

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Die Kunst im Handwerk. Von Alfred Woltmann

[urn:nbn:de:bsz:31-336984](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-336984)

Die Kunst im Handwerk.

Von

Alfred Woltmann.

In unserer Zeit werden Kunst und Handwerk durch eine Kluft getrennt, welche frühere Epochen nicht kannten. Unsere Akademien, welche das Monopol aller Kunst zu besitzen glauben, pflegen auf sogenannte technische Künste, auf das mit künstlerischem Sinn zu betreibende Handwerk vornehm herabzusehen. Das Publikum theilt im Allgemeinen dieses Vorurtheil, und wird vielfach gar durch die Aesthetik noch darin bestärkt. Was dem Nutzen dient, heißt es, habe mit der Kunst nichts zu thun. Nun ist freilich wahr, daß die künstlerische Schönheit als solche dem Nutzen nicht dient. Was aber soll ihr verbieten, sich an einem Gegenstande, der Nutzen bringt, zu entfalten, sich mit einem Dinge, das einen bestimmten Zweck erfüllt, zu verbinden? Gerade die Gegenstände, welche dem täglichen Gebrauche dienen, bieten zuerst dem künstlerischen Trieb Veranlassung sich zu äußern. Lang ehe Bilder gemalt und Statuen geformt werden, macht die Decke, mit der man sich schützt, und das Thongefäß, in welchem man Wasser schöpft, den Menschen zum Künstler, indem er den Zweck dieser Gegenstände und die Gesetzmäßigkeit ihrer Herstellungsart in freier Weise anschaulich zu machen strebt.

Von aller Herrlichkeit griechischen Kunstsinnes legen uns die unscheinbarsten Stücke des Hausrathes ebenso deutlich Zeugniß ab als die glänzendsten Leistungen der Baukunst und Bildnerei. Nicht daß Phidias den Zeus von Olympia schuf, machte die Griechen zum Volk der Kunst, sondern daß Alles schön sein mußte, was sie gebrauchten und womit sie sich

umgaben, jedes Gefäß und jedes Geräth, die Ausstattung des Hauses und das Kleid des Menschen, daß sie ebenso für Gesetzmäßigkeit der Form und Schwung der Linien bei der Thonvase ein Auge hatten, als für Ebenmaß der Bildung bei der menschlichen Gestalt. Der Handwerker, der ein solches Gefäß aus dem bescheidensten Stoff schuf, war mit der ganzen künstlerischen Bildung, die seine Nation besaß, erfüllt.

Auch im Mittelalter spricht sich das, was die Zeit an künstlerischem Sinn und Vermögen besaß, ebenso sehr in den Arbeiten der Kunstindustrie als in den himmelanstrebenden Domen aus. Es kann keine sprechenderen Proben damaliger Kunst und Cultur geben als die gestickten Messgewänder, die emaillirten Reliquienschrine, die Kelche, Leuchter, Rauchfässer aus Bronze, Silber und Gold. Die Art freilich, wie damals Kunst und Handwerk verbunden waren, wich ganz vom Alterthum ab. Als seit dem 12. und 13. Jahrhundert die Kunst aus den Händen der Geistlichen in die der Laien überging, waren es einfache Handwerker, zünftige Meister, die sie übten. Die Maler hielten ihre Erzeugnisse in ihren Buden feil, hatten ihre Gesellen und Lehrbuben, verschmähten die untergeordnetesten Aufträge, wie Laden- und Wirthshauschilder, nicht. Aus Hans Holbeins Jugendzeit ist uns im Baseler Museum noch das Aushängeschild eines Schulmeisters erhalten. Lukas Cranach zieht mit seinen Gesellen von Wittenberg nach Torgau, um ein Haus und eine Gartenmauer anzustreichen. Anfang des 16. Jahrhunderts beschwert sich einmal die Baseler Malerzunft beim Rath, daß die Krämer falsche Bärte und Fastnachtsmasken feil hätten, was doch nicht ihnen zukäme, sondern allein den Malern. Peter Vischer, Deutschlands größter Bildhauer, war ein Rothgießermeister, dessen weit und breit berühmte Gießhütte die prächtigsten Statuen und Denkmäler, aber auch die gewöhnlichsten Metallgefäße lieferte, und an die Rückseite seines Sebaldusgrabes hat der wackere Meister sich selber recht als Handwerker, in Kappe und Schurzfell, hingestellt. Seine höchste Verklärung findet endlich der schlechte deutsche Handwerksfenn in Albrecht Dürer, bei dem indeß schon der Conflict mit der veränderten Auffassung einer neuen Zeit eintritt. Dürer kann sich nicht entschließen, Bilder nach alter Art zu fabriciren, sondern liebt, seine Gemälde eigenhändig und mit höchster Sorgfalt auszuführen. Deshalb macht er schlechte Geschäfte beim Malen und legt sich des Erwerbes wegen auf die vervielfältigenden Künste, sticht in Kupfer, zeichnet auf den Holzstock und streut so alle Fülle seiner Erfindung durch die Welt. Dabei schnitzt er in Speckstein, bossirt in

Wachs, keine Technik verschmäht er und erscheint nirgends so groß als bei dieser Treue im Kleinen.

Als aber Dürer seine Reise nach Venedig macht und die ganz andere Lebensstellung der dortigen Künstler kennen lernt, da schreibt er dem Freunde, er sei ein Gentilom zu Venedig worden, und als er scheiden muß, ruft er aus: „O, wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer.“ In Italien war die Renaissance zum Siege gelangt, welche die geistige Richtung des classischen Alterthums wieder wachrief. Wie dieses stellte sie die Kunst in den Mittelpunkt aller höheren Interessen. Nur in Athen zu Perikles Zeit war die Kunst ein so allgemeines Lebensbedürfnis gewesen wie hier. Die Ersten und Vornehmsten, die Herrscher und Freistädte, die Kirche und die weltliche Macht wetteiferten in ihrer Pflege, der Sinn für das Schöne war ein Gemeingut der Nation. Ein Michelangelo und ein Raffael standen wie Fürsten da; höher hatte selbst die griechische Welt ihre großen Künstler nicht geachtet.

Aber wenn sich hier auch der Künstler, in seiner äußeren Stellung wie in seinem Kunstbetriebe, von den Fesseln des Handwerks frei machte, so trat dennoch kein Bruch zwischen Kunst und Handwerk ein. War im Mittelalter der Künstler ein Handwerker gewesen, so ward in der Neuzeit der Handwerker zum Künstler. Die neue glorreiche Stellung, welche die Kunst im Culturleben der Nation errungen hatte, führte nicht dahin, daß sie sich vom Handwerk losriß, sondern dahin, daß sie das Handwerk zu sich emporhob. Die Maler und Bildhauer des Mittelalters, die sich noch nicht als Künstler fühlten, ließen ihre Person hinter ihren Werken verschwinden; nur selten ist uns ihr Name bewahrt. Im Gegensatz hierzu sind die Kunsthandwerker der italienischen Renaissance, der Tischler, der Glaschleifer, der Goldschmied, der Majolica-Fabrikant, dafür besorgt, ihre Namen zu verewigen, sie schreiben ihn an ihre Erzeugnisse, und Mittelwelt und Nachwelt behalten ihn im Gedächtniß. Die berühmtesten Maler Italiens wenden ihre Theilnahme der Kunstindustrie zu und machen Entwürfe für dieselbe. Was that nicht Raffael für die Ausbildung der modernen Decoration in den Loggien des Vatican, und nicht nur die heitere ornamentalen Malereien, welche sein Schüler Giovanni da Udine so anmuthig ausführte, auch Varile's holzgeschnitzte Thüren wurden unter seiner persönlichen Leitung gearbeitet. So widmet auch Michelangelo sein Genie der Kunsttischlerei; die großartige Decke der

Bibliotheca Laurenziana zu Florenz ist seine Erfindung. Fast alle großen Meister der italienischen Renaissance waren Baumeister, Bildhauer, Maler zugleich, und noch mehr als das: sie hatten überall das Ganze der Kunst im Auge. Galt es etwa ein großartiges Bauwerk zu errichten, so ersann der Meister nicht nur den Grundriß und die Fagade, sondern auf die ganze Ausstattung hatte er Acht. In seinen künstlerischen Plan gehörten die geschnitzten Thüren und das Getäfel, die farbenprangenden Gobelins der Wände, die Malereien der Decken, das Mosaik der Fußböden mit hinein, ja, nicht nur die Decoration der Räume, sondern auch die Möbel in ihnen, und selbst die Gefäße und Geräthe auf diesen Möbeln, die Teller von Majolica, die Schüsseln und Becher von edlem Metall. Alles galt dem Meister nur als eine Kunst, groß und untrennbar, und nur einem Zweck entgegenstrebend: das ganze Leben mit Schönheit zu durchtränken. Aehnlich ward es auch in Deutschland, als hier die Renaissance von Italien her eindrang. Der echte Vertreter der deutschen Renaissance, Hans Holbein, dem es daheim in den Schranken der Kunst zu eng ward, und dem die glänzendere Stellung am Hofe eines fremden Königs besser behagte, war zwar nicht mehr, wie Dürer, selbst im Handwerk thätig, entwarf aber Vorbilder für die mannichfachsten Zweige der Industrie, machte Zeichnungen zu Bechern und Schalen, zu Degengriffen und Dolchscheiden, zu Medaillen, Uhrgehäusen, zur Fassung von Juwelen, selbst zu den Rockknöpfen Heinrichs VIII. Es ist nicht leicht, uns einen Begriff von der Höhe zu machen, auf welcher das deutsche Kunstgewerbe um die Mitte des 16. Jahrhunderts stand. Damals wurden, um ein Beispiel zu nennen, die Prachtrüstungen der französischen Könige in Deutschland, bei den Waffenschmieden von Augsburg und München bestellt. Die Entwürfe dazu sind noch im Münchener Kupferstichcabinet, dessen Conservator, Herr von Hefner-Alteneck, sie vor wenigen Jahren der Vergessenheit und Nichtachtung entriß und kürzlich in Photographien herausgegeben hat. Eine so weit reichende Geltung deutscher Kunst war ehrenvoll und zugleich von großem materiellem Vortheil für unser Volk; uns, die wir uns heut in Sachen des Geschmacks vom Abhub der Franzosen nähren, kommt das fast unbegreiflich vor. Rein durch seine künstlerische Bedeutung nahm das deutsche Handwerk eine solche Stellung auf dem Markt von Europa ein.

Welchen Gegensatz hierzu bietet unsere Zeit dar, in welcher die Wege von Kunst und Handwerk auseinander gegangen sind! Die Kunst hat

ihren Boden und das Handwerk seinen Halt dadurch verloren. Ende des vorigen Jahrhunderts war die Kunst der Entartung und der Auflösung anheimgefallen. Nur ein entschiedener Bruch mit diesen Zuständen konnte eine neue, gesunde Kunstentwicklung möglich machen. Freilich wurde damit zugleich das Band zerrissen, welches die Kunst mit der Ueberlieferung vieler Jahrhunderte verknüpfte, dieser Ueberlieferung, die vor Allem lehrt und darthut, wie die Kunst stets aus dem sicheren Grunde des Handwerks erwächst. Diesen Bruch hatte die Kunst selbst am schwersten zu empfinden. Während sie den höchsten Zielen nachstrebte, den größten Ideen Ausdruck zu geben rang, blieb sie gerade nach der handwerklichen Seite hin zurück, und dies bringt es mit sich, daß der heutigen Kunstentwicklung die rechte Consequenz und Sicherheit fehlen. Das Handwerk aber, als die idealen Bestrebungen sich von ihm abwandten, fiel den realen Bestrebungen desto ausschließlicher in die Hände. Unsere Zeit ist eine vorzugsweise industrielle gerade durch diese Fortschritte auf realem Gebiete. Die glänzende Entwicklung der Naturwissenschaft kommt im höchsten Maße der heutigen Industrie zu Statten, welche so unermülich und so massenhaft wie noch nie producirt. Immer ausgebehnter wird die Kenntniß der Stoffe, welche die Natur bietet, immer mannichfaltiger werden die Mittel, diese Stoffe zu bearbeiten und zu verwerthen. Aber wie sehr auch einerseits unter solchen Verhältnissen die industrielle Thätigkeit unserer Tage weit über alle Epochen der Vergangenheit hinausreicht, ebenso sehr scheint andererseits die Industrie gerade durch die Masse dessen, was die Wissenschaft ihr zuführt, erdrückt zu werden. Die Entdeckungen und Erfindungen häufen sich und verdrängen einander. Was in diesem Augenblick als etwas Neues eingeführt wird, ist schon im nächsten Augenblick wieder veraltet. Man hat gar nicht Zeit gehabt, sich wirklich hinein zu leben und darüber Herr zu werden, was hoch für das künstlerische Gestalten unbedingt nöthig ist.

Denn Zweierlei ist maßgebend für die künstlerische Gestaltung jedes technischen Erzeugnisses:

Erstens: der Zweck und Gebrauch des Gegenstandes, die in anschaulicher Zweckmäßigkeit darzustellen sind;

Zweitens: der Stoff, dessen Wesen und dessen Bearbeitungsart sich auf freie Weise in der äußeren Erscheinung aussprechen müssen.

Um das durch Beispiele darzuthun, zeigen wir dem Leser hier ein paar Gefäße verschiedenen Stoffes und verschiedenen Gebrauches. Wir

haben absichtlich die einfachsten Muster gewählt*), denn die künstlerische Schönheit kann sich auch mit den geringsten Mitteln und am einfachsten Gegenstände entfalten. Dabei gehören sie den verschiedensten Kunstepochen an. Die ersten beiden Muster stammen aus dem Alterthum und sind von gebranntem Thon, der für die Gefäßbildnerei der ursprüngliche Stoff ist. Beiden Gefäßen in ihrer der Rundung zustrebenden Form sieht man an, daß sie auf der Drehscheibe hergestellt sind. Ebenso wie der Stoff und das Verfahren bei der Herstellung ist nun die Nutzung des Gefäßes für seine Form bestimmend. Selbst bei Prachtvasen, die nur zum Schmucke der Räume dienen, muß wenigstens die Voraussetzung eines bestimmten praktischen Gebrauchs vorhanden sein, wenn ihre Gestalt irgend bedeutungsvoll sein soll. Der nächstliegende und allgemeine Dienst, den ein Gefäß zu leisten hat, ist, wie schon der Name sagt, das Fassen, das heißt das Aufnehmen und Einschließen einer Flüssigkeit oder auch einer Mehrzahl fester Gegenstände. Dann gibt es Gefäße zum Schöpfen, wie der Eimer, der Löffel, zum Einfüllen, wie der Trichter, zum Ausgießen, wie die Kanne.



Wir haben hier zunächst einen antiken Kyathos, welcher dazu diente, den Wein aus dem Mischkessel zu schöpfen und in die Trinkschalen zu füllen. Diese Form hat sich aus dem Löffel entwickelt; an Stelle des Stiels ist ein Henkel getreten, und der Bauch des Gefäßes ruht auf einem Untersatz oder Fuß. Durch die Art, wie sich diese Nebenbestandtheile, Fußgestell und Handhabe, an den Kern des Gefäßes schließen, wird dies erst zu einem wirklichen Organismus,

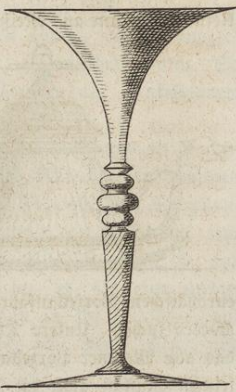
in sich gegliedert und sich dennoch zur vollen Einheit der Form zusammenschließend. Bei diesem Kyathos ist der Fuß von bescheidener Ausbildung, desto mehr ist der Henkel entwickelt, denn im Allgemeinen erfüllt dieser Schöpfer nur so lange seine Bestimmung, als er in der Hand des Menschen ruht. Es ist ein Ohrhenkel, wie man den aufrecht stehenden Henkel nennt, von bequemer, ansprechender Form, so daß er zum Anfassen gleichsam ein-

*) Dieselben hat der Verfasser seinem Freunde, Herrn Baumeister W. Gottheiner, zu danken, der sie nach Originalen des königlichen Museums zu Berlin gezeichnet hat. Der Kyathos trägt die Nr. 136, die Gußkanne Nr. 2025 in der Vasensammlung des Antiquariums. Die Theekanne und das Venetianische Glas sind im zweiten Saal der Kunstkammer aufgestellt.

ladet. Der Bauch ist oben am weitesten, weil kein Bedürfniß vorhanden ist, die Flüssigkeit abzuschließen, die nicht lange darin bleibt.

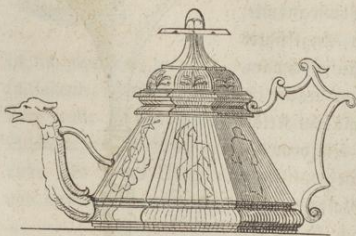
Dagegen ist die folgende Gußkanne nicht blos zum Ausgießen, sondern auch zum Bewahren der Flüssigkeit bestimmt und verengt sich deshalb nach der Oeffnung zu. Auch hier ist der Fuß nicht sehr entwickelt, desto entschiedener aber der Henkel und der Hals. Dieser dient ebenso dem Einfüllen als dem Leeren des Gefäßes, und diesen doppelten Gebrauch haben die Griechen wohl zu charakterisiren gewußt. Sie formten den Hals als einen doppelten Trichter, der, um seinen Zweck zu erfüllen, sich nach oben wie nach unten erweitert. Wäre hier die engste Stelle des Halses nicht in seiner Mitte, sondern dicht am Bauch des Gefäßes, so würde dies nur als ein ausgehendes, nicht als ein einnehmendes charakterisirt sein. Während der Bauch vollkommen glatt bleibt, tritt da, wo er sich an den Fuß und den Hals schließt, eine Gliederung ein, und auch die engste Stelle des Halses ist durch einen Ring, das zusammenhaltende und verknüpfende Glied, umspannt. Der Hals mündet in einen geschweiften Ausguß, der gemeinschaftlich mit dem Henkel dem Gefäß eine bestimmte Richtung, ein entschiedenes Vorn und Hinten, gibt. Gerade bei Henkel und Ausguß kann der Töpfer sich als Künstler zeigen, hier schafft er ohne Drehscheibe und formt den Thon aus freier Hand. Diese Theile geben dem Gefäß erst die bestimmte Physiognomie; zugleich sind sie meist als etwas Angefügtes charakterisirt, sind zum Beispiel häufig schwarz, während die Grundfarbe des Ganzen braun ist.

Der dritte Holzschnitt giebt uns ein Kelchglas venetianischer Fabrik, welche seit dem 15. und 16. Jahrhundert den wahrhaft classischen Styl für die Bearbeitung des Glases ausgebildet hat. Seinem Gebrauch nach ist es ein Trinkglas, und so scheint sein Rand überall der Lippe entgegenzustreben. Das Gefäß erweitert sich nach oben, denn das Getränk, welches es aufnehmen soll, darf eine größere Oberfläche



darbieten; es ist ein edler Wein, der auch durch seinen Duft erfreut. Der Fuß ist schlant und zierlich ausgebildet, zugleich aber so gestaltet, daß man an ihm das Gefäß bequem angreifen und halten kann. Unten auf breiter Fläche ruhend, zieht er an mehreren Stellen seinen Durchmesser auf das Aeußerste ein, der unbegrenzten Dehnbarkeit entsprechend, welche das Material erlangt, wenn es sich in dem zu seiner Bearbeitung nöthigen Grade der Erwärmung befindet. Ebenso deutlich, wie jene auf der Töpferscheibe hergestellten Gegenstände sich als Drehungskörper kundgeben, verräth das Glas, daß es mittels Blasens hergestellt ist. Mag es sich entfalten oder verengen, überall glauben wir noch die Kraft wirksam zu sehen, welche durch Luftdruck von innen heraus der erweichten, zähen Masse eine nach allen Seiten hin gleichmäßige Gestalt gab, und für welche keine Form bezeichnender ist als die schlante und gestreckte, wie wir sie hier finden. Die venetianischen Gläser werden allen Eigenthümlichkeiten des Stoffes gerecht, seiner Leichtigkeit und seiner Durchsichtigkeit, ja nehmen auch dem künstlerisch empfindenden Auge zu Liebe auf seine Zerbrechlichkeit Rücksicht. Heut sind Weingläser Mode, deren Fuß aus einer ungliederten, ganz dünnen Röhre besteht. Diese wirken beängstigend für das Auge, man scheut sich, sie anzugreifen; sie sind eben so unzweckmäßig als häßlich. Das Glas unseres Holzschnittes dagegen überwindet die Zerbrechlichkeit für den Anblick, der Fuß scheint bei aller Zartheit dennoch Kraft und Elasticität zu offenbaren.

Unser letztes Beispiel aus dem Gebiet der Gefäßbildnerei ist eine kleine Theekanne aus Meißner Porzellan. Die Behandlung dieses Materials



zeigt den künstlerischen Sinn des 18. Jahrhunderts vielleicht von seiner originellsten Seite. Der Geschmack, den er sich hier gebildet hat, wirkt auch auf die höheren Kunstgebiete, namentlich die Baukunst ein und hat den Styl des Rococo erzeugt. Nicht in Paris, sondern in nächster Nähe der ersten europäischen Porzellanfabrik, in Dresden, muß man die Wurzeln des Rococo suchen. Unsere Theekanne, chinesische Formen nachahmend, was das alte Meißner Porzellan in schönster Weise zu thun pflegte und unter seinem Einfluß auch die Dresdner Architektur mit etwas weniger Glück

versucht, ist zunächst für den Zweck, welchen sie erfüllt, ungemein bezeichnend. Die obere Oeffnung dient nur zum Einnehmen, nicht zum Ausgießen der Flüssigkeit, deshalb hat sie den Charakter des Abschließenden. Es fehlt die Lippe, welche sich nach außen neigt. Der Bauch, unten am weitesten, verengt sich nach der Mündung zu, diese aber nimmt den Deckel auf. Ein Knopf, der zum Abheben oder Aufsetzen dient, bildet die Mitte des Deckels, und dieser entfaltet sich von hier aus strahlenförmig, indem er die Gestalt eines wirklichen Kuppeldaches annimmt. Zum Ausgießen dient eine besondere Dille in Gestalt eines Straußenhalses, dessen Sich-Vorstrecken sehr charakteristisch ist. Solche Thiermotive sind bei chinesischen Arbeiten beliebt, waren aber an ähnlichen Stellen auch schon bei den Griechen in Gebrauch und ganz gerechtfertigt, indem gerade an diesem Theile das Gefäß ein erhöhtes Leben zu gewinnen scheint. Auch bezeichnet ein derartiges Motiv desto entschiedener die Richtung des Gefäßes, für welche überhaupt, wie wir schon sahen, der Ausguß bestimmend ist. Dille, Deckel und Henkel haben hier eine stark ausgeschweifte kecke Form, — der Henkel übrigens trotz dieser unregelmäßigen Gestalt gleichsam einladend zum Angreifen, — und der Bauch des Gefäßes bietet eckige Formen und scharfe Umrisse dar. Das ist im höchsten Grad für das Material bezeichnend. Das Porzellan wird ja nicht aus freier Hand oder auf der Drehscheibe geformt, sondern gegossen und strebt nicht wie der Thon dem Runden zu, sondern liebt Formen, die geschnitten und geschliffen erscheinen, wie geschliffene Edelsteine, denen ja auch die Härte entspricht, welche die Masse bei sehr starker Gluth erreicht. Und dazu kommt noch die schöne, glänzende Emailfarbe, deren das Porzellan fähig ist, von den zart-durchsichtigen bis zu den dunkel-leuchtenden Tönen, wie kein anderes Material, über das die Gefäßbildnerei verfügt, sie annehmen kann. So ist auch unsere kleine Kanne mit goldenen Figuren auf dunkelblauem Grund sehr wirksam geziert.

So wußte das vorige Jahrhundert, über das wir uns in Sachen des Geschmacks weit erhaben glauben, für dies Material den richtigen Styl zu finden. Und nun treten wir vor die Auswahl von Porzellan-gegenständen, welche die königliche Porzellanmanufactur zu Berlin, eine seit langer Zeit berühmte Staatsanstalt, die so glücklich gestellt ist, daß sie keine Concurrenz zu fürchten hat, von der es als eine ausgemachte Sache gilt, daß Geschmack und Kunstsin in ihr herrschen, zur Pariser Ausstellung entsandt hat. Da sehen wir eine Reihe schöner und

prachtvoller Gegenstände, das ist richtig, aber fast die Hälfte alles Ausgestellten besteht aus einer Gattung von Erzeugnissen, die in stilistischer Hinsicht durchaus verwerflich ist: Nachahmungen anderer Stoffe in Porzellan. Wir finden Nachahmungen von italienischen Majolicageschirren, bei deren Originalen wir bewundern, wie ihre Verfertiger auch bei allen Beschränkungen, die ihnen dieser Stoff in Form und Farbe auferlegt, künstlerische Leistungen hervorbrachten, während dieser Mangel an Relief und diese eng begrenzte Farbenleiter keine Berechtigung im Porzellan haben, dem gerade die scharf ausgesprochene Form, die reichste, glänzendste Färbung entspricht. Und was sollen ferner deutsche Thonkrüge nach Art des 16. Jahrhunderts — aus Porzellan? Der Mangel an Formbestimmtheit bei den bildlichen Darstellungen und der gelblich-graue Grundton sind ja nicht absolut schön, sondern nur die natürlichen Eigenschaften des Thonmaterials, und lassen sich in diesem weit billiger, bequemer, ja auch besser herstellen. Wozu solche Kunststücke, mag die Täuschung auch noch so vollständig sein! — das heißt bis auf jenen Thonkrug aus Porzellan, der bei seiner Maskeade völlig aus der Rolle fällt, da in seiner Mitte die scheinbare Thonmasse durch einen wirklichen Porzellanstreifen mit einer zierlichen Ansicht von Babelsberg in natürlichen Farben auf weißem Grund unterbrochen wird. Nichts Sinnloseres und Geschmackloseres läßt sich denken als das! Einheit und Gleichartigkeit der Masse ist die erste und nothwendigste Bedingung jedes Gefäßes. Jedermann weiß, daß es keine Krüge geben kann, die aus gebranntem Thon und aus Porzellan gemeinschaftlich bestehen. Beide Stoffe lassen sich nicht verbinden, der eine verträgt die Hitze, die der andere beim Brennen fordert, nicht.

Das ist ein Beispiel jenes Hauptfehlers, in welchen die heutige Industrie so leicht verfällt. Indem sie sich gänzlich von der Kunst gelöst hat, schlagen ihr gerade die auf anderen Gebieten gewonnenen Vortheile zum Nachtheil aus. Die Leichtigkeit, mit welcher die Hilfsmittel der Gegenwart die verschiedensten Stoffe bewältigen lassen, führen zur Unklarheit über die Stoffe selbst und die Bearbeitung, die ihrem Wesen entspricht. Jeder Industrielle ahmt die Stoffe des andern nach. Durchsichtigkeit ist eine Haupteigenschaft des Glases, und heute macht man Glasgefäße, die aussehen wie Porzellan. Weichheit und Geschmeidigkeit ist die Eigenschaft des Filzes, und wir tragen steife Filzhüte in einer Cylinderform, wie sie vielleicht für gußeiserne Röhren paßt. Antike Bronze-Candelaber werden in Porzellan, leichte Metallkrüge in hartem Steingut nachgeahmt. In

unsern Prachtsälen finden wir geschnitzte Holzdecken aus Stuck, obgleich die Stückmasse ihren besonderen Styl hat und eine weit freiere Entfaltung künstlerischer Mittel erlaubt. Unsere Damen machen Lederarbeiten, die wie Holzschnitzerei aussehen, und tragen Broschen und Armbänder, die der Goldarbeiter aus ledernem Riemenzeug geflochten zu haben scheint. Der gewöhnliche Stoff nachgeahmt im edelsten Metall! Kann die Sinnlosigkeit klarer zu Tage liegen! Aber das Leder ist gerade Mode, und so sieht heute Alles wie Leder aus: mit Lederriemen sind die Porzellantassen umschlungen und in Lederriemen bauen sich die Tischfüße auf. Dafür ist aber morgen wieder die Korbsflecherei an der Tagesordnung, und nun scheint Alles Korbgewebte zu sein, die Schalen aus Thonmasse und die gußeisernen Gartenstühle. Nicht daß Etwas schön sei, sondern daß es „modern“ sei, verlangt der heutige Geschmack. Dieser Gier nach dem Neuen kann die künstlerische Erfindung nicht genügen, und so tritt die unkünstlerische Laune an die Stelle.

Ebenso rathlos wie den Bedingungen des Materials steht nun die heutige Industrie der künstlerischen Uebersieferung gegenüber. Sie fühlt, daß sie auf dieselbe angewiesen ist, weiß aber nicht, wie sie das verwerthen soll, was ihr die Vergangenheit bietet. Auf gut Glück tappt sie in dieselbe hinein. In noch höhern Grade als unsere Baukunst sucht unser Kunstgewerbe bei allen möglichen Epochen der Vergangenheit Hülfe und ahmt deren Formen nach, meist ohne sie zu verstehen. Gestern war das Antike Mode, und heute ist es das Gothische, morgen aber mischt man gar diese beiden und noch einige andere Style bunt durcheinander, braut ein Ragout von Anderer Schmaus, und glaubt damit einen neuen Styl erfunden zu haben. Uebermorgen endlich wirft man sich auf's Neue und mit wahrer Leidenschaft dem Rococo, das man eben noch verschmähte, in die Arme, einem „von Commis-Boyeurs unter der falschen Etikette Renaissance importirten Rococo“, wie ein geistvoller Architekt es nannte. Die eitle Effecthascherei und die tändelnde Launenhaftigkeit des echten Rococo ahmt man nach, Eins aber fehlt: sein fecker Uebermuth und seine frische Originalität. Diese konnte sich nur aus einem natürlich gewordenen Geschmack, nicht aus einem, in den man sich erst künstlich hineinversetzt hatte, entwickeln.

Mitten in dieser Stylverwirrung aber taucht eine Ahnung überall auf: daß man sich weit von dem natürlichen Gesetz entfernt habe und zu ihm zurückkehren müsse. Aber diese Ahnung war zu unklar und führte

zum Mißverständniß, hatte statt einer gesetzmäßigen eine willkürliche Natürlichkeit zur Folge. Statt die verschiedenen Stoffe ihren natürlichen Bedingungen gemäß zu gestalten, ahmte man überall äußerlich Naturformen nach. Dieser Naturalismus begann recht unschuldig mit der Blumenliebhaberei, wie sie bei industriellen Erzeugnissen und bei Dilettantenproducten, namentlich bei den Luxusarbeiten unserer Damen zu finden ist. Blumen und immer wieder Blumen werden angebracht, aber, statt die Pflanzen nach dem Beispiel jedes ausgebildeten Kunstgeschmacks nur als Motive zu ornamentalen Gestaltungen dienen zu lassen, ahmt man Blumen in aller Zufälligkeit ihrer Erscheinung nach, will ihr wirkliches Abbild geben, mit voller Licht- und Schattenwirkung, wie das in Gemälden geschieht. Dies Abbild, wie man es gerade bei den ungeeignetsten Techniken, Straminstickerei oder Perlstickerei, erstrebt, kann doch im besten Falle nur ein sehr rohes werden. Dabei macht es da, wo eine Fläche verziert werden soll, den Eindruck des Reliefs, und zugleich wird durch solches Verfahren jede Schönheit des Contours, jeder Reiz der Linienführung, jede symmetrische Vertheilung und harmonische Wirkung der Farben ausgeschlossen. Ja, der Naturalismus geräth oft noch in weit schlimmere Ausartungen. Auf gestickten Kissen kann man sogar Bilder von Hunden und Katzen, oder Landschaften mit Staffage, oder Portraits von allerhöchsten Herrschaften sehen. Man findet Schalen und Pokale, die auf Baumstämmen ruhen, oder Zündhölzlerbüchsen in Form von Tirolerhütten oder von einem Spiel Karten — letzteres natürlich von Porzellan. Als ein Scherz mag dergleichen gelegentlich zu ertragen sein, aber es gibt nichts Widerwärtigeres als ein immer wiederholter Witz. So ist es nach allen Seiten hin statt des Styls die Mode, statt des Gesetzes die Willkür, welche in unserem Kunstgewerbe herrscht.

Hier und da freilich waren Bestrebungen aufgetaucht, die Industrie auf künstlerischem Wege zu heben. In Deutschland war vor Allen Friedrich Schinkel dafür eingetreten, der zu seinen architektonischen Leistungen überall die verschiedensten Zweige der gewerblichen Thätigkeit heranzog, der Industrie künstlerische Muster zu gewähren strebte, bei Herausgabe des Prachtwerkes „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ thätig war, und im Verein mit Beuth die Ausbildung der Gewerbetreibenden zu fördern suchte. Sein Wirken war fruchtbringend, aber längst ist seine Zeit vorbei. Statt auf dem Wege, den er eingeschlagen hatte, fortzuschreiten, zehrten seine Nachfolger vom Capital.

Ueber den Zustand der heutigen Industrie wurde das allgemeine Bewußtsein endlich durch ein großes Ereigniß aufgeklärt, durch die Londoner Weltausstellung des Jahres 1851. Da sah man die Geschmacklosigkeit von ganz Europa vereinigt, sah, daß man künstlerisch ebenso weit zurückgeschritten als technisch vorangegangen war. Theilweise sahen sich unsere Culturvölker sogar durch solche Völker, die außerhalb der europäischen Civilisation stehen, beschämt, sahen sich zum Beispiel in der Teppichwirkerei durch die Perser, im Hohngeflecht durch die Eingeborenen von Batavia übertroffen.

Aus dieser traurigen Erkenntniß wußte man an einer Stelle Vortheil zu ziehen. Die Engländer, das mit künstlerischem Gefühl am wenigsten, aber mit praktischem Sinn am meisten begabte Volk, sahen ein, was Noth that. Sie fanden das Mittel, um zunächst die Franzosen einzuholen, die immer noch, als eine nationale Eigenschaft, am meisten Geschmack inmitten der Geschmacklosigkeit gezeigt hatten, dann aber überhaupt die Hebung des künstlerischen Geschmacks in der Industrie durchzusetzen. Der Weg, welchen man in England einschlug, ist die Erziehung des Volkes zur Kunst. Sie soll die verderbliche Trennung von Handwerk und Kunst beseitigen, soll zur speciellen Ausbildung des Industriellen, welche die Werkstatt gibt und welche auch die Realschulen, Gewerbeschulen, polytechnischen Anstalten zu einseitig im Auge haben, die allgemeine Ausbildung durch die Kunst hinzufügen. Der Massenproduction in der Gegenwart muß die Massenbildung an die Seite treten.

In diesem Sinne wurde in London das South Kensington Museum geschaffen, eine großartige Anstalt, die auf zweierlei Weise, durch Vorbild und durch Unterricht, wirkt. Erstens werden die kunstindustriellen Schöpfungen der Vergangenheit gesammelt und der heutigen Industrie als Muster geboten. Zweitens wird durch Unterricht das Mittel geschaffen, die Vorbilder wirklich zu benutzen und zu verwerthen. Zunächst durch einen allgemeinen Zeichenunterricht, welcher den Gewerbetreibenden in die Lage setzt, die Vorbilder nachzuahmen und selbst stylgemäße Muster zu entwerfen, einen Zeichenunterricht, der nicht, wie sonst gewöhnlich, von herabgekommenen Malern ertheilt wird, die, weil sie selbst nichts leisten können, sich gut genug glauben, Andere zu unterrichten, sondern von Lehrern, die in einem besonderen Seminar für diesen Beruf eigens ausgebildet sind. Vorlesungen in den wissenschaftlichen Hülfswissenschaften, Styllehre, Kunstgeschichte, Anatomie, Perspective, Farbenlehre,

kommen hinzu. Das Museum und die Schule haben ihre Wanderausstellungen und ihre Filialschulen, welche sich über das ganze Königreich verbreiten. Und das Alles ist nicht nur für den Gewerbetreibenden, sondern für das Publikum im Allgemeinen da, denn nicht nur der Geschmacker producirenden Classen, sondern auch der der consumirenden muß gebessert werden. Das Publikum, dessen Auge durch den Anblick des Schlechten und Häßlichen getrübt ist, muß an das Richtige und Schöne gewöhnt werden. Die Nachfrage auf diesem Gebiet muß dem Angebot entsprechen.

Diese Anstrengungen in England trugen ihre Frucht. Schon auf der zweiten Londoner Weltausstellung, der des Jahres 1862, zeigte es sich, daß die Engländer, bis dahin die Letzten in Sachen des Geschmacks, jetzt den Franzosen mindestens gleichstanden. Diese Wahrnehmung wirkte auf die Franzosen ein. Ihnen drohte, überflügelt zu werden, und so empfanden sie die Nothwendigkeit, ihren Zeichenunterricht zu reformiren und gleichfalls für Lehre und Vorbilder zu sorgen. Die wachsende Aufmerksamkeit, welche der Staat dem kunstgewerblichen Unterricht angedeihen ließ, trug auch hier ihre Frucht. Endlich fanden solche Bestrebungen auch in Deutschland Nachfolge, am großartigsten in Wien, wo das „Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie“ im Jahre 1863 gegründet und im Jahre 1864 eröffnet ward. Diese Anstalt, mit ungleich geringeren Mitteln als das South Kensington Museum ausgeführt, hat dennoch unter der ausgezeichneten Leitung des Professors R. Eitelberger von Edelberg, dem Fachmänner wie Dr. Jacob Falke und Andere zur Seite stehen, in kurzer Zeit Außerordentliches geleistet. Es unterscheidet sich von der Londoner Anstalt dadurch, daß es zunächst in erster Linie auf dem Leihsystem beruht, das in England zuerst eingeführt wurde, aber dort nur in zweiter Linie steht. Der wunderbare Reichthum den Wiens öffentliche und Privat-Sammlungen an Kunstwerken aller Art besitzen, kommt hier der Anstalt zu statten; diese Schätze werden von den Eigenthümern bereitwillig dargeliehen. Von der richtigen Erkenntniß ausgehend, es sei geboten, zunächst das Publikum im Allgemeinen zu gewinnen und dann erst sich an die Gewerbetreibenden im Besonderen zu wenden, richtete man zunächst die Sammlung ein und begann mit solchen Vorlesungen, die für einen weiteren Kreis berechnet sind, während man jetzt erst im Begriff steht, die an das Museum sich lehrende Unterrichtsanstalt für Kunstgewerbe in das Leben zu rufen.

Nirgends kann eine derartige Saat auf besseren Boden fallen als in Deutschland, das ja in einer Hinsicht in den kunstindustriellen Reformbestrebungen nicht blos England und Frankreich gefolgt, sondern ihnen vorangegangen ist. In unserem Vaterlande wurde zuerst die Grundlage einer kunstgewerblichen Wissenschaft hergestellt. Das ist die That Gottfried Semper's, des ersten lebenden Architekten, welcher das große Lehrwerk vom Styl schrieb. Je mehr wir zum praktischen Angreifen der Sache kommen, desto klarer wird uns werden, wie bedeutungsvoll solche theoretische Förderung ist.

Aber was praktisch in Oesterreich geschehen ist, kann für Deutschland nicht genügen. Leider ist an der Stelle, welche am meisten dazu berufen wäre, nach dieser Richtung hin in Deutschland zu wirken, bis jetzt am wenigsten geschehen, in Preußen nämlich, dem gerade jetzt am mindesten ziemt, sich von Oesterreich in irgend einer Weise beschämen zu lassen, und dessen Pflicht es jetzt mehr als je ist, dem ganzen Vaterlande in allen Beziehungen voranzugehen. Aber seit Jahren ist hier, wo einst Schinkel gewirkt hatte, die Kunst von Seiten des Staates in bedauernswerther Weise vernachlässigt worden, und wenn auch im Publikum kürzlich sich Bestrebungen für Hebung des Kunstgewerbes kundgaben, so läßt sich doch ein wirklicher Erfolg derselben noch nicht absehen. Um so mehr wird es zur Pflicht, diese Frage immer wieder und wieder anzuregen; sie ist eine Lebensfrage für die vaterländische Industrie und ihre Geltung auf dem Weltmarkt.

Denn nicht um ideale, nein, um sehr materielle Ziele handelt es sich hier. Schönheit und Geschmack stehen hoch im Preise. Erst die kunstreiche Bearbeitung gibt den edelsten Stoffen, wie Gold oder Juwelen, den vollen Werth, und zugleich kann durch die Kunst auch der bescheidenste Stoff eine ungeahnte Geltung empfangen. Wie theuer werden zum Beispiel die deutschen Thonkrüge des 16. Jahrhunderts oder die venetianischen Gläser bezahlt! Die Preise für künstlerisch werthvolle Erzeugnisse des Gewerbestandes aus vergangenen Epochen sind fortwährend im Steigen begriffen; was die heutige Industrie im Allgemeinen vermessen läßt, wird an diesen Gegenständen in einer Weise bezahlt, die in gar keinem Verhältniß zu ihrem stofflichen Werthe steht. Nur die Kunst ließ das deutsche Gewerbe des 16. Jahrhunderts in der Weise, die wir andeuten, vom Auslande gesucht werden, nur der Geschmack ließ in neuester Zeit die Franzosen auf industriellem Gebiete tonangebend sein.

Und was die Engländer, das vorwiegend praktischen Interessen nachgehende Volk, bewog, die Kunst im Handwerk zu fördern, war lediglich die Einsicht, daß die Kunst Wohlstand bringt. Darum lassen wir die zum Ueberdruß wiederholten Klagen über die gar zu materiell gesinnte Gegenwart ruhen. Gerade weil unsere Zeit sich auf die materiellen Interessen versteht, wird die Kunst mitten im heutigen Leben sich den rechten Grund und Boden schaffen.

Neue Stücklein vom alten Gevattersmann.

Die neuen Steuern.

Ein Preußenfreund, das heißt ein Mann, der die Zuversicht festhält, daß durch Preußen allein ein festes und einiges Deutschland geschaffen werden kann, darum aber keineswegs alle Maßnahmen der preussischen Regierung billigt, sagte einem Manne, der über die allgemeine Wehrpflicht und über die Erhöhung der Steuern Klage führte: Ich will dir ein Gleichniß erzählen, wie es bisher war und nun geworden ist und ferner wird.

Da war ein Mann, nenne ihn Preuß, der hatte ein bedrohtes feuergefährliches Magazin zu bewachen, und er strengte sich an, hielt einen Nachtwächter, der eine namhafte Summe kostete und sich den Schlaf abbrechen mußte, um das Magazin zu bewachen. Nun hatte sein Nachbar ein ganz ähnliches Magazin, aber er hielt sich keinen Wächter; denn, sagte er sich, mein Nachbar strengt sich an und hält strenge Wache, und damit bewacht er auch zugleich, ohne daß es mich etwas kostet, mein Eigenthum, denn jede Gefahr, die dem meinigen droht, droht auch dem seinigen. Und so war er klug und guter Dinge und ließ den anderen sorgen und sich übermäßig anstrengen.

Da änderten sich nun die Zeiten, und der einen Wächter haltende Nachbar zwang den anderen, daß er auch mit beisteuere. Das ist nun allgemeine Wehrpflicht und erhöhte Steuern.