



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Jahn, Georg: Wirtschaft und Kunst

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



## Wirtschaft und Kunst

Von Georg Jahn

Anlässlich der Eröffnung der „Deutschen Werkbund-Ausstellung“ in Köln kennzeichnen die folgenden Ausführungen die geschichtliche Entwicklung der dort herrschenden Tendenzen. In einem späteren Heft wird über die Ausstellung, die zum erstenmal eine deutsche Qualitätschau bringen soll, ausführlich berichtet werden.



Die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst hat neuerdings ein so hohes Interesse gewonnen, daß es an der Zeit ist, eine Antwort darauf zu geben und die Gesetzmäßigkeiten aufzudecken, die zweifellos auch hier wirksam sind. Man beginnt heute den volkswirtschaftlichen Wert der Kunst zu begreifen und betrachtet sie nicht mehr als einen Luxus, dem lediglich in Schlössern und Kirchen, Museen und Schatzkammern ein Platz eingeräumt wurde. Die Kunst wird wieder zu einem das ganze Wirtschafts- und Volksleben durchdringenden Prinzip, wie sie es im Mittelalter eine Zeitlang gewesen ist. Eine solche lebendige Wechselbeziehung zwischen Wirtschaft und Kunst aber ist immer nur in einem Volke möglich, dessen materielle Kultur zu hoher Entwicklung gekommen ist und dessen durchschnittlicher Wohlstand die Verwendung eines verhältnismäßig großen Teiles der Wirtschaftskräfte zur Produktion höherer Werte gestattet.

Aufs neue bestätigt und bekräftigt wird die Wichtigkeit dieses Satzes durch die Geschichte der modernen Kunstgewerbebewegung, die Heinrich Waentig in seinem etwas breit geratenen Buche „Wirtschaft und Kunst“\*) im Zusammenhange darzustellen und theoretisch auszuschöpfen versucht hat.

Auch in der neueren Zeit ist das Land, das in unserem Kulturkreise zuerst wirtschaftlich, politisch und kulturell in den Vordergrund getreten ist und das Übergewicht erlangt hat, auch zuerst dazu gelangt, sich einen neuen Lebensstil zu schaffen und die Auswüchse und Übelstände des Industriezeitalters zu überwinden — nämlich England. Das Lebendigwerden künstlerischer Kräfte steht

\*) „Wirtschaft und Kunst.“ Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung. Jena, Verlag von Gustav Fischer. Preis 8 Mark. — Der theoretische Gewinn dieser in Folge der Berufung ihres Verfassers nach Japan vorzeitig vollendeten „Gelegenheitschrift“ steht zwar in argem Mißverhältnis zur Breite der Darstellung und der Fülle des angezogenen Materials, verdient aber immerhin als erster theoretischer Versuch die Beachtung aller derer, die den volkswirtschaftlichen Wert der Kunst begriffen haben.

hier wie überall in engem Zusammenhange mit dem Werden der modernen englischen Kultur, deren geistiger Führer Carlyle ist. Er begann in einer Zeit zu wirken, in der die Produktion entarten zu wollen schien, als „billig und schlecht“ die Parole der englischen Industrie war und man mit Schund und Talmiware den Weltmarkt zu erobern versuchte. Zwar hat der bedeutende Denker, der im Grunde ein unkünstlerischer Mensch war und bei seiner Abneigung gegen die schönen Künste für Demokratisierung der Kunst und Ästhetisierung der Industrie kein Verständnis besaß, keinen unmittelbaren Einfluß auf die Entstehung der englischen Kunstgewerbebewegung ausgeübt, trotzdem aber durch seine scharfe Kritik an der kapitalistischen Produktionsweise und ihrer sachlichen Ergebnisse, sowie durch die Forderung einer beglückenderen Gestaltung der Arbeit auf die beiden Schöpfer der englischen Kunstgewerbebewegung, Ruskin und Morris, befruchtend und anregend gewirkt. Ruskin war es, der mit allem Nachdruck auf die Herabwürdigung des Arbeiters zur Maschine im Fabrikbetriebe hinwies und zuerst betonte, daß schöne Formen nur von Menschen erfunden und hergestellt werden können, die selbst einigermaßen mit schönen Formen umgeben sind, daß also eine Hebung der gewerblichen Produktion nur denkbar sei bei gleichzeitiger Verschönerung der Umgebung und Verbesserung der Lebensverhältnisse der Arbeiter. Wahre Steigerung der wirtschaftlichen Produktivität sei nicht vereinbar mit Lug und Trug in Konstruktion, Technik und Materialbehandlung, sondern gehe stets Hand in Hand mit Echtheit und Wahrhaftigkeit, und sei nicht zuletzt bedingt durch Formveredlung und Durchdringung der ganzen Produktion mit künstlerischen Elementen. Korrektur der herrschenden Wirtschaftsordnung vom künstlerischen Standpunkte aus: das war die Hauptforderung und das Ziel Ruskins, das er in seinen zahllosen Vorträgen und Abhandlungen zur politischen Ökonomie der Kunst immer und immer wieder betonte. Das Publikum sollte auf alle Bequemlichkeit, Billigkeit oder Schönheit, die die Herabwürdigung des Arbeiters zur notwendigen Voraussetzung haben, verzichten, und von den Industriellen verlangte er eine Hebung des Marktes, dadurch daß sie ihn versorgten — Gedanken, von denen besonders der letzte nachmals auch außerhalb Englands von größter Bedeutung werden sollte. Die Wege freilich, die die Industrie gehen mußte, um das bezeichnete Ziel zu erreichen, mußte Ruskin nicht anzugeben. Sein Ideal einer neuen Gesellschafts- und Wirtschaftsorganisation trug im ganzen einen reaktionären Charakter. Die Sehnsucht nach der Wiederbelebung mittelalterlicher Handwerkskunst trübte ihm den Blick und ließ ihn nicht die Möglichkeiten einer Gesundung der industriellen Massenproduktion im Sinne ihrer Ästhetisierung erkennen. Die Abneigung gegen die moderne Zivilisation teilte er mit Morris, dem ersten schöpferischen Künstler der Bewegung. Er haßte die Maschine, deren kapitalistische Verwertung er in blinder Verkennung der ökonomischen Notwendigkeit beseitigt sehen wollte. Ihm schwebte als Ideal eine Gesellschaftsordnung vor, deren belebende Seele die Kunst ist, in der dem Arbeiter die Möglichkeit gegeben ist, seiner Tätigkeit

Freude und Interesse abzugewinnen und in seelische Beziehung zum Erzeugnis seiner Hände zu treten, ihm also das wieder zu verschaffen, was der mittelalterliche Handwerker zweifellos besaß. Der Gedanke der Wiederbelebung der Handwerkskunst, der später auch in Deutschland lange Zeit zur Lösung weiter gewerblicher und auch künstlerischer Kreise wurde, stammt von ihm, und die praktischen Versuche, die er in Gemeinschaft mit einer Schar von Freunden unternahm, verliefen durchaus in dieser Richtung. Die Entwicklung hat ihm freilich nicht recht gegeben, der Gewerbebetrieb hat sich mehr und mehr von seinem Ideal der mittelalterlichen Werkstatt entfernt und ist gerade dort, wo er leistungsfähig ist, fast stets zum maschinellen Großbetrieb geworden. Trotzdem haben Morris' Reformversuche einen tiefgehenden Einfluß auf die Gewerbeentwicklung ausgeübt und sind für die Qualitätsverbesserung, die Durchdringung der Produktion mit künstlerischen Elementen, die Hebung des Geschmacks und die Ausbildung zahlreicher kunstgewerblicher Techniken von grundlegender Bedeutung geworden.

Die Bewegung, die durch die Betätigung Morris' in England ausgelöst worden ist, kann nur verstanden werden als Rückschlag gegen die beginnende Überflutung des Landes mit industriellen Massenerzeugnissen. Es ist eine Erfahrung, die man in allen Ländern machen kann, in denen die Maschinenindustrie anfängt, groß und bedeutungsvoll zu werden: erst wird Plunder fabriziert, Schund, „Fabrikware“, Massenartikel von schlechtem Material und noch schlechterem Geschmack, aus denen das persönliche Element völlig verschwunden ist, und die jedes künstlerischen Einschlagens entbehren; dann kommen Waren von durchschnittlicher Güte aus etwas besserem Material, bei deren Herstellung die Menschenhand zum Teil wieder zu Hilfe genommen ist, und in denen deshalb der seelische Einschlag nicht ganz fehlt; schließlich entsteht die Kunstindustrie, bei der Künstler die Vorlagen liefern, unechte Materialien durch echte verdrängt werden, kurz, Qualitätsware im strengsten Sinne des Wortes hervorgebracht wird; und für die Zukunft steigt das Ideal einer künstlerisch durchgebildeten Maschinenindustrie herauf, deren Erzeugnisse allen Anforderungen in technischer und ästhetischer Hinsicht genügen. Das sind die Entwicklungsstufen, die die industrielle Produktion wenigstens in unserem abendländischen Kulturkreis überall zu durchlaufen scheint. Parallel mit diesem Aufsteigen des Maschinenerzeugnisses vom Plunder zur Qualitätsware geht eine Steigerung der Leistungsfähigkeit und der Bewertung der industriellen Hilfskräfte, der Fabrikarbeiter. Beide Entwicklungsreihen stehen in enger Wechselbeziehung miteinander; denn es ist klar, daß die Herstellung von Qualitätsware an die Leistungsfähigkeit und Tüchtigkeit der Arbeiter andere Anforderungen stellt als die von Schund und billigen Massenartikeln.

Die englische Entwicklung hat diesen Satz zuerst praktisch bewiesen. Die kunstgewerblichen Erfolge der letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts sind nicht denkbar ohne die jahrzehntelangen Bemühungen um ein kunstgewerb-

liches Schulwesen, die mit der parlamentarischen Eingabe von 1835 einsetzten. Schon damals wurde die Gründung von Zeichenschulen sowie von Kunst- und Kunstgewerbemuseen und die Einführung kunstwissenschaftlichen Unterrichts an den Hochschulen gefordert und teilweise durchgeführt. Aber die Bewegung endete mit einem Mißerfolg. Nach der Enquete von 1849 wurden Reformversuche gemacht, und ein rastloses organisatorisches Schaffen setzte ein. Unter der Führung Gottfried Sempers begann ein System von Unterrichtsanstalten in Verbindungen mit Sammlungen und Bibliotheken für die systematische Zeichen- und Kunstgewerbeausbildung des Volkes zu sorgen. Die günstigen Ergebnisse der Verwirklichung des Werkstattunterrichts zeigten sich ganz unverkennbar bereits auf der Londoner Weltausstellung von 1862. Wenn auch die Nachahmung des Alten und die Tendenz zum Historismus noch überwog und es an einem einheitlichen Stile fehlte, die Wege waren geebnet für die kunstgewerbliche Renaissance der Ruskin und Morris, die sich in den siebziger und achtziger Jahren entfaltete und sich aus gotischen Reminiszenzen, der Kunst der Chippendale und Sheraton, dem Farbensinn der Japaner, dem Formgefühl der Præraffaeliten und der modernen Technik einen neuen Stil schuf.

Es läßt sich gerade an England recht anschaulich beweisen, welchen Einfluß ein gutes gewerbliches Bildungswesen auf die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit eines Landes hat. Der englischen Industrie gelang es nur deshalb, die frühere Vorherrschaft Frankreichs auf kunstgewerblichem Gebiete zu brechen, weil sie sich besser durchgebildete und höher qualifizierte Arbeiter erzog. Das ästhetische Niveau der englischen Industrie hob sich mit dem Augenblick, in dem die erste gründlich durchgebildete Arbeitergeneration eingestellt wurde. Denn während auf den Weltausstellungen von 1851 und 1855 Frankreich durchaus noch die künstlerische Führung hatte, obgleich seine Industrie im Historismus, in der Nachahmung der Renaissance, der Stile Ludwigs des vierzehnten, Ludwigs des fünfzehnten und Ludwigs des sechzehnten, zu ersticken drohte und es ihr an Formen fehlte, die aus dem Gebrauch abgeleitet waren, hatte auf der Weltausstellung von 1862 England den französischen Nebenbuhler bereits geschlagen. Von da ab übernahm die englische Industrie die Führung, die ihr die französische trotz aller Reformen auf dem Gebiete des Zeichenunterrichts, trotz der Begründung von Anstalten zur Heranbildung geeigneter Lehrkräfte, der Errichtung kunstgewerblicher Fachschulen, der Gründung von Museen und Bibliotheken, des Abhaltens von Fachkursen und Vorträgen sowie der Veranstellung zahlreicher kunstgewerblicher Ausstellungen, besonders in den achtziger Jahren nicht wieder abzunehmen vermochte. Das, was die französische Kunstindustrie seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr verloren hatte, Originalität und Reinheit der Empfindung, gewann die englische mit Hilfe ihrer durchgebildeten, hoch qualifizierten Arbeiterschaft. Hier gelang es zuerst, eine völlige Harmonie der Formen und Verzierungen mit dem Zweck oder der Idee des Produktes in Übereinstimmung mit dem Material herbeizuführen. Ordnung,

Logik und Einfachheit wurden die Grundlagen der englischen Kunstindustrie. Eine gewisse Nüchternheit der Form bewahrte sie vor dem Überwuchern alles ornamentalen Nebenwerkes und verhalf der Richtung auf das Strukture und Rationelle zum Sieg. Vor allem aber gelang es den Engländern, die Gewerkekunst zu demokratisieren und der Kunstindustrie so auch den weiten Absatzkreis zu schaffen, ohne den sie nun einmal im Zeitalter der Massenproduktion nicht bestehen kann.

Das zweite Beispiel für den oben formulierten Satz von der Wechselbeziehung zwischen Arbeiterqualifikation und Qualitätsarbeit ist die Industrieentwicklung der Vereinigten Staaten. Auch hier war in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Geschmacklosigkeit Trumpf. Die amerikanische Industrie brachte gleich der englischen billige Massenartikel hervor die, wenn auch praktisch, doch völlig unkünstlerisch waren. Erst in den siebziger Jahren kam im Anschluß an die Weltausstellung von Philadelphia eine Reformbewegung in Fluß, die deutlich unter der Einwirkung Carlyles und Ruskins stand. In verschiedenen Staaten machten sich Bestrebungen auf Einführung des obligatorischen Zeichenunterrichts in Lehrerseminar und Volksschule geltend, besondere künstlerische Lehranstalten wurden in das Leben gerufen, Handfertigkeitsschulen gegründet und öffentliche Kunstsammlungen in den Dienst der Volkserziehung gestellt. Künstler von Bedeutung traten an die Spitze der Bewegung, deren Erfolg ein bedeutender Aufschwung des amerikanischen Kunstgewerbes in den achtziger Jahren war. Vorliebe für echte Materialien und wachsende Verdrängung der Surrogate, Herausarbeiten schöner Linien und gesteigerter Farbensinn waren die unmittelbaren Wirkungen der Bewegung, die einen einheitlichen Stil freilich noch nicht zu zeitigen vermochte. Dann kam in den neunziger Jahren die Arts- and Crafts-Bewegung, die durch Gewerbevereine, Handwerker Gilden und Lehrwerkstätten nach englischem Muster im Verein mit der raschen Entwicklung des gewerblichen Schulwesens ein schnelles Anwachsen des Kunstverständnisses bewirkte, dessen Folge eine weitere Verbesserung von Qualität und Form der Fabrikwaren war. Zwar fehlt es auch in den Vereinigten Staaten noch an einer genügenden Durchdringung der industriellen Erzeugnisse mit künstlerischen Gedanken; immerhin aber scheint die amerikanische Industrie wenigstens auf dem richtigen Wege zu einer wirklichen Kunstindustrie zu sein und damit für die Lösung jener wichtigsten Aufgabe reif zu werden, die darin besteht, für die Erzeugnisse der allermodernsten Technik die ihnen adäquate künstlerische Form zu finden. Manches ist hier schon erreicht worden. Der amerikanische Maschinenbau zeichnet sich durch hohe Formvollendung aus und auch in der Stahlwarenfabrikation ist das Vorhandensein eines aus der Konstruktion des Gegenstandes erwachsenden, zur wirklichen Linien Schönheit gesteigerten Formenprinzips unverkennbar. Allenthalben zeigt sich eine weitgehende Anpassung der Form an das Bedürfnis, die mindestens das eine beweist, daß den Amerikanern ein hohes Stilgefühl eignet, d. h. die Fähigkeit, eine Anzahl Formelemente zu einem einheitlichen Ganzen zu verarbeiten.

Eine ähnliche Entwicklung wie in England und den Vereinigten Staaten hat die Industrie auch in Deutschland und Österreich durchgemacht. Zum letzten Male fanden hier die Zeitverhältnisse in den zwanziger und dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts im bürgerlichen Nachempire, dem Stile der Biedermeierzeit, einen treffenden Ausdruck. Dann aber begann ein herbftliches Sterben, ein Niedergang zu kahlen, geschmacklosen Nützlichkeitsformen, dem selbst auch auf den Gebieten der Baukunst und der Ornamentik durch Männer wie Schinkel und Semper nur vorübergehend gesteuert werden konnte. Der Sieg der Maschinenteknik brachte schließlich das Absterben alles Kunstgefühls und die Nachahmung begann ihre Triumphe zu feiern. Die Zollvereinsabteilung auf der Londoner Weltausstellung von 1851 offenbarte den Tiefstand der deutschen Industrie in seiner ganzen Bedeutung.

Die Reformbestrebungen setzten zuerst in Österreich ein. Es gelang hier zunächst, die Baukunst zu neuem Leben zu erwecken und aus Gotik, Hellenismus und italienischer Renaissance den Großwienener Baustil zu schaffen. Eine Rückwirkung auf Dekoration, Möbeldindustrie sowie Schloffer- und Bronzearbeit folgte und brachte auf diesen Gebieten wachsende Ehrlichkeit in der Behandlung des Materials wie größere Reinheit und Strenge der Form. Dann fing man an, das Augenmerk besonders auf die Erziehung des gewerblichen Nachwuchses zu richten. Der Gründung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie (1871) folgte die Errichtung einer Anzahl weiterer kunstgewerblicher Museen, ein System kunstgewerblicher Fachschulen entstand und hatte die Hebung des Zeichenunterrichts in den Volks-, Mittel- und Gewerbeschulen zur Folge, während die Veranstaltung winterlicher Vortragskurse und die rasch wachsende kunstwissenschaftliche Literatur der Erziehung des Publikums diente. Auf dieser Grundlage konnte sich dann das österreichische Kunstgewerbe seit etwa 1876 rasch und selbständig entwickeln und einen erfreulichen Aufschwung nehmen, der freilich nicht lange anhielt, sondern schon Ende der achtziger Jahre in Stillstand und allmählichen Niedergang endete. Stil folgte auf Stil, Nachahmung und Historismus begannen wieder zu herrschen, bis dann endlich um die Jahrhundertwende sich neue Ausichten für eine günstigere Entwicklung des österreichischen Kunstgewerbes eröffneten.

Die Aufwärtsbewegung in der reichsdeutschen Industrie setzte etwas später als im benachbarten Österreich ein. Noch auf den Weltausstellungen zu Wien (1871) und Philadelphia (1876) erlitt sie ob ihrer ökonomischen Kleinlichkeit, technischen Rückständigkeit und ästhetischen Minderwertigkeit eine gründliche Niederlage. Auch dort, wo bedeutendere künstlerische Kräfte am Werke waren, wie z. B. in München, versagte die Industrie wegen der Unfähigkeit der gewerblichen Hilfskräfte. Es zeigte sich also auch hier, daß die Grundvoraussetzung für eine Fortentwicklung und künstlerische Durchbildung der Industrie eine gute Erziehung und Ausbildung der ausführenden Arbeiter und Gehilfen ist. In dieser Erkenntnis begannen sich Gewerbetreibende, Künstler und Kunstfreunde

zu Vereinen zusammenzuschließen, die einen zwar günstigen, aber doch bei weitem zu schwachen Einfluß ausübten. In gleicher Richtung wirkte die Gründung des mit einer Unterrichtsanstalt verbundenen Kunstgewerbemuseums in Berlin (1867). Seit Anfang der siebziger Jahre wurden dann gewerbliche Zeichen-, Bauhandwerker- und Kunstschulen in großer Zahl errichtet, die einige Zeit später wenigstens teilweise in kunstgewerbliche Fachschulen mit Lehrwerkstättenunterricht verwandelt und in den letzten fünfundzwanzig Jahren durch zahlreiche Anstalten ähnlicher Art ergänzt wurden. Zugleich setzte im Anschluß an den ersten und zweiten Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine in München (1876, 1883) eine erste Blüte der deutschen Kunstgewerbevereine ein, die in Gemeinschaft mit der schnell wachsenden kunstgewerblichen Literatur rasch erzieherischen Einfluß auf Produzenten wie Abnehmer gewann. Unter diesen Umständen entwickelte sich die Herrschaft der deutschen Renaissance im deutschen Kunstgewerbe, die allerdings nicht entfernt das gehalten hat, was sie anfänglich versprach. Nur zu bald wurde aus ihr eine Renaissance „von der Maschine Gnaden“, ja eine Karikatur des Vorbildes, die nicht imstande war, eine allgemeine künstlerische Veredlung der gewerblichen Produktion zu bewirken. Die Renaissance wurde zum Modestil, der fast immer durch Anwendung auf billigste Massenerzeugnisse verdorben und verzerrt wird. Das Ende war auch hier ein barbarisches Stilgemisch, von dem uns erst am Jahrhundertluß die Gründungen der Dresdner und Münchener Werkstätten, der Darmstädter Künstlerkolonie und zahlreicher ähnlicher Institutionen unter der Führung von Männern wie Lichtwardt und Muthesius, Schulze = Naumburg und van de Velde, Riemerschmid und Pantof, Olbrich, Bruno Paul, Peter Behrens und anderer, wie es scheint, endgültig befreit haben.

Schon auf der Pariser Weltausstellung zeigte sich die Wirkung dieser günstigen Wendung, wenn es auch noch an der Einheitlichkeit des großen Zuges fehlte und der vorwiegend dekorative Charakter der Gewerbekunst noch nicht durch Sachlichkeit und Reinheit der Form überwunden war. Und dann ging es rasch vorwärts. Das zeigte sich zuerst auf der Weltausstellung von St. Louis (1904), vor allem aber auf der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung zu Dresden (1906), die einen Markstein und Wendepunkt bedeutet. War die deutsche Gewerbekunst bis dahin im ganzen genommen mehr eine Künstlerkunst und ein vorwiegend theoretisches Kunstschwärmen, so drang sie von jetzt ab rasch in breitere Schichten. Und heute sind wir auf dem besten Wege, unter Führung der Dresdner Werkstätten und des 1907 im Kampfe mit dem Fachverbande für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes zu München gegründeten „Deutschen Werkbundes“, dessen Zweck die Veredlung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und Stellungnahme zu einschlägigen Fragen ist\*), uns eine wirkliche

\*) Seit 1912 gibt der Deutsche Werkbund in regelmäßiger Folge „Jahrbücher“ heraus (verlegt bei Eugen Dieberichs, Jena). Die beiden ersten 1912 und 1913 erschienenen vor-

Vollsgewerbekunst zu schaffen. Schon ein flüchtiger Vergleich mit der Zeit vor etwa zwanzig Jahren beweist uns, welche gewaltigen Fortschritte die deutsche Industrie auch in Hinsicht auf die Ästhetisierung ihrer Erzeugnisse gemacht hat. Was unsere Möbelindustrie heute leistet, ist bekannt. Sie hat zum größten Teile den Historismus und die Neigung zum Dekorativen überwunden und angefangen, sich ihre Formen aus dem Gebrauchszweck des einzelnen Stückes zu erfinden. Auch die deutsche Metallwarenindustrie genügt heute schon ziemlich hohen Anforderungen an Schönheit der Formen, Qualität der Arbeit und Echtheit des Materials. Peter Behrens, der künstlerische Beirat der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, arbeitet nun schon seit mehreren Jahren mit großem Erfolg an der künstlerischen Ausgestaltung der Formen von Dynamomaschinen, Turbinen, Kleinmotoren, elektrischen Kraftanlagen, Bogen- und Glühlampen, Ventilatoren und sonstigem elektrischen Kleingerät und erbringt so den Beweis dafür, daß die Kunst auch bei praktischen Dingen kein Luxus ist, sondern eine recht wichtige Mission zu erfüllen hat. Unsere Beleuchtungskörperindustrie leistet Hervorragendes, und die Maschinenarbeiten von Unternehmungen wie der Württembergischen Metallwarenfabrik, Kayser, Iffis, Kallmeyer und Harris usw. vermögen auch schärferer Kritik standzuhalten. Die Kristallgefäße, die die moderne Glasindustrie auf den Markt bringt, sind das Entzücken aller Kenner, und auch die Erzeugnisse der keramischen Kunstindustrie haben zugleich mit der Mechanisierung des Fabrikationsprozesses und der Vergrößerung der Betriebe einen beträchtlichen Fortschritt in ästhetischer Hinsicht gemacht, wenn ihnen auch die ruhige Vornehmheit, die jedem guten Kunstwerk eigen sein muß, zumeist noch fehlt. Die Druckindustrie ist ebenfalls ein tüchtiges Stück vorangekommen. In Typenguß und Satzordnung hat man viel gelernt, der Buchschmuck beschränkt sich nicht mehr auf ein paar Duzend Bignetten und Umrahmungen, sondern wird von wirklichen Künstlern im Einklang mit dem Ganzen hergestellt, der Bucheinband befindet sich trotz seiner Billigkeit qualitativ auf seltener Höhe, und selbst die Reklame hat einen starken künstlerischen Einschlag erhalten.

So geht es auf weiten Gebieten der Industrie nicht nur ökonomisch-technisch, sondern auch ästhetisch vorwärts. Theoretisch bemerkenswert ist dabei, daß die moderne kunstgewerbliche Bewegung in den letzten Jahrzehnten in ihrer Richtung völlig umgekehrt worden ist. Die Absicht ihrer Begründer war die Wiederbelebung des Handwerks durch Rückkehr zur Kunstindustrie. Ruskin hatte als seine sozialpolitische Lebensaufgabe den Kampf gegen Großbetrieb und Massenproduktion, Arbeitsteilung und Maschinenteknik betrachtet. Morris teilte diese Maschinenfeindschaft mit ihm, wenn er sich auch bald von der praktischen Unentbehrlichkeit der Maschine überzeugen mußte, und auch in Amerika und Deutschland huldigten zahlreiche Künstler und selbst Techniker dieser Ansicht.

zünftig ausgestatteten, mit schönen Abbildungen geschmückten Bände zeugen von seinen Bestrebungen und bisherigen Leistungen. Auch über die Organisation des Werkbundes findet man in ihnen Aufschluß.

Dem Gedanken der Wiederbelebung des Handwerkes und nicht der Fabrikindustrie zuliebe hat man Museen, Fachschulen und Lehrwerkstätten errichtet, Ausstellungen und Preisauschreiben veranstaltet. Die Erfahrung hat indessen überall gelehrt, daß für den Kleinbetrieb von diesen Bestrebungen sehr wenig abgefallen ist. Abgesehen etwa von der Schlosserei, die durch die Wiederverwendung Schmiedeeiserner Gitter, Türen, Laternen und dergleichen einiges gewonnen hat, hat kaum ein Handwerk größeren Nutzen aus der modernen Kunstgewerbebewegung gezogen. Tatsache dagegen ist es, daß alle geschäftlich erfolgreichen Träger der kunstgewerblichen Bewegung Fabrikbetriebe großen und größten Stils sind. Damit aber ist der praktische Beweis erbracht worden, daß die Maschinenindustrie nicht nur präzise gearbeitete, billige Massenprodukte, sondern auch künstlerisch durchgebildete und höheren ästhetischen Anforderungen genügende Fabrikate zu liefern vermag.

Freilich dasjenige, was Männern wie Ruskin, Morris und anderen Künstlern an der Handwerkerarbeit überhaupt und besonders beim Kunsthandwerk so vortrefflich erschien — die Vereinigung von Künstler und Handwerker in einer Person —, ist in der modernen Industrieentwicklung völlig verloren gegangen. Verfolgen wir die Industrieentwicklung vom mittelalterlichen Handwerk bis zur modernen Maschinenindustrie, so sehen wir mit steigender Kompliziertheit des Arbeitsprozesses eine wachsende Differenzierung eintreten, die allmählich die völlige Trennung des entwerfenden Künstlers vom ausführenden Arbeiter bewirkte. Eine neue, durch die Spezialisierung und Verfeinerung der Technik gebotene, feingegliederte Arbeitsorganisation bildete sich in der Industrie heraus, die mit dem Siege der Maschine auch in das Kunstgewerbe ihren Einzug gehalten hat. Der organisierte Unternehmer bildet heute auch in der Kunstindustrie den Mittelpunkt, um den sich alles dreht. Er ist der Vermittler zwischen Künstlern und ausführenden Arbeitern, er kauft vom freischaffenden oder festangestellten Künstler die Entwürfe und Vorlagen für seine Produkte und läßt sie dann — den Wunsch nach Massenabsatz im Herzen — von einer Schar verschieden qualifizierter Arbeiter auf mechanischem Wege herstellen. Fast will es scheinen, als wenn bei dieser Organisation der kunstgewerblichen Produktion die ausführenden Arbeiter jeder tiefergehenden Ausbildung entraten könnten. Das ist indes ein schwerer Irrtum, von dem uns schon ein flüchtiger Überblick über die moderne Kunstgewerbebewegung leicht zu befreien vermag. Eine künstlerische Durchsättigung aller Formen des Maschinenzeitalters erfordert eine künstlerische Durcharbeitung auch der industriellen Herstellungsweise. Und diese wieder läßt sich nur erzielen, wenn alle industriellen Hilfskräfte eine Ausbildung erhalten haben, die nicht nur auf die Beherrschung der Technik abzielt, sondern auch ästhetisches Erkennen und Empfinden im Arbeiter wachrufen will.

Und noch ein anderes hat sich zugleich mit dem siegreichen Vordringen des industriellen Massenfabrikates, des Maschinenerzeugnisses und der damit ver-

knüpften Umgestaltung des Konsums gewandelt, das ist das Verhältnis von Kunst und Bedürfnis. Da in den meisten Fällen nicht künstlerischer Schaffensdrang, sondern das Streben nach Bedürfnisbefriedigung den Ausgangspunkt menschlicher Tätigkeit bildet, so ist es sicher richtig, wenn behauptet worden ist, die Eigenproduktion sei dasjenige System der Bedarfsdeckung, das der Eigenart der Kunst am besten entspricht. Es läßt der künstlerischen Schaffenskraft den weitesten Spielraum und bringt die Kunst am wenigsten in Abhängigkeit von wirtschaftlichen Faktoren. Ein Blick in die Kulturgeschichte beweist das. Die Kunst der mittelalterlichen großen kirchlichen und feudalen Haushalte war ein Produkt gemächlicher Arbeit und ungestörter Muße ohne Schielen nach Gewinn. Produzent und Konsument, Künstler und Liebhaber bilden auf dieser Stufe noch eine Person. Der Künstler schafft für sich, wenn er für seine kirchliche Organisation oder den Hof und die Schatzkammer seines Herrn arbeitet. Ein gewisser Wandel trat darin bereits unter der Herrschaft des Handwerks ein. Hier, im System der Kundenproduktion, arbeitet der Kunsthandwerker für das ganz bestimmte Bedürfnis eines ganz bestimmten Menschen, des Kunden, nach dessen persönlichem Geschmack sich in der Regel die Ausführung zu richten hat. Wenn auch um des Gewinnes willen gearbeitet wird, so behält auf dieser Stufe das Erzeugnis doch noch immer eine persönliche Färbung, die nicht von Modetendenzen erdrückt wird, und läßt der künstlerischen Schaffenskraft des Handwerkers einen verhältnismäßig weiten Spielraum. Anders auf der nächsten Stufe, der Stufe der Warenproduktion, der Massenerzeugung für den Markt. Hier wird das Streben nach Gewinn zum obersten maßgeblichen Wirtschaftsgrundsatz. Der Fabrikant ist zunächst nur am Absatz interessiert, nicht an der Herstellung. Er sieht in erster Linie auf die Gebrauchsfähigkeit der Fabrikate für die Allgemeinheit, er will einen Massenbedarf decken, vermeidet deshalb alle individualisierende Gestaltung und liefert typische, dem Bedürfnis und Geschmack des Durchschnittsmenschen angepasste Zweckgebilde. Die Herrschaft der Mode beginnt, sie mobilisiert den Bedarf, bemächtigt sich der Kunstformen und zwingt den Künstler in die Knechtschaft des Industriellen. Die Folge ist ein Schwinden aller charakteristischen Eigenschaften, aller künstlerischen Individualität aus den Formen der Industrieerzeugnisse. Der Bedarf wird einförmig und das Alltägliche, die „Duzendware“, gewinnt das Feld.

Die Untersuchung hat gezeigt, daß die Industrie, und besonders die deutsche, im Begriff ist, diesen Zustand zu überwinden. Die siegreiche Kunstgewerbebewegung hat in wirtschaftlicher Hinsicht vor allem den Erfolg gehabt, daß sie in weiten Kreisen die Erkenntnis von der großen Bedeutung einer qualitativen Hebung der Industrieerzeugnisse und ihrer Ästhetisierung für den Volkswohlstand geweckt hat. Um aber tiefere Fortschritte in dieser Richtung zu machen, ist es vor allem nötig, eine Umgestaltung des Bedarfs in dem Sinne herbeizuführen, daß das Volk, der Abnehmer, in Zukunft wieder höhere Ansprüche an Solidität, Qualität und künstlerische Gestaltung der Produkte stellt als

bisher. Erst wenn auf allen Gebieten der Industrie die Roherzeugnisse nicht nur zu industriellen Fabrikaten schlechthin, sondern zu ästhetischen und kunstgewerblichen Wertgegenständen umgestaltet und verarbeitet werden, erst wenn der Fabrikant sich nicht mehr der Nouveautésucht und dem raschen Modewechsel fügen muß, sondern es ohne Gefahr für seinen Geschäftsbetrieb wagen kann, den billigen Massenartikeln nach Dualität und Form hochwertige Erzeugnisse entgegenzusetzen, erst dann wird die Kunst wieder zu einem die ganze gewerbliche Produktion durchdringenden Prinzip werden.



## Die Mexikofrage

Von Navalis



ine mexikanische Frage besteht seit dem Sturze des langjährigen Präsidenten und Diktators Porfirio Diaz. Ihm als erstem war es gelungen, die Vereinigten Staaten von Mexiko mit starker Hand zusammenzufassen. Aufstände, Unruhen, Räubereien wurden unterdrückt, und zwar mit grausamer rücksichtsloser Strenge. Porfirio Diaz und seine Gehilfen sind nie wählerisch in ihren Mitteln gewesen, und wenn es etwas zu bestrafen galt, so kam es nicht immer darauf an, ob der Schuldige mit unter den Bestraften war. Man „statuierte Exempel“, um nach innen und nach außen zu zeigen, daß die Hand des Herrn überall gegenwärtig war und von ihrer Stärke nichts verloren habe. War irgendwo ein Mord begangen worden, so erging von der Hauptstadt aus der Befehl, in Ermangelung des Mörders eine gewisse Zahl von Menschen in der Gegend des Mordes zu exekutieren. Dieses summarische Verfahren war vielleicht oft notwendig, aber es konnte nicht fehlen, daß es, ebenso wie viele entsprechende Akte der Regierungswillkür, steigende Erbitterung erregte, deren Betätigung nur durch die Furcht gehindert wurde. Die Erbitterung stieg um so mehr, als im Laufe der Diazschen Regierungszeit das gewaltige Gebiet von Mexiko aufhörte, eine terra clausa zu sein: Verkehrsmittel und Eisenbahnen wurden geschaffen und Fremde kamen in das Land, gewinnbringendem Erwerb nachzugehen. Diese Fremden, besonders Amerikaner, brachten ihre eigenen Auffassungen staatlichen Lebens, bürgerlicher Freiheiten und Gerechtigkeiten mit, die mit den von Diaz in seinen patriarchalischen Akten bezeugten nichts weniger denn zusammengingen. Gewiß ist noch eine Reihe anderer Momente hinzugekommen, aber es steht wohl außer Zweifel, daß zu einem sehr bedeutenden Teile die kritische und eben dadurch verheerende Tätigkeit der zugezogenen Fremden die Erbitterung gegen Diaz im eigenen Lande dauernd und wirksam geschürt hat. Bereits als