

# Kunst und Volkswirtschaft

Autor(en): **Naumann, Friedrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Heimkunst : Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich**

Band (Jahr): - **(1912)**

Heft 8

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-889777>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## KUNST UND VOLKSWIRTSCHAFT

Wir sprechen miteinander nicht von irgend einer brennenden Tagesfrage, weder von den italienischen Schiffen im Aegäischen Meere, noch von der Würde des Parlaments in Ungarn, noch von den belgischen Wahlen, sondern von einer ganz ruhigen Angelegenheit, die viel mehr in der Stille von den einzelnen Menschen durchgearbeitet werden muss, als dass etwa Versammlungen grosses an ihr bessern könnten. Darum möchte ich etwa so reden, als ob ich mit jedem einzelnen von Ihnen über Kunst und Wirtschaft spräche.

Ich beginne, indem wir uns hineindenken in eine fernere Zukunft, die wir alle nicht mehr erleben. Was wird dann von der heutigen Zeit noch da sein? Alle jene Streite, von denen ich eben gesprochen habe, werden nicht bekannt sein, die sind irgendwo leise verkrochen in dem, was man Historie nennt; aber stehen wird dann das, was jetzt gebaut wird, da sein wird, was von unserem Geschlecht eingerichtet ist. Wenn wir nun jetzt eine neue Bewegung haben, die im Werkbunde ihren vollen Ausdruck findet, eine Bewegung für Kunst, für Kunstschaffen und Kunstehrllichkeit, für stärkere künstlerische Kultur, so wollen wir auch diese Bewegung zuerst einmal unter dem grossen Gesichtspunkte ansehen: Was wird der Nachwelt von uns übrig bleiben? So etwas wie hier der Stefansturm in der Mitte von Wien, so etwas wie die französischen Schlösser von Versailles, so etwas wie die Peterskuppel in Rom oder wie die grosse Moschee in Konstantinopel? Ich weiss es nicht! Ich weiss nicht, wie viel Bleibendes jetzt geschaffen wird und wie viel von dem, was bleibt, zu denen, die später kommen, eine so kräftige Sprache spricht, wie jene nichtsterbenden Werke. Wenn wir aber heute davon reden, wir wollen eine künstlerische Kultur haben, einen künstlerischen Aufschwung, so bedeutet das im tiefsten Grunde: wir wünschen, dass aus dieser unserer Generation auch etwas von so hoher Kunst entstehe, dass es einen bleibenden Wert hat für kommende Geschlechter. Erreichen wir das, dann wird von selber auch in der kleinen Kunst, im Hause, im Geräte, an allen andern Dingen der Zng zum Bessern sich miteinstellen, da wir ja wissen, dass es auch in früheren Perioden so war, dass grosser Stil auch kleine Werke hob. Als man die Dome baute, da machte man auch die Häuser um sie herum einigermassen ordentlich und künstlerisch, denn sobald ein Geschlecht überhaupt einmal den Blick bekommen hat für das was gross und ganz und ordentlich und reell ist, dann verträgt es auch — wie soll ich es Ihnen sagen? — solches Zeug nicht mehr! (Der Redner greift an das vor ihm stehende Pult.)

Es muss also die starke Kunst bei den grossen Dingen anfangen, indem man dabei immer im Hinter-

grunde viele kleinere zu schaffende Dinge mit im Gedächtnisse behält. Wie aber machen wir Kunst? Da gibt es und gab es welche, die sagen: Sicher ist sicher; man hält sich an das, was schon einmal als klassisch erprobt worden ist! Gehen Sie zu unseren Freunden, den Franzosen — auf dem Gebiete der Kunst gibt es überhaupt keinen Erbfeind, da gibt es nur eine Menschheit —, so werden diese unsere Freunde uns sagen: „es war einmal ein Zeitalter, das war so hoch, so klassisch, das hat die Spiegel, Konsolen, Stühle und Kommoden in einer Weise hingestellt — ihr werdet es nie besser erreichen können! Darum macht es nach, wiederholt es!“ Als bei uns in Deutschland und auch in Österreich der eigene lebendige Trieb abgestorben war, wie es im Sommer dürre wird, da wollte man sich auch bei uns auf diese Weise historisch kurieren: Nimm etliche Gotik, verarbeite sie in dir, stelle dann den Bau hin und nenne ihn Neugotik! Oder wenn später die Leute sich daran satt gesehen haben und die Neugotik nicht mehr neu finden, dann kannst du einen Schritt weiter gehen und Renaissance nehmen, kannst auch Barock hervorholen, immer darfst du kopieren, abschreiben, reproduzieren; das geht so schön! Man nimmt einen grossen Atlas mit vielen Photographien und Linien und aus ihm heraus zeichnet man etwas zusammen, woran ein jeder Teil echt ist; denn bei einem jedem Teile kann man eine Anmerkung machen: dieser Teil stammt aus Florenz, und zwar von der Kirche Santa Annunziata, diesen Teil fanden wir eines Tages in Mantua usw. Komponieren wir das miteinander, dann haben wir Kunst, denn dann sitzen wir ja zu Füssen der grossen Künstler, die vor uns gewesen sind! Was wollt ihr noch? Vor Kritik sind wir gefeit, denn unsere Autoritäten sind die allerbesten. Das ist aber so, wie wenn man ciceronianisches Latein schreibt oder spricht und bei jedem dritten Satz bemerkt: Siehe de Oratore, Kapitel so und so. Und ein solches Humanistenlatein, die Renaissance des Abschreibens, das ist es gerade, was uns nicht hilft und uns zu nichts bringt. Warum? wird man fragen. Man kann keine alte Zeit wieder lebendig machen und sei sie auch viel grösser gewesen als die unsrige; wie es in der Bibel heisst: Kannst du auch wieder rückwärts kehren und jung werden wo du alt bist? Kannst du wieder mittelalterlich werden? Nein, beim besten Willen nicht! Die Seele kann es nicht und die Umgebung kann es auch nicht. Wir sind in einer andern Welt drin, und in unserer neugewordenen Welt muss auch die Kunst neu geboren werden, sie muss neu aufkeimen und erst wenn sie neu schafft, riskiert, wagt, versucht, probiert, auch irrt, erst wenn sie das alles tut, dann

lebt sie wieder in ihrer Zeit. Falls ich das, was heute im Werkbund sich zusammenfindet, meinerseits richtig miterlebe, so soll es bei uns in erster Linie heissen: Wir wünschen nicht mehr historisch im abschreibenden Sinne zu sein, sondern wir wollen auf Gedeih und Verderb aus unserer Zeit, aus unserem Volke, aus unserer Temperatur, in unserem Rhythmus und mit unserer Logik etwas zu finden trachten, was wieder Kunst heisst; mit dem heutigen Werkzeug, mit den heutigen Menschen. Sobald wir aber das suchen, dann sind wir genötigt, den neuen Hintergrund, den wir Zeitcharakter nennen, daraufhin anzusehen: Was ist denn eigentlich anders geworden? Warum sind wir nicht mehr gotisch, warum sind wir nicht mehr barock, warum passt weder die Jesuitenkirche von Venedig mit all ihrem Glanze noch irgend ein Schloss von Paris heute in unsere Welt hinein? Unsere Welt ward anders, sie ward demokratischer, kapitalistischer und mechanistischer. Ich will nicht davon reden, ob das ein Lob oder ein Tadel ist; das ist ein Geschmacksurteil und darüber ist nicht zu streiten. Ich rede mit Ihnen rein geschichtlich, auf dass wir miteinander erkennen: was ist anders geworden? Anders geworden sind die Auftraggeber, anders geworden sind die Künstler, die Kunstarbeiter und auch die Herstellungsmethoden. Erst wer mit offenen Augen sieht, was alles anders geworden ist, wird ganz von selbst bekennen: auf dieser so anders gewordenen Grundlage erwächst entweder eine neue Kunst oder es gibt für uns überhaupt keine.

Um aber so mit Ihnen zu suchen, gehe ich ganz einfach und schulmässig den Gedankengang durch, den Sie in meinen Thesen vor sich haben. Wir reden zuerst von den Auftraggebern der Kunst, dann von den Künstlern, dann von den Unternehmern, dann von den Arbeitern und zuletzt, wie sich gebührt, vom Werkbund.

Der Auftraggeber, das ist der, der die Kunst bezahlt. Aber schon das Wort „bezahlen“ hat einen viel zu modernen Klang, denn ein grosser Teil der herrlichen alten Kunst ist in unserem Sinne nie bezahlt worden, sondern es waren andere Herrschaftsverhältnisse, patriarchalische Verhältnisse, unter denen die Kunst der alten Zeit entstand. Die Pyramiden sind wohl nie so bezahlt worden, dass im ägyptischen Finanzministerium die Lohn-Rechnungen nachgeprüft und im dritten Jahre nachher Entlastung erteilt wurde. Da waren lauter Arbeitspflichtige, teils Unterworfenen, teils Sklaven, teils Leute, die dem Staate irgend etwas schuldeten. Ihre Arbeit war Dienst, ihre Ernährung war Leistung, und zwar Leistung der Provinzen, die Naturalien als Tribut brachten. Aus allen Provinzen kam Brot zusammen. Knechte wurden durch Kriege gewonnen. Sie setzte man hin und mit ihnen baute man Pyramiden. Mit solchem Material kann man nicht ciselierte Klein-

arbeit machen, wohl aber liessen sich damit unvergängliche viertausendjährige Denkmale aufbauen.

Wer hat die alten Künste lebendig gemacht? Die Fürsten, der Adel, die Kirche. Man kann auch etliche Stadtmagistrate mit nennen und in Ehren erwähnen, aber diese haben es oft nur an der Hand ihrer Bischöfe oder ihrer Fürsten oder, was sehr oft der Fall war, in Konkurrenz mit beiden getan. Die wirkliche Führung und Leitung weit über das Mittelalter hinaus bis in die Zeit der französischen Revolution und man kann sagen, bis zur Zeit des Wiener Kongresses, liegt bei den Fürsten, beim Adel und bei der Kirche, das heisst bei denen, die die Leitung des Volkes auch sonst in der Hand hatten, die Geld und Direktion so wie so besaßen. Und die brauchten die Kunst! Für sie war Kunst nicht nur Vergnügen, sondern eine Betriebsnotwendigkeit. Erst wenn man das ganz begriffen hat, dann weiss man, warum selbst Fürsten von minderer innerer Durchsichtigkeit dennoch nicht aufgehört haben, der Kunst ihren notwendigen Tribut zu geben. Es war nämlich gar nicht bloss das spezielle Wohlgefallen des Allergnädigsten, dass er gerade hochkünstlerisch gesonnen war, sondern sein Beruf erforderte eine gewisse Legende; denn keiner ist ein Fürst, an den nicht von anderen geglaubt wird. Solange er nur selber daran glaubt, nützt es ihm gar nichts; er braucht ohne Zweifel zur Betriebserhaltung einen allgemeinen Glauben an seine Kraft und Würde und Hoheit und Unnahbarkeit. Er muss herausgehoben werden, muss eine Krone besitzen und Schlösser und Parks und allen Prunk, der dazu gehört, um die Riesenlegende von der geborenen Macht aufrechtzuerhalten unter den Völkern. Weil das die Fürsten brauchten, weil das für sie historisch notwendig war, darum mussten sie bauen, sich schmücken und die mit Goldborte einfassen, die ihre Diener waren.

Und wie ist es denn heute? Wer als Herrscher zu Naturvölkern hinausgeht, schreitet immer noch mit einem gewissen Etwas von Augenscheinlichkeit, weil er genau fühlt, der Naturmensch will sehen! Die Politik der früheren Zeiten wurde viel mehr für schauende Augen gemacht und mit den Augen, weil es weniger Zeitungen gab, als wir heute haben. Kurz, in alten Zeiten war die Kunst politisch notwendig. Nehmen wir einmal an, jene Päpste, die nach Avignon gingen und von dort aus den Versuch machten, die Christenheit in Konkurrenz zu dem alten heiligen Rom zu leiten, hätten ihr hohes Schloss nicht gebaut, was für arme Päpste wären das gewesen! Sobald sie überhaupt versuchten, sich als selbständige Macht aufzutun, konnten sie nicht anders, da mussten sie bauen, da setzten sie nicht nur Mauern um ihre Städte herum, sondern häuften auch Quader auf Quader, jenes wunderbare Gestein, zu dem wir dankbar noch pilgern: an wie vielen Stätten in Europa findet man etwas Ähnliches? Wer einst

herrschen wollte, der brauchte das. Er rief den Künstler und sprach zu ihm: Du verstehst etwas, was ich selber nicht kann, wozu ich dir aber die Mittel gebe; du verstehst nämlich, mich aus der Masse heraufzuheben, du verstehst jenen feinen Oberbau zu machen, der notwendig ist, um den Organismus Staat zu vollenden. Und was wir beim Fürsten im grossen finden, das sehen wir bei jedem Grafen und Landedelmann in abgestufter Weise. Auch er hatte seine Fronleute; die mussten arbeiten. Wenn nun gerade keine nötige Arbeit vorhanden war, so wäre es ihm das verfehlteste gewesen, sie nach Hause zu schicken und ihnen zu sagen, es sei heute nichts zu tun, denn dann hätten sie sich daran gewöhnt, den regelmässigen Dienst nicht zu leisten. Also legt er einen Park an, damit das System der Pflichtarbeiten erhalten bleibt, und nachher baut er sich ein besonderes Schloss, damit man überhaupt nicht auf unnötige Vergleiche zwischen ihm und den Tagelöhnern komme.

So wie politische Herrschaft mit solchen Mitteln arbeiten muss, so muss auch die Kirche mit ihnen arbeiten, denn auch sie ruft Gläubige zusammen. Sie redet ihnen — und sie muss es tun, denn das ist ihre innere und heilige Aufgabe — von Seligkeit und Jenseits, von Heiligkeit und allem, was besser ist als das, was man sieht. Um aber das, was man glaubt, aus dem Alltag heraufsteigen zu lassen, muss etwas geschaffen werden, was zwischen gewöhnlicher Wirklichkeit und Glauben in der Mitte liegt, die Vergeistigung durch Formgebung. Die Kirche setzt allerlei Menschen zusammen, gewöhnliche, arme, kleine Menschen, von denen jeder nur eine Stube und eine Kammer hat und, wenn es hoch kommt, einen Stall und zwei Kühe. Diese Menschen ruft sie zusammen in einen grossen hehren Raum mit bunten Glasgemälden, und wenn sie dann Lichter in den Händen haben, da glitzert es am Mosaik der Decke und von hoch herab singt es: gloria in excelsis Deo. Das alles hilft zu dem einen Zweck: Glaube! Die Kirche kann das gar nicht lassen. Man probiert es zwar. Gewisse Sekten gehen sehr weit in ihrer Nüchternheit, in ihrem Puritanismus, aber eines Tages meldet sich doch selbst bei ihnen eine bescheidene feine Decke oder ein Stückchen Farbe; es geht nicht anders. Denn will der Mensch überhaupt von einer jenseitigen Welt etwas ahnen und nicht nur Begriffe hören, dann braucht er die Formen, die Farbe, den Rhythmus, die künstlerische Harmonie.

Die alten Mächte, die so die alten Künste gebraucht haben, waren in ihrer Weise fest, stabil; sie hatten Tradition, bei ihnen wurde ruhig weitergebaut. Ein König war tot, es lebte aber der König. Man baute weiter, man war nicht kurzatmig in allen diesen Dingen; haben wir jetzt die Mittel nicht, so wird im nächsten Jahrzehnt fortgesetzt! Es bestand auch Tradition im Inhalt der Darstellungen. Es war

noch nicht so, dass der Künstler sich fragte: Ein Gewitter, ein Engel oder eine Ziege? Sie hatten ihre überlieferten, gegebenen Stoffe, an denen sie arbeiteten, und die schon hundertmal bearbeitet worden waren. Das ändert viel am Wesen der Kunst. Soll nämlich jemand einen heiligen Sebastian machen, so ist es fast unmöglich, die vielen Sebastians zu vergessen, die in der Welt schon vorhanden sind. Also Tradition, Erziehung, eine gewisse Gewandtheit die sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gesteigert hat, das dekorative Bedürfnis der Herrschenden, das sind die Elemente aller alten kostbaren Schönheiten.

Generationen haben gewebt und gestickt und geschmiedet und Steine gefasst, bis sie schliesslich so weit waren: Das ist schön! Und diese alte Kunstwelt sinkt. Man kann nicht sagen, dass sie schon versunken ist. Wir sind sogar, da wir hier künstlerisch sprechen, froh, dass die alte Kunstwelt noch in starken Resten vorhanden ist. Aber sie sinkt eben doch im Vergleich zu dem, was neben ihr neu in die Höhe kommt. Denn wie viele Könige gab es eigentlich vor 100 Jahren? Es waren mehr als heute! König zu sein ist heutzutage ein Beruf, der im Abnehmen begriffen ist. Neben dem Umstande aber, dass nur wenige Fürsten in die Höhe gehoben worden sind und über vielen anderen Kleinherren thronen, — so wie hier in Wien Ihr ehrwürdiger Kaiser, der mehr als zwei Menschenalter dieses Land regiert, — so sind heute auch die, die auf solcher obersten Höhe stehen, der Kunst gegenüber nicht mehr das, was einst die alten Fürsten waren, bei denen Staatskasse und Privatkasse in der erfreulichsten Weise ineinander übergingen. In unserer Zeit hat jeder Fürst seine Zivilliste, welche gelegentlich wegen der Verteuerung der Lebensmittel etwas erhöht wird, die aber doch im grossen und ganzen eine begrenzte Summe darstellt. Die Staatskasse ist davon gänzlich getrennt. Darum bauen die Fürsten sehr viel weniger. Seit die Leibeigenschaft abgeschafft und die öffentliche Abrechnung der Staatskassen eingeführt ist, wird nur alle zwanzig Jahre ein Fürstenschloss gebaut und dafür eines verkauft, so dass die Summe eigentlich gleich bleibt. Die Führung der Architektur gehört nicht mehr den Königen.

Stärker arbeitet die Kirche, aber auch die Kirche ist heute von dem durchsetzt, was ich kollegialische Verwaltung nennen möchte. Es ist heute nicht mehr so einfach, zu dekretieren: Setze dorthin einen Dom! Der Kardinal Lavigérie, der auf die Öde von Karthago eine Kathedrale hinsetzte, für die keine Menschen vorhanden sind, der hat noch in neuerer Zeit ein solches Stück geleistet; sonst aber wird bei uns genau berechnet: Wie viel Sitzplätze, welcher Umfang usw.? Man konstatiert, dass die grossen Kirchen ohnedies schon aus der Vergangenheit da sind und zwar so wunderbar und herrlich gearbeitet,

dass man in eine Konkurrenz mit ihnen gar nicht mehr eintreten mag.

Woher kommen also nun die neuen Aufgaben? Da erscheint als erster Gesamtauftraggeber das, was ich „das Kollegium“ nenne. Es kann ein Ministerialkollegium, es kann auch eine Reichsregierung, es kann ein Schulvorstand oder eine städtische Baudeputation sein, es kann der Vorstand einer Aktiengesellschaft, es kann der Ausschuss einer Schiffahrtsgesellschaft oder noch vielerlei Ähnliches sein. In allen Grossindustrien wird täglich gebaut, und fast täglich wird von Komitees beschlossen, was und wie gebaut werden soll. Und je grösser die industriellen Werke wachsen, desto vergesellschafteter werden sie, desto mehr gehen sie in diese neue Normalform der modernen Menschen über: Ich habe Anteile, du hast Anteile, er hat Anteile, wir haben Anteile. Auf dieser gesellschaftlichen Grundlage erhebt sich die gemeinsame Beschlussfassung über das, was man herstellen wird. Auf die Art entstehen für uns an sich viel mehr und viel grössere Aufträge, als in einer früheren Zeit je dagewesen sind. Keine frühere Zeit hat auch nur annähernd die Fülle von architektonischen Aufträgen gehabt, wie wir sie heute mit Bahnhöfen, Brücken, Hotels, mit Wohnhäusern, Sanatorien und mit ich weiss was für Veranstaltungen, mit Riesenschulen und Kasernen und Ministerialgebäuden vor uns haben. Auftrag über Auftrag! Welche frühere Periode war so glücklich, so oft beschliessen zu können, hier wird gebaut, als diese Wachstumsperiode, in der wir stehen? Der Gegenwartsbau geht aber ganz selten vor sich, dass eine Einzelperson ihn in ihrem Kopfe bis zum Ende fertigen denkt, sondern es folgen verschiedene Akte: Erstens ein grundsätzlicher Beschluss, dann die Ausschreibung, dann die Prüfung der Eingaben, dann die Entscheidung, ob man das Wertvolle nehmen soll oder weniger Wertvolle, dann Umzeichnungen und Einschränkungen. Schliesslich ist alles kollegialisch ein Kompromiss, gerade wie in der Politik. Das liegt in der Natur des kollegialischen Systems. Seit fast alle grossen Aufträge auf kollegialischer Grundlage vergeben werden, werden sie auf Grund eines Kompromisses ausgeführt. Damit ist nichts Tadelndes gesagt und der gute Wille aller Beteiligten ist dabei immer vorausgesetzt; es wird nur beschrieben, welche Schwierigkeiten im gegenwärtigen System als solchem liegen.

Daneben aber erscheint der Privatmann. Der kommt heute in viel grösserem Maße als Auftraggeber in Betracht als es je früher der Fall war, denn wann sind so viele Privatleute reich geworden, wie in den letzten Jahrzehnten, auch wohl in Wien? Was wird jetzt alles von Privatleuten gebaut um Berlin und um Hamburg herum, um jede unserer Städte ein Kranz von Häusern, die man früher alle beinahe mit dem Worte Schlösschen bezeichnet hätte.

Heute sagt man besser „Villa“. Man sucht nach einem etwas feineren Ausdruck, um mit dem Ausdruck schon die künstlerische Absicht auf wohlthuende Weise zu markieren. Kurz, wir erleben eine Menge Privatreichthum, der bauen will. Der ist aber traditionslos. Er hat Geld, er hat guten Willen, aber er bringt keine Vergangenheit mit, hat keine Legende, hat auch gar nicht das Bedürfnis nach aussen zu prunken und zu glänzen. Während die Herrscher der früheren Zeiten das Bedürfnis hatten, nach aussen hin ihre Herrschaft dekorativ kundzutun, ist heute beinahe das Umgekehrte der Fall. Alle diejenigen, die auf Grund von Vertragsabschlüssen regieren — und das sind alle industriellen und kommerziellen Regenten — haben sogar das merkwürdige Bedürfnis, sich als durchaus bescheidene, umgängliche und nette Mitmenschen mitten unter die anderen zu stellen. Wer die Generation von Industrieführern, die unter uns in die Höhe gekommen ist, auch nur etwas kennt, weiss, dass unter ihr die Naturen, die sechs Likatoren und sieben Leute mit Fackeln und etliche Posaunenbläser vor sich gehen lassen, sehr selten sind. Das ist nicht die Art, mit der heute Geschäfte gemacht werden. Die Männer, die heute grösste Geschäfte machen, sagen zum Künstler: Lassen Sie mein Haus nach aussen hin zwar ordentlich aber ja nicht übertrieben sein! Es soll komfortabel sein, nützlich, praktisch und auch etwas schön. Dabei muss es zu einer bestimmten Zeit fertig sein. Nicht als ob diese Industrieherrn nichts ausgeben wollten, aber sie sind eben gewohnt, ihr Geschäft Zug um Zug zu machen. Am liebsten kaufen sie fertig, weil sie dann wissen, was sie haben. Das althergebrachte System, zu bestellen und anzumessen und zu probieren und nochmals zu besichtigen, ist ihnen viel zu umständlich; Zeit ist Geld. „Wo haben Sie ihr Lager? Bitte, was ist jetzt gangbar? Ich will das Beste.“ Er bekommt dann gleich das Beste und bezahlt es auch! Die alten Fürsten hielten sich ihre eigenen Sänger, die sangen bei ihren Tafeln und wenn es sonst notwendig war. Das ist jetzt viel zu umständlich. Auch die sich gut ihre eigenen Künstler halten könnten, bezahlen Billets, nehmen Kunst auf Tickets, Stück für Stück, in Abschnitten. Alle Bezahlung wird vereinzelt vorgenommen. Alles wird in Verträge aufgelöst, mit Lieferfristen, mit Konventionalstrafen und ähnlichen Dingen, kurz die ganze Kunst wird tief beeinflusst von der Methode der Besteller. Diese können nicht aus sich selbst heraus. Sie haben es im Blute, womit sie gross geworden sind. Die alten Auftraggeber waren gross geworden durch Kommandieren, die neuen Auftraggeber aber sind gross geworden durch Kalkulieren, durch schriftliche Verträge. Sie selbst bringen auch gar keinen eigenen Kunstinhalt mit; sie sprechen zum Baumeister: Machen Sie mir etwas, was in die Gegend passt und wie es meine Frau gerne haben möchte! Und

nicht zu teuer! Dieser oder ein ähnlicher erhöhter Gesichtspunkt ist in vielen Fällen schliesslich massgebend.

Wer ist es also, der in den meisten Fällen heute entscheidet, was gebaut wird? Das ist der Künstler, aber oft ist es sehr lange zweifelhaft, welcher Künstler. Meistens ist es der, der gerade da ist, mit dem man schon Beziehungen hat, der bereits in der Verwandtschaft gearbeitet hat. Die Auftraggeber kamen oft sehr zufällig zu ihrem Künstler, und während früher die Auftraggeber im grossen und ganzen sich ihre Künstler erzogen, manchmal etwas eigentümlich erzogen, aber ihnen doch sozusagen den Grundgedanken dessen, was sie wollten, beibrachten — denn den besaßen sie aus ihrem Berufe und ihrer Tradition —, so bringt heute der Auftraggeber für das erste Gespräch mit dem Künstler nichts Ähnliches mit. Es soll der Künstler den Gedanken selber erst schaffen.

So beginnt nun die neue Lage, dass mit der Veränderung der Auftraggeber auch die Künstler anders geworden sind. Reden wir also nun davon, wie der Künstler anders wurde! An den Kirchen, unter den Bischöfen, im Dienste der Fürsten war der Künstler in sehr vielen Fällen der Angestellte. Es gibt natürlich auch heute jemanden, der Hoflieferant und Hofbaumeister heisst, aber es war das in früheren Jahren doch eine viel stärkere Zugehörigkeit als jetzt. Wir wissen ja, wie zum Teil die Fürsten in Friedensverträgen unter den Dingen, die sie abgeben mussten, Künstler mit an den Sieger abgetreten haben, so dass sie nun dem anderen Herrn gehören sollten. Wir wissen, wie die Fürsten in Italien in der Hochblüte der Renaissance sich untereinander um ihre Künstler gestritten haben, wer den einen besass oder den anderen. Der Künstler gehörte in ein Dominium, er war ein Bestandteil davon. Er war sicherlich manchmal ein etwas schwer zu regierender Angestellter, denn er arbeitete, wie Gott will, und manchmal auch wie er nicht will. Es ist nie möglich gewesen, den Künstler preussisch zu regulieren, aber die Tatsache, dass er ein Angestellter war, steht fest.

Es gab aber noch eine zweite Form, die ich herausgreife. Das war die, dass die Künstler entweder ausserdem noch oder auch allein zünftlerisch gebunden waren, in Bruderschaften, in Maurergemeinschaften. Durch beides, durch Anstellungsverhältnis und Zunft, hatte der Künstler etwas, was wir mit dem Worte „Disziplin“ am leichtesten und besten treffen. Er stand unter einer Hoheit und hatte eine Gemeinschaft um sich, der eine mehr dieses und der andere mehr jenes. Zwischen vorhandenen Mächten war er sozusagen eingeschraubt und musste wirken, wie er sollte, und wenn er nicht mochte, so schraubte man ihn fester oder warf ihn ab. So entstehen Schulen, Traditionen, feste Zu-

sammenhänge. Einer stirbt, der nächste macht es weiter. Wenn sie ihre alten Dome bauten, dann starben dabei viele Baumeister, aber das änderte nicht viel, weil der Nachfolger in dem selben Bau aufgewachsen war. Das Werk selber arbeitete fort. Wirklich hohe Kunst entsteht nur dann, wenn die Werke der Menschen grösser sind als die Menschen, die sie machen, wenn das Werk als das Beherrschende gefasst wird und der Mensch dazu als das Dienende. Das gilt auch für die Grössten.

Raffael, Michelangelo, Bramante, Rubens, Göthe, Schiller waren alle Fürstendiener, erst durch Fürsten fanden sie den Platz, an dem sie schaffen konnten, sie schufen noch im festen Hintergrund des alten Systems. Denken wir an Malerschulen! Oberdeutsche und niederdeutsche Schule! Oft wissen wir heute nicht mehr, wie der Mann geheissen hat — es ist aber auch gleichgültig, denn wenn wir lesen „Oberdeutsche Schule, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts“, dann wissen wir, wo er hingehört. So lebt ein Typus. So wie man aus wenigen Knochen eine geologische Schichtenlage erkennen kann, und weiss, mit welcher Zeit man es zu tun hat, so erkennen wir aus den übrig gebliebenen Resten einheitlicher Perioden den Charakter ganzer Zeiten wieder, weil sie in sich eine Geschlossenheit hatten!

Die Neuzeit zerbrach alle alten Bindungen. Die Künstler wurden frei; frei vom Fürsten und frei frei von der Zunft. Ich sage in meiner These, sie wurden „sogenannte freie Künstler“. Ich will mit diesen Worten niemandem zu nahe treten, sondern damit nur andeuten, dass in der Freiheit auch ein gut Teil Täuschung mitgehalten ist. Frei sind die, die durch den Erfolg so hoch gehoben sind, dass sie auch einen schönen Auftrag ablehnen können, weil er ihnen innerlich nicht passt. Frei sind die, die durch Charakter so stark sind, dass sie lieber nichts als etwas Schlechtes arbeiten. Aber zwischen diesen beiden äussersten Möglichkeiten, dem grossen Erfolge, der nach niemandem mehr zu fragen braucht, und jener prophetenhaften Charakterstärke, die nach niemandem fragt, zwischen diesen Extremen stehen wohl die meisten Menschen in der Mitte, und darum ist die Freiheit des freien Künstlers in vieler Hinsicht umgrenzt und gefährdet. Er wird geschoben, er muss nachgeben: Passe dich den Verhältnissen an! Ich möchte wissen, wie viele Väter junger freier Künstler zu diesen bewegten Herzens sagten: Kind, sei doch verständig! Das war der Moment, wo die Freiheit in die Brüche ging. Sie ging im Privatkämmerlein zitternd in die Brüche. Innerlich wollte der Mensch durchaus frei bleiben, aber die Macht der Umgebung liess ihn doch nicht frei sein. Er musste sich sagen: Es hilft nichts, ich bin zwar ein freier Künstler, aber ich stehe am Markt und wenn niemand von mir kauft, bin ich verloren; ich habe nur Ein Leben, ich brauche Kundschaft! Was

machen? Hier zeigen sich die starken Gefahren des individualistischen Künstlers, der aus der Zunft herausgekommen ist. Ich brauche Kundschaft, denn ich muss leben; also muss ich mich durch irgend etwas besonderes auszeichnen. Durch langsames Wachstum zeichnet man sich langsam aus. Durch Manier und Absonderlichkeiten kommt man unter Umständen schneller an die Oberfläche. Es gibt so viele! Es steht bei den Architekten und Tischlern genau so, wie wir es bei den grossen Bilderausstellungen finden: da ist alles ganz gut gemacht, die vielen Maler haben etwas gelernt; plötzlich hängt da einer, vor dem müssen wir stehen bleiben: eine närrische Idee! müssen wir ausrufen. Der Mann hat erreicht, dass man ihn nennt. Das ist verführerisch, das verleitet zu einer falschen Individualisierung, bei der der einzelne um jeden Preis als irgend etwas Besonderes erscheinen will. Der Individualismus wird Methode. Der Betreffende findet auch zuweilen noch ein schönes neues Wort für seine Methode; das erleichtert literarisch die Einführung. Er ruft: Jetzt beginnt die Morgenröte, bis vorgestern war alles dunkel; gestern bin ich geboren und heute fängt der Tag an! So ist fast immer der einzelne genötigt, sich individualistisch zu übertreiben. Das ist es, was der ganzen neueren Kunst einen so zerflatternden Modecharakter gegeben hat. Ich will gar nicht darüber reden, ob es gut ist, wenn wir jedes Jahr bei unsern Damen andere Blusen finden, sondern will es einfach als Tatsache hinnehmen, dass sie jedes Jahr andere Blusen, andere Hüte tragen. Derselbe Zustand tritt nun aber auch bei Dauerkörpern ein, bei der Wohnung und dem, was in sie hineingehört. Auch da heisst es alle paar Jahre: das ist nicht mehr modern! Es muss sich jemand, der sehr gute Einnahmen hat, in seinem Leben dreimal neu einrichten, um einigermassen modern sterben zu können! Es wechselt alles ohne Unterlass. Die Abwechslung von historischen Stilen haben wir schon erwähnt. Es könnte aber nichts Verhängnisvolleres geben, als wenn nun auch das, was jetzt in der Werkbund-Richtung gelegen ist, ebenfalls als eine derartige Mode behandelt würde. Dann würden wir bald wieder am Ende sein. Nächstens wird dann wieder ein anderer Trompeter auferstehen, der bläst wieder ein anderes Lied, in der zerflatternde Modecharakter, dieser übertriebene Individualismus bleibt.

Der Konkurrenzkampf der Einzelkünstler hat aber auch zur Folge dass die Qualität, die nicht jeder beurteilen kann, unter der Hand schlechter wird, weil man ja im Wettbewerb weiter vorankommt, wenn man die Sache äusserlich ebenso schön und dabei doch billiger herstellt. Man gibt dieselbe Kunstform, nimmt ihr aber ihre eigene Materie weg. Hat ein Vandervelde eine neue schöne Form gefunden, so ist es keine übermässig grosse Kunst, diese Form mit etwas zitternder Hand und einer schiefen Biegung

mehr nachzuzeichnen. Das nennt man dann zeitgemässe Anwendung neuer Schönheit! Das Material unterliegt dabei keiner genaueren Kontrolle. Wer von den Käufern kennt denn das Material? Material ist etwas, was man in der Schule nicht lernt; Materialkunde gehört nicht zu den griechischen Altertümern, noch sonst zu etwas, was vorgetragen wird. Die meisten Leute besitzen keine Materialkenntnis, und wenn nun ein zunftloser Künstler ums Dasein kämpft, dann ist die Versuchung für ihn unheimlich gross, zu sagen: ein paar Wollfäden mehr oder weniger, das macht ja nichts! Ebenso liegt der Fall, wenn es sich um die Farbe handelt. Nächstes Jahr weiss ja der Käufer ohnedies nicht mehr, von wem er es bezogen hat. Kurz, die Kunst sinkt, sinkt aus Konkurrenz, aus Individualismus. Die reine Kunst wird dabei beinahe eine Art Sage, eine schöne Erinnerung, wie es einmal war, ein Wunsch von wenigen, ein inneres Gefühl der Ehrlichen, die wissen, wie es sein sollte. Das Bessere ringt sich nicht recht heraus. Man sagt auch selten so offen, wie ich es absichtlich hier an dieser Stelle tue: So lange die Künstler so unorganisiert sind, so unter sich in Konkurrenz, einer des anderen Feind und Widerpart und Unterbieter, so lange kann keine reine und ordentliche Kunst in die Höhe kommen, es kann keine Standesehre sich unbefleckt erhalten. Es fehlt ein kontrollierbarer Begriff von dem, was als anständige Arbeit gilt, und was keine anständige Arbeit ist. Die Öffentlichkeit weiss nicht mehr genau zu unterscheiden. Es ist ja alles Ware, es steht alles im Verkaufskatalog! Kunst aber lebt oberhalb des Katalogs, Kunst ist etwas, was nie ein einzelner Mensch aus sich allein machen kann, was auch nie ein einzelner Mensch für sich allein gemacht hat, Kunst ist eine soziale Erscheinung. Eine rein individualistische Behandlung einer sozialen Erscheinung muss aber immer zu schiefen Folgen führen.

Was bedeutet das: eine soziale Erscheinung? Denken wir an die Sprache, in der wir alle sprechen! Keiner von uns hat die Sprache gemacht, jeder arbeitet an ihr mit, jeder braucht sie, etliche stärker, etliche schwächer; die Sprache geht durch uns hindurch als etwas gemeinsames, wir vererben sie von Eltern auf Kinder. So nur wird sie weitergetragen, ausgebaut, wird auch verschludert und fallen gelassen, wird gehoben oder verdorben, aber nie ist sie das Werk eines einzelnen Menschen. Nicht anders ist es mit der Kunst. Nie darf ein einzelner Mensch auftreten und sprechen: Jetzt bringe ich sie euch, ich bin der Prometheus; in meiner Seele allein habe ich sie vorher gefunden, hier ihr armen Sterblichen, da habt ihr sie! Grosse Künstler der Vergangenheit waren nie Einzelgänger; sie sind in Generationen gewachsen. Wenn man ganz grosse Namen

verehhrungsvoll ausspricht, so meint man, genau genommen, drei bis vier Generationen, die vorher wachsen mussten, damit der Eine werden konnte. Es ist nur eine Verkürzungsbezeichnung, wenn man den Markantesten nennt, denn jeder, der überhaupt Kunst kennt und innerlich erlebt, weiss, dass es dem Einen gegeben wurde, die Ernte zu sammeln, andere aber haben vor ihm die Bäume gepflanzt, haben sie gepflegt und geschont. Es gab sogar wohl unter den anderen etliche, die viel treuer vielleicht, viel tiefer vielleicht und feiner und idealistischer waren, als schliesslich der, dem es zufällt, dass er der hohe Name geworden ist. Wie undankbar, wenn diejenigen, welche jetzt als unsere besten Führer gehalten werden, glauben wollten, sie wären nur einzeln und existieren für sich allein, wenn sie ver-gässen, dass sie gehoben und getragen werden durch eine allgemeine Strömung und mitsinken, wenn die Strömung sinkt. Die ganze Erziehungsaufgabe von Bestellern und Publikum und Arbeitern und alles sonst, was die Künstler brauchen um schaffen zu können, das ist nie nur eines Menschen Werk.

Aber da erhebt sich die Frage: Lassen sich denn Künstler überhaupt verbinden? Es lassen sich leichter tausend Fabrikarbeiter und hundert kaufmännische Angestellte organisieren als zehn Künstler, denn Künstler sind eben schaffende Individualitäten und sind sensitiv, haben ein Bedürfnis, persönlich anerkannt zu werden, tragen in sich eine starke Geschmacksrichtung, bei der der eine sich vom andern unterscheidet. Es wäre eine Illusion, wenn man glaubte, die Künstler liessen sich leichterhand zusammenblasen zu einem Gewerkvereine: Künstler vereinigt euch! Wo stehen bis heute die Kolonnen? Nein, es ist furchtbar schwer, Künstler überhaupt nebeneinander zu setzen. Man muss andere Leute sozusagen immer dazwischen setzen. Und gerade deshalb ist es ja auch besser, dass im Werkbunde die Künstler nicht allein sind, sondern mit den Unternehmern und noch anderen Interessenten. Solches Füllmaterial zwischen den Pfeilern ist notwendig, damit das Ganze Halt und Aussehen bekommt. Wir fühlen alle diese Schwierigkeiten. Nehmen Sie die feine, glänzende Kunst, deren Beispiele wir heute in Wien gesehen haben, von Wagner bis Hofmann, und denken Sie das zusammen mit dem, was in Berlin und was in München gemacht wird, je künstlerischer Sie dabei selbst mitwirken, desto grösser erscheinen Ihnen die Unterschiede! Wer etwa gestern erst aus Amerika herübergefahren ist, wer von ferne kommt, der findet, hier sei ungefähr alles eine Gruppe, aber die, die mitten darin leben, kennen ihre Nuancen genau, und sind für den abweichenden Achtelton empfindlich. Wenn der anders ist, dann ist gleich alles nicht richtig. Einer verträgt die Einviertelfärbung nicht, die ein anderer anders macht, oder die Stärke des

Strichs, die Rundung oder die Ecken. Schnell sagt einer vom andern: Er kann nichts, er tut mir leid, er ist sonst ein lieber Mensch, aber es geht nicht, er bringt nichts fertig! So sind denn überall die Künstler sogar gezwungen, über sich gegenseitig zu urteilen, das gehört zum Berufe. Doch ich finde, es ist schon etwas gewonnen, wenn nur erst die Künstler überhaupt wissen, dass das Aburteilen eine Berufskrankheit ist. Nehmen wir es also nicht tragischer, als es genommen zu werden verdient! So fängt die Organisationsmöglichkeit an und mit der Organisation entsteht eine neue Erziehungsmöglichkeit, denn wer kann heute, wo die Einheit des Auf-traggebers verloren ist, die Formensprache be-wahren, wenn nicht die Gemeinschaft der mit- und gegeneinander arbeitenden Künstler? Was sie fest-stellen können, das ist der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst. Auch der ist ja nie ganz sicher, aber es gibt doch unendlich viele Fälle, wo jeder ordentlich schaffende Künstler ohne weiteres, ganz abgesehen von aller Richtung sagt: Das ist glatter Schund! Und es gibt viele Gelegenheiten, wo dieses Urteil klar dem Publikum gegenüber aus-gesprochen werden muss, denn es liegt doch nicht so, als ob es sich bei unsern Kunstdebatten nur um Geschmacksverschiedenheiten handelte, sondern es dreht sich vorher um ganz reale Verschiedenheiten des Könnens. Kunst heisst, dass einer auch etwas kann, dass er sein Holz, den Stein, einen jeden Stoff richtig bearbeiten kann. Wie der Reiter sein Pferd, wie der Kapitän das Schiff, mit dem er fahren muss, so muss der, der künstlerisch arbeiten will, sein Material inwendig verstehen in seinen Mucken und Einzelheiten, in seinen Blasen, in aller seiner wunderlichen und herrlichen Eigenheit. Dann kann er erst schaffen! Und er weiss es sofort, wenn er jeman-den vor sich hat, der zwar auf dem Pferde sitzt aber nicht reiten gelernt hat! Wenn also die Künstler durch die Gemeinschaft des Werkbundes auch nur den Unterschied klarmachen zwischen dem, was Kunst ist, und dem, was keine ist, so erreichen sie damit das, was wir auf anderen Gebieten jetzt mit Hilfe der Gesetzgebung zu erlangen versuchen, dass wir wieder einen Unterschied machen zwischen dem, was Milch ist, und dem, was nur weiss aus-sieht, zwischen dem, was wirklich Wein ist, und dem, was sich nur Wein nennt. Es gibt überall ein Können und daneben etwas, was sich nur absichtlich Kunst nennt, sogar unterstrichen und mit Anführungs-zeichen „Kunst“! Diesen kunstgefährlichen unlauteren Wettbewerb überwindet der einzelne Künstler nie; den überwindet nur die Gemeinschaft und das Zusammen-halten.

Das Zusammenhalten ist aber auch ganz nützlich in dem Verhältnisse zu den Unternehmern. Damit komme ich zu einem der verwickeltesten Gebiete über die ich hier sprechen muss. Für die kleine



Kunst war in der alten Zeit das Handwerk die eigentlich typische Form. Nun haben Sie ja gerade hier in Österreich und speziell in Wien sich mehr Handwerkliches bis auf die heutige Zeit erhalten, als in Norddeutschland heute noch vorhanden ist. Es wird darum gerade für Sie der Handwerks-gedanke — er klang ja heute auch schon durch die sehr schöne und eindringliche Rede des Herrn Hofrats Vetter hindurch — sehr nahe liegen. Wir haben ein geschichtliches Beispiel für den Gedanken der Handwerkskunst, das ist die englische Kunst-bewegung aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts: Ruskin, Morris. Heute sieht man deren Häuser noch, aber es wirkt nichts Lebendiges mehr drin. Diese Bewegung fing auch mit Idealismus an, mit literarischem Schwung, mit Gedanken, die denen sehr verwandt sind, die heute bei uns im Werkbund vertreten werden. Aber die Begeisterung verflachte, ebte hin. Eine kleine Schrift, die Dr. Rauecker in München herausgegeben hat, führt in leicht fasslicher und schöner Weise aus, warum das der Fall war. Die englische Bewegung war romantisch in jenem Sinne, dass sie rückwärts wollte, zum alten maschinenlosen Handwerk zurück. Diese Engländer dachten, die Maschine sei der Sünden-fall der Menschen, und sie würden das verlorene Paradies wieder gewinnen, wenn alles wieder hand-werksmässig hergestellt würde. Darum wollten sie keine rotierenden Räder, sondern nur den stossen-den menschlichen Arm, keine mechanischen Messer, sondern nur das Stemmeisen und den Stecher in der eigenen Hand. Sie wollten Handwärme fühlen bis in jede Ecke und in jede Riefe hinein, wollten handgewebtes Leinen, Handarbeit auf jedem Gebiet. Darin lag sicherlich zunächst etwas Bezauberndes. Jede Maschine ist nämlich, wenn sie auftaucht, an-fangs unvollkommener als die vollkommener Hand-arbeit, die von ihr verdrängt wird; denn die Maschine lernt langsam, sie lernt erst in 10 oder 20 Jahren. Wer viele Maschinen verfolgt, sieht, wie langsam sie lernen. Allerdings was sie einmal gelernt hat, das kann sie; das ist der Unterschied von Menschen. Und hat die Maschine etwas einmal fertig gebracht, dann hält sie es fest, aber die Ver-feinerung geht schrittweise. Die ersten Strümpfe, die von Maschinen gemacht wurden, waren so grob — eine Dame konnte sie eigentlich gar nicht anziehen; heute aber gibt es gar nichts Feineres als beste Maschinenstrümpfe. Alle Raffinements, alle Sticke-reien, alle Zwickel und Zacken, und was noch sonst gearbeitet wird auf diesem variablen Gebiete, das hat die Maschine schliesslich so gut gelernt, dass es eine Freude ist. Damals aber entstand also jene englische Kunstbewegung und setzte sich neben die Maschine in einer Periode, als die Maschinen noch nicht so viel gelernt hatten. Sie kritisierte die Ma-schinen und sagte: Was sind das für unvollkommene

Instrumente! So etwas wollt Ihr an Stelle jener unvergesslich schönen Arbeiten setzen, die unsere Grossväter und Grossmütter selber mit Händen ge-macht haben? Sehnsüchtig wollte man wieder rück-wärts zur Handarbeit statt vorwärts zur Schulung der Maschine. So setzte man sich absichtlich neben die Maschine, erreichte aber damit nicht etwa, dass die Maschinen aufhörten, sondern nur, dass von ihnen viel Massenschund hergestellt wurde, auf den das davon abgesonderte Kunstgewerbe gar keinen Einfluss hatte. Freilich wurde daneben ein gewisses Quantum ganz sorgfältig und altertümlich herge-stellter Spitzen aus Brügge, feinsten Handtischlerei, Handschlosserei, oder was sonst noch alles in den Handbereich gehört, an vielen Tagen mit der Hand gemacht, unendlich fein und unendlich wertvoll. Das war dann die Kunst, das andere aber war die Welt. Die Welt liegt im argen, sie gehört der Maschine! Solcher ins Künstlerische übertragene Pietismus, solches romantische Festhalten an verlorener Ver-gangenheit klingt sehr schön, ist sehr intim, aber ist nur für wenige erreichbar. Es hat das alles einen ganz besonderen lieblichen Reiz und Zauber, aber die Kunst im ganzen kommt dabei nicht weiter.

Ebenso verhält es sich mit der Arbeitsteilung. Man sagte in den Kreisen der Kunsthandwerker, dass es nur kleine Betriebe geben solle, oder vielmehr, dass der Meister alles selber machen solle. Der Meister kauft ein, er teilt die Arbeit aus, er gibt jeder Sache ihren Laufzettel, er geht immer durch die Werkstätte, er besichtigt alles, sein Auge ist über allen. Das ist wunderschön. Aber dieses Auge dauert auch nur seine Zeit und sieht immer nur eine Sache auf einmal. In-zwischen wartet draussen ein grosser Export, es warten Lagerhäuser und Schiffe und andere Länder werden diesen Export besorgen und die Welt geht weiter ohne uns. Was nützt es, gegen Dinge leidenschaft-lich zu protestieren, die geschichtlich unabänderlich geworden sind? Ist es nicht ebensogut Kunst, mit den Werkzeugen zu arbeiten, die wir heute besitzen? Man konnte auch schon gegen das Werkzeug des älteren Handwerkers einwenden, dass es eine un-nötige Verfeinerung gegenüber dem der noch vor-hergegangenen Zeit bedeute. Der Handwebstuhl ist ja auch eine Maschine, und zwar nicht einmal durch sehr viele Jahrhunderte geheiligt! Will man über-haupt gegen alle Maschinen sein, so muss man noch weiter zurück, bis zu den Zeiten von Carolus Magnus zurückgehen und die Waren so herstellen, wie sie etwa in Frankreich einst in den Klosterschulen ge-macht wurden. Kurz, es gibt keine Stelle in der Geschichte des Werkzeuges, wo man sagen kann: bis hierher ist das Werkzeug edel, von nun an aber wird es unedel. Es gab auch keinen Tag, an dem die Maschine geboren wurde. Jede Maschine ist nur eine Hinzusetzung zu älterem Gerät; ein neues Rad, ein neuer Draht, eine neue Kombination, und wieder

ist ein frisches Lebewesen, Maschine genannt, geboren. An welcher Stelle soll nun die Kunst rufen: Damit habe ich nichts mehr zu tun? Kunst heisst, alle Hilfsmittel benützen, alle Hilfsmittel geistig zu verwenden, sie durchzuarbeiten und mit Seele zu füllen. Soll man denn nicht die grössten Dinge in der Welt mit den besten Hilfsmitteln machen? Wer Seele hat, der arbeitet mit Seelenfülle; daran hindert keinen die Maschine. Die Maschine dient, sie dient mechanisch, macht weniger Fehler als der Mensch, hat gar keinen eigenen Gedanken, verlangt nur, dass der Mensch seine Gedanken in sie hineinträgt.

Aber, so hören wir, die Maschine reproduziert! Durch die Maschine werden dieselben Sachen sehr oft gemacht, hundertmal, fünfhundertmal, tausendmal; sie werden entwertet dadurch, dass sie so oft existieren. Allerdings sind sie entwertet an Raritätswert, nicht aber an Wirklichkeitswert. Sie sind entwertet an Seltenheits- und vielleicht auch an Verkaufswert. Für das Selbstgefühl eines Käufers ist es natürlich viel angenehmer, zu wissen, dass in Amerika überhaupt nichts Aehnliches existiert und in Europa nur noch in zwei Exemplaren, aber das ist bereits keinerlei künstlerisches Empfinden, sondern ist nur Sammlergefühl. Wenn man beides scheidet, so liegt in der Reproduktion an sich noch nichts Unkünstlerisches. Es tritt freilich dabei der Geist etwas zurück. Das ist buchstäblich zu nehmen. Nämlich der Geist, der früher in den Fingerspitzen sass, der sitzt jetzt bei dem Maschinenentwerfer oder bei dem, der der Maschine den Auftrag gibt. Geist ist ebensogut darin wie früher, er regt sich nur an anderer Stelle, er rückt rückwärts. In aller unser Arbeit zeigt sich dieser Vorgang. Das Geistige zieht sich immer weiter von der Front zurück. Gehen Sie in eine grosse Weberei, das schnurrt und surrt und die Arbeit rast dahin. Es gibt grosse mechanische Webereien, die kann man stundenweise zuschliessen, sie versorgen sich selbst; es rollt, es webt! Warum webt es? Weil vorher Leute gewesen sind, die dieses „es“ ausgedacht und gemacht haben. Darin liegt aber Kunst, Können, gestaltendes Schaffen, gerade so gut wie im kaufmännischen Grossbetriebe viel Können und Verwalten, viel Kunst liegt.

Da nun also jetzt das alte Handwerk sich in seine zwei Teile auseinandergelegt hat, hier hast du den Künstler und hier hast du den Unternehmer, so müssen diese zwei Teile sich beständig streiten und beständig wiederfinden, der Werkbund aber soll ihnen helfen, dieses gegenseitige Finden in Aufträgen und Kontrakten zu erleichtern und gleichzeitig normale Beziehungen der Unternehmer untereinander herzustellen, so dass Unternehmer mit Unternehmern zusammenkommen. Alle Kunstunternehmer haben ein gemeinsames Interesse. Wer will denn überhaupt dem Publikum beibringen, was gute

Ware ist, wenn sie nicht zusammenhalten? Sie sollen und müssen gemeinsam vorgehen gegen alles, was ich in den Thesen „Kunstschund“ genannt habe. Sie sollen miteinander den Areopag der künstlerischen Ordentlichkeit bilden; sie brauchen keine Splitterrichter zu sein, aber sie sollen im grossen und ganzen zwischen richtig und unrichtig, zwischen reell und unreell ihre Unterschiede feststellen, werden aber dabei sich hüten müssen, Unternehmervereine im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu sein.

Ich habe hier nicht die Aufgabe, über die Zwecke und Ziele anderer Unternehmervereine zu reden, sondern nur die Absicht zu sagen: die Aufstellung der reinen Interessenvertretungen, wie wir sie aus vielen anderen Industrien kennen, dass der reine Klassenkampfgedanke herrscht und die Organisation der Arbeiter auf der einen Seite und die Organisation der Unternehmer auf der anderen Seite sich bloss feindlich gegenüberstehen, diesen Gedanken mit Konsequenz auf die Qualitätsindustrien und die gewerblichen Künste auszudehnen, heisst diese Künste selbst ruinieren, denn diese Künste leben gerade davon, dass Unternehmer und Arbeiter miteinander geistig arbeiten. Ein Kunstwerk herzustellen ist eben nicht bloss eine abgezielte bezahlbare Leistung, dazu gehört eigener Sinn, Geschmack, Empfinden, Rhythmus von allen Beteiligten: vom Entwerfer zum ersten Zeichner, vom Unternehmer zum Nachzeichner, von dem, der das Rohmaterial in die Hand nimmt, bis zu dem, der schliesslich die letzte Politur und Einpackung besorgt. Wenn nicht Liebe zur Sache vorhanden ist, gedeiht nichts, bleibt nichts übrig als der Tod im Topf.

In diesem Sinne spreche ich noch einige Worte vom Arbeiter. Die Arbeiter in der Qualitätsindustrie sind nicht zu behandeln wie wenn sie Erdarbeiter wären oder einen Tunnel mauerten. Auch solche Arbeit will getan sein, auch solche Arbeit fordert ihren Lohn und verlangt die Wiederherstellung der verausgabten Körperkräfte und was sonst zum Leben notwendig ist. Künstlerische Arbeit aber fordert mehr. Man kann rundweg sagen, wie es in der These heisst: „Die Arbeiter von Qualitätsindustrien bedürfen eines Lebenshintergrundes, der über dem blossen proletarischen Dasein steht, wenn sie künstlerische Hilfskräfte sein sollen“.

In allen Gewerben, die hier im Werkbunde vertreten sind, gibt es natürlich auch viele Hilfsarbeiter, die mit Kunst gar nichts zu tun haben, die einfach Quantitäten hin- und herschieben, tragen, aufladen usw. Für die gelten die allgemeinen Gesetze des Kampfes ums Dasein und die sozialpolitischen Vorschriften wie für jeden anderen Arbeiter, aber diejenigen, von denen man künstlerische Mitarbeit verlangt, muss man darüber hinaus unterstützen um der Kunst willen. Man muss über das, was sozialpolitisch erzwingbar ist, noch hinausgehen, sonst

schafft man diejenige Mitarbeitertemperatur nicht, ohne die es künstlerisch nicht geht. Es ist gar nicht auszusagen, was an kostbarer Materie verdorben und verschludert werden kann, ohne alle nachweisbare absichtliche Schädigung, wenn das nötige eigene Interesse nicht da ist; was an feinerer Gedankenform verhauen, verstoßen, vergrößert werden kann, wenn nicht die eigene Liebe für die Form vorhanden ist. Wie oft sitzt ein Künstler und zeichnet und denkt: das oder jenes ginge ja, wenn die Leute es machen könnten, sie werden es mir aber schlecht ausführen, darum will ich lieber vereinfachen; ich will es lassen, sie machen es doch nicht ordentlich! Oder aber er sagt: Dort geht's, denn dieser Unternehmer hat den und den besonderen Arbeiter, der es kann! Das ist dann, wie wenn eine Rolle für einen Schauspieler geschrieben wird. So wird ein Stück Zeichnung für eine Arbeitskraft erfunden, von der man weiss, dass sie das Korrelat der Zeichnung ist. Aber solche Erziehung setzt eben voraus, dass ein höheres als das gewöhnliche proletarische Dasein vorhanden sei. Einer unserer Freunde sagte gelegentlich einmal: es wird niemand einen guten Stuhl herstellen, der nicht selber zu Hause wenigstens einen guten Stuhl besitzt. Erweitern Sie das: der Arbeiter hat kein Gefühl für den Wert eines feinen Dinges, wenn er im Hintergrunde nichts als die gewöhnliche Bettlade mit den gewöhnlichen Schirtingfetzen und der Alltagskleidung seiner Frau kennt. Ich rede dabei nicht von Armut, sondern nur von der absolut inhaltlosen Eintönigkeit dessen, was der normale kleine Mann für sein wenig Geld zu bekommen pflegt.

Wer in formloser Umgebung lebt, kann in ihr brav, bieder und treu sein. Künstlerisch wird man aber nicht, wenn man immer nur zwischen schlechten Brettern und falschen Ecken existiert. Wenn Sie überhaupt wollen, dass es in der Kunst vorwärtsgehe, müssen Sie auch die Mitarbeiter Menschen sein lassen. Man muss ihnen zutrauen, dass auch sie ästhetische Bedürfnisse haben. Diese beginnen nämlich nicht erst bei der Selbstdeklaration für die Einkommensteuer, sondern dürfen schon unterhalb derselben anfangen. Die Zukunft aller unserer Bestrebungen hängt zum grossen Teile davon ab, ob es möglich sein wird, die Arbeiterschaft und ihre Gewerkschaften an der Kunsterlebens der Gegenwart zu beteiligen. Eine gute Schule tut viel, Schule er-

setzt aber nicht den mangelnden Hintergrund des eigenen Lebens. Hier ist Werkbundsarbeit.

Was kann überhaupt der Werkbund und was kann er nicht? Zunächst ist klar, was er nicht kann. Der Werkbund kann nie ein Kunstwerk schaffen, vielleicht kann er selber einmal eines werden, was Gott gnädig so wenden möge! Aber er kann kein Kunstwerk schaffen; das machen die Künstler, die Unternehmer, die Arbeiter. Der Werkbund ist eine Organisation. Er soll auch keine Richtung geben, in dem Sinne, dass er einen neuen Stil macht. Daraus würde nämlich nur folgen, dass er die Mode macht, die dann wieder von der nächsten Mode abgelöst werden wird. Wer soll denn darüber bestimmen, was der rechte Stil ist? Jetzt ruft man: Künstler, vereinigt euch, setzt euch zusammen, wir wollen miteinander ausdenken, was stilgemäss ist! Das könnte nett werden! Da könnte der Turmbau von Babel daraus entstehen, bei dem unsere ganze Arbeit zugrunde geht! Lassen Sie jeden auf seine Fassung schaffen, aber reell! Nun aber kommt die Organisationsfrage: Zusammenhalten gegenüber den Behörden, gegenüber grossen Aufträgen, gegenüber gemeinsamen Ausstellungen, gemeinsame Literatur, und dass einer den andern kennen lernt und von ihm lernt! Die Vereinzelnung ist in der Kunst in vielen Fällen eine Krankheit. Der Einzelne kommt nie zu etwas Ganzem. Wie oft wundert er sich, wenn er seinen Konkurrenten kennen lernt, in erfreulicher Weise, und häufig ist das ein Wundern auch über die Abgrenzung seines eigenen Wesens. Wenn der Werkbund organisatorisch straff zusammenhält und für die Reellität in Materie und Form sorgt, schafft er schon allein damit etwas sehr Gutes. Wer genau wissen will, wie das gedacht ist, der nehme das neue Jahrbuch des Werkbundes zur Hand! Mir wäre ja lieber, es wäre in deutschen Buchstaben gedruckt worden, aber manche können es ja auch so lesen. Nehmen Sie dieses neue Jahrbuch zur Hand und sehen Sie da, was der Werkbund bisher geschaffen hat! Wen es trifft, wer es kann, der helfe mit! Ich aber schliesse, indem auch ich den Wiener Freunden danke, für das, was sie uns gezeigt und geboten haben, und dafür, dass sie uns die Tagung so schön gemacht haben, und wünsche Ihnen und uns nicht minder Glück auch für die kommenden Tage.

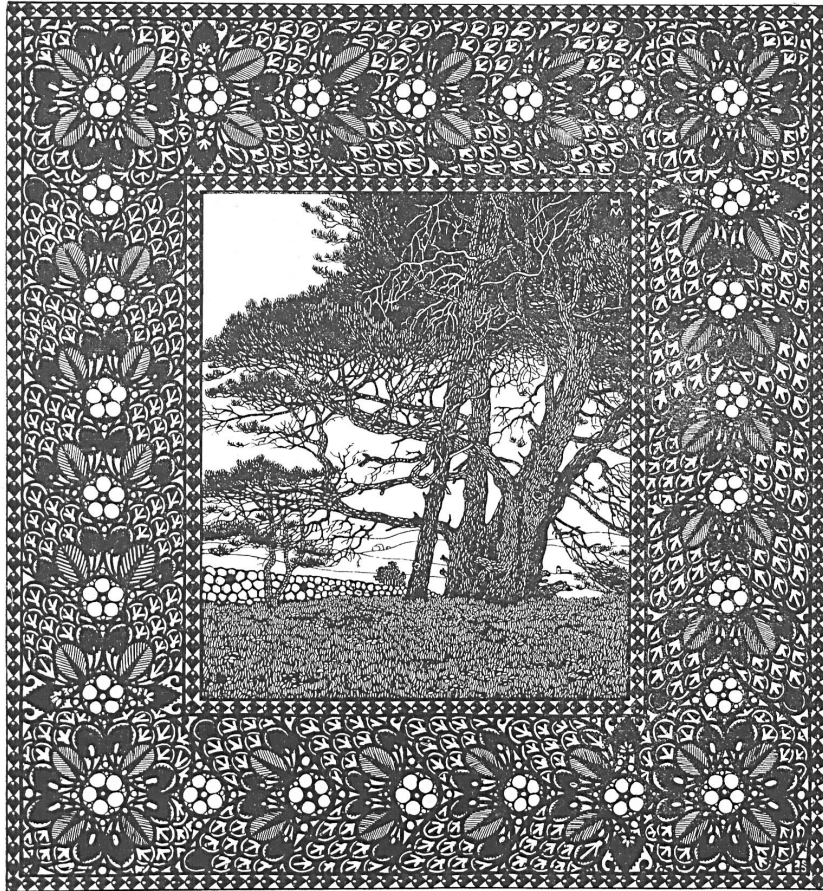
FRIEDRICH NAUMANN.



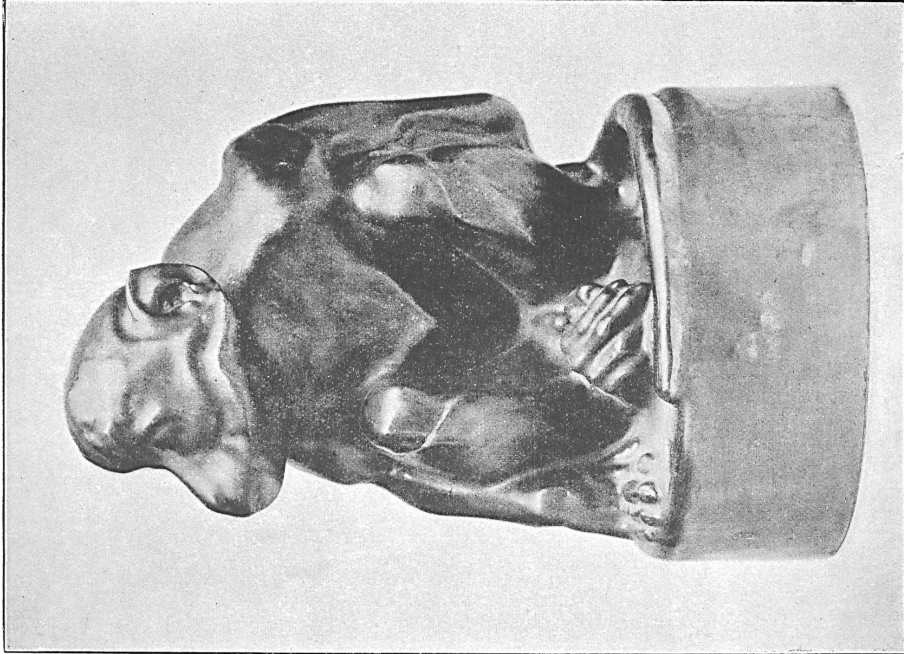
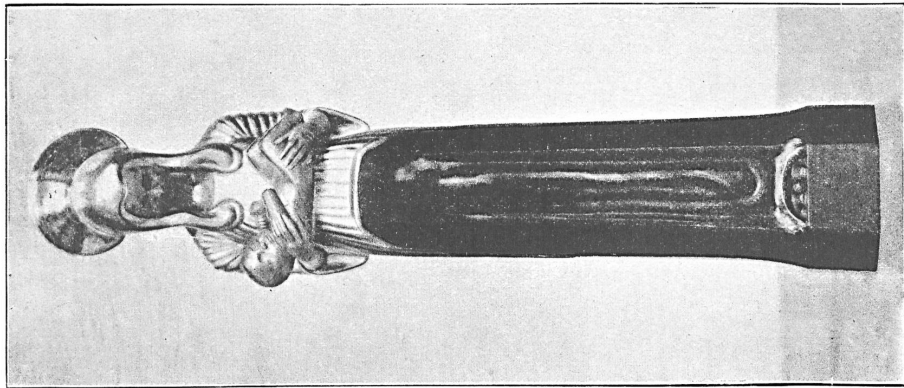
:-:

ARBEITEN DER KUNSTGEWERBESCHULE ZU HAMBURG

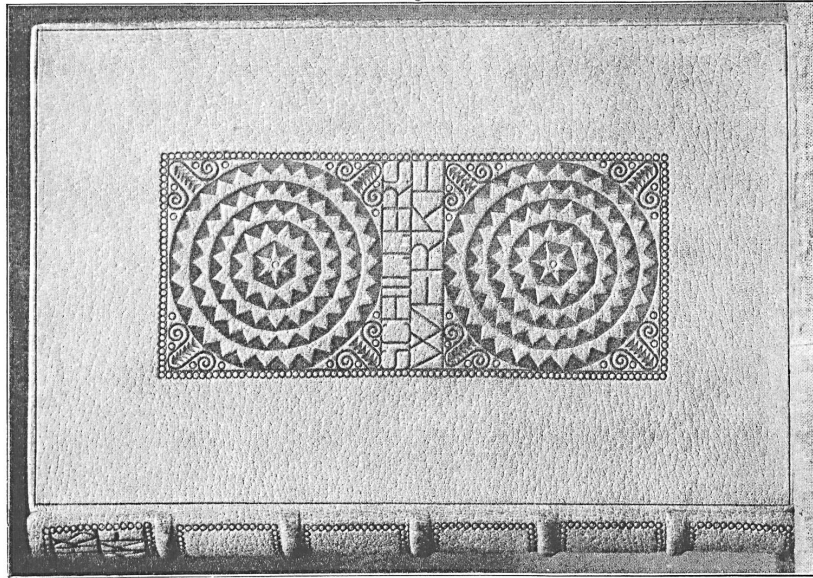
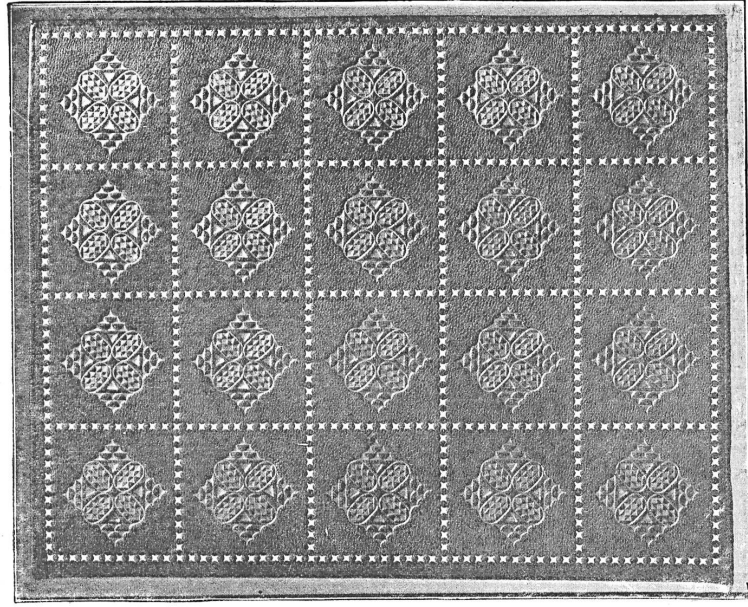
:-:

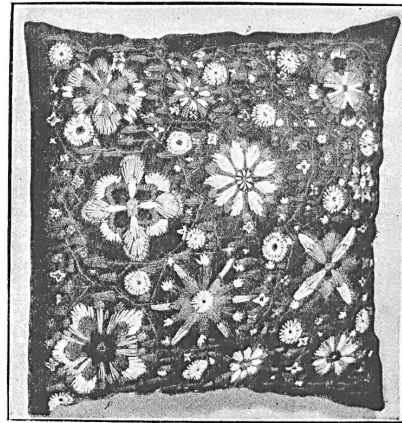
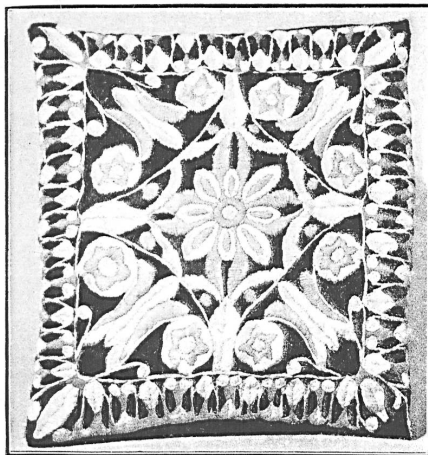
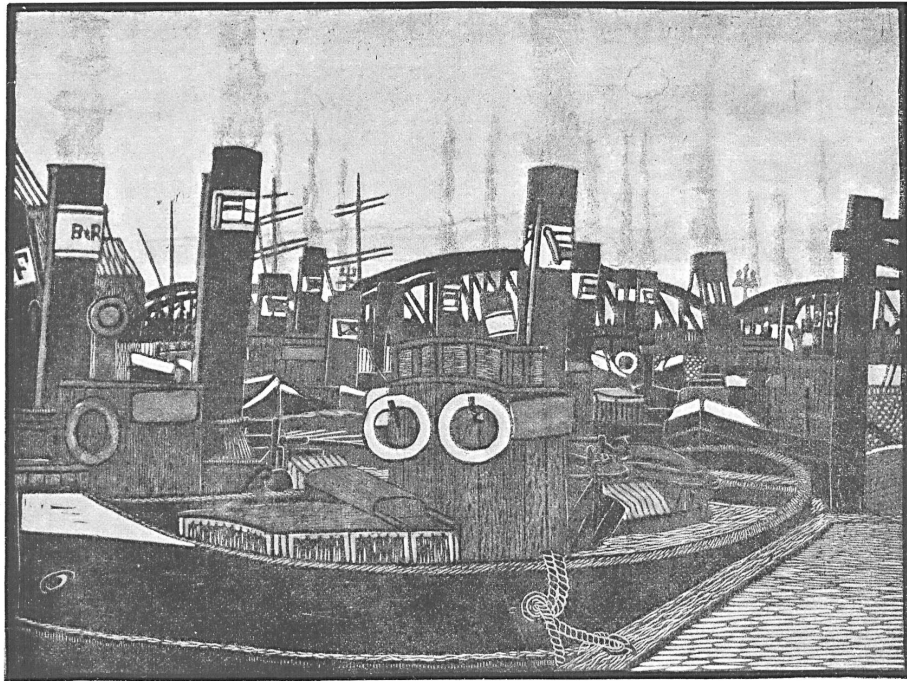


ARBEITEN DER KUNSTGEWERBESCHULE ZU HAMBURG



ARBEITEN DER KUNSTGEWERBESCHULE ZU HAMBURG





ARBEITEN DES ARCHITEKTEN ALFRED ALTHERR





ARBEITEN DES ARCHITEKTEN ALFRED ALTHERR



ARBEITEN DES ARCHITEKTEN ALFRED ALTHERR



ARBEITEN DES ARCHITEKTEN ALFRED ALTHERR

