

Werkbundgedanken.

Der im Jahre 1907 gegründete Deutsche Werkbund hat sich zu seiner besondern Aufgabe „die Veredelung der deutschen gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“ erkoren. Die kleinsten, unscheinbarsten Gebrauchsgegenstände sollen nicht minder wie die großen Werke der Architektur in ästhetisch wirksamer Form gestaltet und so der Geschmack des breiteren Publikums auf eine höhere Stufe gehoben werden. So ist denn die Parole des deutschen Werkbundes derjenigen, die noch wenige Jahre vorher von hüten und drüben ertönte — ich möchte sie „Zweckmäßigkeitssparole“ nennen —, gerade entgegengesetzt. Man hatte damals geglaubt, bei solchen, rein praktischen Zwecken dienenden Werken auf wohlgefällige Form ganz verzichten zu sollen und alles Streben auf möglichst große praktische Brauchbarkeit richten zu müssen. Die Praxis, die diesem theoretischen Zwecke folgte und an Nüchternheit, Reizlosigkeit, ja Häßlichkeit alles bisher Gebotene übertraf, mußte aber doch bald jedem Einsichtigen die Augen öffnen und eine heilsame Gegenwirkung hervorrufen. Das höhere Bedürfnis nach Schönheit und Schmuck ist eben doch zu tief in den Grund der menschlichen Natur gelegt, als daß es sich auf die Dauer vergewaltigen ließe.

Es war diese Zweckmäßigkeitssparole ihrerseits wieder eine Rückwirkung gewesen gegen die Periode eines geschmacklosen eklektischen Prunks, die vorausgegangen war und bei ihrer Scheinschönheit, wodurch sie das Auge des weniger tief Blickenden zu täuschen vermochte, ein allzu langes Leben fristen konnte. Hören wir nur, wie sich August Reichensperger über das Kunstgewerbe seiner Zeit äußert¹: „Alles Beiwerk und Ornament, womit wir das Innere unserer... Paläste und Wohnhäuser ausstatten, ist insofern im Geiste der gesamten Konstruktion gehalten, als es dem ästhetischen sowohl wie dem praktischen Bedürfnis so wenig als möglich entspricht. Hier... erscheinen die parkettierten Fußböden so kunstreich gefärbt und schattiert, daß man abwechselnd auf zugespitzte Kanten und eingetiefte Winkel zu treten vermeint; anderwärts ergeben die an die Stelle der Seide, des gepreßten Leders und der Gobelins getretenen Papiertapeten mit ihren historischen und landschaftlichen Darstellungen eine wahrhaft sinnlose Verwirrung aller perspektivischen Linien. Kein Möbelstück verrät Originalität in der Erfindung oder auch nur eine konsequente Entwicklung irgend eines Motivs; das Lannenhholz wird zu Mahagoni, wenn nicht gar zu Bronze, das Eisen zu Stein und der Stein zu beidem angestrichen; alle Grenzen der verschiedenen Kunstgattungen sind verwischt, überall ist falscher Prunk, Anarchie und babylonische Verwirrung.“

Die meisten von uns haben diese Periode, die Reichensperger hier schildert, noch erlebt. Auch heute sind noch nicht alle Spuren verwischt. Es haben sich eben die weitesten Kreise so sehr an diese Unkultur gewöhnt, daß sich das wahrhaft Gute, Einfache, Einheitliche nur langsam und unter Widerspruch durchzusetzen vermag.

¹ Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart³ (Trier 1860) 41.

Reichensperger spricht nur von einem kleinen Ausschnitt der Gebrauchskunst. Tatsächlich war die Unkultur viel weiter gedungen. Wer hatte vor vierzig Jahren daran gedacht, daß auch Verkaufsräume, Schaufensterauslagen, Warenpackungen, Plakate, Preisschilder zu den Dingen gehören, bei denen nicht bloß der praktische Zweck im Auge zu behalten ist, sondern auch künstlerischer Geschmack! Nur wer auf solche Dinge überhaupt achtet, wird staunend des Umschwungs gewahr, der sich ganz allmählich vollzog, und sich etwa in dem prachtvollen Warenhaus Tieß in Düsseldorf, einer Meisterschöpfung Olbrichs, ins Große dehnte. Man vergleiche ferner unsere großväterischen Lehnstühle mit den modernen Klubesseln, die in ihrer einfachen und gefälligen Form und kaum zu überbietenden Bequemlichkeit wahre Muster restloser Durchdringung von Zweck und Schönheit sind. Welche Geschmacklosigkeiten konnten auf dem Felde der Freimarken und Banknoten üppig und ungestört weiterwuchern! Der schon im Säuglingsalter sanft entschlafene Jugendstil war längst im Grabe verwest, nur in der Umrahmung der offiziellen Germania-Freimarken lebte sein Andenken weiter bis in unsere Tage. Und wie viele waren noch stolz auf dieses deutsche Hoheitszeichen und mochten es nicht fassen, daß an seinem ästhetischen Wert gezweifelt wurde. So blind kann Gewohnheit machen. Unsern Banknoten fehlte jedes Knochengerüst, jede gefällige Raumdisposition; sie waren von molluskenhafter Uniform. Wer einmal die Geschichte der Geschmacklosigkeit schreibt, findet in ihnen vortreffliche Beispiele. Gewiß muß bei Herstellung des Papiergeldes darauf gesehen werden, daß unberechtigte Nachahmung möglichst erschwert wird: dieser Zweck läßt sich aber auch erreichen, ohne die graphisch-künstlerische Leistung in ihrem Wert zu mindern. In dieser Hinsicht waren die Österreicher den Deutschen entschieden voraus. Wir sind weit entfernt, alles zu loben, was heute geschaffen wird, aber es ist schon ein Fortschritt, daß einmal bewußt auf diese Dinge geachtet wird.

Blicken wir auf ein anderes Gebiet angewandter Kunst, das dem Literaturfreund besonders am Herzen liegen muß: das Buchgewerbe. Der Sinn für Buchkultur war verkümmert wie noch nie. Es herrschten regellose Willkür und nüchternste Einförmigkeit, bisweilen auch leerer Prunk. Nun gibt es ja Klassen von Menschen — rein praktisch oder rein wissenschaftlich gerichtete —, die für unsere Frage, die Frage nach dem schönen Buch, wenig Sinn haben. Wozu soll man, so meinen sie, Zeit und Geld für das verschwenden, was doch gänzlich nebensächlich ist und nur einem verwöhnten Geschmack aufzufallen pflegt. Der mitzuteilende geistige Inhalt, um dessentwillen allein Bücher und Zeitschriften geschrieben und gedruckt werden, wird dadurch um nichts besser, daß sich das Buch ein vornehmeres Kleid umgeworfen hat, und er wird nicht schlechter, wenn das Buch sich in der allerbescheidensten Hülle vorstellt.

Für den Inhalt eines Buches ist es allerdings gleichgültig, wie sein Äußeres gestaltet ist, aber nicht für den Menschen, dem die Gedanken mitgeteilt werden sollen. Im allgemeinen wird das Kleid eines Buches, genau wie die rhetorische Formung eines Vortrags, werbende oder abstoßende Kräfte ausstrahlen, und für die Mehrzahl der Menschen wird der Inhalt bekömmlicher, wenn er in geschmackvoller Aufmachung erscheint. Ja ein geringer Inhalt mag vielleicht eine höhere Bewertung finden, als er verdient, wie auch um-

gekehrt ein vortrefflicher ganz unbewußt herabgedrückt wird, wenn das Äußere vernachlässigt ist.

Es ist nicht zu bestreiten, daß unser deutsches Buchgewerbe jetzt sehr hoch steht. In der Leipziger Bugra (Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik) von 1914 konnte man sich davon überzeugen, daß Deutschland hierin allen andern Ländern der Welt voran ist und den früheren englischen Vorsprung nicht nur eingeholt, sondern überholt hat. Man hat sich wieder auf die große Tradition früherer Jahrhunderte besonnen, wo der Druck von Büchern noch als edles Kunstgewerbe betrachtet wurde und stilvolle Einheit erster leitender Grundsatz war. Bis in die Biedermeierzeit hinein hatte sich diese Tradition fortgeerbt, um dann immer mehr zu verfallen und einer ganz beispiellosen, von keinerlei ästhetischen Rücksichten mehr getragenen barbarischen Willkür Platz zu machen.

Leider kann man das Lob, das dem heutigen deutschen Buchgewerbe im allgemeinen zu spenden ist, unserem katholischen Buchhandel trotz rühmlicher Ausnahmen nicht ohne Vorbehalte zollen. Wegen höherer geistiger Ziele übersteht man hier allzu leicht das rein Menschliche, Ästhetische. Wohl die Mehrzahl unserer katholischen Bucherzeugnisse steht auf derselben Stufe wie das französische Buchgewerbe, das gerade in Leipzig seine Rückständigkeit gegenüber dem deutschen schlagend bewiesen hat. Gerne sei zugegeben, daß es auch bei uns allmählich besser wird, aber von einem Idealzustand, der sich doch unschwer erreichen ließe, sind wir noch weit entfernt. Viele unserer Verlagsbuchhandlungen verdienen nur den Namen Bücherfabriken; die Herstellung geschieht in allen Teilen mechanisch, ohne leitende ästhetische Gesichtspunkte. Das Manuskript wird nicht erst nach seiner Individualität gefragt, um ihm gerade das Kleid auf den Leib zu schneiden, das sich ihm am besten anschmiegt, sondern es muß sich in eines der Hausformate und in die abgeleierte Haustype fügen. Das ist Konfektions- und nicht Maßarbeit.

Mit Recht schrieb Hugo Steiner-Prag, Professor an der staatlichen Akademie für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig, bei Gelegenheit der Gründung des Vereins „Meister der Einbandkunst“: „In der äußern Gewandung, in der innern Gestaltung seiner Bücher drückt sich das Gesicht eines Verlegers aus, und man lernt dieses ebenso kennen wie sein literarisches. Und dieses ‚Gesicht‘, diese geschwisterliche Ähnlichkeit, dieser künstlerische Familienzug ist die beste Reklame, die stärkste Empfehlung, die der Verlag ihnen mit auf den Weg geben kann.“¹

Jedes Buch ist inhaltlich eine Einheit. Es muß also auch nach außen hin diese Einheit zur Schau tragen und nicht ein buntes Gemisch von allerlei Stilarten. Gegen diese Regel, die man nur einmal gehört zu haben braucht, um ihre Selbstverständlichkeit einzusehen, wird noch immer gesündigt. Wir finden eine andere Typenart in den Überschriften oder im Vorwort als im Text, wieder andere auf dem Titelblatt, ein andermal wieder Initialen, deren Stil nicht zur Kleinschrift paßt, statt daß die einmal gewählte Buchstabenschrift durch das ganze Buch durchgeführt wird.

Besondere Sorgfalt erheischt die Gestaltung des Umschlages und Einbandes. Nicht jeder Sezerlehrling, auch nicht jeder Druckereifaktor ist imstande, einen

¹ „Berliner Tageblatt“ Nr. 89 vom 22. Februar 1923.

Buchtitel geschmackvoll herzustellen. Wir treffen da oft verschiedene Schriftgattungen in bunter Mischung, oder Zeilen in allen möglichen Länge- und Größegraden, so daß sich ein beängstigendes unruhiges Bild ergibt. Der Haupttitel wird bisweilen durch die ganz unästhetische Verlegenheitsaushilfe eines Striches unter der Schrift hervorgehoben, oder es wird der Titel an die obere linke Ecke gesetzt, statt in die Mitte, dann wieder beleidigen mißtönende Farbenzusammenstellungen bei Buchdeckel, Buchrücken und Schnitt das Auge. Sehr häufig ist der Mangel an Harmonie zwischen der Innen- und Außenausstattung. Ein ganz hübscher Einband umhüllt oft ein durchaus gewöhnliches Inneres, oder es klappt die stilistische Haltung zwischen Innen und Außen auseinander, wie z. B. bei manchen modernen Prachteinbänden für Missalien.

Mag sein, daß neuere Buchkünstler in der Absicht dekorativer Wirkung zu weit gingen und künstlerische Reize auf Kosten leichter Lesbarkeit zu gewinnen suchten. Der Fehler ist noch immer nicht so groß wie die öde Leere oder auch ungeordnete Fülle, die uns aus so vielen rückständigen Titelblättern und Einbänden ästhetisch beleidigend entgegengähnt. Bei einem Umschlag, der durch seine Schönheit auffällt, nimmt der Leser oder Käufer auch gerne einmal die geringe Mühe auf sich, die Rätsel der Schrift zu entziffern. Das Ideal bleibt freilich, Lesbarkeit mit Gefälligkeit zu verbinden, wie es neuerdings von unsern Buchkünstlern angestrebt und erreicht wird.

Auch der innere Buchschmuck, die beigegebenen Bilder müssen einheitliches Gepräge an sich tragen und dem Charakter der Type angepaßt sein, es sei denn, daß die Bilder ihren eigenen Zweck verfolgen, wie etwa bei einem technischen oder kunstgeschichtlichen Werke. Zu einer kräftig geschnittenen Type passen weichliche Negätungen sehr schlecht, viel besser Strichzeichnungen. Solche hinwiederum, wenn sie mit kräftiger Hand entworfen sind, stoßen aus einem glatten, dünnen Schriftbild unangenehm heraus. Welcher Unfug wird ferner heute noch mit altmodischen Anfangs- und Schlußvignetten getrieben! In einer Zeit entstanden, wo der Sinn für Buchausstattung völlig abhanden gekommen war, lagern sie heute noch seit Jahrzehnten in dem typographischen Bestand unserer Druckereien, wandern von einem Buch ins andere, nicht um es zu heben, sondern zu verunzieren. Begegnet ein solches Buch einem feiner gebildeten Geschmack, dann ist es nur eine psychologische Folgeerscheinung, wenn der Leser von vornherein dem Inhalt mißtraut, und wenn sich gegen den Verfasser ein vielleicht gänzlich unverdientes Vorurteil bildet. Da können wir uns wahrlich nicht beklagen, wenn solche Bücher von Nichtkatholiken unbesehen unter den Tisch geschoben werden.

Ich habe die Frage des schönen Buches eingehender behandelt, um an einem Schulbeispiel zu zeigen, wie notwendig und verdienstlich die Bestrebungen des Werkbundes und ähnlicher Organisationen sind.

Die Ästhetiker, die doch gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine so regsame Wirksamkeit entfalteten, hatten für diesen Mangel an praktischer, angewandter Ästhetik wenig Gefühl. Ihre Werke ergeben sich fast ausnahmslos in Begriffen und Spekulationen über die höhere Kunst. Unter höherer Kunst aber verstanden sie jene, die nur ihrer selbst willen da ist, in erster Linie also nicht irgend einen realen Nutzzweck verfolgt, sondern das uneigennützige Wohlgefallen. Die Berechtigung einer solchen Systematik soll hier

nicht in Frage gestellt sein, aber sie hat eben wie schließlich jede Systematik ihre Unzukömmlichkeiten.

Die erste Folgewidrigkeit liegt schon darin, daß die Architektur trotz ihres Nützlichkeitszweckes unter die höheren Künste gezählt, von manchen Ästhetikern sogar als die höchste Kunst dargestellt wird. Damit ist aber die Grenzlinie, die das Gebiet der Ästhetik von andern abscheiden soll, bereits merklich verwischt, da es doch im täglichen Leben eine Unmenge von Gegenständen gibt, die in den beiden Elementen, dem Nützlichkeitszweck und der schönen Form, der Architektur gleichen oder doch gleichen sollen. Der Unterschied der rein materiellen Größe kommt hierbei nicht in Betracht. Da es nicht angeht, die Architektur aus dem Stoffgebiet der Ästhetik zu verweisen, müßte diese letztere folgerichtig ihr Materialobjekt viel weiter fassen, will sie nicht wichtige Gebiete des Schönen ausschließen. Und diese Gebiete sind groß und ausgedehnt, dabei höchst anregend und lehrreich.

Ich weiß nicht, ob sich schon viele unserer Leser einmal Gedanken darüber gemacht haben, welch eine auserlesene formale Schönheit z. B. in einer gut gebauten Violine steckt. Proportionen und Linienwohlklang sind für das ästhetisch empfindende Auge ebenso entzückend, wie für das Ohr der Saitenklang des Instrumentes. Die Violine ist ein Wunderwerk des instinktiv tätigen Schönheitsgefühls, das ganz allmählich, aber konsequent alle ästhetischen Herbiten und Unebenheiten im Bau auszugleichen verstand.

Oder betrachten wir einmal eine moderne Schnellzugslokomotive und vergleichen sie mit den ersten Lokomotiven, die vor etwa hundert Jahren gebaut wurden. Damals hatte man noch nicht verstanden, daß ein Wagen, der die Kraft der Fortbewegung in sich selbst trägt, auch schon in seiner äußeren Form ein Symbol seiner gewaltigen Energie sein müsse. So baute man Lokomotiven, die sich von der Pferdekutsche kaum in anderem unterschieden, als daß sie eben einen Dampfkessel trugen und einen hohen, schlanken Rauchschlot. Und nun sehe man die unzähligen Entwicklungsstufen bis zu unseren neuesten, zum Erschrecken gewaltigen, auch in ihrer ästhetischen Formerscheinung so hochvollendeten Typen. Wieviel Zweckstreben, aber auch Schönheitsinn hat bei diesen Dampfriesen zusammengewirkt!

Wie edel sind ferner die Formen des Zweirades geworden, der Automobile, Dampfschiffe, Flugzeuge und Luftschiffe! Wie rastlos wird bei all diesen Gebrauchsgegenständen, nachdem einmal die größte Zweckmäßigkeit erreicht ist, auch an der Verschönerung der Form gearbeitet!

Ich habe mit Absicht Beispiele gewählt, die für eine ästhetische Betrachtungsweise ferner zu liegen scheinen als das eigentliche Gebiet des Kunstgewerbes mit seinen unzähligen Verzweigungen, um zu zeigen, daß es überhaupt keine durch den Menschen gefertigten Gegenstände gibt, bei denen der Zweck alles, die Form nichts gilt. Man wird aber nun auch verstehen, mit wieviel Recht der deutsche Werkbund das Gesamtgebiet des deutschen Gewerbes und der deutschen Industrie in seinen Ästhetisierungswillen einbezogen hat. Je mehr es hier noch zu bessern gibt, um so wichtiger ist seine Aufgabe. Gerade im Ingenieurfach findet sich das bloße Zweckmäßigkeitstreben noch stark vorherrschend. Die schöne, gefällige Wirkung findet zu wenig Berücksichtigung, reine Nützlichkeitsinteressen und das mathematische Gewissen haben die Leitung.

Demgegenüber hebt Muthesius¹ mit Recht hervor, es sei ein Irrtum, daß es nur eine mathematische Lösung gebe, die zugleich den sparsamsten Materialverbrauch und den größten Nugeffekt darstelle: „Auch für den Ingenieur führen viele Wege nach Rom, die Richtungen, in denen er auch rein mathematisch eine Aufgabe verfolgt, können von Anfang an ganz verschieden und sehr mannigfaltig sein. Es liegt nahe, diejenige zu wählen, die außer der Statik auch dem Auge gerecht wird. Und sodann steht... die Schönheit der Nützlichkeit nie grundsätzlich im Wege. Auch bei der schönen Form kann der höchste Effekt mit den geringsten Mitteln erreicht werden.“

Ein Ästhetiker möchte vielleicht mit Semper einwenden, Eisen und sonstiges Material, das der Ingenieur verwendet, sei zu dünn, um ästhetische Wirkungen zu erzielen, ein monumentaler Stab- und Gußmetallstil darum unmöglich. Ich fürchte, die Beweislast dürfte recht beschwerlich fallen, und man wird wohl auch hier Muthesius beistimmen müssen, wenn er in dem bereits erwähnten Aufsatz sagt, dieses Urteil gründe sich auf die unbewiesene Voraussetzung, daß zur ästhetischen Wirkung unbedingt die Massigkeit gehöre. Es sei das aber ein Trugschluß, indem ein Gewohnheitsideal für ein absolutes Ideal gehalten werde. Dieses Gewohnheitsideal sei eben dadurch entstanden, daß die bisherigen Generationen in Materialien bauten, die massiv wirkten, nämlich Stein und Holz. Hätten ihnen dünngliederige Metallstäbe zur Verfügung gestanden, dann würde heute wahrscheinlich das Dünngliederige als das Normale und Ideale empfunden, die Massigkeit aber als unästhetisch verurteilt werden. So scheint es in der Tat! Man denke doch nur, wie ungleich feingliederiger die Gotik bereits geworden ist gegenüber der Massigkeit griechischer und ägyptischer Bauten. Warum sollte hier die Grenze einer möglichen ästhetischen Wirkung liegen? Niemand wird hierauf eine begründete Antwort geben können, die in ihren Wurzeln nicht wieder auf die Sehgewohnheit zurückgreift. Man wird lernen müssen, von dieser Sehgewohnheit abzugehen, will man nicht oft und oft ungerecht urteilen. Hätten wir nie andere Lebewesen gesehen als Menschen und würde uns das Modell eines Pferdes vorgelegt, ich glaube, wir würden alle urteilen, die Beine seien viel zu dünn für einen so kräftigen Körper. Da wir aber von Kindheit an nicht nur Menschen, sondern auch Pferde gesehen haben, finden wir auch den Bau des Pferdes in Ordnung und ästhetisch wirksam. Mit einigen hartnäckigen „Warum“ läßt sich die Festung des ästhetischen Gewohnheitsideals erobern. Entweder beruft man sich schließlich aufs Gefühl und gelangt damit zu einer höchst subjektiven Norm, oder man flüchtet in das Kunstschaffen der Vergangenheit und will damit die unter ganz andern Voraussetzungen entstandenen Formen der Alten zu absoluten machen.

Der große deutsche Komponist Karl Maria v. Weber bringt hierfür in seiner Selbstbiographie ein passendes, hübsches Beispiel. Er schreibt: „Da hat mich denn kürzlich ein verdammter, kluger Dr. med. schiefzig gemacht, dem ich Unterricht im Generalbaß gab, wodurch er sich zu seiner Laute hin und wieder eine Melodie ordnen lernen will. Der bringt der Warums so viele,

¹ Das Formproblem im Ingenieurbau. Aufsatz im Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1913: Die Kunst in Handel und Industrie.

hat so wenig Respekt vor irgend eines Namens Autorität, will immer die Sache so in sich selbst beursacht wissen, daß ich manchmal mit all meiner Vielwifferei sehr ins Gedränge komme. Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur verbieten und gebieten, ohne zu sagen Warum und ohne anzuleiten zum Wie. Es heißt ja, Bach hat das gemacht, Händel schreibt dieses nicht, Mozart erlaubt sich jenes. Wenn einem nun aber glücklicherweise etwas einfällt, was die noch nicht gemacht haben, so täte es not, man striche es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweisen kann, daß es auch so sein darf. Welch ein Mangel an festem Halt und Stützpunkt von Haus aus in der Musik! Gefühl und wieder Gefühl — —. Wer kann aber sagen, bei mir sitzt das Richtige?“ Was Weber hier von der Musik sagt, gilt von der Kunst überhaupt.

Nur zu gerne will die Ästhetik die Schlüsse, die sie aus der Kunst der Vergangenheit gezogen hat, als unabänderliche Normen betrachtet wissen, die Ewigkeitsdauer haben, denen auch die Zukunft unbedingt zu folgen hat. Solche Gesetze gibt es ja in der Tat; aber ihre Zahl ist nicht allzugroß. Darum ist die größte Vorsicht am Plage. Man kann und soll die alte Kunst loben und preisen — nur unvernünftige Fanatiker werden sie verachten — und kann doch der Überzeugung sein, daß sie noch lange nicht alle Entwicklungsmöglichkeiten erschöpft und jede ästhetische Wirkung vorausgenommen hat. Man wird auch bewundernd die völlig einheitliche Kunstkultur anstaunen müssen, die in früheren Jahrhunderten bestand und eine Folge ihrer einheitlichen Weltanschauung war, man wird den Mangel dieser zentripetalen Triebkraft in unsere Zeit schmerzlich vermissen und die zentrifugalen Tendenzen bedauern und wird doch die Hoffnung hegen dürfen, daß auch die Zukunft noch Großes und Neues schafft, daß auch unser neues Baumaterial, Eisen und Beton, große und neue ästhetische Wirkungen hervorbringt. Man wird das Vollkommene nicht schon von heute auf morgen erwarten dürfen und sich darum ebensosehr eines übertriebenen Enthusiasmus wie eines die Künstler entmutigenden kalten Absprechens enthalten müssen.

Unsere moderne Kunstkritik, die sich fast immer in diesen beiden Extremen bewegt, ist ein großes Hemmnis einer sich ruhig und organisch vollziehenden Aufwärtsbewegung. Manche Werke, die sich heute breit machen, hätten sich mit einem recht bescheidenen Plag begnügen müssen oder wären in Ermangelung des hochzeitlichen Kleides gar aus dem Festsaal der Kunst verwiesen worden, wenn ihnen die Trommelwirbel der Großpresse nicht den Weg gebahnt hätten; manche hoffnungsvollen Keime hätten sich aber auch vielleicht entfaltet, hätte ihnen nicht mißgünstige Kritik den Nährboden entzogen. Die notwendige Unparteilichkeit im Urteil kann nur das Resultat langer Erfahrung und beständiger Selbstprüfung sein; darum ist sie so selten geworden. Man muß vieles, Altes und Neues mit kritischen Augen betrachtet haben, immer wieder vergleichen, prüfen, die Urteile und Gründe anderer hören, ihre oft starken Widersprüche gegeneinander abwägen, man muß an sich selbst die Wandelbarkeit ästhetischer Gefühle beobachtet haben, dann wird man nach jahrelangem Bemühen ganz gewiß dazu kommen, einer neuartigen Formensprache gegenüber immer vorsichtiger und bescheidener zu werden. Freilich ist die Fähigkeit des ästhetischen Empfindens keimhaft in jeder Menschenseele, aber von der Fähigkeit zur Fertigkeit ist auf unserem Gebiete kein geringerer

Weg, als von der angeborenen Fähigkeit, das Wahre zu erkennen, bis zur vollen Aneignung einer Wissenschaft.

1914 hatte der deutsche Werkbund zum ersten Mal in großem Maßstab Ziel und praktische Lösungsversuche seiner Probleme in der Kölner Werkbundausstellung vorgeführt. Wenn man von der mustergültigen Ausnützung des Geländes absieht, war der erste Eindruck gerade kein besonders erfreulicher. Von jener Einheitlichkeit, die die Bauten der obengenannten Leipziger Bugra mit Ausnahme der ausländischen Hallen zu einem Ganzen zusammenschloß, war wenig zu sehen. Es herrschte Individualismus und Eklektizismus, der den Wunsch des Geheimrats Muthesius nach einer gewissen Typisierung als Ziel der Werkbundbewegung, der in der Jahresversammlung des Bundes so große Erregung verursachte, begreiflich macht. Diejenigen, die schon seit langem in die Welt hineincufen, wir hätten bereits eine Zeitkunst, waren durch die Gebäude der Kölner Ausstellung widerlegt, wenigstens wenn man darunter eine einheitliche Zeitkunst versteht, wie sie die großen Zeiten der Vergangenheit besaßen. Für eine einheitliche Zeitkunst aber fehlt eben jegliches Fundament und alles Bemühen ist fruchtlos, solange nicht wieder der Gemeinschaftsgeist früherer Jahrhunderte lebendig wird. Kunstwerke, hohe und edle, mag auch unsere Kultur hervorbringen, eine Zeitkunst im eigentlichen Sinne nimmermehr. Man braucht sich nur klar zu machen, daß die Kunst nichts ist als die Blüte an der Pflanze der Gesamtkultur. Eine auseinanderstrebende Geisteskultur wie die unsrige kann keine zusammenstrebende Kunst erzeugen. Die Ursächlichkeit zwischen beiden ist zu eng.

Noch etwas fiel an den Bauten der Werkbundschau auf: die große Nüchternheit, die glaubt, mit einigen guten Proportionen sei die Schönheitsaufgabe der Architektur bereits erfüllt. Auch hier verdienten die Leipziger Bauten den Vorrang vor den Kölner. Ihr Eindruck war ein festlicherer, stimmungsvollerer.

Bisweilen mochte es fast scheinen, als ob der Kampf gegen die bloße Zweckmäßigkeit gegen diese selbst geführt wäre. So waren z. B. die Wände des vielgerühmten österreichischen Hauses in lauter Vertikalen gebildet. Die wichtigen Pfeiler strebten kerzengerade empor und schickten sich gewissermaßen an, den Himmel aus seinen Angeln zu heben. Und doch lastete auf ihnen nichts als ein dreiteiliger, nach innen zu abgestufter Fries mit Inschriften. Das Gleichgewicht von Last und Kraft, eines der primitivsten architektonischen Prinzipien, schien gestört, ein Riese trug mit allen Zeichen der Anstrengung eine kleine Pappschachtel auf dem Rücken. Es ist zuzugeben, daß der Eindruck des Gebäudes von der Ferne betrachtet, etwa vom Theater aus, ein besserer war. Die massigen Vertikalen traten etwas zurück, das lastende Gebälk und das Dach mehr hervor, das Gleichgewicht wurde dem betrachtenden Auge klarer. Als Gemengsel unzusammengehöriger Teile erschien das Teehaus, eine mit einem bescheidenen, unverhältnismäßig kleinen Türmchen gekrönte, von zwei klassizistisch gehaltenen Seitenflügeln flankierte Trommel. Man möchte es kaum glauben, daß der gleiche Architekt die prächtige Halle der Kultur in der Leipziger Ausstellung geschaffen hatte.

Ein vielumstrittener Bau war das Theater van de Velde. Trotz hübscher Linien Schwünge in den Silhouetten kam man über das Gefühl einer starken

Einförmigkeit und Gedrücktheit nicht hinaus. Das Ganze glich eher einer Festung als einem Theater; das Streben nach Zweckmäßigkeit hat das nach erhebender Form zu stark in den Hintergrund gedrängt. Die Eingangsfrent mit den zwei ovalen Fenstern wirkte wie der Riesenrachen eines urweltlichen Ungetüms. Das schönste Gebäude der ganzen Ausstellung war wohl die Farbenschau von Muthesius. Hier wuchs die Kuppel organisch aus dem Unterbau heraus und gab dem Ganzen trotz aller Einfachheit der Formen etwas Feierliches. Die Proportionen waren glücklich; nichts störte die Einheit.

Die Plastiken und Malereien, die sich auf der Ausstellung fanden und mit dem Werkbund als solchem ja nichts zu tun hatten, ließen sich ebensowenig wie die Architektur in einer Einheit zusammenfassen. Alle Zwischenstufen vom klassischen Stil bis zu bedenklichsten Ausdrucksversuchen waren vertreten. Größere Gegensätze, wie die fast antik gehaltenen Friesbilder von Seuffert an dem Eingangsgebäude und die Fresken der Hölzelschule an der Haupthalle ließen sich kaum denken. Die letzteren hatten lebhaftere Diskussionen hervorgerufen. Ist Nuancenmalerei ohnehin schon eine heikle Sache für eine Monumentalkunst, weil gerade die größten Feinheiten die geringste Fernwirkung üben, so ist Nuancenmalerei innerhalb eines bestimmten Farbengenuss, sei es Schwarz oder Gelb oder Rot, doppelt gefährlich. In der Tat sah man bei den Fresken der Haupthalle schon in geringer Entfernung nichts als trübe Farbflächen, die sich ungefähr ausnahmen wie riesig vergrößerte mikroskopische Präparate. Ob sie wirklich in feuriger Pracht erglänzten, wenn die Abendsonne sie erreichte, wie der Referent der „Kölnischen Zeitung“¹ schrieb, der im übrigen die Fresken entschieden ablehnte, kann ich nicht beurteilen; ich sah sie nur bei trübem Wetter, es müßte denn jenes Erglänzen verstanden sein, das jedes Gelb und Rot in der Sonne zeigt. Die Darstellungen selbst mit ihren aufdringlichen antinaturalistischen Kubismen kann man kaum besser und anschaulicher beschreiben, als es der genannte Berichtstatter der „Kölnischen Zeitung“ getan hat. Man mochte sie wirklich am liebsten für „rasch hingeworfene bissige Parodien auf die neueste Kunst“ halten.

Was diese Fresken in der Malerei leisteten, bot der böhmische Werkbund im Kunstgewerbe. Diese geschraubten, eckigen, massiggeformten Möbel mußten auf jeden feiner fühlenden Beschauer einen widerwärtigen Eindruck machen.

Überhaupt waren Absonderlichkeiten in der Ausstellung in reichlicher Menge vorhanden, wenn sie auch nicht immer so abstoßend wirkten, wie die genannten. Bisweilen machten sie rein dekorativ sogar einen recht guten Eindruck, einer voreingenommenen Theorie zum Troß. Man mußte bei eingehender Besichtigung der Ausstellung zur Erkenntnis kommen, daß sich eine Grenze des Antinaturalismus nicht feststellen läßt. Man kann höchstens bestimmen, was ganz sicher bereits über der Grenze des Zulässigen ist. So konnte man z. B. ganz herrliche Glasmalereien bewundern, die nichts weniger als gegenständlich deutlich sind, wie die Thorn-Prifferschen Fenster. Diese Fenster mit ihren wundervoll tiefen Tönen leuchtenden Bilderrätseln, mit ihren Linienymphonien haben auf viele den nachhaltigsten Eindruck gemacht. Freilich waren die Bedenken gegen eine Aufmachung dieser Fenster in einer Kirche nicht un-

¹ 1914, Nr. 586.

begründet. Besonders die Fenster mit den großen Figuren gingen wohl zu weit in der Abstraktion. Bei so großen Figuren wirkt eben der dargestellte Gegenstand auf den Beschauer als das Primäre, der dekorative Zweck als das Sekundäre. Indem der Künstler diese Beziehungen umdreht, hebt er die Wirkung des Werkes zum großen Teil auf. Die kleinfigurigen Fenster dagegen bedeuten für die Kirche in Neuß, die sie nunmehr besitzt, ein Schmuckstück und Kunstwerk ersten Ranges.

Neben solchen zum Teil unbestrittenen, zum Teil, wie Max Osborn¹ sagte, „als Sünden wider den Heiligen Geist des guten Geschmacks“ abzulehnenden Werken gab es in der Ausstellung aber doch so viele gute und wertvolle Arbeiten, daß man Unrecht täte, sich zu einem absprechenden Urteil über das Gesamtbild der Ausstellung verleiten zu lassen. Wenn man nicht eine traditionelle Norm anlegte, konnte man sehr viel Beachtenswertes, Hoffnungerweckendes finden, sehr viel reifes Können und noch mehr ehrliches Streben. Was z. B. die Farbenschau und auch andere Abteilungen an neuartigen Formen und Farbenzusammenstellungen brachte, erregte immer wieder aufs neue das Entzücken der Beschauer. Man hätte stundenlang in diesen Räumen verweilen und das Auge in diesen Farbenfluten baden können. In der Farbenschau war in der lehrreichsten Weise gezeigt, wie neuartige Textilienmuster nur aus einem intensiven Studium der Natur heraus entstanden sind, indem die Naturgegenstände, Muscheln, Schmetterlinge, Vögel, die als Vorbild gedient hatten, den Stoffen beigelegt waren. Manche Motive sind in sich nichts als ein Gewirr von Farben, aber ihre rhythmische Wiederkehr verleiht dem Ganzen Glanz und eigenartigen Zauber. Die moderne Buchkunst von der typographischen Ausstattung bis zum Einband ist weiterhin ein Kapitel, wo man den gewaltigen Fortschritt gegen frühere Jahrhunderte mit Händen greifen konnte. Was die Leipziger Ausstellung hier im Großen bot, zeigte die Kölner im Kleinen.

Zehn Jahre sind nun seit der Kölner Werkbundaussstellung verstrichen. Zwar hat der große Krieg alles aus dem Geleise gebracht, und ein abschließendes Urteil über die Leistungen des Werkbundes wäre darum verfrüht. Gleichwohl dürfen wir nunmehr die Frage aufwerfen, wie sich seine Weiterentwicklung gestaltet, inwieweit er seine Ideale und Ziele verwirklicht hat.

Man hat inzwischen viele pessimistische Stimmen über ihn vernommen, und in den Werkbundtagungen ging es oft recht lebhaft her. Die erste dieser Tagungen nach dem Krieg wurde 1919 in Stuttgart abgehalten. Sie brachte noch keine Klärung des Programms, wie aus den matten, wenig sagenden Resolutionen hervorgeht, in denen sich das Ergebnis der Beratungen verdichtet hatte. Die Kritik war darum nicht allzu günstig.

Es wurde dem Bund vorgeworfen, daß seine Wirksamkeit viel zu wenig sozial sei, sondern sich zu sehr an die entwerfenden Künstler wende, statt in die Kreise der Gebrauchshandwerker vorzudringen. Die entwerfenden Künstler aber hätten, da jeder den Grundsatz hatte, „es anders zu machen und extremer zu sein als der andere“, für die wichtigsten Gegenstände des täglichen Bedarfs Formen geschaffen, mit denen die Allgemeinheit nichts anzufangen wußte. So

¹ „Vossische Zeitung“ 1914, Nr. 255.

hätten sie sich auf eine mehr oder minder gelungene Veredelung von Luxuswaren geworfen, die nur für eine bestimmte Schicht unseres Volkes Wert habe. Wir aber bräuchten gerade das tägliche Brot der anständigen und geschmackvollen häuslichen Gebrauchsgegenstände. Das habe uns der Werkbund nicht gebracht. „Er ist ohne Schlagkraft, weil die verschiedenen Interessen sich nicht wirksam binden, und für sich die Künstler auseinanderstrebend sind. Gesammelt wird er erst und wirksam, wenn alle seine Kräfte eingesezt werden auf das persönlich interesselose Allgemeine.“¹

Eine wahre und bedauerliche Entgleisung bedeutete es, daß der Werkbund damals in Stuttgart sich mit den Farbenharmonie-Ideen Ostwalds einließ und im „Farbentag“ die ganze Frage zur Diskussion brachte. So hoch das wissenschaftliche Verdienst Ostwalds zu werten ist, eine Farbenleiter aufgestellt zu haben, die jedem einzelnen Farbenton eine ganz bestimmte Stelle anweist, so wertvoll diese Farbenleiter auch für die Industrie sein mag, für die Kunst ist sie völlig bedeutungslos. Es nützt nichts, sich auf die Harmonie musikalischer Töne zu berufen; denn das Zustandekommen musikalischer Harmonien ist lange nicht von so vielen äußern Umständen abhängig wie die Harmonie der Farben, die der Künstler jedesmal aufs neue aus seiner eigenen Empfindung erzeugen muß. Ein Heranziehen Ostwaldscher Ideen müßte zum schlimmsten Dilettantismus führen. Diese Überzeugung brach sich denn auch schließlich, und wir wollen hoffen für immer gegen alle Widerstände Bahn, was vor allem dem Eingreifen Pazaureks und Redslobs zu danken ist. Besser wäre es freilich gewesen, die ganze Frage von vornherein als werkbundfremd abzuweisen.

Im laufenden Jahre hat der Werkbund — wiederum in Stuttgart — eine Ausstellung veranstaltet, der er den Namen „Die Form“ gab. Der Titel bezeichnet nicht klar das Programm der Ausstellung, das leider ein allzu doktrinäres, nicht lebendiges ist. Form ist hier gedacht als Grundform. Denn es sollte einmal an einer Musterchau gezeigt werden, daß sich in der Gebrauchs-kunst auch Geschmackvolles herstellen läßt unter Verzicht auf alle Ornamentik. Mag man auch immerhin betonen, daß dieses Programm nur ein einmaliges ist und keineswegs eine Geringschätzung des Ornamentes bedeute, so war das gegenüber den Anforderungen des wirklichen Lebens, das auch Schmuck- und Zierformen verlangt, doch eine zu ängstliche Rücksicht auf gewisse Bestrebungen des Weimarer Bauhauses. Es ist nicht einzusehen, inwiefern ein Ornament der Grundform schädlich sein sollte, wenn es aus ihr gewissermaßen organisch herausgetrieben wird.

Der Werkbund hat sich bisher allzusehr als äußerlich zusammengeschlossene Vereinigung gezeigt; die inneren Strebungen und Ideale klappten weit und schier unüberbrückbar auseinander. Handelsinteressen kämpften mit künstlerischen, Interessen des Gesamtvolks mit solchen einzelner. Das zeigte sich auch wieder bei seiner diesjährigen Tagung in Karlsruhe. Sie brachte die Auseinandersetzung mit einer Frage, der jeder ideal gesinnte Mensch am liebsten aus dem Wege ginge. Aber sie stellte sich so breit und rücksichtslos hin, daß man ihr nicht entweichen konnte. Unser Wirtschaftsleben gerät immer

¹ Dr. Paul Mahlberg in seinem Aufsatz „Vom deutschen Werkbund“ in der Zeitschrift „Kunstchronik und Kunstmarkt“ vom 7. November 1919.

mehr unter die Herrschaft der Maschine. Will es auf dem Weltmarkt seinen Platz behaupten, wird es sich diesem Zwang fügen müssen, der von Amerika ausgeht und möglichst billige Arbeit heischt. Es ist leicht einzusehen, daß eine solche Industrialisierung menschlicher Arbeitsleistung die Ideale des Werkbundes mehr oder weniger rasch, aber ganz sicher zertrümmern müßte. Mit der großen Mehrzahl der Versammelten wollen wir hoffen, daß es gelingt, die Wirkung dieses brutalen ökonomischen Naturgesetzes aus dem Bereich unseres edlen deutschen Kunstgewerbes auszuschließen und die Nachfrage nach Qualitätsleistungen so zu beleben oder vielmehr so lebendig zu erhalten, daß die Kunst nicht der Maschine unterliegt.

Hat der Werkbund demnach auch heute noch nicht sein Programm ganz klar und rein zur Geltung bringen können, so haben seine Grundgedanken dennoch über die ganze Welt hin Beachtung und Nachäferung gefunden. In Österreich, in der Schweiz, in England und Amerika wurden Vereinigungen gegründet, die, wenn nicht immer den Namen, so doch das Programm des deutschen Werkbundes treu kopierten. Auch Frankreich, dessen kunstgewerblicher Geschmack ganz reaktionär gerichtet war, strebt heute „los von den Königsstilen“. Um so wichtiger ist es, daß diese so verheißungsvolle Organisation nicht durch auseinanderstrebende Kräfte gesprengt wird. Was wir von ihr erwarten und was sie selbst als ihre Aufgabe bezeichnet hat, die Veredelung der deutschen gewerblichen und industriellen Arbeit durch die Mitarbeit des Künstlers, ist bisher nur unvollkommen geleistet; unsere Hoffnung ruht auch heute noch auf der Zukunft.

Der Werkbund hat die künstlerische Hebung der Gebrauchskunst nicht als erster angebahnt. Lange vor ihm schon hatten sich Reformbestrebungen geregt. Es galt also nur, die verstreuten einzelnen Kräfte organisatorisch zusammenzuschließen und zu einem gemeinsamen Ziel zu leiten. Aber gerade dieses gemeinsame Ziel, oder vielmehr der Weg zu diesem gemeinsamen Ziel, über den auch heute noch keinerlei Einigkeit herrscht, drohte mehr als einmal den ganzen Bund zu sprengen. Die Gefahr ist noch immer nicht beseitigt. Sie hat eben im Individualismus unserer Zeit ihre Wurzel und wird erst weichen, wenn wieder Gemeinschaftsgeist und Gemeinschaftsgedanken die Oberhand erhalten. Hoffentlich gelingt es, den Werkbund durch alle Schwierigkeiten hindurch zu retten; denn seine Aufgabe ist, wenn auch nicht eine der ersten und höchsten, wichtig und bedeutungsvoll genug für unsere deutsche Kultur.

Josef Kreitmaier S. J.