



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Valentin, Veit: Ein Grundproblem des Kunstgewerbes.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

wollte — nach vorgängiger Änderung der betreffenden gesetzlichen Vorschriften —, wieder zur Einführung öffentlicher Häuser zurückzukehren. Die dagegen erhobenen Einwände erkennen wir vollständig an, wir verschließen uns durchaus nicht den Nachteilen einer solchen Institution, insbesondere auch nicht dem Umstande, daß eine solche mit der Idee eines christlichen Staates schwer vereinbar ist. Solange aber ein solcher überhaupt sich nicht völlig durchführen und solange insbesondere die Prostitution selbst sich nicht aus der Welt schaffen läßt, halten wir dafür, daß jenes Auskunftsmittel am zweckentsprechendsten sei.

—dt.



Ein Grundproblem des Kunstgewerbes.

Von Veit Valentin.



Merken wir an, daß an allen Orten regt es sich, das Kunstgewerbe neu zu beleben, und Deutschland steht auch hierbei in der vordersten Reihe. Es liegt dieser Thatsache sicherlich überall die Erkenntnis zugrunde, daß die Arbeit umso gewinnreicher sein kann, eine je bedeutendere menschliche Thätigkeit sie darstellt, sowie die andre, daß bei wachsender Menschenzahl an Stelle der das Rohmaterial produzierenden Thätigkeit mehr und mehr die dieses Material verarbeitende Thätigkeit treten müsse: ein neues und zugleich höheres Gebiet muß der arbeitenden Menschheit erworben werden. Auffallend ist dabei nur, daß nicht nur in frühern Zeiten, in Deutschland besonders im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, eine solche höhere Betthätigung der Menschenkraft bereits vorhanden war, und zwar, ohne daß ihr eine volkswirtschaftliche Erkenntnis zugrunde gelegen hätte, sondern daß das Handwerk zum Kunstgewerbe sich aufgeschwungen hatte, ohne daß ihm die hilfreiche Hand der Kunstgewerbeschulen zur Seite stand. Und andrerseits ertönt immer und immer wieder die Klage, daß trotz solcher Anstalten das Kunstgewerbe heute dennoch das nicht leiste, was es in jenen Zeiten geleistet hat, zu denen das kunstgeübte Auge sehnsüchtig zurückschaut.

Schon die Thatsache, daß wir durch Lehre erreichen wollen, was sich sonst aus der schaffenden Thätigkeit selbst gestaltete, weist auf den Grundunterschied unsrer Epoche von jener frühern hin: es ist uns die naive schöpferische Kraft abhanden gekommen, und wir betrachten es als die Aufgabe der Wissenschaft, den versiegten Born wieder aufsprudeln zu lassen. Das Mittel wäre falsch

gewählt, wenn es nicht dem eigentlichen Charakter unsrer Zeit entspränge, in welcher an die Stelle des unmittelbaren, aus dem Gefühle quellenden Schaffens das aus der Erkenntnis seiner Gründe wirkende Schaffen getreten ist. Wir brauchen aber auch nicht zu fürchten, daß das Mittel ein falsch gewähltes sei: die von den gelehrten Kreisen ausgehende literarische Bewegung des vorigen Jahrhunderts mit dem sich daran schließenden großartigen Aufschwunge unsrer Dichtung hat bewiesen, daß es sehr gut möglich ist, erst durch die Leuchte der Wissenschaft der Kunst den richtigen Weg zu zeigen und, falls die Talente nicht fehlen, dann auf diesem das Große zu gestalten. Nur muß eben dieser richtige Weg gefunden werden, nur müssen die Gründe richtig erkannt werden, auf welchen die künstlerische Gestaltung des Handwerks beruht, nur muß nachgewiesen werden, wie eine solche sich zu den eigensten Anforderungen unsrer Zeit an die Leistungen des Handwerks stellt.

Nennen wir Handwerksthätigkeit diejenige Thätigkeit, welche einen Stoff so umgestaltet, daß er für den erstrebten Gebrauch möglichst geeignet wird, so kommt das künstlerische Element dann hinzu, wenn er in seiner Gestaltung ein Mehr enthält, welches über das ihn zum bestmöglichen Gebrauche befähigende noch hinausgeht und für diesen Gebrauch nicht unbedingt notwendig ist. Wird ein Baumstamm als Träger benutzt und zu diesem Zwecke als Balken bearbeitet, so ist dies Sache des Handwerks; wird die zur Aufnahme der Last notwendige Erweiterung an der Auflagerungsstelle statt durch schräge Stützen vielmehr durch Umgestaltung des erweiterten obern Teils zu einem Blattkranz erreicht, so ist ein künstlerisches Element hinzugetreten. Dies aber darf, wenn es wirklich künstlerisch wirken soll, zweier Eigenschaften nicht entbehren, die, wie es scheint, in unsrer Zeit nicht immer scharf genug erkannt und daher auch nicht immer richtig angewendet werden.

Die erste und nächstliegende ist die des bildlichen Charakters. An einer Stelle, wo ein wirkliches Blatt weder vorhanden ist noch vorhanden sein kann, wird durch Nachbildung die Vorstellung eines Blattes hervorgerufen, und zwar dadurch, daß ein Stoff, der selbst nie zur Gestaltung einer Blattform gekommen wäre, sich der einem fremden Stoffe entlehnten Form unterworfen und angepaßt hat. Während also die Form geblieben ist, hat ein Stoffwechsel stattgefunden. Dieser Stoffwechsel ist nicht nur für alle bildlichen Formen das Charakteristische, er ist sogar das eigentlich Schöpferische, ohne welches eine bildliche Form überhaupt nie entstanden wäre. Und zwar ist dies so zu verstehen, daß der Urquell der künstlerischen Form in dem thatsächlich erfolgten Wechsel, in der Vertauschung des einen Stoffes mit dem andern zu suchen ist. Wollte man nun hieraus schließen, daß es zur Herstellung einer künstlerischen Schöpfung genüge, unter Anwendung dieses Grundsatzes des Stoffwechsels ein bildliches Element anzubringen, so wäre damit allerdings die sachliche Grundlage für die Kunstschöpfung gegeben; ob sie selbst aber erreicht wäre, hinge noch von einem

zweiten Umstände ab, der mit dem ersten sachlich noch nicht gegeben ist. Dieser liegt in der zweiten Eigenschaft, welche für das Vorhandensein des künstlerischen Elementes notwendig ist.

Wenn infolge des Stoffwechsels eine bildliche Form in einem ihr ursprünglich fremden Stoffe einen Träger gefunden hat, so fragt es sich sofort, in welchem Verhältnisse die beiden Bestandteile des neuen Ganzen zueinander stehen. Das Nächstliegende und Naturgemäße ist das, daß sie, als einander fremd, auch nur äußerlich verbunden erscheinen und die Empfindung des Fremdartigen, Nichtzusammengehörigen erregen. Damit ist aber der künstlerische Eindruck ausgeschlossen. Soll dieser dennoch erreicht werden, so müssen die beiden Bestandteile zu einer Einheit zusammenwachsen, sodaß diese den Eindruck des Natürlichen, des Selbstverständlichen hervorbringt. Um dies zu erreichen, muß ein Entgegenkommen von beiden Seiten stattfinden. Dies kann aber nur aus der Erkenntnis des Wesens eines jeden der beiden Bestandteile entstehen. Verhältnismäßig leicht ist dies bei der das Bildliche gestaltenden Form. Sie muß immer erkennbar bleiben, solange sie ihren Zweck erreichen soll; sie kann daher nur soweit nachgeben, als es die Erkennbarkeit ihrer Natur gestattet. Viel schwieriger aber ist es bei dem Stoffe, dem Träger der Form. Auch bei ihm muß die Eigenart seines Wesens bewahrt bleiben: er muß als der Stoff, der er ist, erkannt werden, und es darf ihm, um die Form wiederzugeben, nichts zugemutet werden, was seiner Natur widerspricht. Diese liegt aber nicht auf seiner Oberfläche, welche zudem für die fremde Form in Anspruch genommen wird: sie liegt in seinem Innern, in der Art seines Wachstums, seiner Existenz, seiner wesentlichen Eigenschaften. Es entsteht hieraus die sehr schwere Aufgabe, sich in die Natur des Stoffes hineinzufühlen: wenn er, der tote, nun lebendig und gleichsam mobil werden soll, um in neuer, ihm ursprünglich fremder Form ein neues Dasein zu gewinnen, so muß dies so geschehen, daß damit zugleich seine innerste Natur zur Erscheinung kommt. Dies aber wird sich darin äußern, daß er die nachgiebigere Form zu einem Eingehen in seine Bestrebungen zwingt. Die Fähigkeit, diese innerste Natur eines Stoffes als etwas Lebendiges nachzufühlen, hat früher als eine naive Feinfühligkeit bestanden; sie besteht in der heutigen Menschheit im großen und ganzen als solche nicht mehr, sie muß gelernt werden, und zwar sowohl von denen, welche schaffen, als auch von denen, welche genießen. Sie muß es aber, weil der Stoff im Kunsthandwerk eine weit größere Bedeutung hat als sonst in der Bildkunst. Ist nämlich das Kunsthandwerk, soweit es bildliche Formen benutzt, zur Bildkunst zu rechnen, so besteht dennoch zwischen ihm und dem, was man im engeren Sinne Bildkunst nennt, gerade in bezug auf die Bedeutung des Stoffes ein wesentlicher Unterschied. Während bei der Bildkunst im engeren Sinne der Stoff in der That weiter nichts ist, als das nicht zu umgehende Mittel der Formgestaltung, für sich aber keine selbständige Bedeutung beansprucht, so verliert der Stoff im

Kunsthandwerk seine konstruktive und damit maßgebende Bedeutung niemals: die Schöpfung des Kunsthandwerks ist stets als Gebrauchsgegenstand gedacht. Für den Gebrauch wählt man aber bei der Herstellung des Gegenstandes denjenigen Stoff, welcher aus irgendeinem sachlichen Grunde für den Gebrauch als der geeignetste erscheint, und die Umbildung des Stoffes hat zunächst nur die Gestaltung zum Ziele, in welcher die Eigenschaften, um derentwillen gerade dieser Stoff gewählt worden ist, am besten zur Geltung kommen. Soll nun noch ein bildkünstlerisches Element hinzutreten, so darf dies keinen höhern Anspruch verlangen, als daß es die in dem Stoffe vorhandenen und durch die Bearbeitung zu praktischer Verwendung gebrachten Eigenschaften auch für die Erscheinung lebendig macht. Den Stoff töten aber heißt es, wenn das bildkünstlerische Element den Stoff hinter der Form verschwinden läßt.

Eine noch schlimmere Ausartung ist es, wenn der Stoffwechsel, welcher ursprünglich die künstlerische Form geschaffen hat und in welchem ein unerschöpflicher Quell für die Fortbildung der Form enthalten ist, statt sich mit der bildkünstlerischen Form zu begnügen, in möglichst geistloser Weise den einen Stoff einfach an Stelle des andern treten läßt, damit der neue Stoff als solcher nicht erkannt werde. Es liegt im Wesen aller Kunst, daß ihre Schöpfungen das, was sie darstellen, nicht wirklich sind, sondern nur zu sein scheinen; was wirklich das ist, was es zu sein scheint, ist Natur. Will nun eine Kunstschöpfung als das wirklich gelten, was sie zu sein scheint, ohne es doch zu sein, so täuscht sie, indem sie das Bewußtsein von ihrer Bildlichkeit aufhebt, und je mehr es ihr gelingt, diese Täuschung zu erreichen, umso geringer ist ihre Bedeutung als Kunst, die in dem Augenblicke ganz verschwindet, in welchem die Täuschung erreicht wird. Wird ein Holzkästchen, etwa ein Nähkästchen, als Lederkoffer gestaltet, sodaß Riemen, Riemen und Schnallen zwar Holz sind, aber durch ihre Erscheinung für das Material gelten müssen, welches sie nur nachahmen, so ist in dem Augenblicke, in welchem die Täuschung erreicht wird, auch jene aller-elementarste ästhetische Freude vernichtet, welche aus der einfachen Thatsache der Erkenntnis der Bildlichkeit entspringt. Es geht hier wie in der Bildkunst. Sobald eine Wachsfigur so vollendet ist, daß die Täuschung, die Verwechslung mit der Wirklichkeit eintritt, so beginnt diese elementare ästhetische Freude erst in dem Augenblicke, in welchem diese momentan erreichte Täuschung als solche ins Bewußtsein tritt und nun das Staunen über die Vollendung der Nachbildung beginnt. Ist aber die Täuschung erkannt und so jene auf der Erkenntnis der vollendeten Nachahmung beruhende, in der That nur kindliche Freude erreicht, so kommt bei der Bildkunst die besondrer Wahl des Stoffes nicht weiter als entscheidend in Betracht; wir wissen, daß jede bildliche Nachahmung sich eines dem ursprünglichen Stoffe fremden Materials bedienen muß, der seine Aufgabe erfüllt hat, wenn er die Nachahmung erreicht. Bei dem Kunstgewerbe ist das anders. Der Gegenstand soll, auch nachdem die Täuschung erkannt ist,

ja eigentlich erst dann, zum Gebrauche dienen und somit erst jetzt seinen eigentlichen Zweck erfüllen. Dann ist aber bei täuschender Nachahmung von zweien nur eins möglich: entweder entspricht der thatsächlich gewählte Stoff dem gewollten Zweck, dann widerspricht diesem das nachgeahmte Vorbild, oder der Zweck ist gemäß dem nachgeahmten Vorbilde gedacht, dann widerspricht dem Zwecke der wirklich verwendete Stoff. In dem obigen Beispiele entspricht das Holzkästchen seinem Zwecke als Nähkästchen: diesem Zwecke widerspricht das gewählte Vorbild des Lederkoffers; sollte aber dieser Zweck beibehalten bleiben, dann widerspräche der zur Nachahmung wirklich verwendete Stoff, wozu hier noch der Abstand der Größe käme. Die durch einfachen Stoffwechsel bewirkte Stofftäuschung ist also beim Kunsthandwerk deshalb so schlimm, weil mit der Erkenntnis der Täuschung der praktische Zweck des nachahmenden Gegenstandes nicht aufhört, sondern erst anfängt, der nachahmende Gegenstand also einem Gebrauche dienen muß, der dem nachgeahmten Stoffe widerspricht. Man kann daher diese Stufe des Stoffwechsels als die niedrigste, als die dem künstlerischen Zwecke widersprechendste bezeichnen. Sie ist nur möglich, wo jede Empfindung für die Bedeutung und den Wert des Stoffes für die kunstgewerbliche Schöpfung erstorben oder nie lebendig gewesen ist.

Ganz anders stellt sich die Sache, sobald der Stoffwechsel in der einzig richtigen Weise verwendet wird: der eine Stoff tritt an Stelle des andern, ohne seine Eigenart abzuleugnen, er will für nichts anderes gelten, als was er ist. Dann aber ergibt sich gerade aus diesem Bestreben das andre, daß seine eigne Natur zur Geltung komme. Wird von dem nachgeahmten Gegenstande nicht der Stoff scheinbar beibehalten, so kann an ihn nur durch die beibehaltene Form erinnert werden. Dieser gegenüber ist der neue Stoff insofern frei, als er verlangen kann, daß die zur Nachgiebigkeit an und für sich bereite Form ihm so weit entgegenkomme, daß die ihm eigne Natur hervortreten kann. Es wird sich also das Gesetz ergeben, daß bei jedem Stoffwechsel die Form innerhalb der Grenze ihrer Erkennbarkeit sich so weit nachgiebig erweisen muß, als es die Natur des neuen Stoffes verlangt. Das Resultat für die Form wird sein, daß sie ganz oder teilweise aufhört, Ergebnis der konstruktiven Beschaffenheit des Gegenstandes zu sein, und in die Stufe des Ornaments übertritt; gerade damit werden ihr aber neue Wege der Entwicklung eröffnet. Ein Beispiel mag zeigen, wie der Prozeß sich gestaltet.

Es soll ein geflochtenes Körbchen Vorbild sein und in irgendwelchem Metalldraht nachgeahmt werden. Mit Draht läßt sich wie mit Stroh oder Weidenruten flechten; es kann daher nicht nur die Form, sondern auch das Verfahren, diese Form zu gestalten, beibehalten werden. Wenn jedoch die einzelnen Flechten ebenso stark gemacht würden wie bei dem Vorbilde, so würde das Gesamtgewicht sich dem bequemen Gebrauche entgegenstellen, da das Metall viel schwerer ist als das ursprüngliche Flechtwerk. Nun erlaubt es aber die Natur des Metalls,

den Draht sehr viel dünner zu machen, als Pflanzengeflechte praktischerweise sein können; es wird sich also als Nachgiebigkeit der Form gegenüber der Natur des Stoffes der Umstand herausstellen, daß das Geflecht in seinen Bestandteilen viel feiner wird, als es bei dem Vorbilde der Fall gewesen ist: damit ist aber eine täuschende Nachbildung von vornherein ausgeschlossen. Wäre das Flechtwerk des Vorbildes ein sehr dichtes gewesen, so bliebe die allzugroße Schwere bestehen; es wird sich also als weitere Folge ergeben, daß das Geflecht ein leichtes wird: die Natur des Stoffes erzwingt sich die Nachgiebigkeit der Form. Wäre aber auch das Vorbild ein leichtes Geflecht gewesen, so träte die Natur des Stoffes in seiner formumbildenden Kraft dennoch gleichfalls in der Verfeinerung des Flechtwerks hervor.

Die Metalltechnik bietet aber zur Nachahmung auch andre Mittel, welche der Natur des Metalles vielleicht noch besser entsprechen: das Gießen und das Schmieden. In beiden Fällen wird an Stelle des Geflechtes die Wandung treten, und falls das Geflecht, auch hier der größern Leichtigkeit wegen als leichtes, beibehalten werden soll, so wird eine Durchlöcherung eintreten, welche die freien Stellen des Geflechtes andeuten sollen. Damit fällt aber das für das Geflecht natürliche Durchschlingen der Flechten weg, die Wandung bewahrt dieselbe Ebene, und die Durchlöcherung, die nun nicht mehr Folge der konstruktiven Beschaffenheit ist, wird ornamentales Element. Damit gewinnt sie eine große Freiheit. Sie kann zu Figuren zusammentreten, welche bei der Technik des Flechtens garnicht oder nur sehr schwer zu erreichen gewesen wären: die Natur des neuen Stoffes hat die nachgiebige Form in ihr zusagebende Bildungen gezwungen und gelangt dadurch auf Bahnen, welche der ursprünglichen Form verschlossen waren. Sehr schön zeigen diesen Fortgang die metallenen Siebe oder Durchlässe, welche an Stelle der geflochtenen getreten sind, und deren Durchlöcherung infolge der Natur des neuen Stoffes diesem entsprechend umgestaltet und dadurch ornamental behandelt wird: in ihrem praktischen Zwecke wird sie dadurch nicht gehindert.

Nun soll das Körbchen in Thon nachgebildet werden. Die Bildsamkeit des Stoffes ließe die genaue Nachahmung sehr wohl zu; allein die Gebrechlichkeit des gebrannten Thons sowie die Schwierigkeit bei der immer neuen Modellierung jedes einzelnen Stückes treten hindernd ein. Aus beiden Gründen erscheint die undurchbrochene glatte Wandung der Natur des Stoffes und der gewöhnlichen Art der Herstellung des Gefäßes auf der Scheibe allein entsprechend. Soll das Gefäß dennoch nachahmende Bedeutung haben, so bietet gerade die glatte Wandung ein gutes Mittel, durch Einritzung oder durch Farbauftrag an die Form des Vorbildes zu erinnern. Gerade weil aber hierdurch nur erinnert, nicht getäuscht werden soll, gewinnt diese nachbildende, erinnernde Form volle Freiheit der Entwicklung, die allmählich zu einer solchen Selbständigkeit und Unabhängigkeit führt, daß die Art die Entstehung mit der Zeit vollständig verdunkelt wird.

Statt des Thones soll das verwandte Porzellan treten. Bei ihm tritt die Herstellung durch Formen ein. Infolge dieser Art der Gestaltung macht ein durchbrochenes Gerät keine besondern Schwierigkeiten; wohl aber wird das nachahmende Flechtwerk bei der gebrechlichen Natur des Stoffes durch diese Technik eine Veränderung erleiden. Die einzelnen Fäden müssen mehr Körper haben, um nicht zu leicht zu zerbrechen. Sie werden daher kräftiger und rundlicher werden als die flachen Stränge des ursprünglichen Flechtwerkes. Freilich wird hierdurch eine größere Schwere bewirkt; diese ist aber doch nicht so groß wie bei der entsprechenden Metallmasse und daher dem Gebrauche nicht hinderlich.

Das Glas ist eine leicht flüssige Masse bei der Verarbeitung. Es könnte daher technisch sehr wohl zu gleicher Form gebracht werden, allein die Haupttugend des Glases für den Anblick, seine Durchsichtigkeit, fiele für die ästhetische Wirkung vollständig weg. Soll aber die Durchsichtigkeit zur Geltung kommen, so bedarf es der Flächen; es wird also hier wieder die Wandung in ihr Recht treten, jedoch aus einem ganz andern Grunde als bei dem Thon. Aber wie bei diesem, bietet die Wandung die beste Gelegenheit für Einritzung und Aufmalung von Zeichnungen, welche an die ursprünglichen Formen erinnern können, sich aber meist wohl lieber der gewonnenen Unabhängigkeit erfreuen und ihre eignen Wege gehen werden.

Die Feinsfühligkeit für die Natur des Stoffes und seiner daraus entspringenden praktischen Verwendung, die Empfindung für das, was man ihm nicht zumuten kann, die Fähigkeit, aus der Erkenntnis der Natur des Stoffes heraus die Formen so umzugestalten, wie es dieser Natur entspricht, kann man Stilgefühl nennen. Nur muß man sich dabei bewußt bleiben, daß damit nur eine Seite des Stilgefühls bezeichnet ist, nur die auf die Natur des Stoffes bezügliche Seite. Verstöße gegen dieses Stilgefühl finden sich im praktischen Kunstgewerbe tagtäglich, ja man kann sagen, daß der Geschmack des großen Publikums sich gerade dann am meisten angeregt fühlt, wenn einem Stoffe etwas zugemutet wird, wogegen sich seine Natur am meisten sträubt. Es ist, als ob allein dieser Widerspruch instande wäre, den stumpfen Geschmack aufzurütteln, damit er überhaupt zu einer Thätigkeit gelangt. Es ist dies der Standpunkt, auf welchem nicht das Kunstwerk, sondern das Kunststück gefällt; dieses ist aber umso größer und darum umso geschätzter, jemeher es dem gewöhnlichen Verlaufe widerspricht.

Haben wir oben gesehen, daß bei der Vereinigung eines Stoffes mit einer seiner Natur ursprünglich fremden Form zu einer neuen Einheit, welche den Eindruck der Notwendigkeit gerade solcher Existenz hervorbringt, die Form der nachgiebigere Teil ist, so folgt daraus noch nicht, daß sie für das richtige Verhältnis der beiden ursprünglich einander fremden Elemente nicht auch eine große Bedeutung habe. Diese wird durch den eigentümlichen Zweck bestimmt, der sich nicht damit begnügt, die Form überhaupt in einem ihr fremden Stoffe

zu gestalten, sondern der sie an einem zu ganz besonderm praktischen Gebrauche hergestellten Gegenstande aus einem ihr fremden Stoffe verwendet. Es tritt also hier der bereits berührte spezifische Unterschied des kunstgewerblichen Erzeugnisses von dem bildkünstlerischen in Wirksamkeit: bei dem bildkünstlerischen liegt der Zweck in der Gestaltung der Form beschlossen, auch auf sie übt der gewählte Stoff seinen Einfluß aus, aber doch so, daß mit der Thatfache, daß er Träger dieser Form geworden ist, seine Aufgabe ihr Ende erreicht hat; bei dem kunstgewerblichen Erzeugnisse fängt aber in diesem Augenblicke der Erreichung der gewünschten Formbildung die auf praktischen Gebrauch ausgehende Aufgabe des umgestalteten Stoffes recht eigentlich erst an. Die bildliche Form darf also zur Erfüllung des praktischen Zweckes, der jetzt erst beginnenden Aufgabe des umgestalteten Stoffes, sich nicht gleichgiltig verhalten oder gar ihre eignen Wege gehen; sie muß vielmehr helfend, dienend, erläuternd eintreten, sie muß die im Stoffe schlummernden, durch seine praktische Umgestaltung thatsächlich lebendig gemachten Eigenschaften auch für die Anschauung beleben, sie muß eine Sprache reden, in welcher die mobil gewordene Kraft des Stoffes sich zu äußern und verständlich zu werden vermag. Soll aber die Form gleich einer Sprache andeuten, so muß sie mit dem Charakter der lebendig gewordenen Kraft eine innere Verwandtschaft haben: nur diese Gleichartigkeit gestattet es, daß sie sinnbildlich, daß sie symbolisch wirke. Soll die aufsteigende Kraft der Säule im Kampfe mit dem lastenden Tragbalken zur Anschauung kommen, so ist das Blatt eine treffliche Form: der Last kann es sich beugen, kraft seiner Elastizität strebt es aber empor, dem natürlichen Ziele seines Wachstums zu folgen. Wo diese sinnbildliche Sprache der Form aufhört, wo sie in ein Mißverhältnis zu der Kraft tritt, die sie aussprechen soll, da ist sie ein Mißbrauch, und das Zusammentreten von Stoff und Form bleibt eine Willkür. Sowie also einerseits als grundlegende Vorbedingung zur Schaffung eines kunstgewerblichen Gegenstandes das Verständnis der eigenartigen Natur jedes Stoffes gehört, damit man überhaupt wisse, was zum Ausdruck gelangen soll, und wie es der Natur des besondern Stoffes entsprechend allein zum Ausdruck kommen kann, so gehört andererseits das Verständnis der Form dazu, damit für die richtig empfundene Natur des Stoffes auch die richtige Sprache gefunden werde. Die Fähigkeit, die sprachliche Kraft der Formen, ihre sinnbildliche Befähigung herauszufühlen oder zu erkennen, ist die zweite Seite des Stilgefühls, welches also, wenn es ein vollkommenes sein soll, sowohl nach der stofflichen als auch nach der formbildlichen Seite hin wirken muß. Daß auch diese Seite des Stilgefühls im großen Publikum nicht vorhanden ist, daß auch hier das Kunststück, die der Erwartung möglichst widersprechende Erscheinung, in vollster Blüte steht, das zeigt jeder Blick in das praktische Kunstgewerbe. Es drängt sich dabei die Beobachtung auf, daß dies Mißverhältnis zwischen der Kraft, die zum Ausdruck kommen soll, und der Form, welche diesen Ausdruck zu geben hat,

in demselben Grade wächst, in welchem die kunstgewerbliche Schöpfung sich von ihrem sichersten Vorbilde oder doch wenigstens ihrem sichersten Leitstern, der Architektur, entfernt. In der Architektur, die nach ihrer bildlichen Seite hin sehr wohl zum Kunsthandwerk zu rechnen ist, kommen die wirkenden Kräfte naturgemäß am deutlichsten zum Bewußtsein, sodaß auch da, wo sie zeitweilig verdunkelt werden und die Formsprache zur Willkür wird, ihre ursprüngliche Bedeutung sich doch immer wieder am ersten hervorbrängt und einen reinigenden Einfluß auch auf das mit ihr Zusammenhängende auszuüben vermag. Wo aber dieser Zusammenhang aufhört, wo, wie beim Ausputz der eignen Erscheinung, die subjektive Willkür ungehemmt hervorbricht und jeder Laune, jeder Liebhaberei der Weg offen steht, da hat der Mangel an Stilgefühl, wie er sich im Mißverständnis des Verhältnisses der Form zu der praktischen Verwendung des zu solchem Zwecke umgestalteten Stoffes zeigt, ein unerschöpfliches Feld.

Aber auch wenn die symbolische Bedeutung der Form erkannt ist, bietet die Behandlung der Form Schwierigkeiten, welche ihre Lösung nur in der richtigen Erfassung der symbolischen Aufgabe der bildlichen Form finden können. Darf diese dahin bestimmt werden, daß sie die im praktischen Gebrauche zur Verwendung kommende Kraft des Stoffes, seine gerade hier wirkende Funktion für die Anschauung andeuten soll, so ist die Art, wie das geschehen kann, doch eine vielfache. Im wesentlichen wird sie sich aber auf die Hauptunterschiede in der Behandlung der bildlichen Form überhaupt zurückführen lassen. Die bildliche Form giebt entweder ein allgemein andeutendes oder ein realistisch getreues oder ein die Natur gleichsam selbst ersetzendes naturalistisches Bild. Auf der ersten Stufe bewahrt der Stoff am deutlichsten seine Natur und kommt daher in seiner Eigentümlichkeit am meisten zur Geltung, auf der zweiten wird er der keine eigne Bedeutung beanspruchende Träger der zur Hauptfache gewordenen Form, auf der dritten sucht der Stoff seine Natur abzuleugnen, damit sich die Form entwickeln kann, als ob sie ihren eignen Stoff zur Verfügung hätte. Bezeichnet man die erste Stufe als die stilisierende, die zweite als die realistische, die dritte als die naturalistische, so ergibt sich leicht aus dem Verhältnis, welches bei der kunstgewerblichen Schöpfung die bildliche Form zum Stoffe hat, daß hier, wo sie als helfende und dienende Macht, als sprachliches Ausdrucksmittel erscheint, ihr nur die Stellung zukommt, bei welcher der Stoff das herrschende Element bleibt. Die Bildform wird sich also den stilisierenden, nur allgemein andeutenden Charakter bewahren müssen. Dieser aber wird wesentlich darin bestehen, daß die einzelnen Teile sich den einfachsten Formgesetzen unterwerfen, wie sie bei rein linearen Gestaltungen herrschen, und in welchen jede individuelle Regung unterdrückt wird, den Gesetzen des Parallelismus, der Symmetrie, der Proportionen. Es ist klar, daß hierdurch in das Ganze der kunstgewerblichen Schöpfung Stileinheit kommt: die nichtbildlichen Gestaltungen des Gegenstandes unterliegen denselben Formgesetzen, welchen sich

die bildlichen Formen gleichfalls fügen; in ihnen klingt also dasselbe Formgesetz wieder, welchem die praktische Umgestaltung des Stoffes ihre Bildung verdankt, soweit sie ästhetische Wirkung erzielen will. Sowie der Realismus eindringt, entsteht ein Widerstreit zwischen dem linearen und dem bildlichen Teile der Gesamtgestaltung, der zu schreiender Dissonanz wird, sobald die naturalistische Form sich herandrängt. Das stilisierende Kapital, wie es die altgriechischen, die strengromanischen und frühgothischen Formen zeigen, weist jene Harmonie deutlich auf; das spätromanische Blattkapital, das gothische in seiner Blüte zeigt den zum Naturalismus heranwachsenden und herangewachsenen Realismus; in der späten Gothik, im Rokoko ist der Naturalismus zum entschiedensten Durchbruch gekommen, wenn sich dort das Astwerk bildet und hier z. B. die Balkenträger zum Ausdruck momentaner Seelenstimmung gelangen.

In der geschichtlichen Entwicklung folgt natürlich das Kunsthandwerk der von der Kunst überhaupt eingeschlagenen Richtung. In einer Zeit, welche außerhalb einer sich naturgemäß vollziehenden, die jedesmalige Gegenwart ganz und im wesentlichen gleichmäßig ergreifenden Entwicklung steht, welche tastend und hilfsbedürftig bald hierhin, bald dorthin greift, um festen Boden zu finden, ist es jedoch berechtigt und notwendig, den sichern Ausgangspunkt wissenschaftlich festzustellen. Das Resultat ist dies, daß nur die stilisierende Behandlung der bildlichen Formen dem Charakter der kunstgewerblichen Schöpfung entsprechen. Auf Schulen sollte daher diese Behandlung wie die feststehende grammatische Regel gelehrt werden; nur sie gestattet es, dem wichtigsten Gesichtspunkte die herrschende Bedeutung zu verleihen, die er verdient, dem Einführen in die Charakteristik des Stoffes; nur sie gestattet es aber auch, die dienende symbolische Bedeutung der bildlichen Formen auf Grund der richtig erkannten, dem besondern Stoffe innewohnenden Kräfte in den Dienst eben dieser Kräfte zu stellen und so das richtige Verhältnis zwischen beiden herzustellen. Von diesem sichern Boden aus mag dann das Genie seine Flügel unternehmen: auch bei dem kühnsten wird es des rechten Leitsterns nicht entbehren. Das nachschaffende Talent aber wird durch die daneben hergehende historische Betrachtung nicht zu verkehrter Nachahmung, nicht zu gedankenloser Vermischung der Formen, nicht zu einer mit der konstruktiven Kraft des Stoffes im Widerspruch stehenden Formenbildung gelangen. Durch derartige Schöpfungen kann auch das Publikum allmählich wieder ein Verständnis für die Bedeutung des Stoffes sowie der Form im Kunstgewerbe und ihrer Beziehung zueinander gewinnen. Damit fängt aber sein Urtheil an, in gutem Sinne ebenso maßgebend für die Produktion zu werden, wie es dies jetzt meist noch in schlechtem Sinne ist. Vielleicht läßt sich dann auch die größte Gefahr, mit welcher die moderne Zeit das Kunsthandwerk bedroht, leichter abwenden, als es ohne solch gebildeteres Urtheil der Fall sein möchte. Diese größte Gefahr aber besteht in der durch die Maschine mehr als jemals früher geförderten und von dem Publikum aus Billigkeitsrückichten ge-

Grenzboten III. 1885.

wünschten Massenproduktion: das Kunsthandwerk wird durch sie mehr und mehr zur Kunstindustrie.

Je größer die Anwendung der Maschine ist, desto mehr wird mit der Hand zugleich der Ausdruck der Persönlichkeit zurückgedrängt; an Stelle der Unmittelbarkeit der Formensprache tritt die seelenlose Regelmäßigkeit, welche mehr das Erstaunen über die besiegte Schwierigkeit, als die Freude über eine nach harmonischer Gestaltung ringende Thätigkeit bewirkt, also mehr den Eindruck des Kunststücks als den der Kunstschöpfung erzeugt. Mangelt aber bei dem Schöpfer der Ausdruck persönlich empfundener Thätigkeit, so stumpft sich bei dem Beschauer die Empfindungsfähigkeit für das künstlerische Schaffen und damit die wesentliche Voraussetzung eines über das Bewußtwerden regelrechter Verhältnisse hinausgehenden ästhetischen Genusses ab. Nun wird aber ferner die Massenproduktion das Bestreben haben, Formen, welche in kostbareren Stoffen Beifall gefunden haben, auch in billigeren Stoffen auszunutzen. Geschähe das mit Berücksichtigung der Natur dieser Stoffe, so daß eine entsprechende Umgestaltung stattfände, so wäre das der durchaus berechtigte Vorgang des Stoffwechsels: an Stelle des Teppichs tritt die Tapete, welche die durch den Wechsel der Technik unabhängig gewordne Form, auch wenn sie die Erinnerung an den Teppich festhält, dennoch unendlich freier und mannichfaltiger gestalten kann, als die Technik der Weberei je gestattet hätte. In der Regel aber wird dies Ersetzen dahin gehen, dem billigeren Stoffe das Aussehen des kostbareren zu geben: der Stoffwechsel geht auf Täuschung aus, die Tapete soll aussehen, als ob sie ein Gewebe wäre, statt daß unter Befestigung ihres Stoffes und unter Verwertung der durch den Druck gebotenen Erleichterungen und Erweiterungen des Formengebietes nur eine Erinnerung an den Teppich festgehalten und erstrebt würde. Damit ist aber der falsche Weg betreten, welcher das Kunstgewerbe schädigt und das Publikum irreführt.

Glücklicherweise wird nicht die ganze Massenproduktion von diesem traurigen Bestreben nach Stofftäuschung beherrscht. Es scheint doch auch hier allmählich der Gedanke durchzudringen, daß die Grundbedingung für eine geblühliche kunstgewerbliche Thätigkeit in dem offenen Bekenntnis des Stoffes liegt; erst so wird die künstlerische Verwertung seiner eigentümlichen Kräfte ermöglicht und das Verständnis für sie und damit auch für die Berechtigung der Anwendung des neuen Stoffes gewonnen. Ist dies aber der Fall, so kann sich die durch die Technik bedingte Arbeitsteilung bei der Maschinenproduktion auch wieder segensreich erweisen. Während die technische Herstellung eine Sache für sich ist, gelangt andererseits die erfindende Thätigkeit des Erfinders zu erhöhter Bedeutung. So scheidet sich aus der großen Masse der Produzierenden ein kleiner Teil, der künstlerisch schaffende, aus. Ihm ist es möglich, sich eine höhere künstlerische Vorbildung zu verschaffen, die Natur der zu behandelnden Stoffe sich klar zu machen, die historische Entwicklung der Sprache der bildlichen Formen, sowie

ihre ästhetische Bedeutung kennen zu lernen und demgemäß ihr Schaffen zu gestalten. Freilich wird ihm die Leistungsfähigkeit der Maschine Schranken auferlegen; aber der rechte Künstler wird gerade in diesen Schranken wieder neue Quellen für die Ausbildung der Formsprache zu finden wissen, gerade hierin wird er beweisen, daß er Künstler ist. Eins aber wird auf diesem Wege immer verloren gehen: der unmittelbare Ausdruck der Persönlichkeit. Da bleibt denn nur zu hoffen, daß neben der Mehrzahl der Minderbemittelten, welche ihr ästhetisches Bedürfnis mit den Maschinenprodukten des Kunstgewerbes befriedigen muß, es Wohlhabende genug gebe, welche mit den Mitteln auch das Bedürfnis besitzen, unmittelbar vom Künstler selbst Geschaffenes nicht bloß auf dem Gebiete der Kunst im engeren Sinne, sondern auch auf dem weitem Kunstgebiete, auf dem des Kunstgewerbes zu verstehen und zu begehren; wo zwischen Erfindung und Ausführung die Hand allein thätig ist, kann sich auch in der kunstgewerblichen Schöpfung jenes Leben zeigen, welches als das Ergebnis einer erhöhten Stimmung der auf- und abwogenden menschlichen Seele von Herz zu Herzen spricht. Eine solche Sprache wird aber nur da eintreten können, wo außer der Natur der Form auch die Natur des Stoffes erkannt und damit ein Grundproblem des Kunstgewerbes verstanden wird, die Frage, wie beide in ein richtiges, das im einzelnen Falle erstrebte Ziel erreichendes Verhältnis zu treten vermögen.



Dilettantismus und Berufsschriftstellertum.

Von Fritz Koegel.



Der Professor Joseph Kürschner will gegen den literarischen Dilettantismus zu Felde ziehen. Er hat die Preisfrage gestellt, wie am besten dem überhandnehmenden Dilettantismus in der Literatur zu steuern sei, und verlangt, daß die Arbeit den Dilettantismus knapp, aber scharf charakterisiere, seine Schäden für das Ansehen der Literatur und die „Interessen der Berufsschriftsteller“ darlege und praktische Vorschläge zu seiner „Unschädlichmachung“ (!) angebe.

Diese schriftstellerische Preisfrage kommt mir recht dilettantisch vor. Preisfragen haben zwar von altersher das Vorrecht, ein bißchen verkehrt zu sein, von diesem Rechte aber macht die vorliegende Frage doch einen zu ausgedehnten Gebrauch. Man kann nicht anders: wenn man sie behandeln will, muß man ihr auf den Leib rücken.