

Formdetaillierung zunächst noch kargen müssen, so müssen wir wohl unsere Kraft auf anderem Gebiete suchen. Nicht in der Flächendisposition, die nicht weiter entwickelbar ist, sondern in der charakteristischen Bewegung der Massen, die weiter entwickelt werden können, in der Steigerung des Ausdrucks der rhythmischen Bewegung des ganzen Raumgebildes; denn nicht die einzelne Form, sondern diese rhythmische Bewegung des Raumgebildes ist das primäre Element aller architektonischen Wirkung. Das Abwägen der Raumverhältnisse, das Gliedern in Tragendes und Getragenes, das Vor und Zurück der Massen, das Widerspiel von Fläche und Öffnung, von Hell und Dunkel, das sind die Urelemente aller architektonischen Wirkung und diese Urelemente genügen zunächst, um das in Austrag zu bringen, worauf es in allererster Linie ankommt, nämlich ohne eine Zeitepoche in der Wirkung der Massen und ihrer Verhältnisse einen eigenen Rhythmus zu besitzen beginnt. Wenn man die monumentalen Leistungen unserer Zeit, besonders auch auf dem Gebiete des Denkmals, vergleichend prüft, dann kann man vielleicht hoffen, daß wir auf dem Wege sind zu einer eigentümlichen Einheitlichkeit des Gefühls im Abwägen der Massen und ihrer rhythmischen Wirkung. Und damit ist das erste und wichtigste einer monumentalen Sprache gewonnen, ihr Grundcharakter. Wenn wir in dieser Beziehung wirklich zu einem allgemein gültigen Resultat kommen, so bedeutet das für die monumentale Gestaltung ein ähnliches Prinzip, wie es sich für die bürgerliche Gestaltung im Prinzip strenger Sachlichkeit ausgebildet hat. Denn für das monumentale Schaffen mit seinen Anforderungen des Ausdrucks eines ideellen Zweckes ist nicht die nackte Konstruktion, sondern das innerlich-logische Abwägen der Rhythmik dasjenige, was dem Begriff »sachlich« entspricht. Auch hier ist das erste Resultat Einfachheit, und in diesem einfachen Grundorganismus gilt es dann, nach der Seite der Form hin das zu betonen und zum individuellen Leben zu erwecken, was diesen Rhythmus des Grundorganismus noch deutlicher und klarer betont. Dazu bedarf es dann nicht nur des Ornaments, sondern es bedarf, um zu völlig gültigem Ziel zu gelangen, der Hilfe aller Kunst, der Plastik und der Malerei. Im Zusammenarbeiten mit der Architektur und ihren höchsten Wirkungen muß Plastik und Malerei, wenn man das Wort richtig verstehen will, wieder zum Kunstgewerbe werden. Soll also nicht nur die eine Seite künstlerischer Kultur, die des bürgerlichen Zweckbegriffes neu weiterentwickelt werden, sondern auch die andere, die ausmündet in den großen Innenaufgaben monumentaler Kunst, so ist ein Bündnis zwischen Architektur, Plastik und Malerei eben so wichtig, wie das Bündnis zwischen Architektur, Tischlerei und allen edlen Einzeltechniken des Kunstgewerbes. □

Mit einem Wort, es gilt die Schranken der Spezialisierung der einzelnen Sondergebiete durch das Medium architektonischer Gefinnung in der ganzen Front künstlerischen Schaffens allmählich aufzuheben. □

Diese Spezialisierung ist das charakteristischste Erbteil des neunzehnten Jahrhunderts. Das neunzehnte Jahrhundert stand auf dem ganzen Gebiet seiner geistigen und technischen Ökonomie unter der Signatur des neuartigen Wirtschaftsprinzips der Teilung der Arbeit. Dieses Prinzip war das absolut notwendige Aushilfsmittel, wodurch der einzelne in den Stand gesetzt wurde, dem ungeheuren Anprall an neuartigen Anforderungen geistiger und technischer Natur standhalten zu können. □

Dieses Prinzip ist nicht auf geistige und technische Fragen beschränkt geblieben, es hat der ganzen Epoche den Stempel aufgedrückt. Es erstreckte sich auch auf die Kunst. Hier, wo bisher nirgends strenge Grenzen gezogen waren, sonderten sich die Gebiete. Der Architekt begann den Begriff des Bauens nur

noch auf den Rohbau zu beziehen, im Innern waltete ein neuer Spezialist, um diesen Rohbau einzurichten. Dieser Spezialist findet auf allen Sondergebieten, die er braucht, wieder Spezialisten, die das Schaffen von Zimmerdecken, von Tapeten oder Fliesen oder was immer es sein mag, als Selbstzweck betreiben. Das Kunstgewerbe im höheren Sinne wird ein Reich für sich und sucht seine höchsten Trümpfe im objet d'art, das Selbstzweck ist. Die Bildhauerkunst wird ein Reich für sich und schafft nur noch die einzelne Figur, die Selbstzweck ist und höchstens noch die Architektur als Gestalterin eines bescheidenen Sockels duldet. Die Malerei wird ein Reich für sich; sie zieht sich in den vornehmen Goldrahmen des Staffeleibildes ganz von der übrigen Welt zurück und wird Selbstzweck. Die Teilung der Arbeit ist in den Künsten eingetreten. Jede entwickelt dabei naturgemäß, was ihr den anderen Kunstgebieten gegenüber allein eignet, und so standen sich die Künste auch da, wo sie sich in einem Einzelfalle suchten, fremd gegenüber, sie hatten den Zusammenhang verloren mit dem Boden, auf dem sie sich begegnen, mit der Architektur. Diese Isolierung aller Künste spiegelt sich deutlich in den offiziellen staatlichen Anstalten. Die »hohe Kunst«, das Kunstgewerbe und die Architektur werden in Sachsen an drei verschiedenen Anstalten gelehrt. Der werdende Architekt, der werdende Kunstgewerbler, der werdende Monumentalmaler, der werdende Architekturbildhauer können sich nicht gegenwärtig in die Werkstatt schauen und so natürliche Fühlung miteinander gewinnen. Diese Sonderung mag für die Spezialentwicklung der betreffenden Gebiete eine Zeitlang notwendig gewesen sein, heute drängen sie zueinander. Es ist ein sehr charakteristisches Symptom für diese unnatürliche Entfremdung, daß im Beginn der neuzeitlichen Bewegung lauter Künstler auftraten, die jede künstlerische Mitarbeit ausschlossen, die Universal-künstler waren. Sie entwarfen, vom architektonischen abgesehen, nicht nur Tapeten, Fliesen und Teppiche selber, sie waren ihre eigenen Bildhauer und Monumentalmaler, denn sie fanden nirgends einen Zusammenhang mit anderen Kräften. Daß dieses Prinzip der Universalität, das zuerst so stark imponierte, auf die Dauer unnatürlich ist, daß es den Künstler zur Zersplitterung seiner Kräfte oder zu jenem unheilvollen Stereotypieren eines Persönlichkeitsstils führen muß, das viele an den neuzeitlichen Leistungen so abschreckt, liegt auf der Hand. □

Zum Glück zeigen sich Anzeichen zu einer Änderung. □

Schon gibt es kunstgewerbliche Schulen, wo auch der kunstgewerbliche Spezialist so erzogen wird, daß er erst vom Großen zum einzelnen kommt, daß er von einem bestimmten Raumgedanken ausgeht, und man lernt z. B. nicht Deckenverzierungen als solche, sondern Deckenverzierungen für einen bestimmten Raum zu machen, Tapeten- und Fliesenmuster einem bestimmten Zwecke anzupassen. Die Folge ist, daß nicht mehr in der irreführenden Fähigkeit eigentümlicher Musterkombinationen, sondern in der Fähigkeit sich einzufügen, die wahre künstlerische Begabung gesehen wird und Kräfte entstehen, mit denen trotz ihrer Spezialisierung der im Großen schaffende Künstler ein Gesamtziel erreichen kann. Und was sich hier für den bürgerlichen Innenraum als Zeichen der Gesundung anbahnt, das beginnt auch für den Monumentalraum zu tagen. Was ist die ganze Bewegung, die anknüpfend an Adolf Hildebrands Gedanken vom »Problem der Form«, die Plastik unserer Tage durchzieht, anderes, als ein Besinnen auf die latenten architektonischen Gesetze, die dem Werke der Plastik erst seine Reife geben. Was zeigt sich in dem Zug zum strengen Stilisieren, der in der Malerei nach der Epoche des Stimmungsbildes immer deutlicher hervorbricht, anderes, als daß sie reif wird für die großen Wirkungen im Zusammenhange mit Architektur. □