der Meinungen und erst wenn andere, unakademische Künstler im schweren Ringen Formen geschaffen haben, die nicht mehr ignoriert werden können, nimmt er diese Resultate für die Akademie in Anspruch und geriert sich nun von neuem als allein würdiger Vertreter auch dieser Schönheit. Immer steht er abseits und während eine Kunst geboren wird, die der Zukunft allein einen Begriff von unserem Wesen hinterlassen wird, misst er mit wichtiger Miene alte Gesimse und Kapitäle, sich „vornehm“ in seinen Wissenschaftsdünkel zurückziehend.

Da der Kunstbeamte aber, schon aus Selbsterhaltungstrieb, diese Gleichgültigkeit niemals zugeben darf, da er vielmehr sich selbst belügen und seinen unsittlichen Standpunkt zur Kunst sogar mit grossen Worten beschönigen muss, und da dieser grosse Trug nicht von wenigen Einzelnen, sondern von einem ganzen Stand geübt wird, so wächst das Problem zu einer Bedeutung empor, wovon sich unsere ahnungslosen Eintagspolitiker nichts träumen lassen. Es wäre natürlich ganz falsch, diese Fragen nur persönlich moralisch zu nehmen und zu tun, als hinge die Besserung der Zustände von ethischen Entschlüssen Einzelner ab. Das beteiligte Menschenmaterial wird unter allen Umständen gleich gut und schlecht sein. Das System aber stösst jetzt die vorhandenen des Bildens und der Bildung fähigen Kräfte zurück und stärkt alles hemmend Philisterhafte. Wären dieselben Individuen als freie Kulturarbeiter dem Wind und Wetter der geistigen Konkurrenz ausgesetzt, hätten sie ihre Fähigkeit durch Kunsttaten zu erweisen, statt durch Titel und Gesinnungen, so würden sie qualitativ das Zehnfache leisten. So nur könnte eine natürliche Auslese der Tüchtigsten stattfinden. Das Volk ist am gesündesten, das möglichst vielen Selbständigkeiten Gelegenheit zum Schaffen gibt; und am schwächsten ist das Volk, das für schwache Mittelmässigkeit, für die subalternen Veranlagungen mehr Sorge trägt als für das Talent. Werte werden nur von Denen

geschaffen, die in der Not und im Gedränge des Lebens das Herrschen gelernt haben.

Wenn unserem Volk an einer eigenen Baukunst etwas liegt, wird es Schritte tun müssen, um diese alteingewurzelten Schäden zu beseitigen. An einer grossgearteten Architektur muss seinem Selbsterhaltungstrieb aber liegen, weil diese Kunst stets unmittelbar aufs Soziale zurückweist und als Barometer der Lebenskraft und Veredlungsfähigkeit einer grossen Gesamtheit betrachtet werden muss. Der Anfang dazu ist die Reorganisation der Architektenschulen. Aus diesen Beamtenzuchtungsanstalten müssen wieder Kunstschulen gemacht werden; das Talent muss über die Aufnahme und den Grad des Schülers bestimmen. Das Ziel des Unterrichts darf nicht totes technisches Wissen sein oder Entwicklung eines lächerlichen Standesbewusstseins, sondern die Erziehung zur freien, erkenntnisstarken Bildnerkraft. Die einzige Möglichkeit diesem Problem beizukommen, besteht wieder darin, die Gegenmittel zu finden, die das fortschreitende Leben selbst erzeugt. Beim Suchen einer solchen Gegenkraft fällt der Blick dann eben auf das moderne Kunstgewerbe. Das Gute, Revolutionäre und Ausbildungsfähige in der heutigen Baukunst stammt zum weitaus grössten Teil von den Malern, die zum Kunstgewerbe übergegangen sind, dort das Interieur ausgebaut haben und so allmählich in die Baukunst hineinwachsen. Ihr Verfahren ist das allein Hoffnungsvolle, weil sie sich selbst und ihre Kunstideen von innen nach aussen entwickeln, wogegen die Hochschulen gezwungen werden, alle lebendigen Bedürfnisse zu ignorieren und von aussen nach innen zu bauen — auch an ihrer persönlichen Entwicklung. Wie darum die Betrachtung über die Reorganisation der Kunstgewerbeschulen zu dem Resultat kam, diese müsse in ihrem höherem Teil zur Architektenschule werden, so ergibt sich aus der Kritik der Baufachschulen das Resultat, diese müssten werden, was eben jene obere Stufe der Kunstgewerbeschule sein soll.

Die auf neue Grundlagen gestellte Schule für Baukunst hätte den Schüler denselben Weg zu führen, den das heute typische

Talent geht: über das Gewerbe zur Kunst, über die handwerklichen Einzelberufe zur alles umfassenden Architektur. Wie der Kapellmeister zuerst zwei oder drei Instrumente spielen lernt als Musikant, um später der herrschende Musiker werden zu können, so hat der Architekt vom praktischen Einzelfall auszugehen. Ist der Zögling eine Handwerkeratur, so wird er auf der untern Stufe verweilen; ist er ein Künstlergeist, so macht er sie zum Sprungbrett. Es wird im Effekt auf eines hinaus kommen, ob diese Reform von der Kunstgewerbeschule oder vom Polytechnikum aus unternommen wird, wenn jeder Schüler nur den Weg von unten nach oben zurückzulegen hat und wenn gesellschaftliche Vorrechte oder Nachteile in seinem Bildungsgang vor der Begabung zurückzutreten haben. Am sichersten wird es vielleicht ans Ziel führen, wenn solche Bestrebungen, wie wir sie in Düsseldorf sehen, vertieft und von der Regierung unterstützt werden; wenn alle wahrhaft Talentierten den Gedanken ins Auge zu fassen beginnen, ob sie nicht den staatlichen Beamtenzuchtungsanstalten, mit Verzicht auf alle äusseren Vorteile, fernbleiben und einen neuen gründlicheren Lehrweg über das Kunstgewerbe suchen sollen. Freilich dürfen sie dabei nie vergessen, dass sie das Beste sich vorderhand autodidaktisch erwerben müssten; selbst eine Schule wie die in Düsseldorf ist ein frühester Anfang, etwas Unfertiges, das zwar sehr hoffnungsvoll ist, aber unbedingte Garantien für die Zöglinge nicht bietet. Schon darum nicht, weil gewisse, dem Architekten notwendige Disziplinen an dieser Schule, die nominell doch immer noch eine Kunstgewerbeschule ist, nicht gelehrt werden dürfen. Ob den jungen Baukünstlern endgültig der Besuch solcher Anstalten empfohlen werden darf, wird davon abhängen, ob der Staat sie in näherer oder fernerer Zeit sanktionieren und ihren Unterrichtsplan genügend erweitern wird.

Ein Resumee zeigt also den engsten Zusammenhang der Unterrichtsprobleme im Kunstgewerbe und in der Baukunst. Im Pädagogischen spiegelt sich der bedeutende Ausgleichsversuch, dem wir seit einem Jahrzehnt zusehen. Er besteht

darin, dass das Kunstgewerbe zur Unterwerfung unter die Baukunst sich drängt und dass diese umgekehrt im Kunstgewerblichen eine gründliche Naturalisation sucht. Sollten sich einst die auf ein Ziel weisenden, noch ganz getrennten Kräfte finden, so wird verkündet werden können, dass die bildende Kunstkraft auf Grund bewusst gewordener Kulturbedürfnisse den heute allein fast herrschenden profanen wirtschaftlichen Mächten endlich wieder gewachsen ist. Und dass von diesem Augenblick ab dann von einer neuen Baukunst die Rede sein darf, war in diesem Buch zu beweisen.