Der Begriff »Kunstgewerbe«, ursprünglich ein Schlagwort der Emanzipation und des Kampfes, ist eigentlich unnütz geworden. Die idealistische Anschauung ist geschwunden, ein reines, gutes und schönes Gewerbe ist in großen Teilen entstanden, daß gar nicht »künstlerisch«, sondern sachlich sein will.

Kunstgewerbe und Expressionismus können sich darum gar nicht einander nahestehen, weil das Kunstgewerbe in seinem Begriff nicht eigentlich mehr existiert.

Die Ideen der neuen Kunst von Komposition, von Raumwerten und Ähnlichem werden, aus dem Kunstgewerbe kommend, als bezeichnend für ihre Art festgelegt. Man fragt: ist Delacroix kunstgewerblich, da er nach ähnlichen Gesetzen schuf? Mir scheint, daß das Kunstgewerbe nichts anderes tat, als diese Gedanken, die der Impressionismus wertlos nicht beachten konnte, gewissermaßen aufhob, der Kunst zurückgab, als der pädagogisch konstruierte Begriff Kunstgewerbe in seine natürlichen Teile, Gewerbe und Kunst, zerfiel und zerfallen konnte, da der, wenn auch ursprünglich nicht ganz so beabsichtigte Zweck zu großen Teilen eingetreten ist.

Diese Auseinandersetzung schließt nicht aus, daß Maler wie Pechstein immerhin kunstgewerbliche Seiten besitzen. Aber was hier als Kunstgewerbe, nicht ganz prägnant, bezeichnet wird, ist das Arbeiten nicht nach psychischen Intentionen, sondern nach geschmacklichen. Schließlich sind das unbedeutendere Seiten für die Betrachtung des Gesamten.

Die Komposition und die Ideen, die sich an sie knüpfen, sind also keineswegs Ergebnisse des Kunstgewerbes. Sie erfahren vielleicht, unterfängt man sich etwas phantastisch ein Problem aufzustellen, das durch nichts gerechtfertigt ist, aus ihrem noch so antithetisch überreizten, einseitigen Wesen einen Zusammenschluß, eine Synthesis mit jener historischen Linie, die Marées bietet?!

Alles in allem also, um noch einmal zusammenzufassen, besteht der Expressionismus als eine natürlich-notwendige, wenn auch überwiegend theoretisch-ideale Erscheinung. Das tatsächliche Können hat zu rechtfertigen, ob der jugendliche Optimismus oder der Pessimismus der Älteren Recht behält.

Es mag sein, daß, wie diese Pessimisten meinen, die Bewegung der jungen Malerei einen Niedergang andeutet. Positives dafür, noch dagegen ist nichts zu erwidern, wo das Ende noch nicht vorausgesehen werden kann. Die persönliche Meinung richtet sich hier eben nach der zweifelnden oder optimistischen Veranlagung des Charakters. Ist aber wirklich der Expressionismus eine langsame Auflösung, so muß man ihm dennoch zugestehen, daß seine Träger ein Neues, Lebendiges wollten, zu dem die Kräfte des Könnens fehlten, daß die Kunst unserer Zeit es vorzog, in den Anstrengungen um ein neues Ideal, anstatt mit der Verflachung einer großen, bewunderungswürdigen Höhe zu endigen.

KUNSTGEWERBLICHE RUNDSCHAU

LITERATUR

Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers (München, R. Piper Verlag) versucht Dr. *Herrmann Konnerth* in einer klaren Gesamtdarstellung der einzelnen Werke dieses Philosophen zu erklären, festzustellen, und die Verbindungen nachzuweisen, die Fiedler mit der historischen Kunstphilosophie, vor allem aber mit der Kunst besaß.

Fiedler war bekanntlich der aufrichtigste Freund und Helfer Marées und Hildebrandts, die wieder eine Freundschaft verband, so daß erzählt worden ist, in der Trinität Marées-Hildebrand-Fiedler spiele der letztere die Rolle des heiligen Geistes. Marées stelle die Beobachtung und erste Hypothese, Fiedler deren begriffliche Entwicklung und Hildebrandt die Bestätigung im Experiment und die letzte Formulierung, — so will Konnerth das geistige Verhältnis der drei Männer erklärt wissen. Da die Freundschaft vornehmlich Fiedlers tiefste künstlerische Erkenntnis gestützt haben mag, hat Konnerth seinen Ausführungen Marées Kunsttheorien vorausgehen, Hildebrands Problem der Form folgen lassen, und dadurch den Wert seiner Arbeit beträchtlich gesteigert.

Diese drei befreundeten Männer schufen innerhalb der künstlerischen und kunsttheoretischen Folge der Entwicklung ein sehr klares und in sich ruhendes, gesondertes Gebiet, in das man langsam, durch des populärsten der drei, Hildebrands Schaffen, durch Meier-Graefes hingebende Marées-Propaganda, und durch ein immerhin wachsendes Verständnis für Fiedlers Lehre eindringt. Die Schwierigkeiten, die ein umfassenderes Eingehen der Allgemeinheit in den Kreis dieser Kunst und Kunsttheorie behinderten, liegen bei Fiedler in einem neuen Gedanken, der sich nüchtern und scharf rationell erklärt, daß Manchen ein Gefühl von Kälte beschleicht, ungeachtet er Fiedlers Lehre im Wesentlichen anerkennt. Seine Untersuchungen sind so scharfsichtig und kritisch, daß Konnerth behauptet: »was Kant für die Erfahrung und damit für die Wissenschaft geleistet hat, das leistet Fiedler für die bildende Kunst«.

Fiedler hat den bedeutungsvollen Schritt zur Trennung von Ästhetik und Kunsttheorie getan. Die metaphysische Ästhetik Platos, Plotins und, in unseren Tagen, Schopenhauers (»Der einzige Ursprung der Kunst ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis.«) führte Fiedler ab, indem der die selbst gestellte Frage: »ob der Verstand eine Gesetzgebung in sich enthalte, die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmung notwendig mache« beantwortet. Er trennt überhaupt Kunst von Schönheit, die selbst Kant immer noch verband, fordert getrennte Betrachtungsweise, und will in seinem Problem der rationell erfaßten Gesetzlichkeit der Kunst, das Schöne ausscheiden. An dieser Stelle ist seinerzeit in Wilhelm Worringers Lehre ein gleiches Bestreben auf einem mehr kunsthistorischen Gebiete bewiesen worden, das nach der erfolgten Trennung von Kunstlehre und Ästhetik sich dann einer auf menschheitspsychologischen Grundlagen aufgebauten Kunstbetrachtung zuwandte. Auch von psychologischen Erklärungen der künstlerischen Erscheinung will Fiedler in seiner Untersuchung nichts wissen, und muß sich notwendig davon fernhalten, da sein Ziel auf erkenntnistheoretischer Grundlage ruht. Worringer, der gewissermaßen praktischen historischen Erkenntnis zugewendet, muß die Psychologie als das willkommenste Mittel benutzen.

So die Grenzen seiner Kunstlehre zu den vielfältigen Formen der künstlerischen Spekulation ziehend, beginnt Fiedler seine Theorie mit einer rationellen, erkenntnistheoretischen Untersuchung des Sichtbaren. »Was für Kant die Analyse des Begriffs der Erfahrung, das ist für Fiedler

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1913/0243
gefördert durch die DFG