

Zwei Phasen lassen sich im 19. Jahrhundert scheiden, in denen Kunstgewerbe und tradierte Volkskunst einander begegneten. Der erste Versuch, Techniken und Formen der Volkskunst für die zeitgenössische Kunstindustrie nutzbar zu machen, zeigt sich in den Jahren vor 1870 vornehmlich in Empfehlungen, die an die Pariser Weltausstellung von 1867 anknüpfen. Volkskunst ausstellungsmäßig zu präsentieren, wird wenige Jahre später spruchreif. 1873 wurde in Wien eine eigene Sektion eingerichtet, um diesen Bereich an Kulturgütern unter der Kategorie der nationalen Hausindustrie vorzustellen. Dabei trat Jakob von Falke, der spätere Direktor des Museums für Kunst und Industrie in Wien, für die Nutzbarmachung volkstümlicher Erzeugnisse publizistisch ein und fand vielfache Nachfolge. Diese erste Beschäftigung mit der Volkskunst wurde theoretisch fixiert in dem Werk von Alois Riegl „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ von 1894, in das, wenn auch ohne Nachweise im einzelnen, vieles von den Erörterungen der vorausgehenden Jahrzehnte einfloß. Riegl sieht die Aktualisierung der überkommenen Volkskunst vor allem unter dem Aspekt von Versuchen, die Betätigung der Produzenten für einen engen Kreis von Konsumenten, vornehmlich für den eigenen Bedarf, in Industrien zu überführen oder, um seine Terminologie zu gebrauchen, Hausfleiß zur Hausindustrie weiterzuentwickeln. Für ihn muß sich wegen der engen Bindung der tradierten Volkskunst an das System der Produktion ein solcher Prozeß negativ auswirken. Damit spricht er nur einen Teil dessen aus, was im Anschluß an die Pariser Weltausstellung über die Verwendung der Volkskunst diskutiert worden war. Die Möglichkeiten ihrer Ausnutzung durch die Kunstindustrie scheinen für Riegl peripher zu sein; er weist lediglich darauf im Zusammenhang mit seinem Plan einer allgemeinen, als Denkmal der Pietät gegenüber der Vergangenheit der Völker Österreich-Ungarns gedachten, Publikation zur Volkskunst. Die Frage der Nutzung dürfe nicht sogleich gestellt werden; beiläufig bezweifelt er, ob „man überhaupt im Rechte ist mit der Voraussetzung, daß die Reste der alten Volkskunst fruchtbare Keime für ein modernes Weiterschaffen enthalten“¹.

Eine Reihe von Autoren entdeckte im Anschluß an Falke in der Volkskunst Qualitäten, die sie vom zeitgenössischen Kunsthandwerk positiv abhoben. Dabei fanden die einzelnen Regionen unterschiedliche Berücksichtigung. Niederdeutschem ländlichen Handwerksgut nehmen sich die ersten Nummern der Mitteilungen des Gewerbemuseums in Bremen an. Ein Überblick über Messingarbeiten bemerkt nicht nur, daß dem konservativen Sinn des Bauern die Erhaltung der Materialien verdankt wird, die der Gegenwart einen beachtenswerten Schatz an Formen und Techniken des Arbeitens zutragen, sondern erwähnt auch, daß diese Gegenstände besonders belehrend und anregend sein können, wenn sie abseits von Kunstgelehrsamkeit und Kunstweisheit der Zeit entständen. Vorbildlich empfunden werden naive Anwendung naturgemäßer Technik sowie Angemessenheit an Material, Gebrauch, Arbeitsweise². Von der unvermittelten Begegnung mit den künstlerischen Qualitäten ländlichen Handwerksguts lesen wir öfters in Äußerungen zur Situation der Künste, z. B. in einem Vortrag von William Morris, den er 1893 vor dem Kunstgewerbeverein und der Zeichenschule in Birmingham hielt. Die Arbeiten der Zimmerleute, Schmiede, Maurer des Dorfes würden das Staunen des gebildeten Architekten erregen. In entlegenen Flecken, die kaum Verbindung zur Umwelt haben, will Morris Erzeugnisse von solcher Sorgsamkeit der Ausführung und soviel Erfindungskraft gesehen haben, daß sie von nichts Gleichartigem übertroffen würden³. In der erwähnten Besprechung niederdeutscher Metallarbeiten begegnet die Bemerkung, die abgewandelt mannigfach wiederholt werden sollte, daß früher qualitätvolle künstlerische Arbeiten auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis bezogen waren, während die derberen, aber frisch empfundenen und mit sicherer Hand gegebenen Kunstformen in alle Schichten eindringen⁴. Angesichts der Fehlentwicklungen der zeitgenössischen Kunstindustrie richtet sich die Auf-

merksamkeit auf Objekte, die später der Volkskunst zugeordnet werden. Beispielsweise soll bei den Bauernmöbeln in weitaus geringerem Maße als gemeinhin die Verachtung grundlegender Stilgesetze anzutreffen sein, also das Bedürfnis, Zweckbestimmungen durch Formen beziehungsweise das Material zu leugnen; nach generalisierendem Urteil sei in der bäuerlichen Bauweise und Hauseinrichtung die Kulissenhaftigkeit nicht zum Prinzip erhoben. Auch die Volksläufigkeit der Auszier, mit den Blumen und Früchten der Heimat, leicht zu deutenden Emblemen der Religion, der Liebe und Treue findet Beachtung⁵. Neben den Gegenständen, die wegen ihrer Eigentümlichkeit interessierten, bot die Volkskunst einer Zeit, die allenthalben nach Vorbildern suchte, auch Ausläufer von Traditionen zur Erneuerung. So wird in den neunziger Jahren für farbige Behandlung von Ausstattungsgut auf schmiedeeiserne Erzeugnisse hingewiesen. Zu den als Vorlagen herangezogenen bemalten italienischen Gittern des 15. und 16. Jahrhunderts, Herbergsschildern sowie Kronleuchtern des Rokoko kommen mehr ländliche Arbeiten Niederdeutschlands, aus dem Lüneburgischen, aus Stade, den Vierlanden, neben Gittern und Beschlägen, die in den Kirchen der Vierlande anzutreffenden Huthalter, Kerzenständer, Kron- und Altarleuchter⁶.

Zivilisationsmüdigkeit ist wohl ein ständiger Impuls für die Zuwendung zur Volkskunst, doch ohne daß sie sich in der für unsere Untersuchung herangezogenen Literatur immer greifen ließe. Eine derartige Betrachtungsweise dürfte wenig geeignet erschienen sein, die theoretische Erörterung zu initiieren und weiterzuführen. Julius Lessing hat in einer kleinen Abhandlung über die Auswirkung der Maschinenarbeit gezeigt, wie Überdruß an glatten, mechanisch hergestellten Produkten die Ursache für den Gefallen an kerniger Festigkeit und rauher Ungleichmäßigkeit der Lodenstoffe sei, und der vorhandenen Sehnsucht nach Handarbeit Nachdruck verliehen durch die Feststellung, daß der Apennin und die Pyrenäen nach deren Zeugnissen durchforscht werden⁷. Diese Art des Umganges mit Kulturgütern läßt sich unter dem von Hans Moser eingeführten Begriff des Folklorismus fassen⁸. Schon früh wird eine vermeintlich folkloristische Beziehung zu ländlichen Gegenständen von einer gemäßer scheinenden abgehoben. Richard Streiter arbeitet kurz vor der Jahrhundertwende das ländliche Element in einer Charakteristik Münchens heraus und kennzeichnet den Hang zu Einfachheit, Schlichtheit, ja Derbheit als einen natürlichen Rückschlag nach den ausschweifenden Formen- und Farbenorgien der siebziger Jahre. Er gebraucht den bildhaften Vergleich, daß den überreizten Gaumen nach Schwarzbrot gelüftet habe. Zu den Bauernkomödien, in denen wirkliche Bauern auftraten, und den Bauerndichtungen, die mannigfach Anklang finden sollten, komme die Freude der Großstädter, auf Bauernstühlen an entsprechenden Tischen von Bauerngeschirr zu speisen. Er erwähnt, daß Bauernschmuck eifrig gesammelt und von der eleganten Welt getragen werde. Das Modische dieser Geschmacksrichtung und die künstliche Naivität der Blasiertheit dürften aber nicht davon abhalten, den Ertrag in Betracht zu ziehen, den ein verständiger Anschluß an die echte Volkskunst mit sich bringe. Mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Volksliedes für den Lyriker fordert er die Verwurzelung im Volksleben auch für die bürgerliche Baukunst und das Kunstgewerbe⁹.

Mehrere Impulse haben für eine Zuwendung zur Volkskunst Bedeutung erlangt und eine solche gefördert. Ich habe sie bereits in ihren Anfängen und Auswirkungen beschrieben¹⁰, ohne damals Differenzierungen vornehmen zu können, und dabei auch schon einiges von dem im folgenden herangezogenen Material verwandt¹¹. Dieser Strang in der Entwicklung wird hier unter dem Gesichtspunkt einer Neubewertung der Volkskunst aufgegriffen, weil die Beziehungen zwischen Volkskunst und Kunstgewerbe seit um 1890 in wesentlichen Teilen von ganz anderen Gegebenheiten geprägt sind als in den beiden vorausgehenden Jahrzehnten. Nun kristallisieren sich die Erörterungen um andere Institutionen und werden wesentlich von einem anderen Personenkreis getragen. Am entschiedensten aber wird ein Wandel in der Fragestellung sichtbar.

Intensiver als in den vorausgehenden Jahrzehnten wird seit um 1890 die Frage nach der Beziehung des Volkes, in mannigfach nuancierter Bedeutung des Begriffs, zur Kunst gestellt. Damals konstatierte man, daß die praktizierte Kunstübung als Kunst der

Gebildeten dem Volke unverständlich geworden war; als anzustrebendes Ideal rückten Zustände der Vergangenheit ins Gesichtsfeld: „Wohl gab es eine volkstümliche Kunst! In dem großen Graalsgefae, das nun auf immer gesprungen ist, in der Kirche, floß alles Herzblut des Volkes einmal zusammen, so daß es Wunder wirkte, gleich dem Erloserblute, Wunder aus Stein gestaltete: die großen Dome des Mittelalters. Und wiederum, als der Gedanke den Glauben, die Letter den Mesel ablöste, da war’s ein Volk, das vor Rafael in die Knie sank, das Dürers Flugblätter verschlang . . .“¹². Daß Kunst immer aristokratisch gewesen wäre, wird als billiges Argument abgetan und gilt als unzulässige Übertragung des modernen Selbstverständnisses des akademisch gebildeten Malers. Allerdings ist demokratische Kunst im Sinne einer — um Richard Streiter zu zitieren — „in den breiten Schichten des Volkes wurzelnden, vom Verlangen und Empfinden des ganzen Volkes getragenen Kunst, einer Kunst, die nicht nur für das Volk, sondern durch das Volk hervorgebracht wird“ wie im Mittelalter und der Renaissance unter den Produktionsverhältnissen der Gegenwart nicht mehr möglich. Kunst und Handwerk sind getrennt, die große Masse der Handwerker zu rein mechanisch arbeitenden Verfertignern von Massenartikeln geworden¹³. Walter Cranes „Forderungen der dekorativen Kunst“ beeinflussten bald die Diskussion. Im Unterschied zu den genannten Autoren, die das Augenmerk vornehmlich dem Zusammenhang zwischen Kunst und Volk in den Stilen der Vergangenheit zuwenden, erwähnt der Engländer auch ländliche Kunststubung: „Ein . . . Hauptunterschied zwischen ihr und der Kunst früherer Perioden liegt darin, daß uns heute gänzlich das fehlt, was man wohl als Volkskunst bezeichnen könnte. — Diese Kunst, welche da vom Volke selbst ausgeübt ward, die da Hand in Hand ging mit dem Handwerk, die damals noch untrennbar war vom Alltagsleben und seinen Bedürfnissen, mit einem Worte, die spontane heimatliche Kunst des Töpfers, des Webers, des Schmiedes, des Tischlers, welche unser modernes, wirtschaftliches, handlungsgewerbliches, industrielles, kapitalistisches System aufgesogen hat“¹⁴. Friedrich Naumann kam kurz nach der Jahrhundertwende auf die Problematik von Bestrebungen zu sprechen, den einfachen Gesellschaftsschichten eine Volkskunst zu geben oder wiederzugeben. Er erinnert, daß 1890 die gebildete Welt anfang sich für das Volk zu interessieren, damals habe man wirtschaftliche Reformen angestrebt, jedoch, als sich Schwierigkeiten erhoben, mit der Förderung einer ästhetischen Kultur einen ungefährlichen Ausweg gesucht. Eifer in dieser Hinsicht resultiert aus boem Gewissen. Naumann vertritt die Ansicht, daß Beschäftigung mit der Kunst das Volk zu seinen sittlichen und sozialen Problemen zurückführen müsse, der Kunstpflege habe die Hebung der Lebenshaltung im Ganzen vorauszugehen. Es ginge nicht an, bunten Schein als Ersatz für staatliche Brotverteuerung gelten zu lassen¹⁵. Die folgenden Überlegungen gehen bei engerem Horizont davon aus, daß Kunst sich am Volk zu orientieren habe. Diese These findet immer neue Advokaten; so stellt das Auftreten der Genossenschaft Pan¹⁶ zur Entscheidung, ob Kunst Gemeingut des Volkes sei, an deren Verständnis alle teilnehmen könnten — Medien wären die historisch gewordene Sprache und die allen bekannte Natur —, oder ob sie Tummelplatz einiger weniger wäre, die Kunst für den subjektiven Ausdruck der Stimmung von einzelnen halten und sich deshalb als Übermenschen im Sinne Friedrich Nietzsches verdächtigen lassen müssen. Wenn der Pan die eingeschlagene Richtung fortführe, wäre erwiesen, daß der Riß zwischen Kunst und Publikum, der ohnehin schon groß genug sei, immer mehr zunehme und die gesunde Weiterentwicklung in Frage stelle¹⁷.

Kunst wird unter dem Gesichtspunkt der Volkslaufigkeit besondere Bedeutung beigemessen. Als Volksbuch zur Entwicklung des Kunstgeschmacks der Handwerker weist ein Band über das Kunstgewerbe auf die üble Situation, in die das Volk vor allem durch die Maschinen gelangt ist; als Lösung könne nicht die Dampfkraft aus dem Gewerbe verbannt und die Maschinen zerstört werden, sondern der Handwerker müsse sich mit Hilfe von Kunstkenntnis, Kunstsinn und gutem Geschmack über die Maschine erheben¹⁸. Im Getriebe des Lebens wird die Kunst zur immergrünen, stillen Insel, auf der es sich gut wohnen und Hütten bauen lasse. An ihr sollen alle teilhaben, nicht nur zum Nutzen des Konsumenten, sondern auch um der Kunst selbst willen, die ohne Rettung dahinsiechen muß, wenn sie nicht ihre Wurzeln in kräftigem und gesundem Volkstum habe¹⁹. Historis-

mus belastet zusätzlich das Verhältnis von Volk und Kunst, deren sich an der Vergangenheit orientierende Formen sich angeblich nur schwer dem Verständnis erschließen²⁰.

In den Augen der Zeitgenossen scheint sich ein Wandel in den neunziger Jahren vollzogen zu haben. Hermann Muthesius schrieb rückblickend, daß sich um die Mitte dieses Jahrzehnts die deutsche Geistesrichtung der Kunst zuwandte und nennt mit dem Rembrandtdeutschen Julius Langbehn einen Namen von mannigfach sichtbarem Einfluß²¹. Eine Dissertation von 1909 über die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens als Kulturproblem der Gegenwart kennzeichnet das Werk Langbehns, dessen Wirkung die Vorbehalte gegen seine mangelnde logische Durchdringung und den fehlenden Bezug zur Realität nicht einschränken konnten, derart: das impulsive Verlangen nach einer neuen gefühlsbetonten Kultur in dieser Zeit habe darin seinen Ausdruck gefunden²². „Man ist einigermaßen übersättigt von Induktion, man dürstet nach Synthese; die Tage der Objektivität neigen sich wieder einmal zu Ende und die Subjektivität klopft dafür an die Türe. Man wendet sich zur Kunst“²³. Erlösung vom papiernen Zeitalter, Rückkehr zu Farbe und Lebensfreudigkeit, zu Einheit und Feinheit, zu Innigkeit und Innerlichkeit sollen folgen²⁴. Später mag aus solchen Sentenzen resultieren, daß Künste, die früher lediglich Sache des Genießens waren, in der Gegenwart angeblich nicht mehr zufällig oder nebenbei den Interessen des Lebens dienen, sondern eine Herrschaft ausüben, die in der Erziehung für eine höhere Kultur unentbehrlich geworden ist²⁵.

Die genannte Dissertation führt eine Reihe von bereits praktizierten volkspädagogischen Bestrebungen auf: Volksunterhaltungsabende, volkstümliche Musikpflege, Erziehung durch gute Lektüre, zur Handfertigkeit, Verbreitung wohlfeiler Kunst in allen Volksteilen unter Hinweis auf moderne Reproduktionen, Verwendung der Fotografie als Kunstblatt, Briefmarke, Münze, Medaille, Plakette, Plakat, Bilderbuch und Spielzeug²⁶. Wo man sich mit dem Kunstgewerbe beschäftigte, wurde am ausführlichsten über Wohnungsausstattungen gehandelt. Die Aufmerksamkeit für Gegenstände der täglichen Nutzung war wohl in der zum allgemeinen Gedankengut des späten 19. Jahrhunderts gehörenden Ansicht begründet, vom Kunstgewerbe ginge erzieherische Wirkung aus und somit würde die Voraussetzung für ein besseres Verhältnis zur Kunst geschaffen. Kunstgewerbe wird als notwendige, allen Teilen des Volkes in gleicher Weise zugängliche Schule „des Stilgeföhles, der Ästhetik, der Schönheit“ aufgefaßt²⁷. Maschinenarbeit scheint geeignet zu sein, Interesse an der Welt des Schönen zu verbreiten und Verständnis für den persönlichen Reiz, für das Individuelle, das in dem Werke der lebenden Hand liege, zu wecken²⁸. Gegenstände des täglichen Gebrauchs werden sich nicht erst gelehrter Deutung erschließen, wenn sie aus dem Zweck heraus entwickelt würden oder zur heimatlichen Natur Beziehung hätten²⁹. Nach Fritz Minkus beruht die hervorragende kulturelle Bedeutung des Kunstgewerbes auf seiner Rolle als Vermittlerin des guten Geschmacks an das große Publikum, dessen Kontakt mit den freien Künsten, der Malerei und der Plastik ein viel zu geringer sei, als daß Einfluß von dort her erwartet werden könne³⁰. Darüber hinaus wird das Kunstgewerbe auch wichtig für das allgemeine soziale Befinden; so kann eine Fachzeitschrift von dem Respekt des schlichten Bürgers vor der Vergangenheit durch den Besuch des Kunstgewerbemuseums schreiben. Der so erwachende Wunsch, das eigene Heim in ähnlicher Weise behaglich zu gestalten, ließe dieses zum Anziehungspunkt für die Familie werden. Die durch wachsendes Wohlbehagen hervorgerufene Freude am Dasein schaffe ein Bollwerk gegen zersetzende Tendenzen, gegen Unzufriedenheit und Gemütslosigkeit. Von solchem Standpunkt aus scheint das Kunstgewerbe wichtig für alle zu sein, die den Charakter des Volkes gesund erhalten und dort, wo dieser Schaden genommen hat, wieder gesunden lassen möchten³¹.

Ferdinand Avenarius, der Herausgeber des Kunstwarts, ist später als einer von denen genannt worden, die eine am Volke sich orientierende Kunst als Aufgabe stellten. Er hatte bei der gängigen Ausstattung 1891 kritisiert, daß sie sich ausschließlich nach den Luxusgegenständen richte. Deshalb seien dort, wo wenig Geld zur Verfügung stände, Imitationen gebräuchlich, Blendwerk und Lüge stellen sich ein, schnörkelnde Schlußerei ahme die reiche Verzierung der Prachtstücke nach. Daraus resultiert sein Verlangen nach einer Volkskunst,



1 Ernst Groß: Wohnzimmer. Volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd, Dresden 1899/1900

die „ohne ihren Blick auf das Kunstgewerbe des Luxus zu richten, die — ohne für sich als maßgebend zu betrachten, was für jenes maßgebend ist, die somit ohne Nachahmung kostbaren Materials, den Reichtumsbedürfnissen entlehnter Formen, den Prachtstücken entnommener Verzierungsweisen — an die einfachen Aufgaben einfacher Lebensbedürfnisse voraussetzungslos und frei herantritt“. Die Folgerung ist eine Nutzkunst, die statt falschen Flitters tüchtige Ehrlichkeit gibt, die unbefangen fragt: wie gestalte ich einfach, aber schön seinem Zweck und seinem Material entsprechend dieses oder jenes Gerät³². Eine Reihe von Unternehmen schließen sich den programmatischen Ausführungen von Avenarius an beziehungsweise nehmen von dort ihre Maßstäbe, um andere gleichartige Bestrebungen zu beurteilen. Sie sind hier nur insoweit zu nennen, als sie Tendenzen sichtbar machen helfen oder zu der Fragestellung einer Verwendung von bäuerlichen Einrichtungsgegenständen führen. Die Kritik an den Resultaten eines Wettbewerbs der Gewerbe-Deputation des Berliner Magistrats zur Erlangung tüchtiger billiger Wohnungseinrichtungen von 1892 eignet sich völlig die Optik von Avenarius an, wenn sie gängigem Ausstattungsgut unterstellt, es strebe nach erlogener Aufgeputztheit und versuche mit kläglichem Surrogatwerk den Geschmack des Publikums zu befriedigen. Bedauert wird, daß einfacher Hausrat nicht mehr wie in angeblich gesunden Zuständen Grundlage für die Prunkmöbel abgebe³³. Ein Preisausschreiben für einfache und billige Wohnungseinrichtungen, das die Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration 1895/96 veröffentlichte, sucht in konsequenter Weise die Resultate von vornherein in die Richtung zu leiten, die Avenarius fixiert hat. Die Bindung an eine bestimmte Stilrichtung für die Entwürfe von Empfangs-, Wohn- und Eß-, Schlafzimmer und Küche wird nicht vorgeschrieben, vielmehr wäre es im Interesse der Originalität der Komposition erwünscht, von einer solchen ganz abzusehen.



2 Albert Frank: Schlafzimmer (Ausschnitt). Volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd, Dresden 1899/1900

Für den Charakter der Interieurs werden bestimmte Postulate erhoben, wobei das Augenmerk einer zweckentsprechenden, vernünftigen Werkform der Gegenstände gilt; Hinweise auf die Entwicklung der Zierform aus der Konstruktion, die sinnvolle Ausnutzung der Eigenschaften des Materials, die Vermeidung sinnwidriger Dekoration — unter denen drehbare Säulen und ähnliches paradigmatisch genannt werden — präzisieren die Richtung. Als Verzierung ist einfache Bemalung, Kerb- oder Tiefschnitt statt billiger Schnitzerei erwünscht³⁴. Die Ergebnisse der Konkurrenz werden unter dem Gesichtspunkt ihrer Brauchbarkeit unterschiedlich beurteilt und damit zugleich die angestrebten Normen sichtbar gemacht. Das Faktum etwa, daß sich für Wohn- und Eßzimmer ein ganz klarer Gestaltungsplan traditionell herausbildete, wird als Grund für die vorgelegten anheimelnden Einrichtungen genannt. Bei einem dieser Ensembles zeige schon die Ausnutzung des richtig abgemessenen Raumes in seiner Boden- und Wandfläche recht überzeugend das Enge und Traute des Heimes. „Welche Behäbigkeit und Sorglosigkeit ihrer Bewohner verräth es, wie einfach und bezeichnend tritt seine Zweckbestimmung zu Tage; aus jedem Möbel scheint das solide Material und die gewissenhafte Arbeit . . . zu sprechen. Das ist keine Effekthascherei, vielmehr die ehrliche That des biedereren Handwerkers, das ist das Geräth eines gut deutschen Bürgers . . .“³⁵. Dieses ausführliche Zitat soll zeigen, wie ein solcher Bericht, statt nüchterner Information, ständig in den Bereich des Irrationalen hinüberspielt, eine Art des Klassifizierens, die alsbald auch für tradierte Volkskunst gebräuchlich wurde. Zu solch älterer Volkskunst ergeben sich keine unmittelbaren Beziehungen, lediglich einer der Pläne für Küchenmöbel mutet wie ehrliche Arbeit des berufstolzen Landtischlers an³⁶. Die Gesamtwertung der zur Schau gestellten Objekte registriert fehlende Einsicht in ein Prinzip, das allein weiterführen könne, nämlich die Konstruktion direkt künstlerisch wirken zu lassen.

Was für diese preiswerten Wohnungseinrichtungen gefordert wird, gehört zu den allgemeinen herausgearbeiteten Kritiken für Ausstattungsgut. Eine grundsätzlichere Abhandlung stellt den Mobiliarstil und den Architekturstil einander gegenüber und zieht daraus Konsequenzen für die Formen. Die Neigung zu Einrichtungsgegenständen, die sich an Architektur anlehnen, solle nicht als naiv gelten, denn die Völker hätten, solange sie gesunde Natürlichkeit besaßen, zwischen Möbel- und Baustil geschieden³⁷. Die herausgestellten Vorzüge des englischen Mobiliars sowie die sich allmählich vollziehende Umwertung des Biedermeier liegen auf der gleichen Linie³⁸.

Schon früh wird notiert, daß im Grunde genommen das ganze zeitgenössische Kunstgewerbe auf einem Mißverständnis beruhe, da sich aus der Vergangenheit nur die Prachtmöbel erhalten haben und die Ornamentstiche gleichfalls nur deren Anschauung vermitteln. So konnte die Ansicht aufkommen, daß instinktives Bedürfnis selbst die geringsten Objekte mit den Formen des jeweils herrschenden Stils geschmückt habe³⁹. Wenn die Erörterungen über Reformen feststellen, das Kunstgewerbe habe bisher nur für die oberen Zehntausend gearbeitet, verweisen sie zugleich darauf, daß die Vorbilder in allen Stilarten aus Kirchen, Palästen und reichen Klöstern, die in den Museen zusammengetragen wurden, nicht für den praktischen Gebrauch bestimmt waren. Damit ist ein Grund gefunden, warum dem Historismus geeignete Muster für Gegenstände täglichen Bedarfs fehlten und lediglich Zierstücke in billigem Material und unsolider Technik nachgebildet wurden⁴⁰. Hermann Muthesius wendet das auf die Architektur an und bezeichnet es als den Fehler der Baukunst des 19. Jahrhunderts, aus den Alltagsaufgaben Monumentalarchitektur gemacht zu haben. Die Differenzierung in Monumentalarchitektur und bürgerliche Baukunst, die für die Vergangenheit charakteristisch war, fehle. Neben ersterer ging stets die Fertigung in handwerks- und zunftgerechter Weise einher mit den Merkmalen der Einfachheit, der Natürlichkeit und die Anlehnung an über Jahrzehnte hin weitergeführte Lokaltraditionen⁴¹.

Das Zusammenklingen der Bemühungen um einfache Ausstattungen mit der modernen Art des Kunstgewerbes wird besonders gewürdigt gelegentlich des aus zeitgenössischer Perspektive wichtigsten der auf preiswerte Möbel zielenden Unternehmen, der um die Jahreswende 1899/1900 auf Initiative von Königin Carola von Sachsen in Dresden veranstalteten volkstümlichen Ausstellung für Haus und Herd⁴². Die Abhandlung der präsentierten Objekte (Abb. 1, 2) übergeht nicht, daß erst dank der modernen Kunst den Anforderungen Entsprechendes geschaffen werden konnte. Mit der Nachahmung von Renaissance, Barock und Rokoko, für die ein gewisser Reichtum an Formen unerlässlich ist, wäre es zu solcher Vereinfachung nicht gekommen. Erst die moderne Richtung böte die Möglichkeit, mit den geringsten Mitteln Brauchbares und Schönes hervorzubringen. Zu den Kriterien des Konstruktiven und Zweckmäßigen tritt der Hinweis auf die Einschränkung der Ornamentik⁴³. Bei der Auseinandersetzung mit der gängigen Ausstattung ergibt einen weiteren Impuls die Betrachtung einer hier und da noch matt lebenden echten deutschen Bauernkunst. Hier habe man all das gefunden, was dem Angebot städtischer Möbelmagazine abginge: eigene Physiognomie, konstruktive Grundform, die sich aus dem Gebrauch entwickelt habe und von schöpferischer Phantasie in freier und echter künstlerischer Heiterkeit mit charakteristischen Schmuckformen und -farben verziert worden sei. Vom Sentiment getragen ist wiederum die Argumentation einer naiven Herzlichkeit und der verbreiteten Liebe um den eigenen Herd in der Vergangenheit. Bedauert wird, daß trotz solchen Bedarfs an Aktualisierung die Bauernkunst lediglich zu einer neuen Sammelaufgabe der Museen wurde⁴⁴. Robert Mielke äußerte schon bei der erwähnten Konkurrenz der Berliner Gewerbe-Deputation, daß versäumt sei, von den entwicklungs-fähigen Bauernwohnungen auszugehen und sie modernen Lebensbedürfnissen anzupassen. Solche Ansicht findet sich in einem Artikel über Bauernmöbel, der sie als Ergebnis strengster Orientierung an der Zweckhaftigkeit und als von ehrwürdiger Überlieferung bestimmt vorstellt. Was ihnen an Bequemlichkeit abginge, würde durch den einfachen Konstruktionsgedanken, der an allen Möbeln klar erkennbar sein solle, sowie durch die „charaktervolle Technik“ (Mielke) vollauf ersetzt⁴⁵. Für Mielke ist die Frage nach einer billigen Wohnungsausstattung nicht schwer zu beantworten: die Geschichte der deutschen

Wohnung biete selbst die besten Vorbilder, nur gelte es das Schielen nach Prunkstücken zu unterdrücken und das einfachere als das schönere schätzen zu lernen⁴⁶. Die Kritik an der Art der Vorlagen scheint dahin geführt zu haben, daß nun Dinge des täglichen Gebrauchs für manche Autoren in den Vordergrund traten. Die Rückkehr zu Einfachheit und Solidität, sowie die Aufgabe dessen, was Mielke Prunktheorie nannte, falls sie für die Innendekoration vollzogen würde, sollen Bauernmöbel in der Wertschätzung erheblich steigen lassen. In diesem Zusammenhang wird auf die Wirksamkeit von Heinrich Sauer- mann in Flensburg gewiesen. Dessen Arbeiten lassen Mielke allgemeine Ansichten über Volkskunst formulieren, etwa daß dieser Bereich an Produkten nicht vom Verstand her- vorgebracht würde, sondern in naiver Empfindung gründe, die an der Natur geweckt und an Vorbildern des eigenen Volkes geschult sei⁴⁷.

Die projektierten preiswerten Ausstattungen lassen Beziehungen zur tradierten Volks- kunst vornehmlich bei der Anwendung der Farbe zu. Seit um 1890 rücken bemalte Bauern- möbel mehr und mehr in den Blickpunkt. Ein Text über die Ausstattungen des bayerischen Hochlandes bedauert, daß deren Gegenstände nicht aus der Bindung an Sitte und Tracht der Gebirgler gelöst und an andere Orte übertragen werden können, sich aber auch nicht beleben lassen, da Gewerbevereine und andere Instanzen von maßgebendem Einfluß fehlten. Unter Hinweis auf die Verhältnisse in Niederdeutschland, dessen Bedeutung dabei hervortritt, würde es verdienstvoll sein, die alten bemalten Bauernmöbel wieder zu Ehren gelangen zu lassen. Die Schnitzschulen in Partenkirchen und Oberammergau könnten ohne Mühe auch die Herstellung solcher Möbel in ihre Tätigkeit einbeziehen. Wie müßten, so der Propagator dieses Unternehmens, Zimmer und Wohnungen anheimeln und mit der ihnen eigenen Gemütlichkeit den Bedarf der Städter an originellen, farbenprächtigen Ausstattungen wecken. Mit einem sich derart ausbreitenden Interesse erwüchse die Hoff- nung, daß die Schreiner auf dem Lande nach und nach wieder zu dauernder Beschäftigung gelangen könnten⁴⁸. Dieser Standpunkt hängt also von jener älteren, einleitend bespro- chenen Tendenz zur Förderung sogenannter nationaler Hausindustrie ab. Ein anderer konfrontiert ältere und neuere Bewertung: Bauerngeschmack sei lange das Urteil gewesen für die allerdings oft in den widersprechendsten und schreiendsten Farben bemalten Truhen, Kasten, Koffer, während man in der Gegenwart Möbel gleicher Art als modern und geschmackvoll ansähe⁴⁹. Wer den Einwand erhebe, die Farbempfindung des Bauern würde dem feineren Kunstbedürfnis der Gegenwart nicht entsprechen, „daß die zinnober- rothen Blumen auf hellblauem Grunde, die brennenden Herzen und andere Symbole des ländlichen Gefühlskreises keine unmittelbaren Motive für unser modernes Anschauungs- vermögen“ abgeben könnten, möge in Betracht ziehen, daß im Unterschied zu Einrich- tungen der Gegenwart hier der ästhetische Fehler vermieden wäre, Tannenholz durch Farbanstrich das Aussehen von Mahagoni oder Nußbaum zu geben oder durch weiße Lackierung porzellanartigen Charakter zu vermitteln⁵⁰. Die Überlegungen für eine mo- derne Volkskunst bezeichneten die Farbe als angemessenen Schmuck billigen Materials, etwa wenn Avenarius sie in seinem grundlegenden Beitrag der geringen Kosten wegen empfahl⁵¹. Ein anderer Autor begründet seine Hinweise damit, daß die furnierlose Ver- wendung heimischen Holzes die einzige Möglichkeit biete für preiswerte Möbel, sich andererseits aber die helle Naturfarbe der Tannen oder Fichten nicht recht in den Charakter der üblichen Zimmer einfüge. Bemalung stellt sich sogleich als einzige Dekora- tionsweise vor, die noch der vollständigen Entwicklung fähig ist⁵², eine offensichtlich von der Novität mitbestimmte Ansicht.

Oskar Schwindrazheim, der nach Cornelius Gurlitt in seinem noch vor 1900 erschie- nenen Werk über die Kunst des ablaufenden Jahrhunderts am klarsten eine Volkskunst postuliert hat⁵³, sieht in einem 1892 veröffentlichten Bändchen „Die Volkskunst“ Möglic- keiten zu einer Erneuerung volkstümlichen Kunstgewerbes vor allem durch Naturstudium, Streben nach Einfachheit und Anknüpfen an das, was er zunächst das Volkstümliche und Nationale nennt. Zu allem findet er Ansätze, doch wäre noch nicht in Betracht gezogen, daß die einzelnen Elemente in Zusammenhang stehen. Besondere Bedeutung wird zu- nächst der Anwendung heimischer Pflanzenformen als Elementen der Auszier beigemessen

und auf Japan hingewiesen, das auf der Grundlage einheimischer Naturformen ein kräftiges, gesundes Kunstgewerbe schuf. Statt der üblich gewordenen Imitation japanischer Erzeugnisse hätte dies jedoch bewirken können, daß man sich bei der Auszier kunstgewerblicher Arbeiten an einheimische Vegetation hielte. Bei der unmittelbaren Nutzung der Natur wird empfohlen, diese nicht durch die Transformationen ihrer Erzeugnisse in den einzelnen Stilarten zu betrachten⁵⁴.

Die 1891-93 herausgegebenen „Beiträge zu einer Volkskunst“ stellen vornehmlich originale Entwürfe des Kreises um Schwindrazheim vor, die sonst vielfach in Kunstgewerbe-Zeitschriften anzutreffenden Reproduktionen von Gegenständen der Vergangenheit treten zurück. Das erste Heft des Jahres 1892 ist als „Vierländer Studien“ einer Landschaft gewidmet, deren Volkskunst um die Jahrhundertwende auch durch andere Publikationen zu hohem Ansehen gelangen sollte. Manche Zeugnisse ländlichen Handwerks seien der Wiederbelebung und Weiterverwendung wert, durch deren Kenntnis werde zugleich eine Quelle erschlossen, die sichere Fingerzeige geben könne für ein Kunstgewerbe, „das mit dem innersten Wesen unseres Volkes in engerem Zusammenhang stünde, als manche nur angelernte und angewöhnte Stilweisen“⁵⁵. In anderem Zusammenhang möchte Schwindrazheim auch den Hang zum Ländlichen nutzen, der sich auch hier in der Vorliebe für den Lodenstoff und in der Bedeutung, die das Bauerntum für den Dichter und Maler hat, spiegelt. Folkloristisch infizierte Haltung erscheint hier als instinktives Gefühl, das es weiter zu entwickeln gälte, um die ersehnte volkstümliche Kunst erwecken zu können⁵⁶.

Neue Volkskunst ist also nicht von vornherein dort, wo die Orientierung an bestimmten Mustern empfohlen wird, auf tradierte Relikte bäuerlichen Hausrats festgelegt. Auch Avenarius hat, als er von der Angemessenheit neuerer Kunst im Hinblick auf Empfinden, Denken und Lebensgewohnheiten des breiten Volkes handelte, Nationalität und Heimatlichkeit, was die Ornamentik anbelangt, in den Naturformen finden wollen⁵⁷. Schwindrazheim sollte später, wohl unter dem Einfluß von Mielke, der 1896 eine separate Veröffentlichung über Volkskunst vorlegte⁵⁸, die Bedeutung der tradierten ländlichen Erzeugnisse stärker herausstellen, neigte jedoch zunächst zu dem Kompromiß, Bauernkunst wäre als „eine den deutschen Urkunstgedanken in höchstem Maße geistverwandte Kunst“ besonders geeignet, Nationalität zu erkennen, Naturformen sollten dort Platz finden, wo sich Renaissance- und Rokokoornamentik eingeschlichen habe⁵⁹.

Die Betonung der nationalen Komponente in solchen Überlegungen fand gelegentlich Kritiker. Für Hugo von Tschudi wird eine in diese Richtung gehende Forderung am ehesten erfüllt, wenn der Schaffende aus sich selber schöpft. Künstlerische Unselbständigkeit scheint ihm nicht besser, wenn sie sich auf einen Landsmann oder auf einen Ausländer stützt⁶⁰; darin mag eine Polemik gegen Tendenzen liegen, durch Anlehnung an national empfundene Zeugnisse der Vergangenheit nationale Kunst hervorzubringen. Ebenso wandte sich Wilhelm von Bode gegen die Manipulierbarkeit des Nationalen: „Als ob das Nationale nicht ebenso wie der Stil in der Kunst das unbewußte Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit eines Volkes wäre! Das ‚Deutsche‘, das ‚Nationale‘ steckt ja in uns; wenn ‚wir uns selber treu bleiben‘, d. h. wenn wir aus reinem künstlerischen Bedürfnis und aus den gegebenen Bedingungen des Materials und der Kunst heraus zu schaffen streben, so werden wir auch wieder eine nationale Kunst bekommen“⁶¹.

Um die Jahrhundertwende wurde das Nationale mehr und mehr im Heimatlichen gesucht. Auch wenn dieser Wandel der Auffassung dort keinen allzu großen Einfluß hatte, wo die Bedeutung der tradierten Volkskunst für neuzubegründendes Kunstgewerbe erörtert wurde, dürfte diese Hinwendung zu einer Neubewertung der Volkskunst beigetragen haben. Die Behandlung der landschaftlichen Eigenheiten in der deutschen Kunst lenkte die Aufmerksamkeit auf Provinzialkunst und Provinzialpoesie als ewigem „Verjüngungsborne des Volksgemüts“. Es gilt als Konvention, schöpferische Elemente vornehmlich in den Residenzen zu suchen; in Werken entlegener Orte träte frische Originalität deutscher Erfindung öfters hervor als an den Hauptorten, die fremdländische Künstler heranzuziehen suchen⁶². Die Hervorhebung des Lokalen kann sich gleichfalls auf Julius Langbehn stützen, für den gesunde Entwicklung des deutschen Kunstlebens nur dann zu erwarten sei, wenn

es sich in möglichst viele und in ihrer Art möglichst scharf ausgeprägte geographische, landschaftliche, lokale Kunstschulen scheidet. Dezentralisation scheidet am Platze⁶³. Heimat wird zu einem der Kennworte.

Das Verlangen nach Heimat wurde seit der Mitte der neunziger Jahre mannigfach ausgesprochen. Es ist schwierig zu entscheiden, wie weit damit einem allgemeinen tiefergehenden Wunsch Genüge getan oder damals erst das Bedürfnis, Heimat zu haben, geweckt wurde. Die Propagatoren glaubten ein Gegengewicht gegen zentralisierende und demokratisierende Richtungen zu schaffen, die allenthalben die Fülle der Erscheinungen, Farbe, Duft, Poesie und damit auch Zufriedenheit und Lebensbegehren zerstörten. Ein Zeitschriftenartikel des Jahres 1895 rückte die Heimat in den Blickpunkt und formulierte Wünsche etwa im Hinblick auf Landes- und Ortsgeschichte, auf Vermehrung der Kenntnis der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt. Bedauerlicherweise träten gegenüber den allgemein deutschen die Erzählungen mit Stammes- und Ortscharakter zurück. Die Aufmerksamkeit richtet sich auch auf Speisen und Getränke, selbst die künstlichen Ostereier aus Zucker und Schokolade wurden zur Gefahr für das Volkstum, wie denn alles, was die Industrie anfasse, den Reiz des Intimen verliere und fabrikmäßigen Charakter annähme⁶⁴. Nach Bartels, der sich später als Historiograph der Heimatbewegung gibt, sind die Jahre vor der Jahrhundertwende von stärkerer Akzentuierung erfüllt. „Man weiß wieder, was die Heimat bedeutet, daß es ohne die Unterlage eines starken Heimatgefühls auch kein rechtes Nationalgefühl gibt, daß es eine der größten sozialen Aufgaben ist, die Heimat dem modernen Menschen wiederzugeben oder sie ihm zu erhalten, ihn in ihr wahrhaft heimisch zu machen“⁶⁵. Aufgabe dieses Beitrages kann nicht sein, die Entstehung und Entwicklung des Interesses für die Heimat im einzelnen zu verfolgen. Materielle Kultur tritt zuerst gegenüber der Literatur zurück. In Bezug auf das Museumswesen entsprachen allerdings die Vorstellungen in dem genannten Artikel den Bestrebungen der Zeit, daß nicht alle erhaltenen Schätze in die Kunstgewerbemuseen der Städte abwandern sollten, sondern der Fundus des Vorhandenen zu dezentralisieren wäre: „Vielleicht schafft sich einmal jede deutsche Landschaft ihr Musterbauernhaus, ihr eignes ethnographisch-kulturgeschichtlich-kunstgewerbliches Museum“⁶⁶.

Bei der Wendung zum Lokalen ist im Bereich der bildenden Kunst Alfred Lichtwark nicht zu übergehen. In einer Vortragsniederschrift über die Frühjahrsausstellung Hamburgischer Kunst 1898, die sich zum erstenmal seit langem allein auf Künstler der Stadt beschränkte, heißt es, daß gesunde Kunst im Bürgertum von jeher in höchstem Sinne Ortskunst war⁶⁷. Darstellungen Hamburgs und seiner Umgebung werden besonderem Interesse empfohlen: „Hier hat sich augenscheinlich eine für die weitere gesunde Entwicklung der heimischen Kunst grundlegende Wandlung des Geschmacks vollzogen, und da alle Neigungen die Natur haben, zu wachsen und stark zu werden, so dürfen wir für die nächsten Jahrzehnte hoffen, daß der Wunsch, die Heimat mit den Augen und Herzen des Malers in künstlerischer Verklärung zu sehen, einen Zug der Begeisterung erhalten wird“⁶⁸. Voraussetzungen solcher Kunstübung seien, auf Hamburg bezogen, eine wundervolle, reiche Landschaft, vielseitiges Volksleben, Eigenart der Bevölkerung, herzliches Heimatgefühl⁶⁹.

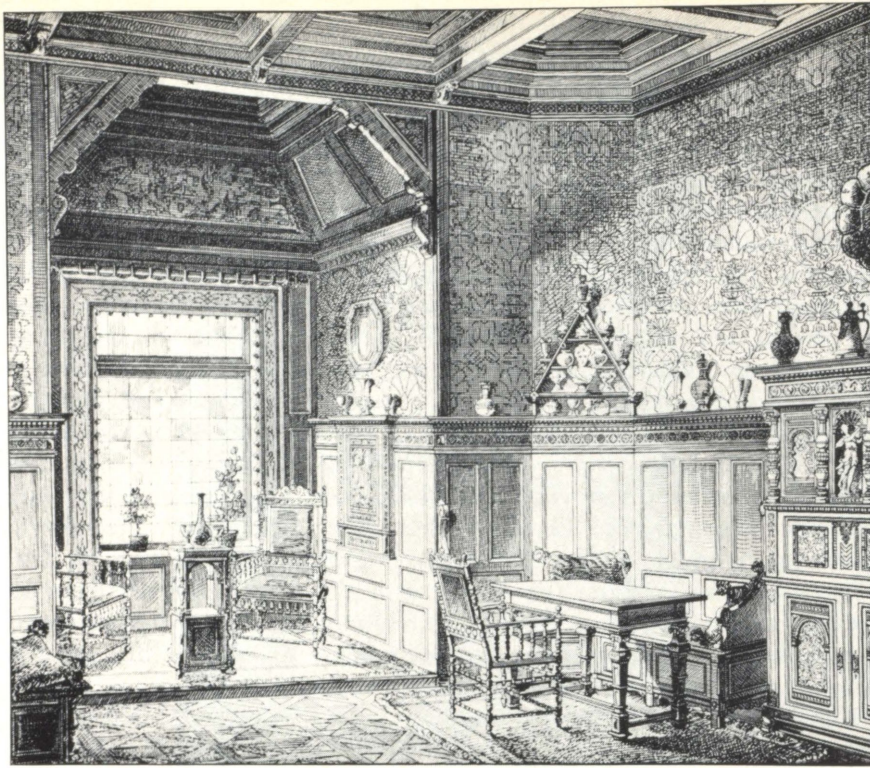
Nach 1900 trat der Begriff Heimatkunst auch in den Spezialzeitschriften zum Kunstgewerbe auf, jedoch in einer Nuancierung, die ihn mit der älteren Kategorie des Nationalen identisch erscheinen läßt, wenn z. B. die neuen skandinavischen Stickereien und Teppiche auf der Pariser Weltausstellung von 1900 als Heimatkunst eingeführt werden. Ein wiederentdeckter älterer Teppich ver helfe dazu, den Heimatton, das Heimatmotiv in der Heimatkunst zu finden⁷⁰. Solche Hervorhebung des Individuellen kann auch auf eine Großstadt bezogen sein, wenn sich etwa für den Zeitgenossen recht bald Beziehungen zwischen der Wiederaufnahme des Biedermeier und der Lokaltradition von Wien herstellen⁷¹. Auf der Linie einer solchen Entwicklung liegt, daß Schwindrazheim die ursprünglich verwendete Bezeichnung Volkskunst aufgab und später von Heimatkunst sprach, ohne daß damit der Art des Argumentierens wesentlich neue Impulse zugetragen wurden⁷².

Wenn man von Volkskunst handelte, wurde im wesentlichen auf die Bestände der Museen Niederdeutschlands Bezug genommen. Besondere Bedeutung kam dem Hamburger

Museum für Kunst und Gewerbe zu. Justus Brinckmann betonte bereits in dem ersten gedruckten Bericht über die Entwicklung der Anstalt, daß von dem Prinzip, statt durch die Menge der Gegenstände zu wirken Typen vorzustellen, beim Einbeziehen von Techniken abgewichen wurde, denen als stadt- oder landwüchsig einmal besondere Bedeutung zukam; hier werde irgend erreichbare Vollständigkeit angestrebt⁷³. Dieser Komplex wird in den Museumspublikationen nicht unter einer eigenen Kategorie zusammengefaßt, sondern bei der Besprechung der einzelnen Materialgruppen behandelt. So sind in dem Abschnitt Textilien alle jene Webereien und Stickereien anzutreffen, die auch später die Bearbeitungen volkstümlicher Textiltechniken als Sonderleistungen Niederdeutschlands anführen: die als Vorhänge an den Betten in den Wandnischen dienenden Beiderwände, die schon damals wegen ihres feinen Farbensinns gerühmten Bauernstickereien der Winseiner Elbmarsch, schließlich die Zwischensätze mit unterschiedlichen Motiven auf Filetgrund⁷⁴. Brinckmann hebt nicht speziell den vorbildlichen Charakter ländlicher Erzeugnisse hervor. Beim Schmuck wäre es möglich, die Überlieferungen, die unter der Asche nur noch schwach glimmen, wiederzubeleben, doch könne nach seiner persönlichen Erfahrung mit Anteilnahme des Landmannes nicht gerechnet werden. Der allgemeine, der Beschreibung der einzelnen Formen vorausgehende Teil möchte vornehmlich jedoch für jeden Bezirk ein genaues Verzeichnis aller der dem Mann und der Frau zugehörenden Stücke erreichen. Solche Bestandsaufnahmen wären deshalb vordringlich, weil die Erinnerung an Ursprung und Gebrauch der alten Schmuckstücke rasch schwände⁷⁵. Auf der gleichen Linie mag es liegen, wenn Brinckmann bäuerliche Trachten sammelt, um auf diese Weise Schmuck und Stickerei besserem Verständnis zuzuführen⁷⁶. Die Bauernmöbel gelten von gleicher Herkunft wie die anderen Ausstattungstücke, die das Museum zur Dokumentation des sogenannten Stilmöbels erworben hat, die eisenbeschlagenen und viertürigen Schränke vom Ende des Mittelalters, die Kredenzschränke des 16. Jahrhunderts, die mit Ebenholzfüllungen und Zieraten ausgestatteten Möbel der niederländischen Renaissance des 17. Jahrhunderts. Während bei diesen städtischer Geschmack und die Hand des geschulten Meisters sichtbar sein sollen, besäßen jene, die nachweislich den Werkstätten bäuerischer Handwerker entstammen, eine von den gleichzeitigen Stilmöbeln abweichende Eigenart und müßten mit dem Filigransmuck und der Stickerei verglichen werden. Das bedeute jedoch nicht ihre Unabhängigkeit von der Entwicklung des Kunsthandwerks, schließt doch Brinckmann die Vierländer Intarsien unmittelbar an die der Renaissance an und bestreitet den Zusammenhang mit denen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁷⁷.

Die Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen des Museums für Kunst und Gewerbe 1902 stellt besonders heraus, daß, ehe das moderne Schlagwort von der Volkskunst oder Heimatkunst erfunden war, Brinckmanns Institut diesen Bereich bereits präsentierte⁷⁸.

Ein enger Zusammenhang zwischen einem Museum und einer Fachschule bestand in Niederdeutschland seit 1890 in Flensburg dank der Initiative von Heinrich Saueremann⁷⁹. Die Anfertigung von Kopien ländlichen Ausstattungsgutes scheint hier in gleicher Weise üblich gewesen zu sein wie die Anlehnung an Überkommenes bei freieren Weiterbildungen. Auf der Schleswig-Holsteinischen Gewerbeausstellung in Kiel 1896 zeigte die Flensburger Schule neben einer Nachbildung des berühmten Pesels des Markus Swyn von 1568 aus Lehe bei Lunden, in Meldorf, eines der meist zitierten Beispiele niederdeutscher Wohnkultur, eine von Saueremann gefertigte Zimmerkoje, die durch Technik und Ausführung der Einzelheiten den alten niederdeutschen Zimmern verbunden gewesen sein soll (Abb. 3). Der Kerbschnitt des hohen Paneels war nach alten Vorbildern blau, rot und gold gefärbt, die Textilien an den Wänden waren alten friesischen Bettvorhängen, wohl Beiderwandstoffen, nachgewebt⁸⁰. Die Arbeiten Saueremanns vertraten das niederdeutsche Kunsthandwerk auf den Weltausstellungen in Chicago 1893 und in Paris 1900. Anlässlich jener heißt es generalisierend in einer Veröffentlichung über die Bestrebungen in der deutschen dekorativen Kunst, für die Einrichtung altdeutscher Interieurs ergebe sich die Nachforschung nach den ursprünglichen, die sich in stetiger Erneuerung erhalten haben; als Beispiele werden neben bäuerlichen Wohnstätten Niederdeutschlands die anderwärts herangezogenen der



3 Heinrich Sauermann: Niederdeutsches Wohnzimmer. Schleswig-Holsteinische Gewerbe-Ausstellung, Kiel 1896

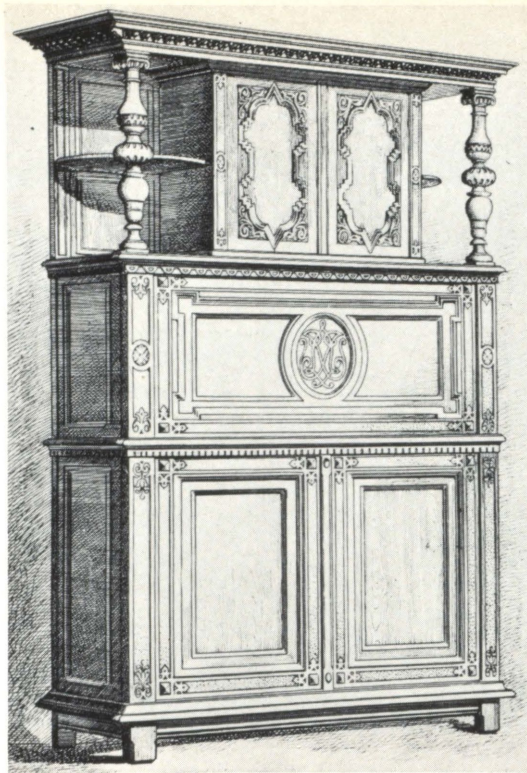
Gebirgsgegenden Südbayerns, Tirols und des Schwarzwaldes genannt⁸¹. Das in Chicago gezeigte Zimmer beurteilte die zeitgenössische Kritik als wenig anspruchsvoll, aber ausgezeichnet in der Durchführung. Die von Italien übernommenen Formen der Renaissance wären durch bäuerliche Tischlermeister vollständig in konstruktive Holzformen umgesetzt⁸². Den für Paris angefertigten Raum erwarb später Sauermanns Flensburger Museum als Dokument für die Geschichte heimischen Kunsthandwerks⁸³. Der damalige Führer des Museums hebt hervor, daß der Raum in seiner Gesamtanordnung moderne Ansprüche auf Wohnlichkeit berücksichtige und ausschließlich heimische Konstruktion und Schmuckformen in moderner Auffassung verwendet wären⁸⁴. Wie sehr sich die Schöpfungen Sauermanns vom Bäuerlichen entfernen, demonstriert der Buffetschrank in ostfriesischem Bauernstil (Abb. 4), der „ganz in der Art der bäuerlichen Kunst unter Hinweglassung aller überflüssigen Details in einfach-sinngemäßer Weise“ aufgebaut wäre. Das Buffet habe sich aus den modernen Gegebenheiten des Wohnens als selbständiges Möbel entwickelt⁸⁵, man wird jedoch in Rechnung stellen müssen, daß diese Landschaft mit der Schenkschiebe bereits einen Möbeltyp besaß, der, von der Funktion her, als Ausgang in Betracht kam.

Im Hinblick auf die Volkskunst wird das Museumswesen neu erörtert. Bei der Schweizerischen Landesausstellung in Genf von 1896 soll die Mehrzahl der Besucher gegenüber einer stattlichen Ausstellung von Altertümern gleichgültig geblieben sein, weil das Individuum nur bei eigentlich künstlerischem, kaufmännischem oder wissenschaftlichem Interesse mit dem seinem Milieu entfremdeten Kunstobjekt verbunden wäre. Davon hebt sich das Echo des Schweizer Dorfes ab, in dem auf künstlich hergestellten Terrainunterschieden Typen aller Bauernhäuser des Landes zusammengetragen waren. Solche naturgemäß Ländliches in den Vordergrund stellende Darbietung wurde als positiver Beitrag zur Lösung des Problems der Volksmuseen gewertet⁸⁶.

Das von Otto Lehmann geleitete Museum in Altona mit seiner systematischen Zusammenstellung volkstümlicher Kunstäußerungen entfaltete größere Wirksamkeit als die Versuche, „breite Volkskreise mit dem Wesen und der Empfindungswelt der vergeistigten

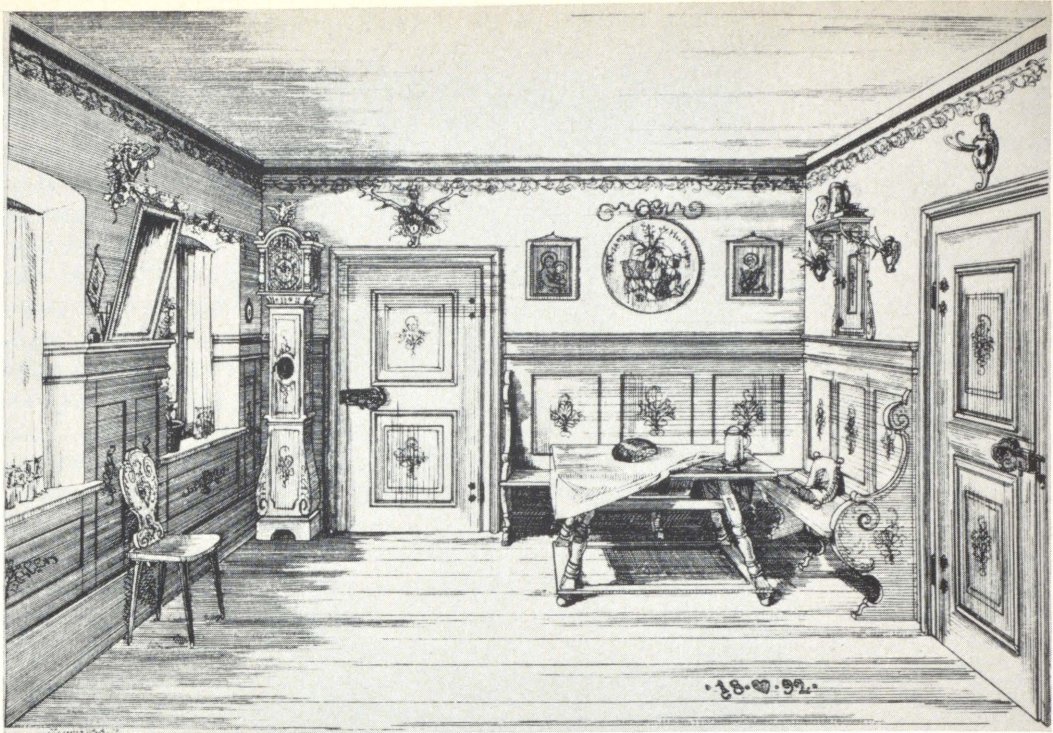
Kunstäußerung ohne Kenntnis der Basis, woraus sie sich entwickeln, bekannt zu machen“. Die These einer Präsentation von dem Volksgeschmack angemessenen Kunstgut findet ihre Analogie in der Beurteilung, die der Volkskunst zukommt: diese könne nicht mit ganz neuen Elementen, mit einer unangemessenen Formensprache, die das Volk nicht in Relation zu eigenem Empfinden zu bringen in der Lage ist, geschaffen werden: „Alle Versuche, dem dialektgewohnten Munde plötzlich die Verfeinerung der durchgeistigten Sprachweise beizubringen, scheitern mit Notwendigkeit, genau aber ebenso alle Versuche, breite Volkskreise in künstlerischen Dingen zu einem Weitsprunge zu veranlassen“⁸⁷. In Konsequenz heißt es um die Jahrhundertwende, Kunstgewerbemuseen könnten eine eindringlichere Wirksamkeit entfalten, wenn sie neben ihren wissenschaftlich angelegten Mustersammlungen des älteren und neueren Kunstgewerbes sich heimatlicher Volkskunde annähmen. Neben der von ihnen mitgetragenen Entwicklung von Handwerk und Industrie habe sich zwar auf diese Weise unsere Kenntnis von feinerer Kunsttechnik und reichem Formenschatz verbreitert, das Kunstgewerbe hätte jedoch durch Einbeziehung von schlichten älteren Arbeiten davor bewahrt werden können, Volkstümlichkeit und den Zusammenhang mit dem täglichen Gebrauch zu verlieren. Kulturhistorische Sammlungen weckten nicht nur die Liebe zur angestammten Scholle, sondern gäben auch den Handwerkerzeugnissen das bodenständige Gepräge, das die Landeskinder schätzen und das zugleich den Besucher zum Erwerb von Reiseandenken aus dem Komplex kunstgewerblicher Gegenstände anrege⁸⁸. Um die Jahrhundertwende sollten die Lokalmuseen so stark hervortreten, daß sich die Frage nach ihrer Abgrenzung gegenüber den großen Instituten stellte. Ein Bericht über die Ortsmuseen in Bayern meint, die Heimatmuseen könnten im Bereich des Lokalen die Rolle der Kunstgewerbemuseen übernehmen. Sie erscheinen geeignet, Liebe und Verständnis für die Heimat zu fördern, sollen aber vor allem praktischen Zwecken dienen; als treues Spiegelbild des früheren Lebens und Treibens der Bevölkerung, der örtlichen volkstümlichen Kunst und des Handwerksfleißes sollen sie dem Handwerker der Gegenwart gute Muster bieten⁸⁹. Als 1901 in Kaufbeuren eine Ausstellung mit volkstümlichen Altertümern eröffnet wurde, erklärte der Bezirksamtmann, die schönen alten Meisterarbeiten müßten wieder den Platz einnehmen, von dem geschmacklose Fabrikware sie oft verdrängt habe, die Handwerker wären auf die Schönheit hinzuweisen, die in naturgemäßem Schaffen, in der Einfachheit der Formen, in der Originalität des Volkstümlichen liege⁹⁰.

Mit den wenig klaren Definitionen des Wortes Volk ließ sich, wo man sich mit einer neuen Volkskunst beschäftigte, Volk nach Bedarf mit dem Nationalen identifizieren, zugleich aber auch das Augenmerk auf den Bauern richten, den die Modekunst der begüterten Stände vernachlässigte⁹¹. Für Walter Crane weist ländliche Kunstübung primär auf einen allenthalben vorhandenen Instinkt. Die Nationaltracht des Bauern, die sich als ehrwürdiger heiliger Familienschatz, den man dem Touristen zeigt, erhielt, bezeuge, daß unter angenehmen Lebensbedingungen die Kunstübung von selbst erwache. Dieser Instinkt bietet ihm Gewähr, daß, „wenn gleich plötzlich mit einem Schlage alle Zeugnisse und Spuren der gegenwärtigen Kunstepoche von dieser Erdoberfläche verschwinden würden, sich jener doch ganz von selber eine neue Kunst mit durchaus neuen Formen schaffen würde“⁹². In diesem Zusammenhang wird nicht davon gesprochen, daß sich die überkommenen Objekte aktualisieren lassen könnten, wiewohl später Hermann Muthesius die Verhältnisse in England als vorbildlich hinstellen sollte. Die vom gängigen architektonischen Formalismus abweichende Bauweise zur Zeit der Königin Anna, die die üblichen Attribute des Einfachen, Natürlichen, Vernünftigen charakterisieren, wäre dort aufgegriffen. Die Resultate erscheinen Muthesius so zufriedenstellend, daß ein gleiches Vorgehen auch für Deutschland wünschenswert wäre: Die ländliche Bauweise lasse in ihrer Poesie und ihrem Stimmungsreichtum die Wiederaufnahme örtlich gebundener bürgerlicher und bäuerlicher Wohnkultur fördern und erwecke Hoffnung auf eine nationale bürgerliche Baukunst⁹³. Bei der Besprechung neueren englischen Kunsthandwerks weist Muthesius auf die Sehnsucht nach dem Primitiven in England, man sei dort in das Bäuerische verliebt, ziehe ein küchenschrankartiges Möbel dem polierten Mahagonischrank vor, habe kindische Freude an Blumenornamenten und an reinen ungebrochenen Bauernfarben⁹⁴.



4 Heinrich Sauermann: Büffetschrank im ostfriesischen Bauernstil, 1893

Die Überlegungen, die Volkskunst in das moderne Schaffen einzubeziehen, gehen um die Jahrhundertwende auf mehr privater und auf gewerblicher Basis vor sich, von denen die erstere und neuere in engem Zusammenhang mit volkspädagogischen Bestrebungen steht. Die breiteren Schichten, denen das Verständnis für die Kunst fehle oder verloren gegangen wäre, sollten zu dieser durch den Dilettantismus wieder hingeführt werden. Er habe schon im rohesten Zustand, als noch keine Kunst vorhanden war, den Boden für diese bereitet⁹⁵. Diese Art der Betätigung verbreite Verständnis für künstlerische Techniken und lehre, zwischen rein maschineller Fabrikarbeit und Handarbeit zu scheiden⁹⁶. Solche Ansichten werden verallgemeinert, wenn man Dilettantismus zur Vorbedingung für die Bildung eines Kunstpublikums überhaupt⁹⁷ und zur betonten Vermittlung zwischen Künstler und Konsumenten macht⁹⁸. Beziehungen zur Volkskunst ergeben sich bei der Feststellung, daß Dilettantismus dort erblühe, wo lebendige Hausindustrie das Vorbild abgeben könne⁹⁹. Lichtwark, dessen grundsätzliche Erwägungen häufig herangezogen werden, weist darauf hin, daß im Unterschied zu den Gegebenheiten in der Stadt der Bauer, der Schiffer und Fischer selbst Hand an den Schmuck ihres Hauses und an die Herstellung von allerhand sinnig verzierten Möbeln und Geräten legen, während die Webereien und Stickereien der Bauernfrauen in den Marschen von einem Stand des Geschmackes zeugen, der den in den Geschäften der Großstadt vorrätigen Erzeugnissen weit überlegen wäre. Allerdings bezweifelt Lichtwark, daß es gelingen könne, den Leichnam der Volkskunst zu galvanisieren. Durch die ökonomische und politische Situation würde dem künstlerischen Dilettantismus in den unteren Schichten der Boden entzogen und zum Eigentum jener, denen Muße, Mittel, Bedürfnis nicht fehlten. Trotzdem solle vom Dilettantismus mit der Zeit eine neue Volkskunst ausgehen¹⁰⁰. Wer solche Bemühungen aus historischer Perspektive sah, mußte erkennen, daß neben den herrlichen Individualitäten, Dürer, Luther, Bach, neben der großen Zahl der Renaissancekünstler eine blühende Volkskunst einherging, von deren

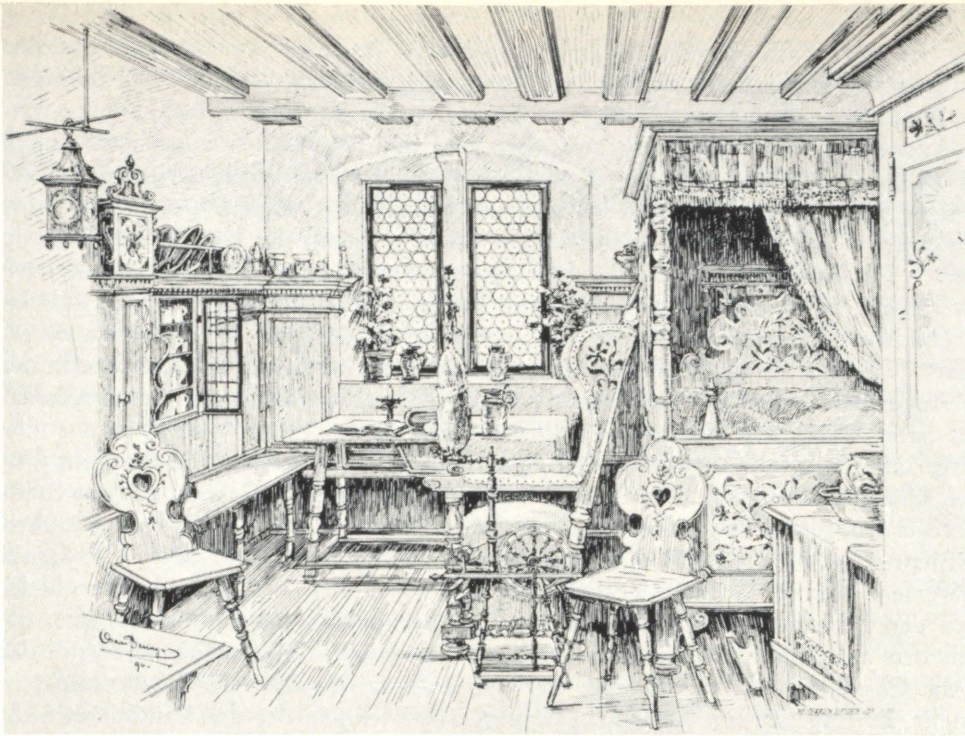


5 Bernhard Wenig: Zimmer mit Bauernmöbeln in Tölzer Manier, 1892

vollkräftigen, urwüchsigen und gesunden Erzeugnissen Töpferei, Weberei, ländliche Architektur genannt werden. Damit ist eine Grundlage für die These geschaffen, es widerspräche allen ethnologischen und völkerpsychologischen Erfahrungsgesetzen, zu meinen, dieser Kunstsinn sei erstorben¹⁰¹.

Auch wenn es nicht galt, tradierte Volkskunst zu konservieren, orientierte sich der Dilettantismus an einzelnen Techniken, die vorher auf dem Lande verbreitet waren. Vor allem ist der Kerbschnitt zu nennen, der für Lichtwark den älteren Dilettantismus mit dem neueren verbindet; jedenfalls bleibt nicht unerwähnt, daß er die bevorzugte Beschäftigung des über ausgedehnte Mußestunden verfügenden Seemanns war¹⁰²; als Vorteil dieser Art des Zierens ließen sich Muster selbst erfinden. Jedoch gab es alsbald eine größere Anzahl von Vorlagewerken auf dem Markt¹⁰³, auch versäumten die Museen in Hamburg, Bremen und Flensburg nicht, auf den Nutzen ihrer Sammlung an Kerbschnittarbeiten hinzuweisen, für Brinckmann etwa besaß diese Spezialität seines Instituts Einfluß auf die Fertigungen weitester Kreise¹⁰⁴. Im Hinblick auf die Intarsie glaubte Lichtwark vermerken zu müssen, daß der Dilettant kaum in der Lage sein dürfe, Muster selbst zu erfinden. Da aber bis in die Gegenwart Bauern Tischler auf dem Land solche selbst schufen oder variierten, bestünde Hoffnung, daß sich der Adept dieser Technik gleiche Fähigkeit aneignen könnte¹⁰⁵. Aus England berichtete Muthesius von dem geringen Einfluß auf die Resultate des Dilettantismus bei Versuchen, an die heimische Technik anzuknüpfen¹⁰⁶.

Gelegentlich boten die Fachzeitschriften Material zur Orientierung an der Volkskunst durch Architekten, Handwerker, Gewerbe. In gleicher Weise wie niederdeutsche Interieurs finden oberdeutsche Berücksichtigung (Abb. 5). Die Veröffentlichungen von Ausstattungen oder deren Entwürfen geben keine Rechenschaft, ob diese Impulse aus Gedanken, eine Volkskunst zu schaffen, empfangen. Konvergenzen sind dem Publikum immer wieder vor Augen gestellt worden, wenn etwa gelegentlich der Dresdner Ausstellung neben den neuen Ausstattungen auch sächsische Volksmöbel einbezogen waren. Der in einen Dorfplatz ver-



6 Fränkisch-thüringisches Bauernstübchen, ausgeführt in Leutershausen. Bayer. Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung, Nürnberg 1896

wandelte Hauptsaal diente der Aufführung ländlicher Tänze und dem Auftreten von Dorfmusikanten¹⁰⁷. Zwischen tradierter Volkskunst und den sich anschließenden Fortbildungen wird nicht immer klar geschieden, z. B. in einer Besprechung der Bayerischen Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung in Nürnberg 1896. Volkskunst wird hier definiert; der Begriff beziehe sich auf jene kunstgewerblichen Erscheinungen, die volkstümlich sind und im Volke, speziell im Landvolk wurzeln. Beispiele waren ein hübscher Erker, mit dem einige Meister aus Rothenburg unter Leitung eines Bezirksinspektors eine Kaffeewirtschaft ausschmückten, und ein von Handwerkern aus Leutershausen eingerichtetes Bauernzimmer (Abb. 6). Arbeiten, die eine Firma aus Partenkirchen bot, wären fast zu schön, für die Einordnung unter die unmittelbaren Kundgebungen naiver Volkskunst¹⁰⁸.

Das in der Donaumonarchie schon länger gepflegte Verhältnis zur Volkskunst sollte auch in Deutschland praktiziert werden. Riegls Kritik konnte dem offensichtlich keinen Abbruch tun. 1905 wird von Versuchen berichtet, in Hessen alte, dem Verfall nahe Hausindustrien neu zu beleben. Neben der Leinenweberei soll die heimische Töpferei zu neuen Leistungen angeregt werden. Paul Haustein, ein Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, wurde nach Lauterbach und Homberg an der Ohm geschickt. Dank seiner Wirksamkeit wäre alte bäuerliche Technik, die so gut wie vergessen war, wieder aufgefrischt und damit auch die Erinnerung an nicht mehr übliche Formen. Daneben wurden neue, schlichte Gegenstände entwickelt, da es galt, die ländlichen Handwerker bei ihren Anschauungen zu lassen¹⁰⁹.

Bei der Würdigung von Scherrebeker Webereien wird ländliches Hauswerk, wie es Justus Brinckmann charakterisiert hatte, nicht übergangen, ein Stück Tradition, das mehr Bedeutung als Ausgangspunkt weiterer Entwicklungen habe, als daß sein Formenvorrat ständig verwendet werden solle. Eine unterrichtende Norwegerin prägt die Erzeugnisse durch ihre Herkunft. Hinzu treten die angeblich uralten, heimischen Muster der Hausindustrie. Eine dieser textilen Arbeiten ist abgebildet als Hamburger Kissen und mit der näheren Erläuterung versehen, ein altes Schleswig-Holsteinisches Bauernmuster wäre neu ausge-

führt¹¹⁰. Für den Autor der Besprechung ist so etwas bäuerische Kunst für bäuerischen Geschmack. Es wäre naive Selbsttäuschung zu glauben, dem Städter würde dergleichen ebenso willkommen sein wie den Bewohnern des Landes, womit er die von Otto Eckmann getragene Weiterentwicklung rechtfertigte¹¹¹. Selten wurde so unvermittelt wie bei der Dresdner Ausstellung von 1899/1900 ausgesprochen, daß Volkskunst ungeeignet sei, in modernen Wohnungen Platz zu finden. Bauernkunst sei ausschließlich bäuerisch, ihre Einzelheiten seien für den städtischen Geschmack zu plump. Die unbestrittene dekorative Gesamtwirkung sei in gleicher Weise bei Möbeln der Stilkunst, die als Vorbild dienten, anzutreffen¹¹². Die Ansicht, die Basis, auf der „die ganz stark entwickelten Erscheinungen der Kunst stehen“, wäre die Volkskunst, „jenes breite Niveau des Könnens, das sich im Haus, im einfachen Gebrauchsmöbel, in der tagtäglichen Umgebung des Menschen zu erkennen gibt“¹¹³, mag nicht unmittelbare Zusammenhänge zwischen beiden Bereichen in der Weise im Auge haben, daß die Volkskunst auf das Kunstgewerbe in der Vergangenheit eingewirkt habe. Gegen die Meinung, Volkskunst bedeute das Fehlen von Spuren ziviler Bürgerlicher Kunst, betont die Abhandlung bäuerlicher Kleinkunst Sachsens im Jahr 1900 deren Uneigenständigkeit. Die Orientierung an modischen Stilformen, die der Stadt zugeordnet werden, gehöre zu den hervorstechenden Zügen ländlicher Handwerksprodukte. Besonders instruktiv wäre, den Abstufungen nachzuspüren, denen städtischer Geschmack sich unterwerfen mußte¹¹⁴. Solche Überlegungen übergehen nicht, daß bei aller Zergliederung durch den Historiker innere Einheit blieb. Bauernkunst erscheint als Sprache, die viele Lehnworte aufnahm und doch eigenen Klang bewahrte¹¹⁵. Gelegentlich wird auch der schöpferische Charakter der vom Begriff her zuständigen Erzeuger der Bauernkunst in Frage gestellt. Es mag sich um eine *façon de parler* handeln, in der der Landmann nicht die Rolle des Subjekts spielt, jedenfalls aber veranschlagt eine Abhandlung wie die von Mielke den Anteil des Bauern möglichst hoch¹¹⁶. Dagegen heißt es, das was als Bauernkunst bezeichnet werde, sei im wesentlichen das Produkt eines gediegenen, werktüchtigen, an städtische Vorbilder sich anschließenden Handwerks. Die Stabilität ergäbe sich, weil die Träger der Fertigung die Formen ihrer Lehrzeit beibehielten und weiterreichten. Die Dekorationsmotive würden solange vereinfacht, bis sie den Schein volkstümlicher Überlieferung erlangten¹¹⁷. Von der Einbeziehung städtischer Vorbilder handelt auch Hermann Obrist; was in der Gegenwart als Bauernkunst geschätzt würde, seien oft Renaissance- und Barockformen, die sich auf das Land verirrt hätten und uns durch ihre Naivität und Unbeholfenheit rührten, aber nicht ur-volkhaft wären. Solche Erkenntnis kommt von der Analyse des bäuerlichen Formenschatzes der Vergangenheit zur Bewertung der Bemühungen um eine Volkskunst in der Gegenwart: das Streben nach dem Einfachen, Anspruchslosen, Geschmackvollen eigne dem Volk viel weniger, als angenommen werde. Es gelte der Leitsatz, daß das Volk nichts Volkstümliches wolle, sondern auf das Höhere aus sei. Der Begriff der Volkskunst enthalte versteckt den Begriff dessen, was wir für wünschenswert halten, nicht das, was das Volk mag¹¹⁸.

In einer Zeit, die sich in ihrem Selbstverständnis von den Traditionen abgewandt hatte, war das Verhältnis zum Vorbild ohnehin problematischer geworden als für die Kunstindustrie in den vorausgehenden Jahrzehnten. Kritiker, für die es eine Karikatur ist, von Arbeitern, die sich tagsüber mit Werken der Technik beschäftigen, zu verlangen, daß sie sich abends in einer imitierten Bauernstube wohlfühlten¹¹⁹, polemisieren gegen eine Ansicht, die nicht allenthalben vertreten ist. Es rücken mehr allgemeine Kriterien in den Vordergrund. Durch die Volkskunst könne eine Entwicklung wieder aufgenommen werden, die in den Jahrzehnten abgebrochen war, als der Schreinermeister mit der rechten Hand den Hobel führte und in der linken die Stillehre hielt¹²⁰.

Der früher übliche Umgang mit den Formen der Vergangenheit wird häufig von der Praxis neuerer Zeit auch im hier ausgeklammerten Bereich des Bauens abgehoben. Früher wurde das Alte imitiert, weil es alt war und die Armut der Erfindung Anleihen notwendig machten. Das gesündere Bedürfnis beruhe auf der Berücksichtigung aller Forderungen, die sich aus Bodenverhältnissen, Klima, landesüblichen Baumaterialien und Lebensweise ergeben. Ältere Häuser in der Stadt und auf dem Lande entsprechen lokalen Notwendig-

keiten und empfehlen sich dem Studium. Wenn solche Erscheinungen einer älteren Kultur unter diesem Gesichtspunkt zur Grundlage neuer Bestrebungen gemacht würden, könne von Nachahmung nicht die Rede sein, sondern lediglich von Weiterentwicklung¹²¹.

ERGEBNISSE

In den Revisionsprozeß, dem die Entwicklung des Kunstgewerbes des 19. Jahrhunderts seit etwa 1890 unterzogen wurde, wird tradiertes Ausstattungsgut ländlicher Handwerker in die Überlegungen einbezogen. Bei dem Suchen nach Vorlagen bot die Volkskunst solche des täglichen Bedarfs gegenüber den angeblich bevorzugt herangezogenen Objekten sogenannter Luxuskunst. Nachdem sich in den neunziger Jahren allenthalben bezeugte Tendenzen durchgesetzt hatten, ergeben sich beispielsweise in den Augen der Zeitgenossen Parallelen zwischen ländlicher Baukunst aus älterer Zeit und neuerer Architektur, als deren Kennzeichen Einfachheit in der Hauptform, Echtheit der Stoffe, Gefälligkeit und Eleganz der Linie, Übereinstimmung von Konstruktion und Form genannt werden¹²². Die Merkmale, die schon in der ersten Phase der Beschäftigung mit der Volkskunst hervortraten, wurden von uns auf das Gedankengut bezogen, das sich die von Gottfried Semper ausgehende Reformbewegung aus seinen Lehren aneignete¹²³. Bei einer Untersuchung der Beziehungen zwischen Semper und dem modernen Kunsthandwerk im Jahre 1904 wird darauf hingewiesen, daß auch in der Gegenwart die Forderung, Zweck, Material und Technik wären die stilbestimmenden Faktoren, als ein von England überkommenes Postulat der Vernunft Berücksichtigung finde¹²⁴. Das begründet, weshalb die Bewertung der Volkskunst in den verschiedenen Phasen zu gleichen Ergebnissen kommt und sich gleicher Schemen bedient. — Nicht von vornherein wird zu den positiven Werten bäuerlicher Möbel die Farbe gerechnet. Hier könnte die allgemeine Umorientierung einem Wandel in der Beurteilung zugute gekommen sein. Rückblickend sind Manet und Monet genannt worden, die das künstlerische Element der Farbe entdeckten, ein Vorgang, der die dekorativen Künste beeinflussen sollte¹²⁵. — Auch ist zu bedenken, daß sich die Beschäftigung mit älterem Kunsthandwerk aus einem antinaturalistischen Affekt löste, der Jakob von Falkes Beschäftigung mit den Volksindustrien erheblich beeinflußt hatte. Die Verwendung von Pflanzen erlangte in den neunziger Jahren zunehmende Bedeutung¹²⁶; vielleicht spielte sie für das Desiderat einer neuen Volkskunst eine größere Rolle dank der Meinung, Schönheit in der äußeren Natur bilde den Ausgangspunkt des Kunstsinnes überhaupt¹²⁷.

Jedenfalls sind in dem Jahrzehnt vor 1900 die Voraussetzungen gegeben, um die Ergebnisse ländlichen Handwerks umfassender als zuvor in den Blickpunkt zu rücken. Die spezifische Problemstellung des ausgehenden Jahrhunderts, die Hebung der Relation zwischen breitem Publikum und Kunst, bezieht die Volkskunst in die Überlegungen ein. Aktualität wird jedoch nicht zur Aktualisierung, sondern mehr zum Gegenstand theoretischer Betrachtung. Die Anwendungsmöglichkeiten für moderne Einrichtungen bleiben umstritten, zumal die Beziehungen zur Stilkunst gegenwärtig sind und die Volkskunst als Vulgärlatein erscheinen lassen.

ANMERKUNGEN

1 Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894, S. 79.

2 Anonym: *Messingarbeiten*. In: *Mitt. d. Gewerbe-Mus. z. Bremen* 3, 1888, S. 89ff.

3 William Morris: *Die Kunst des Volkes. Kunsthoffnungen und Kunst Sorgen* 2. Leipzig 1901, S. 25.

4 Anonym (Anm. 2), S. 91.

5 A. T. (August Töpfer): *Über Bauernmöbel*. In: *Mitt. d. Gewerbe-Mus. z. Bremen* 4, 1889, S. 73ff.

6 F. Böttcher: *Die farbige Behandlung schmiedeeiserner kunstgewerblicher Gegenstände*. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 3, 1892, S. 174ff.

7 Julius Lessing: *Handarbeit*. *Volkswirtschaftliche Zeitfragen* 67. Berlin 1887, S. 19.

8 Hans Moser: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. In: *Z. f. Volkskunde* 58, 1962, S. 177ff. — Ders.: *Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde*. In: *Hessische Bl. f. Volkskunde* 55, 1964, S. 9ff.

9 Richard Streiter: *Aus München*. In: *Pan* 2, 1896, S. 250. Wiederholt in: Ders.: *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunst-Geschichte*. München 1913, S. 34f.

- 10 B. Deneke: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. In: Z. f. Volkskunde 60, 1964, S. 168ff.
- 11 Ebda, S. 188-191.
- 12 Hans Schliepmann: Betrachtungen über Baukunst. Zum Verständniß moderner Architekturfragen. Berlin 1891, S. 5.
- 13 R. Streiter (Anm. 9, 1913), S. 137 Abdruck von: Architektonische Zeitfragen (1898). Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift „Moderne Architektur“.
- 14 Walter Crane: Die Forderungen der decorativen Kunst. Berlin 1896, S. 101.
- 15 Fr. Naumann: Kunst und Volk. Berlin 1902, S. 4.
- 16 Über die die moderne Entwicklung vorbereitende Rolle des Pan vgl. Josef August Lux: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig 1908, S. 1ff.
- 17 Konrad Lange: Die Genossenschaft Pan und die allermodernste Kunst. In: D. Grenzboten 54, 3, 1895, S. 181, 229. — Robert Mielke, der später häufig über die Aktualisierung der tradierten Volkskunst handeln sollte, setzt in einer früheren Abhandlung (Die Revolution in der bildenden Kunst. Berlin 1891, S. 28) die Akzente in der Weise, daß nur Stoffe, die dem Volksleben entnommen sind, die den geläufigen Volksvorstellungen entsprechen und Bezug zur Wirklichkeit haben, wahrhaft volkstümlich seien. Aus der „gährenden Gedankenwelt der Masse herausgeboren“ würden sie auf Veredelung derselben zurückwirken.
- 18 J. Blockhuys-A. Gervais: Das Kunstgewerbe oder die Kunst in ihren Beziehungen zur Industrie. Volksbuch zur Entwicklung des Kunstgeschmacks der Handwerker. Neuwied-Leipzig 1895, S. 6.
- 19 G. Jonas: Kunstsinn im Volke. Leipzig 1902, S. 6, 8. — Traktate über Volk und Kunst sind in einer Sprache geschrieben, die mehr in den Bereich der Erbauung gehört, als daß sie die Realität analysierte. So etwa Emil Reich (Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. 2. Aufl. Leipzig (1894), S. 175 f.): „Was wir wollen, sei kurz dahin formuliert: Die Kunst soll aufhören eine bürgerliche zu sein, das heißt eine Treibhauspflanze im Glashaus, ohne Zusammenhang mit der Welt ringsumher, ein scheuer Fremdling, dem jeder rauhe Lufthauch Verderben bringen kann, ängstlich vor der Berührung mit der harten Wirklichkeit fliehend, nur einigen Begünstigten zur Freude; sie soll statt dessen eine Volkskunst werden, ein im hellen Sonnenlicht prächtig gedeihender, stolzer Baum mit duftlauchenden Blüten und schwellenden Früchten, dessen Wurzeln tief hinabreichen in das Volksleben und dem von dorthier Saft und Stärke emporquillt. Erst eine solche Kunst, an welcher die ganze Nation teilnimmt, erfüllt ihren Zweck, sie wird eine treibende Kraft für alle, statt ein kostbares Spielzeug für wenige.“
- 20 Artur Seemann: Der Hunger nach Kunst. Leipzig-Berlin 1901, S. 4f.: „Aber das Volk, die dicke, schwarze, ungegliederte Masse, die stumpfer und dumpfer fühlt, lernt das Althochdeutsch und Mittelhochdeutsch der alten Meister nicht verstehen. Es ist ihr Dialekt nicht, der da erklingt, nicht der ihrer Zeitgenossen. Die Formen haben Sinn und Bedeutung gewechselt und sind undeutlich, unverständlich für den naiven Sinn geworden, wie die Sprache des Nibelungenliedes oder das Deutsch Walthers von der Vogelweide. Unmittelbar vibriert der Hörer nicht mehr mit, wenn jene alten Zauberlieder erklingen; eine harte historische Kruste von Vokabeln, Grammatik und Syntax muß erst überwunden und abgeschliffen werden, ehe der süße Kern, die ursprüngliche Empfindung genossen werden kann.“
- 21 Hermann Muthesius: Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart. Jena-Leipzig 1904, S. 1.
- 22 Johannes Richter: Die Entwicklung des kunstzieherischen Gedankens. Als Kulturproblem der Gegenwart nach Hauptgesichtspunkten dargestellt. Diss. Leipzig 1909, S. 60.
- 23 Langbehn nach J. Richter (Anm. 22), S. 65.
- 24 Ebda.
- 25 H. Albrecht: Das Kunstgewerbe als Faktor der Volksbildung. In: D. Kunstgew. in Elsass-Lothringen 4, 1903/04, S. 205.
- 26 J. Richter (Anm. 22), Inhaltsverzeichnis.
- 27 Georg Fuchs: Deutsche Kunst und Dekoration neuen Stiles. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 10, 1899, S. 30. — Als didaktisches Prinzip ist das Fortschreiten vom Einfacheren zum Komplizierteren auch sonst, wenn über Kunst und Volk gehandelt wurde, gefordert worden. Mit Beispielen aus dem Bereich der Musik und Literatur etwa Otto Ernst (Die Kunst und die Massen. In: Pan 2, 1896, S. 310): „Auch das gehört zu den Kunstgriffen einer geschickten ästhetischen Erziehung, daß man sorgfältig Bedacht nimmt auf eine stufenmäßige Anordnung der gebotenen Kunstgenüsse. Ein ganzes großes Unternehmen kann darüber in seinen Anfängen zu Grunde gehen, daß ich mit Gedichten von Friedrich Nietzsche statt etwa mit solchen von Th. Fontane, mit einem schwierigen Lied von Brahms statt mit einer leicht ansprechenden Ballade von Loewe beginne.“
- 28 Theodor Volbeh: Das Kunstgewerbe im Alltagsleben. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 4, 1893, S. 179.
- 29 G. Fuchs (Anm. 27), S. 30.
- 30 Fritz Minkus: Kunstgewerbliche Bazar-Waare. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 4, 1893, S. 101.
- 31 Th. Volbeh: Die soziale Bedeutung des Kunstgewerbes. Ebda, S. 151.
- 32 Ferdinand Avenarius: Die Forderung nach einer Volkskunst. In: D. Kunstwart 4, 1890/91, S. 217f.
- 33 Hans Schliepmann: Die Ausstellung von Wohnungs-Einrichtungen zu Berlin. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 3, 1892, S. 205.
- 34 Preis-Ausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für einfache und billige Wohnungs-Einrichtungen. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 6, 1895, S. 201f.; 7, 1896, S. 17f.

- 35 Alexander Koch: Billige, einfache — aber geschmackvolle Wohnungs-Einrichtungen. Ergebnis des Preisausschreibens unserer Zeitschrift. Ebda 8, 1897, S. 2.
- 36 Ebda, S. 9.
- 37 H. Schliepmann: Mobiliarstil und Architekturstil. Ebda 3, 1892, S. 192f.
- 38 B. Deneke: „Biedermeier“ in Mode und Kunsthandwerk 1890-1905. Beiträge zur Umwertung einer Epoche. In: Anz. d. GNM 1967, S. 163ff.
- 39 Alfred Lichtwark: Studien 2. Hamburg 1897, S. 83f. (Beitrag von 1884).
- 40 Anton Kisa: Die Bauernstube der Nordeifel. In: Kunst u. Kunsthandwerk 7, 1904, S. 428.
- 41 H. Muthesius: Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Mülheim-Ruhr 1902, S. 45.
- 42 Paul Schumann: Volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden. In: D. Kunst 2. Angewandte Kunst 3, 1900, S. 135f., 212ff.
- 43 Ernst Zimmermann: Die volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden. In: Kunst und Handwerk 50, 1899/1900, S. 146.
- 44 Carl Meissner: Deutsche Volkskunst auf der volkstümlichen Ausstellung für „Haus und Herd“ in Dresden. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 11, 1900, S. 25f.
- 45 R. Mielke: Ueber Bauern-Möbel. Ebda 3, 1892, S. 142f.
- 46 Ders.: Volkstümliche Wohnungen. Ebda 4, 1893, S. 105.
- 47 Ders.: Die Verwerthung der Volkskunst in der Innen-Dekoration. Ebda, S. 185.
- 48 J. Stockbauer: Bemalte Möbel aus dem bayerischen Hochgebirge. In: Bayer. Gewerbe-Zeitung 5, 1892, S. 101ff. Hinweis auf die Herstellung bemalter Möbel in Karlsbad und möglicherweise in einer nicht genannten Stadt Unterfrankens.
- 49 L. E. Andes: Ueber in Farben bemalte Möbel. In: Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration 4, 1893, S. 53f.
- 50 T. (A. Töpfer): Bemalte Möbel. In: Mitt. d. Gewerbe-Mus. z. Bremen 6, 1891, S. 50.
- 51 F. Avenarius (Anm. 32), S. 218.
- 52 H. Schliepmann: Über „billige Möbel“. In: D. Kunstwart 3, 1889/90, S. 298f.
- 53 Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. In: Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung 2. Hrsg. v. Paul Schlenther. Berlin 1899, S. 667.
- 54 Oscar Schwindrazheim: Hie Volkskunst! Bremerhaven-Leipzig 1892, S. 20, 14. Ausführlicher über Schwindrazheim und den Verein „Volkskunst“ in Hamburg Heinrich Harz: Erinnerungen an den Hamburger Verein „Volkskunst“. In: Dt. Kunst u. Dekoration 3, 1898/99, S. 115ff. Gründung eines Vereins, der Zusammengehörigkeitsgefühl und Kameradschaft pflegen wollte, Ende 1889. Mitglieder aus verschiedenen Landschaften; Berufe: Gehülfen in Geschäften, genannt werden Maler, Zeichner, Lithographen, Bildhauer, Ledertechniker. Hauptzweck: Förderung des Schönheitssinnes, dessen Pflege der Verein als unbedingt nötig für die Menschheit erachtet. Tendenz zur Reform der gegenwärtigen Kunst nach dem Prinzip der Natürlichkeit, um sie gesund zu halten, und der Volkstümlichkeit, um sie allgemein und den modernen Verhältnissen entsprechend umzugestalten. Das Wort Volkskunst kennzeichnet die Vereinsbestrebungen nicht von vornherein, sondern wird erst an einem späteren Vereinsabend gewählt. Tätigkeiten: Vorträge, Vorlesungen, zeichnerische Wettbewerbe, Zeichenabende, Ausflüge in die Umgebung Hamburgs, Kneipstunden. Seele des Vereins von Anfang an Schwindrazheim, auf den die Initiative für die „Beiträge zu einer Volkskunst“ zurückzuführen ist. Justus Brinckmann förderte den Verein und erwarb für das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg Originalzeichnungen für diese Zeitschrift.
- 55 Beiträge z. einer Volkskunst 14, 1892, unpaginiert.
- 56 O. Schwindrazheim (Anm. 54), S. 30.
- 57 F. Avenarius: Volkskunst. In: D. Kunstwart 4, 1890/91, S. 308.
- 58 R. Mielke: Volkskunst. Magdeburg 1896.
- 59 O. Schwindrazheim: Der Gedanke einer deutschen Volkskunst. In: D. Kunstwart 10, 1896/97, S. 245.
- 60 Hugo von Tschudi: Kunst und Publikum. 2. Aufl. Berlin 1899, S. 14f.
- 61 Wilhelm Bode: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901, S. 162f.
- 62 Gustav Ebe: Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig 1896, S. 39.
- 63 R. Streiter (Anm. 13, S. 134f.) hebt hervor, daß ein gewisser Partikularismus für die deutsche Kunst stets als etwas Natürliches und Heilsames betrachtet worden ist, und zitiert in diesem Zusammenhang den Rembrandtdeutschen: „Die deutsche Kunst muß sich nach dem Bilde der von Tacitus geschilderten deutschen Dörfer entwickeln: ‚wo Jedem ein Platz oder ein Hain gefällt, da siedelt er sich an‘; gerade die frühesten Anfänge eines Volkslebens lassen oft seine Eigenart und seine damit gegebene Bestimmung am deutlichsten erkennen. Der rechte Künstler kann nicht lokal genug sein. Eine gesunde und wirklich gedeihende Entwicklung des deutschen Kunstlebens ist mithin nur dann zu erwarten, wenn sie sich in möglichst viele und in ihrer Einzelart möglichst scharf ausgeprägte geographische, landschaftliche, lokale Kunstschulen scheidet und gliedert. Hier ist Dezentralisation, nicht Zentralisation notwendig.“
- 64 Anonym: Heimat und Volkstum. In: D. Grenzboten 54, 4, 1895, S. 172ff., 217ff., 274ff.
- 65 Adolf Bartels: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. 9. Aufl. Leipzig 1918, S. 480.
- 66 Anonym (Anm. 64), S. 276.
- 67 A. Lichtwark: Aus der Praxis. Berlin 1902, S. 50.
- 68 Ebda, S. 52.
- 69 Ebda, S. 64.

- 70 Marie Louise Becker: Nordische Textil-Kunst. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 12, 1901, S. 22. — Felix Commichau veröffentlicht im gleichen Jahrgang einen Artikel „Patriz Huber und die Heimat-Kunst“ (S. 61ff.), gelangt aber bald zu dem Resultat, daß die Überschrift dem Gegenstand des Artikels unangemessen ist. Nachdem in der Vergangenheit jedes Städtchen in Nord und Süd unseres Vaterlandes eine eigene Kunst pflegte, die sich greifbar und bildlich von den anderen abhob, fragt er, was für eine Lokalisierung der Formen in der Gegenwart zu erwarten sei. Er bezweifelt, daß Heimatkunst wieder entstehen könne, und führt die Mannigfaltigkeit auf die „erstarkten Persönlichkeiten“ der Künstler zurück.
- 71 B. Deneke (Anm. 38), S. 173.
- 72 O. Schwindrazheim: Von alter zu neuer Heimatkunst. *Kunstwander-Bücher* 5. Hamburg 1908.
- 73 Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht über die Entwicklung der Anstalt seit ihrer Eröffnung am 25. September 1877, ausgegeben zum 25. September 1882, S. 8 f.
- 74 Ebda, S. 14 ff.
- 75 Ebda, S. 102 ff.
- 76 Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1889 (1890), S. 19.
- 77 Bericht über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe für 1885 (1886), S. xx ff.
- 78 A. Lichtwark: Justus Brinckmann. In: *Das hamburgische Museum f. Kunst u. Gewerbe. Dargestellt z. Feier d. 25jährigen Bestehens v. Freunden u. Schülern Justus Brinckmanns.* Hamburg 1902, S. 53.
- 79 Daten zur Geschichte von Museum und Schule bringt die Einleitung in: *Festschrift aus Anlaß d. 25jährigen Eröffnungstages d. Museumsgebäudes am 19. August 1928.* Flensburg 1928.
- 80 C. Mühlke: Das Kunstgewerbe auf der Schleswig-Holsteinischen Gewerbeausstellung zu Kiel. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 8, 1897, S. 25.
- 81 Das Deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893. Hrsg. v. Bayer. Kunstgewerbe-Verein. München o. J., S. 25. — Den Ruhm von Saueremann begründete eine nordfriesische Bauernstube, die auf der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München 1888 gezeigt wurde. Nach zeitgenössischem Urteil hob sie sich in ihrer Vollendung ab von anderen damals vorgeführten Bauernstuben — wohl Kopien — aus Berchtesgaden und dem Elsaß. Saueremann hatte aus alten Möbelresten, die er im Laufe der Jahre auf seinen Wanderungen in Nordfriesland gesammelt und mit alten erhaltenen Räumlichkeiten verglichen hatte, ein Zimmer zusammengestellt, wie es um die Mitte des 17. Jahrh. bestanden haben mag. Da sich die Friesen am längsten von allen deutschen Stämmen ablehnend gegen das Christentum verhalten hatten, zeigte die Tür geschnitzte Darstellungen der friesischen Götter. Zahlreiche Sprüche, die an den Unabhängigkeitssinn und die Geschichte des Volkes erinnerten oder schlichte Lebenswahrheiten enthielten, waren an geeigneter Stelle angebracht (Leopold Gmelin: *Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888.* In: *Z. d. Bayer. Kunstgewerbe-Ver.* 1888, S. 53 f.). Für Arthur Pabst (Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. In: *Kunstgewerbebl.* 5, 1889 S. 66) stellte sich bereits die Frage, wieweit diese Bauernmöbel Ausgangspunkt für stilvolles und nicht zu kostspieliges Mobiliar zur Ausstattung der bürgerlichen Wohnung sein könnten.
- 82 J. Lessing zitiert in einem Artikel R. Mielke (Anm. 47, S. 185).
- 83 Verwaltungs-Bericht des Kunstgewerbe-Museums der Stadt Flensburg über die Zeit v. 1. April 1901-1905, S. 39.
- 84 Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Flensburg, Flensburg 1903, S. 148.
- 85 R. Mielke (Anm. 47), S. 186.
- 86 Hans Eduard von Berlepsch-Valendas: *Volkskunst, Volksbildung, Volks-Museen.* In: *Kunst u. Handwerk* 54, 1903/04, S. 47 f.
- 87 Ders.: *Museen und Volksbildung.* In: *Kunstgewerbebl.* NF 15, 1904, S. 52.
- 88 Karl Lacher: *Die Aufgaben der Kunstgewerbemuseen auf culturhistorischem Gebiete.* Graz 1901, S. 3, 11.
- 89 Anonym: *Ortsmuseen in Bayern.* In: *Volkskunst u. Volkskunde* 1, 1903, S. 43.
- 90 Ansprache des k. Bezirksamtmanns Kahr aus Anlaß der Eröffnung der ersten Ausstellung für Allgäuer Volkskunst und Heimatkunde in Kaufbeuren 15. 9. 1901. In: *Deutsche Gae* 3, 1901, S. 34 — Julius Leisching (Die Bedeutung der Ortsmuseen. In: *Mitt. d. Mähr. Gewerbe-Mus.* 21, 1903, S. 57 ff.) scheint die Rolle, die den Heimatmuseen in der Vermittlung von Vorbildern heimatlichen Charakters zugewiesen wird, nicht zu teilen. Er scheidet (S. 64) zwischen volkskundlich, also historisch Wertvollem, und „künstlerisch Erziehlichem, also ästhetisch Genießbarem und Erfreulichem“. „Jenes bilde eine anheimelnde Gruppe für sich, ist doch das Bodenständige, die Pflege des Volkstums, alter Sitten und Geräte die Wurzel fast all' solcher Museen. Damit wird die Freude an der Scholle genährt.“ Hausindustriell oder gewerblich hervorgebrachtes Kunsthandwerk an den einzelnen Orten solle durch Wanderausstellungen, die auf örtliche Verhältnisse zugeschnitten sind, unterrichtet werden. — Prinzipielle Kritik an der Wendung ins Heimatliche übt Ernst Grosse (Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Tübingen-Leipzig 1902, S. 11). In letzter Zeit fänden sich bei den Ankäufen für städtische Sammlungen namentlich in Hamburg Werke, deren Stoffe tunlichst aus dem Leben oder der Natur der betreffenden Stadt und ihrer Umgebung entnommen sind. Man müsse Wert darauf legen, dem Publikum Gelegenheit zu geben, daß es die Dinge ästhetisch betrachtet, die ihm am nächsten liegen. Man dürfe allerdings nicht dem schlechten „Heimtbild“ den Vorzug vor einem guten „Fremdbilde“ geben, denn auf diese Weise würden die Museen zu einem Hort und Wahrzeichen der erbärmlichsten, selbstgefälligen Spießbürgerei.
- 91 Besonders charakteristisch etwa Heinrich Pudor: *Die neue Erziehung. Essays über die Erziehung zur Kunst und zum Leben.* Leipzig 1902, S. 128 ff.
- 92 W. Crane (Anm. 14), S. 33.

- ⁹³ H. Muthesius (Anm. 41), S. 61 f.
- ⁹⁴ Ders.: *Englisches Mobiliar* und M. H. Baillie Scott. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 14, 1903, S. 171.
- ⁹⁵ Max Haushofer: *Der Dilettantismus*. In: *Z. d. Kunst-Gewerbe-Vereins in München* 1886, S. 85.
- ⁹⁶ Philipp Maria Halm: *Dilettantismus*. In: *Kunst u. Handwerk* 52, 1901/02, S. 35.
- ⁹⁷ Carl Neumann: *Der Kampf um die Neue Kunst*. 2. Aufl. Berlin 1897, S. 134 ff.
- ⁹⁸ Konrad Lange: *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend*. Darmstadt 1893, S. 14.
- ⁹⁹ J. Leisching: *Die Pflege des Dilettantismus in Österreich*. In: *Mitt. d. Mähr. Gewerbe-Mus.* 18, 1900, S. 150.
- ¹⁰⁰ A. Lichtwark (*Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*. 2. Aufl. Berlin 1907, S. 19 ff.) untersucht das Verhältnis zwischen Dilettantismus und Volkskunst; er scheint sagen zu wollen, der Begriff der Volkskunst wäre an solcher Betätigung entwickelt worden.
- ¹⁰¹ Edmund Braun: *Die Forderungen des modernen nationalen Kunstgewerbes*. In: *Bayer. Gewerbe-Zeitung* 10, 1897, S. 294.
- ¹⁰² A. Lichtwark: *Wege und Ziele des Dilettantismus*. München 1894, S. 58 ff.
- ¹⁰³ Meyers Großes Konversations-Lexikon (10. Leipzig-Wien 1905, S. 849) nennt dreizehn Titel, die Vorlagen zu Kerbschnittarbeiten bieten.
- ¹⁰⁴ Bericht über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1888, S. 7.
- ¹⁰⁵ A. Lichtwark (Anm. 102), S. 62 f.
- ¹⁰⁶ H. Muthesius: *Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England*. Berlin 1900, S. 39 f.
- ¹⁰⁷ E. Zimmermann (Anm. 43), S. 152.
- ¹⁰⁸ Leopold Gmelin: *Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung*. In: *Z. d. Bayer. Kunstgewerbever.* 1896, S. 83 f.
- ¹⁰⁹ r.: *Oberhessische Töpfereien von Paul Haustein*. In: *D. Kunst* 12. *Angewandte Kunst* 8, 1905, S. 328.
- ¹¹⁰ Gabriele Howaldt (*Bildteppiche der Stilbewegung*. In: *Kunst in Hessen u. am Mittelrhein* 4, 1964, S. 99) bestreitet die Orientierung an landeseigentümlichen Textilien Schleswig-Holsteins.
- ¹¹¹ E. Zimmermann: *Scherrebeker Kunstwebereien*. In: *Kunst u. Handwerk* 47, 1897/98, S. 79 ff.
- ¹¹² E. Zimmermann (Anm. 43), S. 152.
- ¹¹³ H. E. v. Berlepsch-Valendas: *Bauernhaus und Arbeiterheim*. In: *Kunstgewerbebl.* NF 16, 1905, S. 62 f.
- ¹¹⁴ Albrecht Kurzwelly: *Die bäuerliche Kleinkunst*. In: *Sächs. Volkskunde*. Hrsg. v. Robert Wuttke. Dresden 1900, S. 438 f.
- ¹¹⁵ Peter Jessen: *Haus und Wohnung in alter Zeit*. In: *Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe*. Hrsg. v. Heinrich Sohnrey. Bielefeld-Leipzig-Berlin 1905, S. 108.
- ¹¹⁶ R. Mielke (Anm. 58, S. 101) möchte den Anteil des Bauern an der Herstellung ländlicher Kulturgüter möglichst umfangreich erscheinen lassen; vgl. auch seine These von der Kirche als genossenschaftlicher Hervorbringung des Landmannes.
- ¹¹⁷ Heinrich Bergner: *Handbuch der Bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland* 1. Leipzig 1906, S. 141 f.
- ¹¹⁸ Hermann Obrist: *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*. Leipzig 1903, S. 84 ff.
- ¹¹⁹ Karl Scheffler: *Volkskunst*. In: *D. Kunst* 4. *Angewandte Kunst* 4, 1901, S. 143.
- ¹²⁰ A. Kisa (Anm. 40), S. 428.
- ¹²¹ Eine Denkschrift. In: *D. Kunst* 12. *Angewandte Kunst* 8, 1905, S. 358 f.
- ¹²² Karl Statsmann: *Elsässische Volkskunst*. In: *D. Kunstgew.* in *Elsass-Lothringen* 3, 1902/03, S. 50.
- ¹²³ B. Deneke (Anm. 10), S. 198 ff.
- ¹²⁴ E. Zimmermann: *Gottfried Semper und die moderne Richtung*. In: *Kunstgewerbebl.* NF 15, 1904, S. 130. — Schon früh verbindet sich bisweilen die Tendenz zur Sachgerechtigkeit mit der zu billigem Ausstattungsgut; vgl. z. B. Bruno Bucher: *Einfache Möbel*. In: *Bl. f. Kunstgew.* 7, 1878, S. 49 f. Es sollen auch Stilarten gepflegt werden, die die Verwendung für einfache Bedürfnisse zulassen; dabei wird zugleich auf die Zweckbestimmung hingewiesen: „Es kann aber auch durch dieses Beispiel eine gesunde Reaction gegen diejenige Richtung hervorgerufen werden, welche über der barocken Ausstattung der Außenseite der Möbel mit Consolen, Säulenstellungen, Cartouchen u.s.w. allmählich aus dem Auge verliert, daß ein Möbel vor allem Gebrauchsgegenstand ist, und daß es von vornherein gegen den Styl verstößt, wenn z. B. der benützbare Theil eines Schrankes nur die Hälfte oder ein Drittel des Raumes einnimmt, welchen das Ganze ausfüllt.“
- ¹²⁵ E. Zimmermann (Anm. 124), S. 125.
- ¹²⁶ Fritz Schmalenbach: *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*. Würzburg 1935, S. 47 ff.
- ¹²⁷ Max Burckhard: *Aesthetik und Sozialwissenschaft*. Stuttgart 1895, S. 75 f.