



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rückblick auf die historischen Möbelformen im Zusammenhang mit der modernen Raumkunst

Ziegenhorn und Jucker <Erfurt>

Erfurt, (1908)

Der Renaissancestil im 19. Jahrhundert und die Entwicklung der modernen
Raumkunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-44388

zur Unmöglichkeit, wieder und immer wieder alle Einzelheiten der Einrichtung zu bestimmen und anfertigen zu lassen. Dazu kam die zunehmende Bedeutung der Mietwohnung, bei deren Einrichtung der Architekt ja ohnedies ausgeschaltet werden mußte. Und so erwuchs denn mit der Zeit die notwendige Forderung, in den großen Mittelpunkten des Luxus Ateliers für Innendekoration und vollständige Wohnungsausstattungen erstehen zu lassen, deren Leiter als nützliche Vermittler zwischen Architekten und Handwerkern einzutreten haben. Sie führen nicht nur die sämtlichen Möbel, die Tapeten, Gardinen, Teppiche und Stoffe, sondern auch Kunst- und Dekorationsgegenstände aller Art, wie sie zur weiteren Ausschmückung einer Wohnung gehören, wie Vasen von Porzellan und Fayence, getriebene und gegossene Arbeiten in Messing und Bronze, chinesische Lack- und Emailwerke, Lampen, Schalen, Aufsätze, Kron- und Wandleuchter, Gläser, Krüge usw., ja selbst Gemälde und sonstige Werke der hohen Kunst. Der Geschäftsbetrieb eines derartigen Hauses ist also ein außerordentlich großer, es gibt kaum ein Handwerk und kein Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes, das nicht von demselben herangezogen wird, und auf welches es nicht seinen Einfluß übt.*)

Doch wir sind mit unseren Betrachtungen der Zeit vorausgeeilt und kehren zurück zur Stilentwicklung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Der Renaissancestil im 19. Jahrhundert und die Entwicklung der modernen Raumkunst.

Es ist bekannt, wie die erste Weltausstellung auch den Engländern die Erkenntnis brachte, daß ihr Gewerbe einer nachhaltigen Einwirkung künstlerischer Vorbilder bedürfe, man spürte damals deutlich, wie die einseitige Bevorzugung der Maschinen und Fabrikindustrie den Faden der alten Überlieferung zerrissen hatte, wie nichts mehr übrig geblieben war von jener natürlichen und gesunden Kunstübung, die sich ehemals im Handwerk von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte. Als einziger Rettungsweg bot sich nunmehr eine künstliche Befruchtung der Gewerbe, die man am sichersten erreichen konnte, indem man das Beste von dem, was vergangene Zeiten an Kunstwerken boten, zusammentrug, und dieses ganze Gut in geordneter Weise dem modernen Handwerk zur Verfügung stellte.

Hiermit im Zusammenhange mußte aber vor allem der Weg der Lehre und des Kunstunterrichts betreten werden. Man mußte an den Mustern der Vergangenheit das Schöne lehren und Sinn und Verständnis für Form und Farbe ausbilden; man mußte die verloren gegangenen technischen Kunstweisen wieder finden und erneuert einführen; man

*) Unser Etablissement für vollständige Wohnungseinrichtungen mit eigenen Zeichenateliers und Werkstätten für Möbeltischlerei, Bildhauerei, Tapezierer- und Dekorateurarbeiten besteht in dieser Art seit dem Jahre 1897.

mußte künstlerische Kräfte bilden, reif zur Erfindung und reif zur Ausführung; man mußte endlich im Volke nicht nur das Verständnis, sondern Liebe und Leidenschaft zum Schönen erwecken.

Für die lehrhaften Vorbildersammlungen des 19. Jahrhunderts war das South Kensington-Museum in London in erster Linie maßgebend, dessen Programm in festen Linien der geistvollste unserer neueren deutschen Baukünstler, Gottfried Semper (1803—1879) aufgestellt hat. Diesem von England ausgehenden Beispiele mußten alle übrigen europäischen Staaten folgen; nur in Frankreich, dem einzigen Lande, dessen Kunstgewerbe noch immer auf einer Achtung gebietenden Höhe stand, und das durch die Ausbildung seines Geschmackes die ganze übrige Welt abgabepflichtig machte, waren derartige Kunstanstrengungen nicht nötig gewesen; hier war der Schatz der Vorbilder, den das 18. Jahrhundert überliefert hatte, groß genug, um eine gedeihliche Fortentwicklung zu ermöglichen.



Schirmständer
in Messing
getrieben.

Semper schuf das Kunstgewerbe neu aus der italienischen Renaissance heraus. Er faßte diese, zunächst als Architekt, als eine organische Vereinigung griechischer Einzelformen mit römischer Baukunst auf und glaubte, daß eine solche Vereinigung am ehesten imstande wäre, in baukünstlerischer Monumentalität den Anforderun-

gen seiner Zeit zu genügen. In dieser Form betrachtete er also die Architektur gleichsam als Führerin in harmonischer Zusammenarbeit mit allen anderen Künsten und dem Kunstgewerbe. Aber nicht nur die sorgfältige Durchbildung des Baues selbst, den Entwurf des Wand- und Dekorationsschmuckes strebte Semper in seiner eigenartigen geistreichen Weise an, sondern auch in vielen Fällen, namentlich bei seinen selbständigen größeren Privatbauten, schuf er selbst die Vorbilder des Gebrauchsgerätes für das neue Haus und brachte auf diesem Wege Mobiliar und sonstige innere Ausstattung mit dem Charakter der Architektur in einheitliche Wirkung. So gelang es ihm, auch in den Kreisen des Handwerks den Sinn für künstlerische



Dekorationsvase
in Bronze getrieben,
mit geschnitztem,
eichenen Ständer.

Gestaltung gewerblicher Gegenstände im Geiste der italienischen Renaissance neu zu erwecken.

In England setzte mit dieser Geschmacksreform auch noch eine andere Bewegung ein, die erst später für die Umbildung des Konstruktionswesens innerhalb des Hausrates die weitgehendste Bedeutung erhielt: das war die Nutzbarmachung des Eisens für architektonische Zwecke, die in dem Kristallpalast zu London 1851 ihre erste glänzende Ausbildung erfahren hatte. Von hier aus wurde der konstruktive Stil gegenüber dem historischen auch für das Mobiliar von größtem Einfluß. Was man in England schon längst durch die gotische Linienführung zu erreichen gesucht hatte, das brachten nun die gesetzmäßigen Verbindungen der Eisenteile ohne weiteres näher zur Anschauung. Und so wird es dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß der Gewinn, den man in England aus der Arbeit nach den Vorbildern der Renaissancemöbel des

South Kensington-Museums gezogen hatte, kein übermäßig großer gewesen ist. Ganz anders in Deutschland, wo die Gotiker der 1860er Jahre die Konstruktion der Möbel auf die Formen der Renaissance hinüber zu künstlerischen und kunstgewerblichen Erzeugnissen zum Ausdruck gelangte, da wurde zur Bekräftigung dessen das Banner der altdeutschen Renaissance entfaltet, um das sich Nord und Süd in heller Begeisterung scharte: aus dem Studium unserer Väter Werke heraus sollte sich ein neuer nationaler Stil entwickeln.

Der Vorort dieser neudeutschen Renaissance war München. Dort konnte sich der Volkscharakter gerade in dieser Stilart, im Gegensatz zu der kühleren Denkweise, die noch im Norden Deutschlands von Schinkels Überlieferungen und Sempers Schule her von großem Einfluß war, am erschöpfendsten aussprechen. Das kam dann auch so tiefgehend zum Ausdruck, daß die deutsche Renaissance schließlich vom Kunst-



Blumenbrunnen aus Marmor mit Figuren aus grünlich patinierter Bronze.

Original im Palazzo Grimani in Venedig.

leiten versuchten, indem sie die nordische Richtung bevorzugten. Es dienten als Vorbilder die niederländischen Originale, die in ihrem verständigen Aufbau und den Profilierungen so vornehm in Erscheinung treten; indessen waren von Österreich her die Strömungen der neuen italienischen Renaissance zu mächtig, als daß die niederländische Richtung sich Bahn brechen konnte. Und als dann nach den Ereignissen von 1870 und 1871 der nationale Aufschwung in

Deutschland auch in

gewerbe aus in die Baukunst eindrang: die Freude am schönen einzelnen Stücke altdeutscher Handwerkskunst führte dazu, ganze Zimmer im altdeutschen Geschmack einzurichten und vom altdeutschen Zimmer gelangte man zum altdeutschen Hause.

Nun wandten Museen, Kunstgewerbeschulen und Gewerbevereine diesem Stile eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Pflege zu. Vor allem hielten die leitenden Kreise der eben gegründeten Vorbildersammlungen lebhaft Umschau nach dem, was von alter deutscher Kunst in der Heimat noch vorhanden war; es begann jene unzählbare Reihe von Ausstellungen, die sich aller Orten bemühten hervorzusuchen, was in den Schlössern und den alten Familienhäusern, Sakristeien und Klöstern verborgen war an altem, köstlichem Gut. Mit Schmerzen ward man inne, wie vieles in den langen Jahrzehnten des Unverständes und der Gleichgültigkeit zerstreut, verschleppt und geradezu vernichtet worden war; aber doch gewahrte man mit freudigem Staunen, wie vieles noch in verborgenen Ecken und Winkeln sich erhalten hatte: fromme und schlichte Anhänglichkeit an das, was die Altvordern geliebt und geschätzt, hatte an geweihten und weltlichen Orten oft mehr bestehen lassen, als man erwartete.

Und bei dem Studium der Renaissanceeinrichtungen konnte man unmöglich die Erzeugnisse des Orients übersehen. Hierfür war schon die Londoner Weltausstellung 1851 von durchschlagender Wichtigkeit geworden: es fielen dort die herrlichen Teppiche von Indien auf, im Gegensatz zu den Teppichen mit den Blumenmustern in buntschreienden Farben, die damals in England und auch in Frankreich hergestellt worden waren.

Nun machten Dürer's und Holbein's-Bilder und viele andere Werke des 16. Jahrhunderts, die mit der Herrichtung des altdeutschen Zimmers



Reichgeschnitzter Paravent
mit schmiedeeisernen Beschlägen
(nach alten Türfüllungen).

in Verbindung stehen, die Einflüsse des Orients in persischen Teppichen, in bunt glasierten, maurischen Geschirren, in getriebenen und gravierten Metallgeräten und in hundert Einzelheiten der Ornamentik, so lebhaft geltend, daß ohne weiteres die älteren orientalischen Arbeiten in den Kreis der Sammlungen hineingezogen werden mußten. Waren die



Reichgeschnitzte Bank.

Aus einer Kirche der Danziger Niederung.

älteren Stücke dieser Art nicht zu erreichen, so gaben die modernen bei der langen Erhaltung der Formen im Orient immerhin einen lebhaften Abglanz früherer Herrlichkeit. — Allmählich wurde dann aber das Thema von unserer Väter Werken ausgeweitet und variiert bis in die fernsten Perioden, bis in die fernsten Zonen hinein, und eine jede der größeren Vorbildersammlungen strebte an, ein womöglich vollständiges Bild von der dekorativen Kunst aller Völker und Zeiten zu geben.

Am Anfange der altdeutschen Renaissancebewegung hatte man angenommen, daß zunächst auf dem Wege der direkten Benutzung erhal-



Altwestfälische Anrichte.

tener Originale die Erreichung eines einheitlichen nationalen Stiles möglich sei und bei der Erziehung kunstgewerblicher Kräfte ging man

davon aus, erst einmal der Handarbeit wiederzugeben, was ihr die Maschine entrissen hatte. Im Bereiche des Mobiliars trat wieder das deutsche Nußbaum- und Eichenholz an die Stelle des vorher so hoch geschätzten fremdländischen Mahagoniholzes. Das Material wurde wieder als solches behandelt; für ein behaglich eingerichtetes Zimmer forderte man eine tüchtige einheitliche Durchbildung und Durcharbeitung seiner einzelnen Teile und hier wiederum eine reiche Gliederung und den Schmuck der Schnitzerei.

Das alles geschah in vollständiger Nachahmung des Gegebenen, ohne den neuzeitigen Anforderungen Rechnung zu tragen, ohne den vorgefundenen guten, alten Stil genügend um- und weiterzubilden. Wohl hatte man erreicht, daß der einzelne Kunstgewerbler im Sinne der alten Kunstübung und Handfertigkeit wieder materialgerecht arbeiten lernte; aber man bemühte sich dabei zu wenig, in den Geist und inneren Wohlklang des Stiles einzudringen, man blieb am Äußerlichen, an der Einzelform, am einzelnen Ornament, am einzelnen alten Schnörkel haften.

Der damalige Geschmack hatte sich von der absoluten Vorbildlichkeit der musealischen Originalstücke auch dadurch gefangen nehmen lassen, daß einige Städte, in dem dankenswerten Bestreben, das Zeitalter der Renaissance so echt und malerisch wie möglich darzustellen, es unternommen hatten, die erhaltenen Einrichtungsgegenstände in einem mittelalterlichen Bau zur Anschauung zu bringen. In ähnlicher farbenprächtiger Wirkung, die allerdings gewaltig abstach gegen die dürftigen Hauseinrichtungen der dreißiger und vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, bemühte man sich nun im eigenen Hause Zimmer zusammenzustellen. Ein solches Vorgehen ist auch verständlich, wenn es sich um die Einrichtung eines Liebhabers handelt, die hier und da wohl gar eine Reihe wirklich alter guter Kunstwerke beherbergt. Aber aus solcher Antiquitätenliebhaberei bildete sich dann ein allgemeiner Ateliergeschmack heraus, der in ganz ungerechtfertigter Weise in die wirklichen Wohnräume übergriff.

Es war in der Begeisterung für das altdeutsche Zimmer der Kunstgewerbemuseen zunächst übersehen worden, daß das Mobiliar, welches sich aus früheren Zeiten in unsere Tage hinübergerettet hat, keineswegs den richtigen Durchschnitt geben kann, was Kunst und Gewerbe für die Lebensbedürfnisse der betreffenden Periode geleistet haben, sondern es gibt ganz überwiegend doch nur Beispiele verfeinerter Kunstarbeiten, die mehr zum Luxus als zum wirklichen Gebrauch hergerichtet waren. Das wirkliche Gebrauchsgerät ist zu allen Zeiten einer schnellen Abnutzung und gleichmütigen Zerstörung ausgesetzt gewesen; des Aufbewahrens würdig ist immer nur erschienen, was durch besondere Kostbarkeit des Materials oder der Arbeit sich als etwas Beachtenswertes auch dann noch kennzeichnete, wenn der Tagesgeschmack bereits über

den betreffenden Formenkreis zu einem neuen hinweggeschritten war. Derartige Prunkstücke, welche häufig auf Widmungen beruhen, so daß sich auch noch persönliche Wertschätzung an dieselben knüpfte, wanderten dann in die Prunksäle der Patrizier oder in die Kunstkammern der Schlösser, und ein solcher, mit Schnitzereien, allegorischen, symbolischen und heraldischen Bildwerken bedeckter Schrank (vergl. Abb. S. 112) gilt dann sehr mit Unrecht einige Jahrhunderte später als Typus des Schrankes der Renaissance. Es ist gar nichts schwerer als wirkliche Gebrauchsmöbel der älteren Zeit zu finden, die schlicht und einfach genug sind, um für mittlere Verhältnisse als Anhalt zu dienen, und doch hinreichend gut und künstlerisch in der Abmessung ihrer Teile, um die anspruchsvolle Aufstellung in einem Museum zu rechtfertigen.

So ergab denn die Praxis sehr bald, daß viele der erhaltenen Möbel des 16. Jahrhunderts dem modernen täglichen Gebrauch nicht ohne weiteres zu dienen vermochten, vor allem war es die Art des Sitzmobiliars, das den Lebensgewohnheiten der neueren Zeit am wenigsten entsprach. Es entstanden daher im Bereiche der Stuhl-

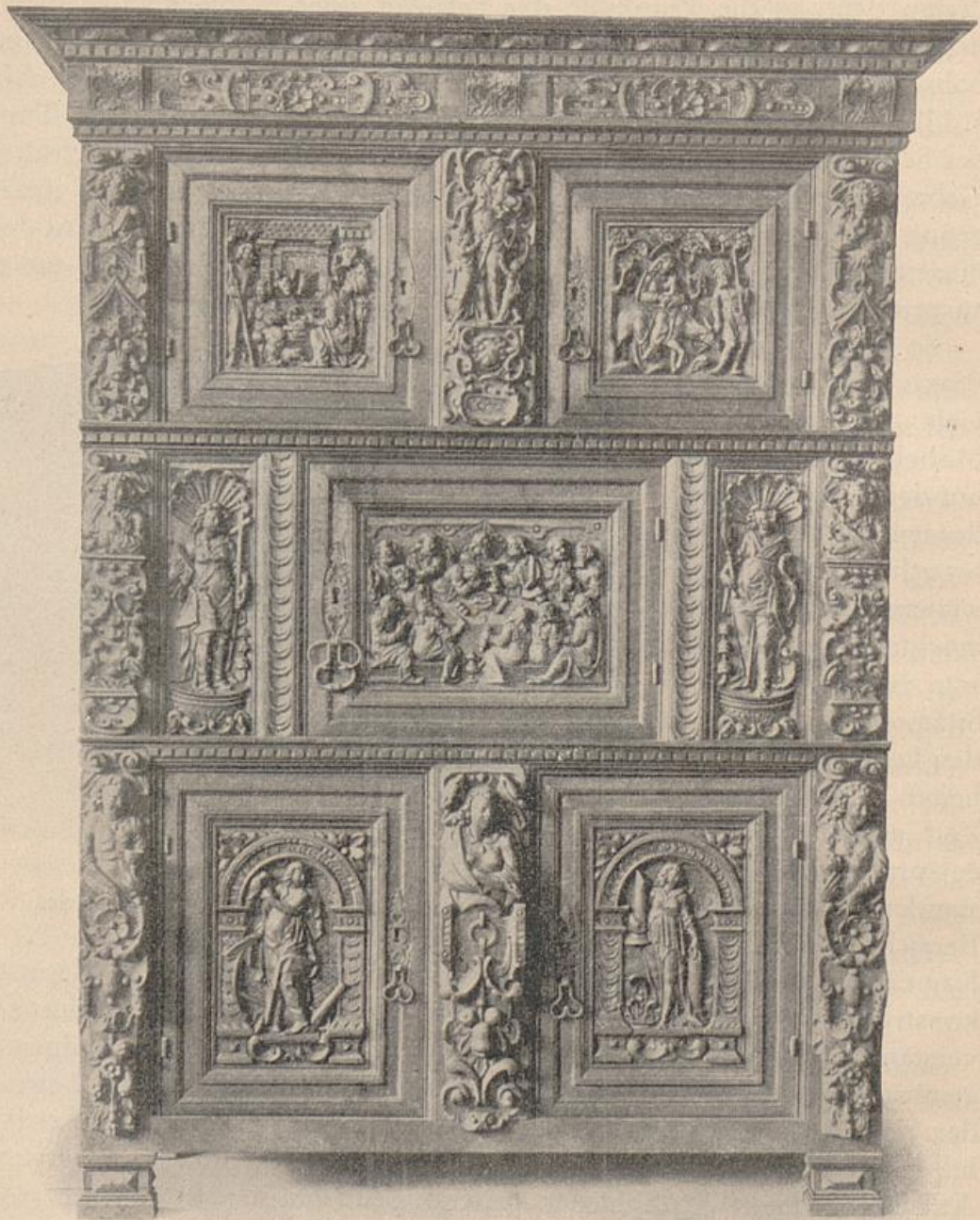


Reich eingelegte italienische Kommode.

formen aus den neuzeitigen Bedürfnissen heraus und auf der Basis der konstruktiven und schmückenden Teile deutscher Renaissance durchaus verständige Typen, wobei namentlich der Lederbezug oder ein stilgerecht gemustertes Stoffpolster bevorzugt wurden. Doch auch gute Beispiele der mit Rohrgeflecht bedeckten Sitze und Rücklehnen haben sich in billigeren Waren bis zum heutigen Tage erhalten. Einer italienischen Anleihe verdankt das Sofa der späteren neudeutschen Renaissance seine Entstehung: es ist die Form mit gerade aufsteigender Lehne, einem langen Bordbrett und dem sich häufig darüber erhebenden Spiegel. Auch das eigentliche Büffet ward nun erst geschaffen und mußte den modernen Ansprüchen gemäß einen stattlicheren Aufbau erhalten.

Und wenn wir uns weiter umsehen im deutschen Zimmer dieser neuen Renaissance, das Kleingerät, die Tapeten, Teppiche, Stickereien mit eingerechnet, so verdanken wir eigentlich jener Periode in ihrer

weiteren Entwicklung einen wieder gesunden Geschmack auch in den Kreisen des guten Mittelstandes mehr denn je. Die Pflege des neu erwachten künstlerischen Bedürfnisses in Werkstatt und Haus, wo die



Norddeutscher Schrank vom Jahre 1641.

Aus dem Germanischen Museum in Nürnberg.

Förderung der Frauenarbeit in Bezug auf textilen Schmuck nicht zu unterschätzen ist, hat die deutsche bürgerliche Wohnungsausstattung der 1870er bis gegen die 1890er Jahre auf eine beachtenswerte Höhe gebracht. Und die Berichte der Ausstellungen moderner Erzeugnisse

dieser Zeit verzeichnen denn auch übereinstimmend, daß das deutsche Mobiliar sich einfacher, gesetzmäßiger Struktur zuwendet im Stile der Renaissance. Bemerkenswert erscheint vor allem, daß diese Periode sich in Deutschland als eine Wendung kennzeichnete, die unabhängig vom französischen Geschmack ihre selbständigen Wege einschlug. Von diesen Gesichtspunkten aus schrieb selbst Julius Lessing nach der großen Münchener Ausstellung des Jahres 1877: »Ich glaube, daß wirklich im Anschluß an die besten Formen der Renaissance der gemeinsame Weg zur Entwicklung eines lebensfähigen deutschen Stiles gefunden ist. Es wäre vermessen, die Arbeit als bereits vollbracht anzusehen, aber wir dürfen mit gutem Gewissen sagen: wir sind auf dem besten Wege, es kommt jetzt nur darauf an, daß alle Beteiligten fest und streng bei der Sache bleiben.«

Daß es leider anders kam, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Italien, das erfindungsreiche Mutterland der Renaissance, stand auf den damaligen Weltausstellungen mit seinen Erzeugnissen für die Wohnungseinrichtung wieder an der Spitze. Es war ein unberechenbarer Vorteil, daß hier die nationalen Kunsttraditionen mit dem herrschenden Stil der Zeit zusammenfielen. Innerhalb der Bewegung, das Alte neu zu beleben, hatte dieses Land, das sonst in der modernen Kultur keineswegs obenan schreitet, aber auch einen sonderbaren Vorsprung dadurch erlangt, daß dort sich bereits lange vor dem neuen Aufschwunge des Kunstgewerbes im übrigen Europa durch das Fälschergewerbe eine besondere Geschicklichkeit ausgebildet hatte. Die Nachfrage nach echten Werken der Renaissance war auf dem italienischen Kunstmarkte viel zu groß, als daß nicht geschickte Leute es hätten versuchen sollen, die alten Stücke nachzubilden. Auch das unerläßliche Bedürfnis, beschädigte Werke früherer Perioden in einzelnen Teilen zu ergänzen, führte zu einem genaueren Studium der alten Kunst. Die so gewonnene Geschicklichkeit kam neueren Sachen zugute, und man



Reichgeschnitzter Sessel mit gewundenen Säulen, für Halle oder Herrenzimmer geeignet.

Original in Privatbesitz.

sah nun in Italien eine ganze Schule von Holzbildhauern heranreifen, welche in der Geschicklichkeit der Ausführung den besten alten Vorbildern wenig oder nichts nachgaben.

Die italienischen Möbel der modernen Renaissance waren andererseits aber nicht frei von Schwächen hinsichtlich ihres Aufbaues. Man ahmte wohl die einzelnen Pilaster, die schönen, alten Füllungen nach, wußte sie aber nicht zu einem Möbel zu vereinigen, in welchem die Teile in einem vernünftigen Zusammenhange stehen. Man vergriff sich im Maßstabe des Ornaments und machte für einen kleinen Rahmen ein Blattwerk, das selbst für ein großes Bild erdrückend wirken würde, umgekehrt brachte man an einem übermäßig großen Schmuck Pilaster von einer Feinheit an, wie sie nur an kleinen Schmuckkassetten zur Geltung



Blumen-
brunnen
aus
Steinguß.

kommen konnten. Auch kam man leicht dazu, die Vorbilder übertrumpfen zu wollen: die Schnitzerei erschien zu elegant, man setzte einen Stolz darein, die Ornamente möglichst vom Boden loszulösen und gleichsam als freischwebend darzustellen und vernichtete hierdurch den eigentlichen ornamentalen Charakter. Es zeigte sich an diesem Punkte recht deutlich, welcher Unterschied zwischen den Erzeugnissen einer selbständig erfindenden und denen einer nachahmenden Zeit ist. Die Periode, welche das Ganze geschaffen, beherrscht die einzelnen Teile, die im Zusammenhange mit dem Werke erdacht sind. Die Nachahmer haben die Teile in der Hand, machen einzelnes viel besser, als es auf dem Vorbilde gewesen, aber sie wissen vom mühsam Erlernten nichts zu opfern, sie wissen das Einzelne nicht dem Ganzen unterzuordnen.

Die Begeisterung für diese italienischen Möbel ließ denn auch bald erheblich nach, nachdem man anderweit eben auch mit Renaissanceformen umzugehen gelernt hatte und dieselben in besserem Verhältnisse zu der Gesamtmasse verwendete; aber in der Einzelleistung, in der Feinheit des Linienschwunges, in den kokett überraschenden Windungen des phantastischen Schnörkelwesens bleiben die Italiener unerreicht, und alle unsere nordischen Nachahmungen jener Epoche erscheinen wie ein blasser Nachklang, dem man die Zwischenstationen der Gipsabgüsse und Tonmodelle ansieht.

Reichlich in Aufnahme kamen während der neuen Renaissanceepoche auch die italienischen Möbel mit Elfenbein- und anderen Einlagen; aber auch hier versagte schließlich der alte, edle Reiz, man arbeitete auf derbe und überraschende Effekte, auf die Befriedigung eines noch ungebildeten Geschmackes hin: schwülstig überladene Formen, schwere Farben und überreiche Vergoldungen herrschten vor.

Österreich hatte sich während der modernen Renaissance-Bewegung noch eher als Deutschland auf vielen der wichtigsten Gebiete des Kunstgewerbes von dem französischen Einfluß so gut wie völlig befreit, und es verdankte diesen Zustand nicht zufälligen Umständen, sondern einem bewußten, planmäßigen und allseitigen Vorgehen, dessen Früchte nicht mehr als fragliche Produkte einer künstlichen Züchtung anzusehen waren, sondern sich bereits als völlig verwachsen mit der gesamten Gewerbetätigkeit erwiesen.

Inmitten dieser Geschmacksreform stand hier das 1863 gegründete Kunstindustriemuseum in Wien, von dem aus gleich am Anfange der Bewegung gegen 60 Fachschulen für die kunstgewerbliche Fortbildung nach einheitlichen Grundsätzen sorgten und diese bis in die entferntesten Gebirgstäler des verzweigten Landes hineintrugen, so daß sehr bald an allen Orten selbständige und tüchtige Arbeit geleistet werden konnte.

Man knüpfte auch in Wien ohne weiteres an die Kunstformen der Renaissance an; aber man wählte daraus zunächst nur die Epoche der italienischen Frührenaissance des 15. Jahrhunderts, die sich bestrebte, die edlen Schöpfungen Griechenlands und Roms den Bedürfnissen der damaligen



Reich eingelegte italienische Kommode.

Zeit anzupassen und diese Aufgabe mit der vollen Frische eines neu erwachenden künstlerischen Lebens löste. Hier bot sich dann nicht nur ein unendlich reicher und vielseitiger Schatz des früher geschaffenen Materials, es bot sich auch zugleich die Möglichkeit, die geistig verwandten Formen antiker Kunst mit demselben in noch höherem Grade zu verschmelzen, als die Renaissance selber es getan. Man konnte somit aus einer organischen Verbindung des Edelsten, was die Menschheit im Laufe zweier Jahrtausende auf europäischem Boden geschaffen hatte, ein lebensfähiges neues Formengebiet herstellen, das gerade in Österreich auf dem Gebiete der Möbelindustrie und sonstigen Wohnungsausstattung die glänzendste Ausbildung erfuhr. Die Werke der deutschen Renaissance schlossen sich dann bequem in diesen Rahmen ein. Auch die Verbindung mit den mustergültigen Formen orientalischer Kunst, besonders

für das Flächenmuster, war bereits von der Renaissance geschaffen, so daß selbst nach dieser Seite hin die Bereicherung der Formensprache ermöglicht war.

Neben den geschnitzten Möbeln und solchen in wirklich ganz vollendeten Leistungen der Intarsiarbeit nach den besten Mustern der Renaissanceperiode, ohne dieselben sklavisch zu kopieren, schuf man in dieser Zeit in Österreich aber auch die konstruktiv neue Form der Sitzmöbel aus gebogenem Holze, wobei der Fabrikant mit zwingender Notwendigkeit darauf hingewiesen wurde, sich in naturgemäßen Formen zu bewegen: Körper und Konstruktion fallen dort völlig in eins zusammen. Diese Möbel, die sich von Wien aus mit großer Schnelligkeit über ganz Europa verbreitet haben, können als ein wirklich nennenswerter Fortschritt unserer Zeit bezeichnet werden, ein

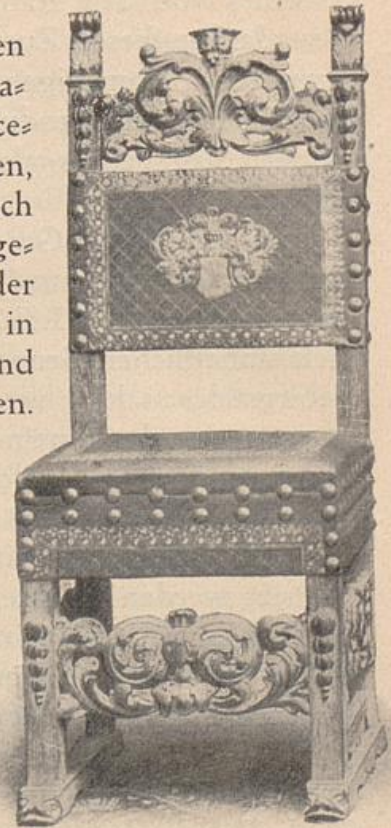
Fortschritt, der charakteristisch genug auf demselben Gebiete liegt, wie die Ausbildung unserer Maschinenindustrie und unserer Eisenkonstruktion.

In Frankreich offenbarte sich während dieser Periode nicht die geringste Neigung, die Renaissance als einen nationalen Stil festzuhalten. Immerhin schenkte man den eigenen Erzeugnissen des Mobiliars aus dem 16. Jahrhundert mehr Beachtung als sonst. Man knüpfte bei dem Suchen nach Vorbildern aber auch an die Formen aus der Zeit Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. an und begünstigte daneben, die Periode des Rokoko mit ihren unsymmetrischen, willkürlichen Formen ganz bei Seite schiebend, in hohem Maße auch den Stil LouisXVI., dessen knappe und fast übermäßig



Rohrstuhl
im Stil Louis XIV.

schlanke Eleganz den Bedürfnissen des modernen Hauses nahe stand und sich mit den Formen der Periode Ludwigs XIV. und denen der französischen Renaissance ziemlich einheitlich verbindet. Diese Formen

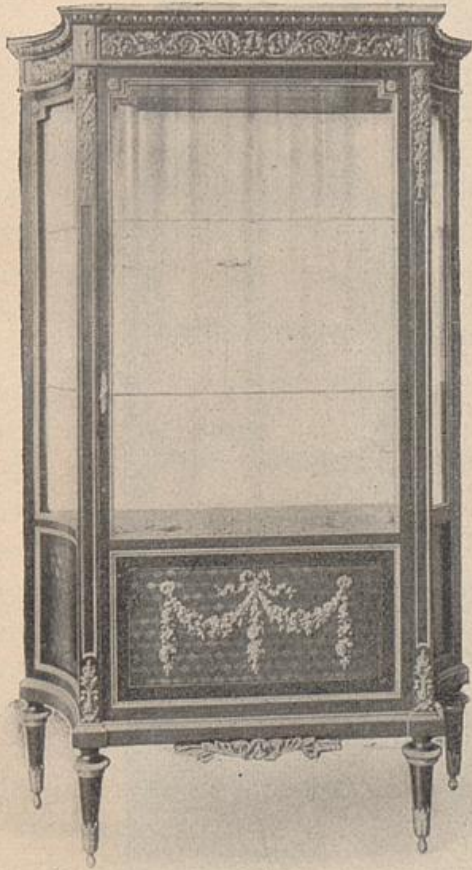


Schwerer Stuhl
für Vorhalle oder Diele,
mit gepunztem Leder und
vergoldeten Schnitzereien.

Original in Privatbesitz.

traten allerdings nicht mit der Selbständigkeit wie früher auf, sondern sie erschienen vornehmlich als Anhängsel der eigentlichen Renaissance.

Die Folge dieser Bevorzugung der Renaissance war unter anderem auch die, daß man sich der eigentlichen Holzarbeit in höherem Grade als früher zuwandte und es nicht eben für nötig hielt, ein Möbelstück lediglich durch Anwendung von Metall und anderen Kostbarkeiten zu einem Prachtstück zu gestalten. Die sonst beliebten Boulle-Möbel aus der Zeit Ludwigs XIV., aus Messing und Schildpatt gebildet, traten erheblich zurück. Auch der Bronzebeschlag mußte in höherem Maße, als es sonst in Frankreich der Fall zu sein pflegte, der eigent-



Vitrine, Louis XVI.,
mit Bronzen und Marmorplatte.



Feiner Stuhl, in Holz geschnitten und echt vergoldet.

lichen Holzbildhauerei weichen. Natürlich fehlte es nicht an einzelnen Ausnahmen nach anderer Richtung hin.

Der Charakter der französischen Möbel der Neu-Renaissance war im übrigen von Paris aus gegeben durch die Vorbilder aus der Zeit Heinrichs II. und Franz I., die sich in den Sammlungen des Louvre und des Hotel de Cluny befinden, und wie solche auch auf den Zeichnungen von Ducereau und anderen gleichzeitigen Meistern dargestellt erscheinen. Schlanke, zierliche, etwas überhohe Pilaster mit fein geschnittenen, meist korinthischen Kapitälern, ein schmales, fein profiliertes

Rahmenwerk, Füllungen mit flach gehaltener Schnitzerei, welche die Linien der Zeichnung in fast überfeine Einzelheiten auflöst, dazu bei Schränken eine Menge von Türen, kleinen Schubladen, Absätzen und Vorsprüngen bei knapper Gesamthaltung der Form, was sich alles im wesentlichen auch bei Schreibtischen, Schmuckkästen und ähnlichen Salonmöbeln wiederholt.



Paravent, Louis XVI., unten mit Spiegeln, oben mit Glas.

Gerade aber diese zierlichen französischen Möbel, die nach den Motiven aus der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgebaut waren, entsprachen nicht mehr dem allgemeinen Geschmack der neuen Zeit, sie brachten deutlich zur Anschauung, daß der von der Renaissance beliebte Aufwand von Architekturgliedern für die Möbelkonstruktion vielfach ein zu großer ist, daß durch Nachbildung der Gesimse und Kapitäle im

kleinen feinen Maßstabe eine Zerbrechlichkeit herbeigeführt wird, die der Gebrauchsfähigkeit des Möbels widerspricht. —

So verheißungsvoll die neue kunstgewerbliche Bewegung auf Semper'schen Grundlagen eingesetzt hatte und so segensreich in Bezug auf die Wiedererlangung technischer Handfertigkeiten die musealischen Vorbilder in Wirksamkeit getreten waren: es erhoben sich doch bald Klagen, daß alle unsere hochgepriesene Arbeit nichts sei, als ein oberflächliches Angewöhnen älterer Kunstformen, als eine äußerliche Nachahmung, die sehr weit davon entfernt sei, der Schönheit und Würde jener Originale gleichzukommen, die von den Vorbildern nichts entlehne als einzelne Brocken und Ornamente, dieselben zusammenhanglos aneinanderreihe und prunksüchtig überhäufe. Der Vorrat, so hieß es, sei bereits abgewirtschaftet, jetzt sei nichts mehr da zum Kopieren, zum Erfinden sei unsere Zeit — trotz ihres stark entwickelten Kunstbedürfnisses — zu kraftlos, und so bleibe ihr nichts anderes übrig, als von dem abgegrastem Felde der Renaissance hinüberzuschreiten auf ein neues Feld: zunächst die Barockzeit vorzunehmen, dann die Formen des Rokoko, dann die des Empire, aber immer doch nur unvollständig und äußerlich, zu kopieren, sie zu zerstören, und somit werde im Laufe weniger Jahrzehnte heruntergearbeitet und verwüstet, was die Jahrhunderte vorher mit sorgsamer Liebe angebaut und durchgebildet hätten.

Dieser Schmähruf trat mit voller Schärfe dem stolzen Siegesruf entgegen, der aus dem Jahre 1877 noch von München herüberhallte.

In Wirklichkeit übersah man — und hat es späterhin, bis zum heutigen Tage leider oft genug übersehen — wie töricht es ist, die wunderbar reiche Tradition früherer Wohnungskunst einfach abzulehnen, wieviel jedem einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes der Schatz unserer Väter Werke an sorgsamer, fleißiger Arbeit wieder eingebracht hatte; man übersah auch, daß die Sammlungen nicht nur den Zweck hatten, uns künstlerisch oder geschichtlich zu erfreuen,



Empire-Sessel,
Mahagoni mit Bronzen.

sondern daß Handwerker und Publikum durch die Museen zur Kunst neu erzogen worden waren.*)

Wie schon angedeutet, folgten der Periode der Neu-Renaissance die Stilwiederholungen des 17. und 18. Jahrhunderts, wovon die Formen des Rokoko-Zeitalters noch bis zum Anfange der 1890er Jahre den breitesten Raum einnahmen. Inzwischen verwies man aber im Gegensatz zu der Formenfülle, die in unserer Tischlerei überhand genommen hatte, auf die gesunde Einfachheit des englischen Mobiliars. Es traten auch amerikanische und belgische Einflüsse hinzu; doch im wesentlichen ging die gesamte baukünstlerische und kunstgewerbliche Bewegung der neuen Zeit von England aus. Hier war die Nachahmung geschichtlicher Vorbilder das ganze 19. Jahrhundert hindurch nicht mit der Hingabe an



Kommode aus der Frühzeit des Louis XVI-Stiles
mit Einlagen, Bronzen und Marmorplatte.

die fremden Muster betrieben worden wie diesseits des Kanals. Ein neuer Stil konnte sich ganz allmählich und organisch aus dem gesunden praktischen Sinn heraus entwickeln. Der Ausgangspunkt dafür wurde das englische Familienhaus. Die Tatsache, daß man im eigenen Hause wohnt oder wenigstens ein ganzes Haus zur alleinigen Benutzung gemietet hat, schafft zunächst eine ganze Reihe von Verbindungen für die Innenarchitektur, womit die Ausstattung von vorn-

herein ganz anders in künstlerischen Einklang gebracht werden kann, als wenn man sich sozusagen von heute zu morgen einrichtet; selbst

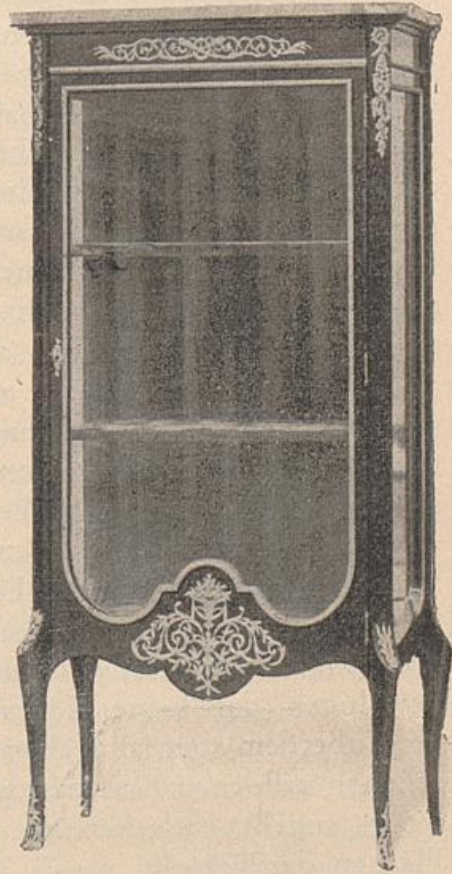
*) Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß es auch Möbelfirmen gibt, die in historischen Stilarten arbeiten zu können glauben, ohne sich genügend in den Geist derselben vertieft zu haben. Da werden dann in oberflächlicher Anlehnung an einzelne historische Vorbilder oft ganz verkümmerte Formen geschaffen, welche ein buntes Gemengsel der verschiedensten Elemente darstellen und die edle, klare Schönheit des betreffenden Stiles, für den sie ausgegeben werden, nicht einmal ahnen lassen. Es ist deshalb dringend zu raten, wenn man einen Raum in einer bestimmten Stilart durchgeführt haben möchte, sich nur an solche Firmen zu wenden, bei denen die genaueste und intimste Kenntnis der historischen Stile auf Grund jahrelanger liebevollster Beschäftigung mit denselben vorausgesetzt werden darf, und die dafür bekannt sind, bei der Herstellung ihrer Kopien sich unter Ausscheidung alles minderwertigen, von dem ja auch in früheren Zeiten genug geschaffen und uns überliefert worden ist, nur an die edelsten und besten Original-Vorbilder aus den betreffenden Stilperioden zu halten. Nur solche Firmen werden im Stande sein, einen wirklich stilreinen, die ganze Schönheit seines Vorbildes atmenden Raum zu schaffen. Z. & J.

auf drei bis vier Jahre kann die eigentliche Heimatempfindung nie voll und ganz zum Ausdruck gebracht werden.

Die Form des modernen englischen Wohnhauses ist nichts künstlich durch Mode und Laune erzeugtes, sondern aus den nationalen Eigentümlichkeiten und klimatischen Bedingungen des Inselreiches hat sich langsam im Laufe der Zeit die heutige Erscheinung herausgebildet; kein anderes Land hat es zu so scharf ausgeprägter architektonischer Individualität gebracht. Nicht Größe und Monumentalität, nicht Reichtum und Luxus machen in den Augen des Engländer das Begehrenswerte eines Hauses, sondern die Harmonie der einzelnen Räume, ihre geschickte Gruppierung, kurz die Erfüllung jener Summe von Erfordernissen, die sein praktischer Sinn und verfeinertes Lebensbedürfnis ihm als Voraussetzungen eines behaglichen Daseins ergeben haben.

Was dann das neue englische Mobiliar angeht, so hatte die Vorliebe für ostasiatische Kunst leichtere Formen in Mode gebracht, für die schon Chippendale in seinem großen Werke durch geschickte Verbindung orientalischer Gedanken mit dem abendländischen Rokoko nicht nur für seine Zeit den charakteristischen Ausdruck gefunden, und man knüpfte geradezu wieder an seine Tendenzen an. Dann aber machten sich auch die Entwürfe Adams aus dem Ende des 18. Jahrhunderts geltend, die mit dem orientalischen Geschmack Louis Seize-Formen verbinden, und auf solchen Kombinationen beruhte dann der neue englische Möbelstil. Die Formen sind im ganzen einfach, die Flächen poliert, ornamentale Schnitzereien treten maßvoll in Zeichnung und Relief auf, auch tritt die Blumenintarsia in Anlehnung an holländisch-englische frühere Beispiele in Erscheinung. Als Material finden wir mit Vorliebe dunkles Kolonialholz verwendet: Mahagoni, Polisander, Amarant, Veilchen, Rosenhölzer und ähnliche. Die Profile laden wenig aus, sind aber von großer Feinheit, wie denn überhaupt England in den 1890er Jahren als hohe Schule für bessere Möbeltischlerei, einschließlich der dazu gehörenden Holzbildhauerei sich einen Weltruf erworben hat.

Das englische Büffet ist gewöhnlich niedriger als das unsere; der bei uns übliche obere Aufsatz fehlt, das Unterteil ist oft etagèrenartig aufgebaut.



Vitrine, Louis XVI.,
mit Bronzen und Marmorplatte.

Der Tisch, ein breites, schweres Möbel, nimmt die Mitte des Eßzimmers ein. Auf ihm fehlen, auch wenn er nicht gedeckt ist, nie einige Gefäße mit Pflanzen; denn alle Klassen der englischen Gesellschaft besitzen gleichmäßig die Freude an der Blumenwelt. Stofftapeten und reichere Drapierung der Gardinen sind im englischen Eßzimmer nicht üblich, weil sie den Geruch festhalten; aus demselben Grunde vermeidet man dicke Teppiche.

Zum Hauptdekorationsstück des Eßzimmers wird gern der Kamin gemacht: er erhält oft einen hohen, bis zur Decke gehenden Aufsatz, für seine Bekleidung ist geschnitztes Eichenholz beliebt.

Aus einer etwas früheren Periode der englischen Innenkunst stammt im Eßzimmer das bis zur Türhöhe gehende Eichenpaneel, das den unteren Teil der Wand in der Weise gliedert, daß einfache Füllungen es beleben, unten lange, schmale, darüber quadratische, gewöhnlich mit chinesischen weißblauen Tellern auf vergoldetem Untergrund geschmückt. Das Paneel war in kräftigem Blaugrün so gebeizt, daß die Textur des Holzes durch die Färbung nicht verdeckt wurde, auch matt oder glänzend poliert, in welcher Art man dann alles Mobiliar behandelte. Ein Goldton deckte die Füllungen des Holzwerkes einer hohen Nische der Schmalseite des Zimmers; auf diesem war dann Lorbeergebüsch aufgemalt. Dem schloß sich harmonisch das Lichtgrün der oberen Wandfläche an, auf welcher, einen Ton dunkler als der Grund, vom Paneel aus zur Decke Pflanzenranken aufstiegen.

Im übrigen zeigen die modernen englischen Wohnzimmer in den Wandbekleidungen lichte Farben, rein und lebhaft: der koloristisch außerordentlich fein entwickelte, moderne englische Geschmack weiß bei etwaigen Gegensätzen die nebeneinander gestellten Farbenwerte so zu bewältigen, daß keine Härten entstehen.

Außerdem aber ist auch reicher Wandschmuck beliebt, der aus Aquarellen in goldenen Passepartouts und einfachen Holzrahmen besteht und, wo es angeht, bedecken alte oder neue, leicht abnehmbare Gobelins die Flächen der Wände.

Unter Library versteht der Engländer im Stadthause gemeinhin das Arbeits- und Wohnzimmer des Herrn; auf dem Lande ist dieser Raum ziemlich groß ausgebildet, weil er gleichzeitig zum Empfang der Gäste dient, die zu Tische geladen sind. In dieser Library ist bemerkenswert die Anlage der Bücherschränke, die in der Architektur des Zimmers aufgehen. Man vertieft sie in die Wand, so daß sie gar nicht hervorspringen; wo das nicht erreichbar ist, werden sie, elegant aber einfach, als tunlichst schmale Regale ohne selbständige Bedeutung als Möbel ausgebildet.

Von weitgehendem Einfluß für das heutige Kunstgewerbe Englands waren neben der Tätigkeit Gottfried Sempers (1832—1893), der wir schon gedacht haben, auch die Lehren Ruskin's, der 1819—1900 lebte. Er war Philosoph und in seinen Schriften über nationalökonomische

Gegenstände ging er von dem Gedanken aus, daß alle wirtschaftlichen und sozialen Kämpfe nur auf ungenügende Volkserziehung zurückzuführen seien, und daß nur Veredelung und Verschönerung des Lebens durch Rückkehr zur Natur und durch Pflege der Kunst Abhilfe schaffen können. Er wollte das gesamte Leben künstlerisch gestalten auf dem Boden eines im mittelalterlichen Sinne gesunden Handwerkes, unter Ausschluß aller Fabrikarbeit. Das war natürlich ein sehr idealer Standpunkt; aber das Streben dieses Mannes war dennoch nicht nutzlos für seine Zeit: seine Anschauungen erhielten eine gewisse Reife durch vielfache Studienreisen nach Italien, so daß er zunächst auf das moderne Malergeschlecht Englands den größten Einfluß auszuüben imstande war. Und dies wurde für das Kunsthandwerk Englands dadurch von Bedeutung, daß hier nicht allein Architekten, sondern auch Maler und Musterzeichner tonangebend für den modernen Geschmack geworden sind. —

Ruskin's Gedanken wurden zum Teil von William Morris (1834—1896) in die Tat umgesetzt, der schon im Jahre 1861 die Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. begründete, deren Ateliers heute noch Englands berühmteste kunstgewerbliche Anstalt darstellen. Morris war Gotiker, ein ausgesprochener Feind von Antike und Renaissance. Seine Bedeutung liegt hauptsächlich auf dem Gebiete des Flachmusters, der Tapeten und Teppiche. Statt des klassisch abstrakten Ornaments stilisierte er Tier- und Blumenformen. Für Tapeten und Vorhänge verwendete er helle, für Teppiche und Gobelins ausgesprochen dunkle Farben. Gobelins und Glasmalereien schuf er nach Entwürfen von Burne-Jones und Walter Crane, wobei er aber deren Zeichnungen dem Material und der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes anpaßte, nicht nur den Hintergrund hinzu erfand, sondern auch die Farben bestimmte, also wesentliche Bestandteile der eigentlich künstlerischen Tätigkeit übernahm.

William Morris erwies sich aber auch auf baukünstlerischem Gebiete als Bahnbrecher; auch hier war für ihn die weihevollste Größe gotischer Architektur maßgebend, die er auf Reisen durch Nordfrankreich zu seinen Studien gemacht hatte. Seinen Möbeln und sonstigen Gegenständen der modern englischen Inneneinrichtung haftet daher ein strenges konstruktives System an.

In etwas anderem Sinne erscheint als einer der ersten wahrhaft modernen englischen Baukünstler Norman Shaw. Er entwickelte vor allem den Aufbau des Hauses von innen heraus, womit die Architektur und die Raumkunst in Bezug auf die ganze Inneneinrichtung sich enger aneinander schlossen. Die schon angedeutete kräftigere Betonung und künstlerische Ausstattung der Kamine, die Entwicklung der Erker aus den Absichten der inneren Gestaltung, die Anlage der Fenster: nicht symmetrisch, sondern je nach Bedürfnis angeordnet, nicht im Renaissancegeschmack außen umrahmt, sondern gotisch schlicht in die Wände

eingeschnitten, nicht schmal und hoch, sondern von kräftiger Breiten- ausdehnung — alle diese wichtigen Einzelheiten und gar viele Änderungen der althergebrachten Grundrisse des Hauses, wobei man davon ausging, nicht nur Edelsitze und Stadthäuser, sondern auch einfachere, bequeme Bürgerhäuser von möglichster Raumausnutzung zu bauen, mußten natürlich für die übrige künstlerische Entwicklung von allergrößtem Einfluß werden. Dazu kam, daß die Frau bei weitem anders als früher im Mittelpunkt dieser modernen Bewegung stand. Nicht mehr die erkünstelte französische Grazie und kokette äußere Schönheit sind maßgebend, sondern das Streben nach Klarheit und Natürlichkeit läßt auch die Frau einflußreichen Anteil nehmen an dem Ausbau und der künstlerischen Gestaltung ihres eigenen Heims.

So sind es gar vielerlei Elemente, die dem neuen englischen Kunsthandwerk als Grundlage gegeben waren, und von alledem nahmen dann die Deutschen und Österreicher das Eine und das Andere, um es auf ihre Lebensgewohnheiten zu übertragen. Wie die englischen Einrichtungsgegenstände da in großen Mengen zu uns herüberkamen und eine Zeit lang Mode wurden, so konnten sie sich freilich nicht auf die Dauer halten; aber sie haben entschieden einen gewaltigen Einfluß auf die Neugestaltung unseres Mobiliars ausgeübt.

Da meldeten sich in Europa inmitten der englischen Strömungen die Erzeugnisse des amerikanischen Kunstgewerbes.

Man blickte bei aller Begeisterung für die alte Kunst schon längst mit einer gewissen Erwartung nach dem Lande hinüber, in welchem, obwohl eine eigene künstlerische Tradition in unserem Sinne kaum vorhanden, doch die Bedingungen zu gedeihlicher Entfaltung einer künstlerischen Tätigkeit gegeben waren: Selbstbewußtsein, Reichtum, Fleiß und Energie, die wir dem Bürger der Vereinigten Staaten wahrlich nicht abstreiten können. Aber auch in Amerika zeigte sich zunächst genug Abhängigkeit von älteren europäischen Stilen, wenn auch in freier und ein wenig bunter Nachbildung nach den in Europa eifrigst gesammelten Originalen. Es waren namentlich zwei Richtungen, die seit reichlich einem Jahrzehnt am Ende des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten sich in der Architektur Geltung verschafft hatten: der Anschluß an romanische Formen und an klassische Renaissancevorbilder. Und von der Architektur einzig und allein wird das gesamte Kunsthandwerk in Amerika beherrscht, es trägt daher im Großen und Ganzen einen verwandten Charakter.

Für die Innenkunst spielen die großen Schätze an nutzbaren Holzarten, welche die Wälder und Berge Amerikas liefern, eine bedeutende Rolle, und man findet die meisten Zimmer der vornehmeren Häuser mit Täfelungen reich ausgestattet.

Bei den Möbeln macht sich immer mehr der rein praktische Sinn des Amerikaners bemerkbar. Einzelne Möbel, die unseren modernen



Altholländischer Glasschrank.

Bedürfnissen nicht ganz entsprechen, hat er ganz fallen lassen, so die Kommode und die Truhe; und an die Stelle des selbständigen Schrankes tritt in der Regel der Wandschrank. Die Sitzmöbel sind körpergerecht gebaut, ohne scharfe Kante, und somit äußerst bequem.

Die Anwendung der edelsten Materialien erfolgt übrigens meist mit einer sehr feinen Zurückhaltung, so daß jede Überladung oder falscher Prunk vermieden zu werden pflegt, wenn er nicht etwa zu Reklamézwecken erwünscht ist. Eine Ausnahme bilden die künstlichen Steine und die Bemalung des Schiefers. Trotz des Reichtums an nutzbaren Steinarten aller Art werden Marmore in farbigem Stuck nachgemacht, oder man malt den gewöhnlichen schwarzen Schiefer mit ausgezeichneten



Feiner Tisch, Louis XV., Palisander mit Bronzen.

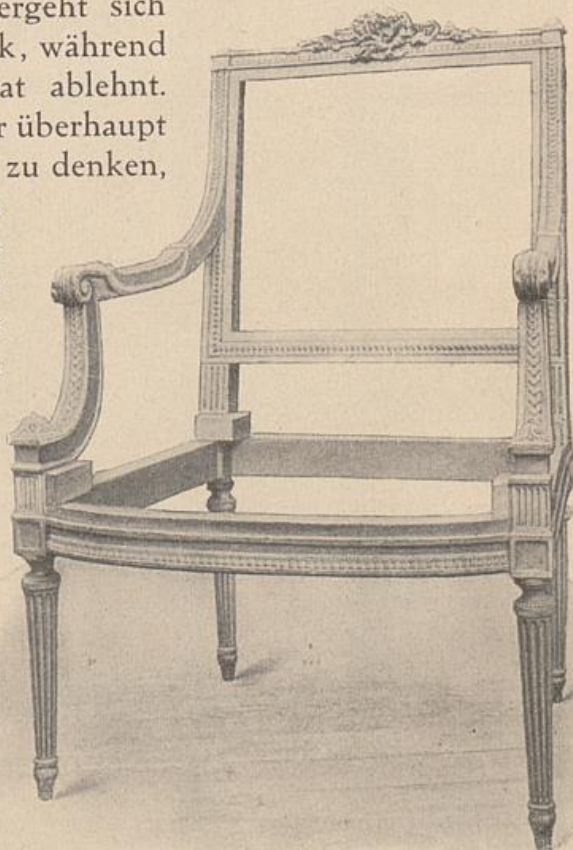
farbigen Lacken, um ihm das Ansehen farbiger Gesteine zu geben. Mit täuschendster Naturwahrheit werden die reizendsten Säulen, Kamine usw. in allen nur wünschenswerten edlen Steinarten hergestellt.

Eine glückliche Vereinigung von englischen und amerikanischen Elementen zeigt die moderne Kunstbewegung in Belgien, als deren Vertreter der nach Deutschland übergesiedelte Henry van de Velde genannt werden muß. Dieser Künstler strebt im Gegensatz zu der von Ruskin und Morris vertretenen Richtung, die auf eine Erneuerung der Handarbeit im Sinne des Mittelalters abzielt, dahin, die moderne Maschinenarbeit durch die Kunst zu edeln, mit der Kunst zu durchdringen, die gesamte heutige Maschinenzivilisation in den Dienst einer künstlerischen Kultur zu stellen. Die wissenschaftliche Lehre des Materialismus, das Vertrauen auf die Erkenntnis, das Ausschalten aller

nicht abwägbareren Einflüsse sind die Wurzeln seiner künstlerischen Theorien, und man kann sagen, daß seine Forderung dahin geht, den wissenschaftlichen Materialismus in Kunst umzusetzen. Van de Velde bemüht sich, einfache, zweckdienliche Formen zu erfinden, welche die Maschine ohne weiteres in Tausenden von Exemplaren auszuführen vermag. Er entwickelt die Form der Häuser, des Mobiliars und der Beleuchtungskörper, kurz, alles dessen, was er zu bauen oder zu entwerfen hat, mit strenger Gesetzmäßigkeit aus der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes heraus, ergeht sich höchstens in rein linearem Schmuck, während er jeglichen naturalistischen Zierat ablehnt. Und wenn dieser belgische Künstler überhaupt dazu gekommen ist, an historisches zu denken, so ist es das Mittelalter, das ihm nahe steht, diese kühle und strenge Zeit, da mit Zirkel und Maß konstruktive Formen der Schönheit festgesetzt wurden. Hier berührt sich sein demokratisches Wesen in gewisser Weise mit dem des Engländer, der ja auch die Gotik auf das Höchste schätzt; doch ist für ihn die Tatsache maßgebend, daß konstruktives im Gegensatz zu phantastischem die Grundlage des künstlerischen Schaffens bildete, und hier schließt sich sein Streben vollkommen dem amerikanischen Geiste an.

Es ist bekannt, daß van de Velde, von Belgien ausgehend, in Deutschland am stärksten

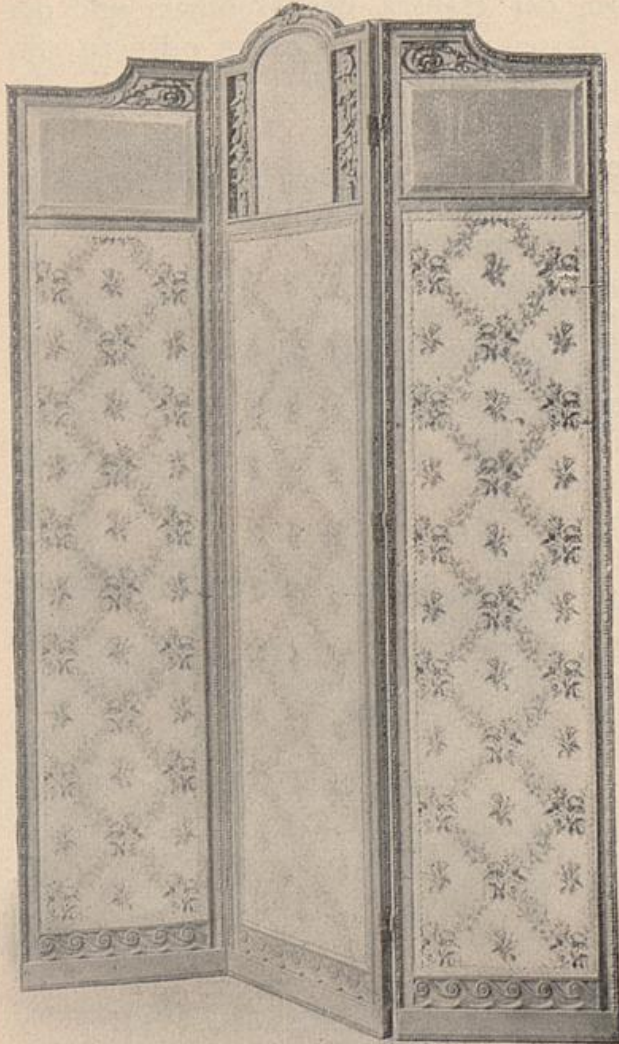
Boden gefaßt hat. Seine kurze Wirksamkeit in Frankreich ist nicht zu rechnen; auf dem Boden eines Maria Antoinetten-Stiles vermochte er keine Sympathie zu finden für seine Forderung nach einer Wohnungskunst, die dem neu sich formenden Leben entsprechen sollte. Neben van de Velde sind von Künstlern, die sich um die moderne Bewegung in Deutschland besondere Verdienste erworben haben, vor allem noch zu nennen: Olbrich, Bruno Paul, Riemerschmidt, Peter Behrens, Christiansen, Patriz Huber, Eckmann u. a. Mehrere von ihnen haben schon durch die bekannte Darmstädter Künstler-Kolonie und die Darmstädter Ausstellung vom Jahre 1901, durch welche zuerst



Sesselgestell, Louis XVI.,
in Holz geschnitzt und vergoldet.

das Interesse an der modernen Bewegung in weitere Kreise getragen wurde, einen bedeutenden Ruf erlangt.

Wenn nun auch die Grundsätze dieser und vieler anderer moderner Raumkünstler im wesentlichen untereinander übereinstimmen und entschieden Beachtung verdienen, namentlich soweit sie sich auf die Be-

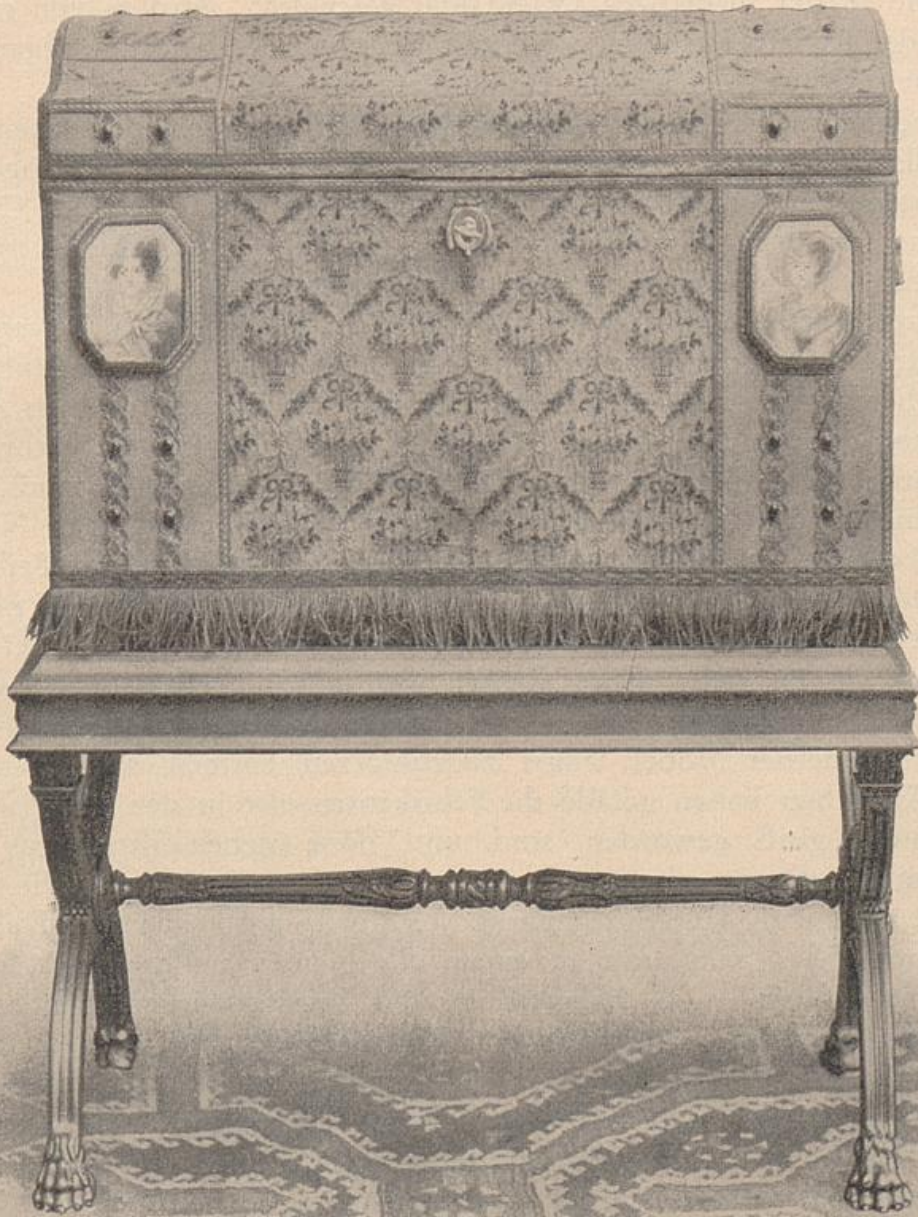


Dreiteiliger Paravent, holzgeschnitzt und vergoldet, mit feinem Seidenstoff bespannt.

Aber nicht nur gegen einander zeigen sie diese Abweichungen, jeder einzelne von ihnen unterwirft sich auch in den verschiedenen Perioden seines Schaffens in schneller Folge so bedeutenden Veränderungen, daß er oft heute schon verwirft, was er gestern für gut fand: alles ist noch in Gärung begriffen und bedarf noch der Abklärung. Ein großer Fehler ist dabei jedenfalls die bewußte Abkehr der modernen Künstler

gegen die Betonung der Echtheit des Materials, die Verabscheuung jeder Vorspiegelung eines solchen beziehen, so weisen ihre Schöpfungen auf der anderen Seite unter einander doch so große Verschiedenheiten auf, daß von einem einheitlichen modernen Stil noch lange nicht gesprochen werden kann. Namentlich sucht in der Behandlung der Linie jeder ein Besonderes zu leisten, und durchaus verschiedenartig sind auch die Konzessionen, die sie, so lange man neben der Befriedigung des rein praktischen Bedürfnisses auch Schönheit sucht, in mehr oder minder starkem Maße an Schmuckformen, an die Ornamentik machen müssen, obwohl dies an und für sich eigentlich ihrem obersten Grundsatz, der Beseitigung aller Elemente, welche nicht klar und deutlich eine für die Konstruktion des Gegenstandes unentbehrliche Funktion ausüben, schon zuwiderläuft.—

von allem vergangenen: statt den unermesslichen Schatz an Schönheit, den frühere Geschlechter uns überliefert haben, ihrer Sache nutzbar zu machen und darauf weiterzubauen, will jeder von ihnen unter allen



Handarbeitstruhe
mit holzgeschnitztem und vergoldetem Untergestell.

Umständen originell sein. Wohl kommt auch dabei — das soll nicht bestritten werden — manches gute heraus, an das spätere Künstler sicherlich auch wieder anknüpfen werden, wie wir heute an frühere Vorbilder

anknüpfen möchten, auch darunter natürlich immer nur das Beste heraus-
suchend. Aber vieles, sehr vieles von den Arbeiten der modernen
Raumkünstler muß doch gar zu bald wieder verworfen werden; im Über-
eifer und in der Sucht nach Originalität geschaffen, wird es von ruhig
denkenden Kunstgewerblern, die durch die Schule der Tradition gegangen
sind, meist schon sogleich als Eintagsfliege erkannt.

Nebenbei mag hierzu bemerkt werden, daß auch bei den scheinbar
originellsten Arbeiten moderner Raumkünstler doch meist Anklänge an
Vergangenes nachweisbar sind: wie sollte es bei der Fülle des Über-
lieferten, an dem ja doch auch jeder moderne zum mindesten im
Studium nicht vorübergehen kann, auch anders sein!

Ein recht drastisches Beispiel, wie schnell in der modernen Bewegung
ganze Strömungen, die geradezu epochemachend auftreten, wieder zurück-
fluten, liefert der sogenannte Jugendstil, der von München seinen Aus-
gang nahm. Auch hier sind Zweckmäßigkeit, Standhaftigkeit, Betonung
der statischen Verhältnisse und Bequemlichkeit leitende Grundsätze.
Daneben hat man aber in der Ornamentik Vorbilder in der Natur
gesucht, die zu den Stücken, an denen sie verwandt werden, zum Teil gar
nicht in Beziehung zu bringen sind, deshalb aber gerade in umso phan-
tastischerer und verschwenderischerer Weise daran angebracht erscheinen.

Heute finden sich solche Ausartungen glücklicherweise höchstens
noch bei Stapelartikeln gewöhnlichster Sorte, während die Fabrikanten
besserer moderner Möbel längst zu ruhigeren Formen übergegangen
sind. Auch hier haben gerade die Fabrikanten, die in den historischen
Traditionen groß geworden sind und diese neben dem, was sie
aus dem Modernen als gut herauszuwählen wissen, nach wie vor
pflegen, reinigend, läuternd gewirkt. Es dürfte auch einzig und allein
der richtige Weg sein, um zu einem allgemeinen nationalen Stile zu
gelangen, daß sie — die Fabrikanten und Kunstgewerbetreibenden —
die Anregungen, die ihnen von den Künstlern geboten werden, maß-
voll und mit dem richtigen Takt sich zunutze machen und praktisch
verarbeiten, und daß nicht einseitig die Künstler, die dazu viel zu wenig
in der Praxis stehen, zum Teil auch ursprünglich Maler sind und darum
manchmal konstruktiv beinahe unmögliche Formen schaffen, die Ein-
richtung ganzer Villen etc. allein in die Hand nehmen, sich ihren Über-
treibungen ungehemmt dabei hingebend. Nur bei ersprießlicher **Zu-**
sammenarbeit aller beteiligten Kräfte glauben wir an eine gesunde
Fortentwicklung der Wohnungskultur, der auch wir nach wie vor unsere
besten Kräfte widmen wollen.