



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

Scheffler, Karl

Berlin, 1907

Kunstgewerbe.

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

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

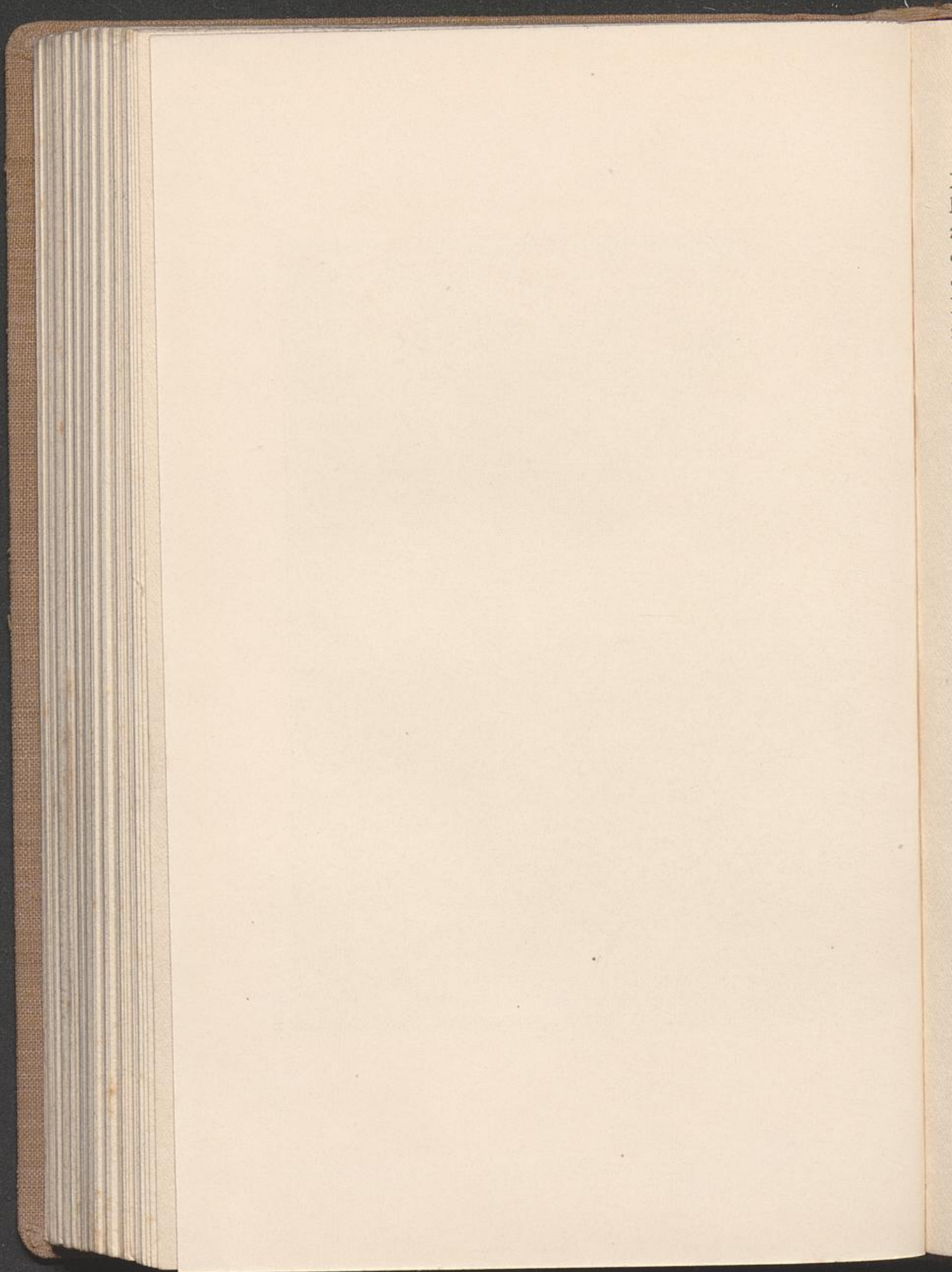
wurde. Es verwirrte von Anfang an, dass die führenden Künstler nur von Bedürfnis, Zweck, Materiallogik, Konstruktion und dergleichen sprachen, wo sie doch nichts anstrebten als die lebendig neue, immaterialisierte und im höheren Sinne „zwecklose“ Kunstform; und dass die ihnen folgenden Handwerker mit 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 in- zwischen 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, Möbelkonstruktoren, 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.

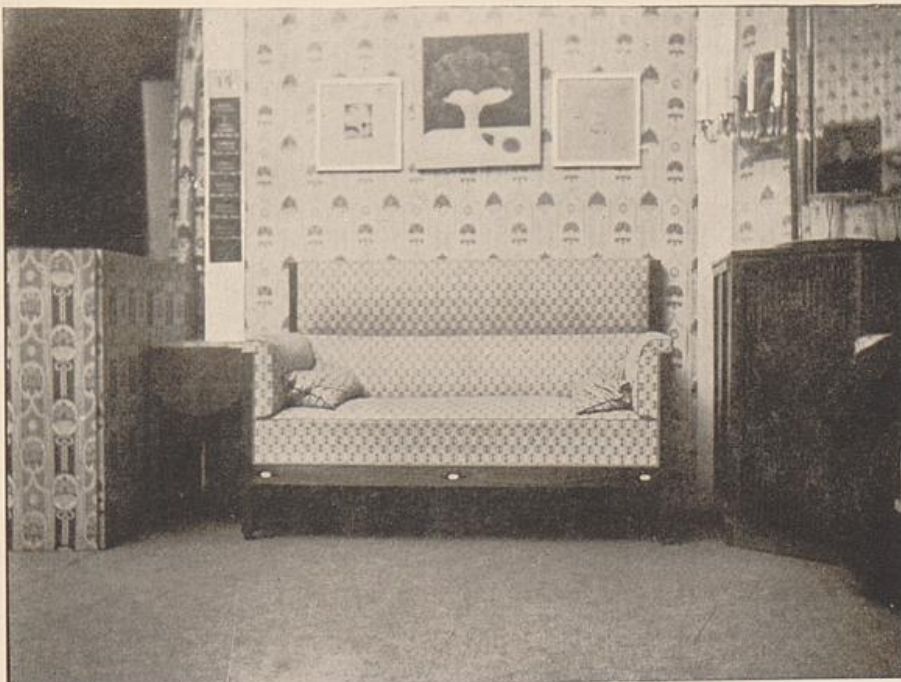
Der Künstlerwille zur reinen architektonischen Form strebt heute auf zwei Wegen zum Ziel. Der Dualismus wird am sinnfälligsten durch Namen wie Van de Velde und Peter Behrens bezeichnet. Die Gruppe, der der Belgier als Exponent dient, entwickelt die Form folgerichtig von unten nach oben: vom kausal-tektonischen 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)

