

"Museum der modernen Kunstindustrie"

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1957)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623031>

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.

Rg 5275
1924 Joh. a. Schlimm
1024 966 4
572 R ✓

SCHWEIZER KUNST ART SUISSE ARTE SVIZZERA

GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN
SOCIÉTÉ DES PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES
SOCIETÀ PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

Bibliothèque Nationale Suisse Bern
AZ
RIEHEN

Januar 1957

Bulletin No. 1

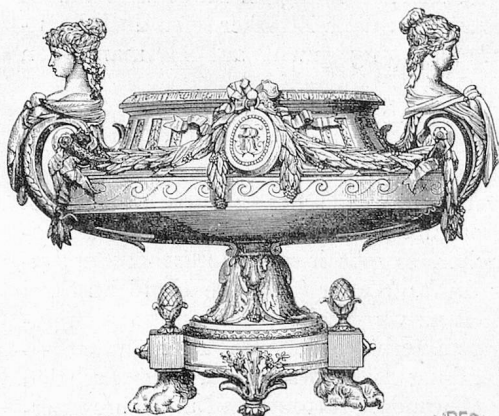
Janvier 1957

«Museum der modernen Kunstindustrie»

Von Peter Meyer

In dem 1873 erschienenen stattlichen Bande «Museum der modernen Kunstindustrie» ist auf 380 Seiten eine «Mustersammlung von hervorragenden Gegenständen der letzten Weltausstellungen von London (1862) und Paris (1867)» wiedergegeben. Das Werk wurde als «Ein Handbuch von Vorlagen für Industrie aller Zweige» vom Verlag F. A. Brockhaus (Leipzig, Berlin und Wien, 1873) herausgebracht. Im Vorwort heißt es: «Verbindung von Kunst und Industrie ist ein Lösungswort unserer Zeit. Die bildenden Künste gewinnen eine immer steigende Bedeutung in unserm modernen Culturleben und werden allmählich wieder zu einem fast ebenso wichtigen Factor desselben, als dies in den glänzendsten Epochen der Antike und der Renaissance der Fall war. Wie in jenen Perioden herrscht auch jetzt das Bestreben, allem und jedem, von dem gewöhnlichsten Geräthe des täglichen Gebrauchs in der Hütte des Armen bis zum Schmuck der Paläste, Stil und schöne Form zu geben. Jeder einzelne Industrielle, welcher nicht zurückbleiben will . . .»

Dann sagt der Verlag mit schöner Offenheit, daß er in diesem Band die Druckstöcke zu fruktifizieren gedenke, die er um teures Geld für die Kataloge jener beiden Ausstellungen habe anfertigen lassen. Begreiflicher Weise pflegen es die Verleger illustrierter Zeitschriften auch heute noch so zu halten — aber sie sagen es selten so geradezu, und sie warten damit nicht elf oder sechs Jahre — die Hälfte wäre bis dahin veraltet. Um beim Typographischen zu bleiben: es sind wunderschön geschnittene Holz-Gravüren nach präzisen Zeichnungen, mit hochgezüchtetem Können und künstlerischer Andacht nach Gegenständen angefertigt, die uns den Aufwand nicht zu verdienen scheinen, denn diese Gegenstände sind größtenteils schauderhaft, sie sind genau das, was man heute als Hausgreuel bezeichnet, was schon in den neunziger Jahren von einzelnen behauptet und noch dreißig Jahre später etwa in einem Propagandafilm des «Werkbundes» mit revolutionärem Elan kurz- und kleingeschlagen wurde.



Eine verschollene Welt, ein anderes Zeitalter — aber wie steht das eigentlich mit dem zeitlichen Abstand — genau besehen? Die Generation der Großeltern, der Urgroßeltern, im Nebel der Vorzeit bereits verdämmert? Noch leben Achtzigjährige, die in jenen Jahren geboren sind, und einzelne Hundertjährige, die die Pariser Ausstellung bewußt und mit diesen ihren Augen gesehen haben könnten, mit denen sie unsere Gegenwart sehen, für die diese Dinge also den Inbegriff des Fortschritts bedeutet haben, den Inbegriff der Modernität.

Die Herkunft der Gegenstände ist nicht angegeben — weder das Land noch die herstellende Firma: die Reklame schlummert noch in prähistorischer Nacht. Der Verlag mußte die Druckstöcke selbst bezahlen, der Band hat auch keine Inserate: es geht um die Sache, streng seriös. Man versucht die Herkunft der abgebildeten Gegenstände zu erraten, aber das gelingt nur vereinzelt mit einiger Wahrscheinlichkeit, denn das alles sind Spitzenleistungen, inter-



nationales Niveau, nicht Volkskunst, und dieses Niveau war so international wie die heutige «Avantgarde».

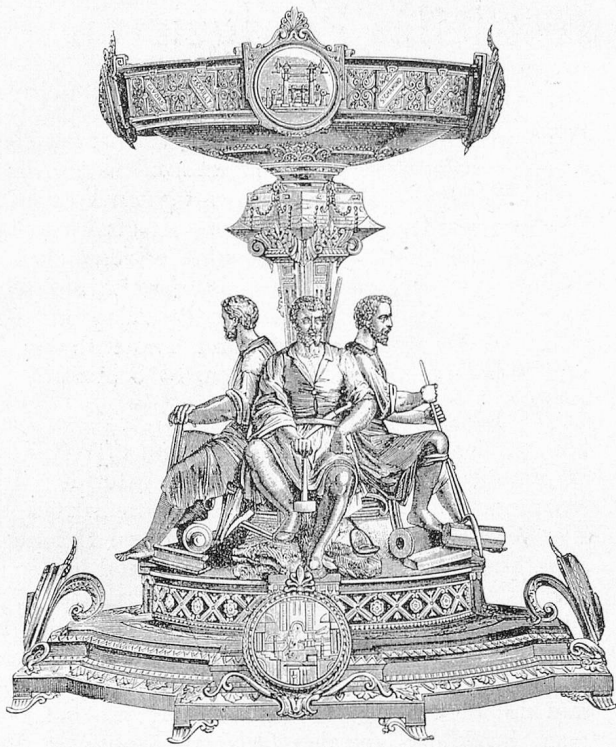
Noch herrscht der französische Geschmack über ganz Europa und ist Französisch die Diplomatensprache — letzte, überständige Reste des vernationalistischen Abendlandes. Es gibt unter den abgebildeten Möbeln noch das breit und bequem gewordene Neurokoko der Louis-Philippe-Zeit, daneben einen etwas schwül gewordenen Spätklassizismus, dessen klassische Nuditäten neckisch mit dem Betrachter kokettieren oder sich absichtsvoll-schüchtern entziehen; auch dämonische, dionysische Mänaden — eher Pradier als die Sternenkälte eines Thorwaldsen. Immerhin: das hat noch Haltung, das Detail ist zart und präzise gezeichnet, wie an der schönen Fassade der Kreditanstalt am Paradeplatz, oder am Bahnhof in Zürich. Und es gibt viel französische Neurenaissance, wie sie damals im Neubau der Opéra zu Paris gradeben ihre Triumphe feierte. Diese entwaffnend naiven gotischen Möbel werden englisch sein, andere, schüchternere eher deutsch, diese Pokale, Reliquienschrine und Verwandtes, wofür die Franzosen die böse Bezeichnung «Bondieuseries» haben, sehen deutsch-romantisch aus — aber es gab ja auch eine französische Neugotik, Ste-Clotilde in Paris beispielsweise. Die Mißverständnisse treten noch mit dem ganzen Aplomb des guten Gewissens auf; zehn Jahre später beginnt Viollet-le-Duc bewundernswerter Dictionnaire der mittelalterlichen Architektur zu erscheinen — von da an wird die Nachahmung wissenschaftlich-pedantisch. Es gibt hier entzückende Mißverständnisse, Verbindungen gotisch-abstrakter Gerüste mit naturalistischem Laubwerk — die naturalistische Ranke in der Graphik der Romantiker gehört zum Lebendigsten jener Zeit.

Seit 1861 gab es in England die Kunstgewerbe-Reform des Morris-Kreises als Firma, aber «Morris, Marshall, Faulkner & Cie.» werden an diesen Ausstellungen gar nicht teilgenommen haben, denn man wollte nicht als «Industrie» gelten. Jedenfalls ist keine Spur dieser Bewegung zu entdecken, und das erinnert wieder einmal an den üblichen unvermeidlichen Fehler der Kunstgeschichte, das, was sich im Rückblick als zukunftsreich erweist, auch schon in seiner Gegenwart als maßgebend zu betrachten. Auch dies ist zu bedenken: 1874 findet in Paris die ziemlich obskure Ausstellung eines gewissen Claude Monet statt, in der das Wort «Impressionismus» geprägt wird, und dies sind die Plüschsalons, für die die Bilder der Impressionisten gemalt wurden — und in denen die Maler wohnten, oder gerne gewohnt hätten, und die noch Vuillard verherrlicht hat.



Noch ist nichts von dem jähen Aufschwung zu spüren, in dem Deutschland beim Erscheinen des Buches schon fieberte: der Eiserne Kanzler hat in Kürassierhelm und Stulpenstiefeln klirrend die Bühne der Weltgeschichte betreten, und gewiß gibt es längst lange Pfeifen und Bierhumpen mit Bismarckköpfen — aber 1862 und 1867 gab es das noch nicht. Aber warum finden wir keinen Trompeter von Säckingen, der doch schon 1854 geboren wurde, warum keine Loreleyen, Germanien, Gretchen? Gab es die in einer mehr volkstümlichen Schicht der Kunstindustrie, die nicht unter den Spitzenleistungen gezeigt wurde? Hier lauern völkerpsychologische Probleme. 1875 wird das erste der Kolossaldenkmäler enthüllt werden: das Hermannsdenkmal im Teutoburgerwald («— als die Römer frech geworden —»). Hier sei eine Diversion gestattet: Anlässlich der Etrusker-Ausstellung im Kunsthaus Zürich fragte eine Besucherin: diese Etrusker seien doch Deutsche gewesen? Das ging gewiß auf Hermann den Cherusker.

Es gibt figurenüberkrustete Pistolen, es gibt einen Bierhumpen, um den ein König in Krönungsornat und Krone auf die Falkenjagd reitet, es gibt Aegyptisches, Assyrisches, viel Pompeijanisches, Maurisches; es gibt Renaissance-Keramik à la Bernard Palissy und gotische Akeleybecher, es gibt irisch-schottisches Bandgeflecht — hier dürfte Walter Scott die Hand im Spiel haben; es gibt ganz vereinzelte Vorahnungen von Jugendstil, es gibt unerhörte silberne Tafelaufsätze — auch in Verbindung mit Kerzen oder Dessertschalen oder beidem, «Girandole-surtout», «Candélabre-Eper-



sprach von «Form ohne Ornament», von Ehrlichkeit des Materials, Ehrlichkeit der funktionellen Form, die Form sollte sich im Idealfall aus Funktion und Material gleichsam von selbst ergeben. Das war erfrischend und nötig — man mußte zu den historischen Stilformen Distanz gewinnen, die das Jahrhundertende erstickend überwuchert hatten.

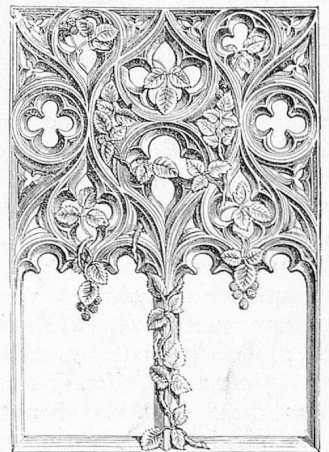
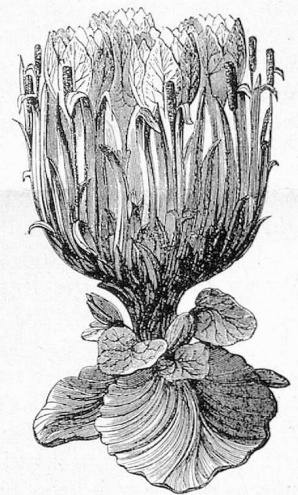
Aber wo stehen wir heute? Dieser naiv-freibeuternde Historismus ist vorbei. Die Avantgarde der Kunstgewerber und Architekten der zwanziger und dreißiger Jahre glaubte eine neue Stilgebundenheit gefunden zu haben, indem sie die Verantwortung für die Form den materiellen Gegebenheiten, dem Material und seiner Bearbeitungstechnik, zuschob. Wir sehen heute, daß der Versuch gescheitert ist — wenn man es auch noch nicht laut sagen darf. Auf der einen Seite wird die Technik wieder verkunstgewerbelt; man sucht die Leuchtkörper, die Vasen, Stühle usw. amüsant und interessant und extravagant aufzupulvern — warum auch nicht? Und selbst an Bauten versucht man so dies und das, was sich nicht mehr restlos mit Material und Technik begründen läßt; man spricht sogar von «neuem Regionalismus», wie man in den zwanziger Jahren vom «neuen Bauen» sprach. Und daneben gibt es einen neuen Historismus massivster Art, eine kirchliche Kunst beispielsweise, die gar nicht urzeitlich genug sein kann; ultra-romanische, geradezu negerische und steinzeitliche Kruzifixe, Kelche, Marien, Reliefs, Wandgemälde, Mosaiken — reformierte wie katholische — ein Historismus, der hofft, in den Tiefen unterhalb aller geformten Historie die Wurzeln des menschlichen Gefühls in den nächtlichen Tiefen der Vorzeit erreichen zu können. Ist Le Corbusiers Wallfahrtskapelle Ronchamp nicht eine Art Wildkirchli, dessen schützende Felsengrotte gerade auch noch künstlich in Beton mitgebaut wurde?

Das sind Naivitäten, die wir heute so wenig als solche empfinden wie die siebziger Jahre die ihrigen. «Die bildenden Künste gewinnen eine immer steigende Bedeutung in unserem modernen Culturleben...» (siehe oben). Aber der Historismus der siebziger Jahre, der aus diesem nachdenkswerten Album von 1873 spricht, scheint mir — nicht in seinen Ergebnissen, aber strukturell sozusagen — moderner zu sein. Kraft der gleichen intellektuellen Wachheit, mit der man die Naturschätze und die neu erschlossenen technischen Möglichkeiten ausbeutete, sah man die durch die Kunstgeschichte damals neu erschlossene Vergangenheit gewissermaßen als einen transparenten Raum, in dem alle Möglichkeiten, eben alle je entstandenen Stilformen, simultan nebeneinander vorhanden und nach Belieben verfügbar sind. Gerade weil man sich als moderner Mensch von allen traditionellen Bindungen befreit hatte, oder glaubte, sich befreit zu haben, wie das jede Epoche glaubt, eben deshalb glaubte man frei über die Formen disponieren zu können, während man der Technik — dem Bereich des Nur-Materiellen — noch nicht die Berechtigung zugestand, die Formen von sich aus allein zu bestimmen, wie dies dann das Programm der zwanziger und dreißiger Jahre wurde und vielleicht der damaligen Avantgarde als ideal vorschwebt. Doch damit kommen wir in bedenkliche Gegenden...

gne», «Centre-pièce» mit Figurenversammlungen, die ein ganzes philosophisches System allegorisieren könnten, andere sind von Völkerschlachten umtobt, das Prachtgebilde mit indischen Elefanten, Gazellenjagden und Paraden war gewiß für Queen Victoria, Empress of India, bestimmt. Das war einmal...

Es gibt viele und nun wirklich zum Teil prachtvolle Kronleuchter, einige für Gasbeleuchtung eingerichtet, und überhaupt: ist das alles wirklich so durchaus schauerhaft und verächtlich, wie wir uns das heute gerne einreden? Das Sonderbarste ist, daß dieses Durcheinander von Stilreminiszenzen gar nicht so chaotisch wirkt, wie man aus seiner Beschreibung meinen sollte, es wirkt vielmehr auf eine schwer faßbare Art einheitlich, und es wäre zu billig, zu sagen, das Gemeinsame sei eben das Mißverständnis, dem jede dieser Stilarten verfallen sei.

Der Jugendstil suchte in den neunziger Jahren diese ganze Welt (sie war unterdessen um einiges gröber geworden) aus den Angeln zu heben, und der technische Materialismus hat sie im ersten Viertel unseres Jahrhunderts wirklich aus den Angeln gehoben — prinzipiell, nicht überall de facto. Das Wort «Materialismus» hat eine unliebsame politische Tönung, von der wir hier absehen können; wir verwenden es, weil «Ehrlichkeit» die Forderung des Tages war. Man



Clichés «Neue Zürcher Zeitung»