

KARL RUPFLIN

Malerhandwerk

Wandel und Aufgabe



Alfred Meßner Verlag / Berlin

Schriften
zur deutschen
Handwerkskunst



Herausgegeben
vom Deutschen Heimatbund
und dem Deutschen Handwerks-Institut

durch

Werner Lindner

und

Hugo Kükelhaus





128456

1937

Druck von Ernst Hedrich Nachf. (Druckerei Seemann), Leipzig

0349 110

Inhalt

	Seite
Vorbemerkung	7
Farbe und Natur	9
Bauernmalerei	10
Von der Verantwortung des Malerhandwerks	11
Altes und neues Malerhandwerk	15
Aus der Werkstatt	18
Bewertung der Malerarbeit	20
Farbe als Element der Baugestaltung	21
Rahmen und Bild	24
Sinn und Wesen der Farbe (Ein Versuch ihrer Deutung)	26
Wege zur Farbe	30
Die richtige Farbe	31
Von der „Demokratie“ der modernen Farbgebung und vom Kitsch	34
Architekt und Malerhandwerker	36
Von den Schulen des Malerhandwerks	44
Bildteil	53
Zu den Abbildungen	133
Quellenverzeichnis für die Abbildungen	142
Schlußbemerkung	143

Vorbemerkung

Die einzelnen Abschnitte des vorliegenden Bändchens sind verhältnismäßig zwanglos um die Aufgaben des Malers als Handwerker und Kunsthändler herumgeschrieben, um auch dem Laien – ja vor allem ihm – eine Ahnung von dem Bereich zu geben, der sich im Umgang mit dem Werkstoff „Farbe“ ergibt. Der Mensch des Alltags weiß nicht viel von dem, was als Malerhandwerk, Baumarbeit, Zimmermalerei, Fass- und Kirchenmalerei in seinem Umkreis geschieht. Er nimmt es hin als etwas selbstverständlich Vorhandenes, wie die täglichen Brote des Bäckers. Fragt man jedoch, so stößt man auf überkommene, meist falsche Ansichten über Anstrich, wenn es hoch kommt, über Bauernmalerei und Volkskunst oder – um dem „Dekorations“maler eine Freundschaft zu erweisen – auf überschwengliche und nebelhafte Vorstellungen von der Beziehung dieses Handwerks zur Kunst. Das Handwerk selbst aber liebt es vielfach, an Stelle zeitgemäßer Aufklärung, seine Daseinsberechtigung durch den Hinweis auf eine große Vergangenheit zu begründen.

Das ist der Boden, auf dem ein zweifelhaftes Kunstgewerbe großstädtischer Prägung so trefflich gedeihen konnte. Die eigentliche Arbeit des Malerhandwerks, welche ohne falschen Nimbus und ohne Romantik täglich getan werden muß, nehmen leider nur wenige zur Kenntnis. Aber gerade sie ist es, die als handwerkliche und kunsthändlerische Fertigkeit einen entscheidenden Anteil an der Gestaltung des Gesichts unserer Zeit hat.

Ganz von ungefähr und aus Zusammenhängen, die jedem bekannt und geläufig sind, suchen wir nun in diesem Buch ein Bild zu formen, welches als Ganzes die Tätigkeit des verantwortlichen Malerhandwerks von heute umreißt. Es besteht dabei nicht die Absicht, das eigentliche Fachgebiet des Malers, welches groß genug ist, um Bände zu füllen, zu erschöpfen.

Vielmehr soll angestrebt werden, eine neuartige Stellung zu diesem Handwerk zu gewinnen, die alle angeht, welche durch Beruf und Bedürfnis mit ihm in Berührung kommen.

Da wir dabei die Betrachtung des alten Malerhandwerks und seiner Ursprünge nicht gänzlich entbehren könnten, so stecken wir ganz von selbst den Weg ab, der vom alten ins neue führt und heute wohl zwangsläufig gegangen werden muß. Insofern ist dieses Buch für jeden geschrieben, nicht zuletzt für den Malerhandwerker selbst.

Endlich wird versucht, über die Grenzen des Berufes hinaus eine Ahnung von der großen und wichtigen Rolle zu vermitteln, die der Farbe als Erscheinung im Leben zukommt. Vielleicht kann das dazu beitragen, manchem die Augen zu öffnen und ihn auf eine Tätigkeit hinzulenken, die mit zu den schönsten Berufen gehört, in denen Neigung und Begabung sich auswirken können. Um die hohe Aufgabe des Malerhandwerks zu fördern, genügt es aber nicht, den Beruf selbst zu heben. Es bedarf vielmehr der Weckung des Verständnisses in der breiten Öffentlichkeit, die das Malerhandwerk allzulange hingenommen hat so schlecht und so recht, wie es sich ihr gerade bot.

Farbe und Natur

Um tiefsten und unmittelbarsten berührt uns das Erlebnis der Farbe in der Natur. Noch ehe wir uns ihre Wandelbarkeit und Pracht im Menschenwerk nutzbar machen, stand sie als Röt des Mohns auf dem goldfarbenen Grunde des Kornfeldes, als strahlendes Weiß des Schwanes auf dem Spiegel des Sees und als blauer Bergkristall im Dunkel der Felsen.

In erhabener Zwecklosigkeit scheint die Natur, indem sie ihre Farben entfaltet, sich selbst ein Fest zu geben, und nur langsam gelingt es dem Menschen, einen Abglanz dieser Schönheit in seine Gebilde zu bannen. Man hat versucht, töricht und vermessnen zugleich, das Wunder der Farbe durch den Hinweis auf Absicht und Zweck alles Naturgeschehens zu entzaubern. Vergebliche Mühe! Keinem Verstande wird es je gelingen, uns den Sinn zu enträteln, der die Flügel des Schmetterlings in die leuchtenden Töne ihrer Buntheit taucht. Es sei denn, wir glauben daran, daß auf dem göttlichen Hintergrund der Schöpfung neben der Nützlichkeit auch die Schönheit ihre Gestalten webt.

Solange der Mensch als Bauer lebte, war er selbst ein Teil der Natur und trug ihre Gesetze in sich, ohne es zu wissen. Alle Dinge, die er sich schuf, hatten den Stempel des Gewachsenen.

Darum empfinden wir das Bauernhaus dort, wo es noch rein erhalten ist, durchaus als etwas Naturhaftes. Mit ursprünglicher Kraft formt es sich im Schoße einer müsterlichen Landschaft – im Allgäu und in den bayrischen Bergen anders als im Schwarzwald, in Schlesien und Franken anders als am Niederrhein. Es ist nicht Ausdruck eines Stiles, sondern Ausdruck der Rasse, nicht Architekturform, sondern Naturform, nicht willkürlich Entworfenes, sondern organisch Entwickeltes.

Vom gleichen ewigen Wesen stammen Zeichen und Zier, die wir als Bauernkunst in der Schnitzerei eines Balkenkopfes, als Malerei an einem Schrank oder als Türumrahmung bewundern. Das eine Mal ist es die Weltangst, die in sinnbilderhaften Zeichen unterschiedlicher Herkunft die guten Geister ans Haus bannen, die schlechten verscheuchen will; das andere Mal ist es die Weltfreude, welche mit spielerischer Sicherheit die Natur nachbildet in Form und Farbe. Jede künstlerische Äußerung, von der ahnungsvollen Frühzeit bis zur Vollendung und letzten Verfeinerung, trägt – bewußt und unbewußt – Merkmale dieses Ursprungs (Abb. 24, 25).

Die Fröhlichkeit eines spätsommerlichen Bauerngartens, das bunte Gemisch von Rosen

und Nelken, Rittersporn und Schöngesicht, Sonnenblumen und Dahlien ist das gleiche Sinnbild einer kindhaft innigen Freude an der Farbe wie eine bemalte Truhe, ein buntes Bauernstuch oder farbig gezielter Hausrat (Abb. 34).

Alle Bauernkunst, vom Baskenland bis Schweden, von der Normandie bis Siebenbürgen, trägt diesen gemeinsamen Zug ihrer Entstehung. Auch die verwendeten Werkstoffe – Kienrüß und Ochsenblut als haltbare Farben, Buttermilk und Heringslake als Bindemittel und Zusatz – sind alle dem Bereich bäuerlicher Urvirtschaft entnommen. Die Erfahrungen in ihrer Verarbeitung bilden die Anfänge des Malerhandwerks. Ihre farbigen Ergebnisse haben die Selbstverständlichkeit organischer Übereinstimmung mit den übrigen Mitteln, die keiner weiteren Begründung bedarf.

Unsere Versuche, durch Wiederaufnahme dieser Mittel zu gleichen Wirkungen zu gelangen, sind allerdings nur dort aussichtsreich, wo es uns gleichzeitig gelingt, auch die Voraussetzungen früherer Arbeitsweisen, wie Holzbearbeitung und Putzgrund, sicherzustellen*.

Dennoch sind unsere Bemühungen um alte Werkmethoden durchaus fruchtbart. Die noch erhaltenen Beispiele zeigen uns den Vorteil, der durch den Zwang zur natürlichen Verknüpfung mit den einfachen Gegebenheiten bäuerlicher Haushaltung entsteht. Sie bewahren uns vor den Versführungen technisch-industrieller Möglichkeiten. Hätten wir uns beim ländlichen Bau immer an sie erinnert, so wäre uns wohl jener grauenhafte Anblick violetter Bauernhäuser mit giftgrünen Läden und anilinfarbener Ornamentik erspart geblieben.

Wer als Maler am Bauernhaus arbeitet, muß in der Natur stehen; denn zwischen Farbe hier und Farbe dort gibt es keine grundsätzlichen Unterschiede.

Bauernmalerei

Die letztere Einsicht erscheint heuse, wo Volkskunst zum Schlagwort geworden ist, von besonderer Wichtigkeit. Geben und Nehmen zwischen Stadt und Land vollzieht sich nämlich, wenn es richtig sein soll, nicht in der Form, die sich geschäftstüchtige Kunstgewerbler großstädtischer Prägung neuerdings zurechtgemacht haben.

Bäuerliche Volkskunst konnte nie in der Stadt entstehen, dagegen wanderte sie als Handwerkerzeugnis vom Lande in die Städte. Ihre Geschichte, soweit wir sie verfolgen können, ist neben einer ihrem Wesen nach „ewigen“ Bauernkunst zugleich die Geschichte des Widerhalls, den Gotik, Barock, Rokoko und Empire im bäuerlichen Schaffen gefunden haben. Trotz dieser Einflüsse stehen wir immer vor einer durchaus selbständigen Kunst (Abb. 29, 30).

Der Anteil der Farbe ist dabei so wesentlich, daß wir gerade in ihr das typisch Volksförmliche sehen, sei es bei Hinterglas malerei, auf Votivtafeln und Heiligenbildern, als Be malung von Möbeln oder im Ornament von bunten Löffereien. Das Eigenartige und Wertvolle dieser Gebrauchsgegenstände (auch das Heiligenbild im Herrgottswinkel ist in gewissem Sinne ein Gegenstand täglichen Gebrauchs) ist ihr ursprüngliches Verhältnis zur Farbe.

* Ochsenblut z. B. als Anstrich einer Verschalung oder Schindelung heute zu verwenden, führt zu Mißserfolgen, weil meist nasses, durch die Maschine gepresstes Holz vorliegt, welches das Bindemittel nicht eindringen läßt.

Dem bäuerlichen Lebensgefühl entspringend, wird die Farbe hier Ausdruck einer schweren, unbeholfenen Symbolik, dort Sinnbild kindlich urwüchsiger Freude an starken Äußerungen, mit denen fremde Eindrücke ins Volksförmliche übersetzt werden.

Klar und deutlich davon abzusehen sind jedoch jene gleichzeitigen Arbeiten auf dem Lande, welche den Händen berufsmäßiger, städtischer Maler entstammen. Vermutlich entstanden sie in der Zeit der Säkularisation – damals also, als zahlreiche Malerhandwerker ihre arm gewordenen Auftraggeber, die Kirchen und Klöster, verließen und beim Bauern vorübergehend Arbeit und Brot fanden. Diese Fresken strahlender Barockmadonnen und fürstlicher Portale an Bauernhäusern namentlich in Oberbayern sind Leistungen eines hochgezüchteten Kunsthändlers. Man darf sie nicht deshalb, weil sie zufällig die Fassade eines Bauernhofes schmücken, mit Bauernmalerei verwechseln (Abb. 31 u. 32).

Demgegenüber ist das heutige städtische Kunstgewerbe – aus Mode und Konjunktur gründen bäuerlich betont – artistisch und leer. Auf diesem Wege gelangt man weder zu edler Schlichtheit, noch führt man an das Empfinden des Volkes. Was heute als Einfluß der Stadt aufs Land dringt, ist nicht mehr wie ehedem das Vorbild eines gestaltungsträchtigen Stiles, sondern zumeist Ableger zweifelhaften Geschmacks (Abb. 26).

Die frühere, naive Sicherheit in der Handhabung der Farbe wich der verderblichen Sucht, es dem Städter möglichst gleichzutun. Geringe Hemmungen in der Verarbeitung der Farbe als Werkstoff begünstigten die Ausbreitung der Industriesfarbstoffe auch in der Werkstatt des ländlichen Handwerkers. Vorlagenwerke und Zeitschriften, von geschäftstüchtigen Verlegern auf „volkstümlich“ zugerichtet, lähmten und erstickten die letzten selbständigen Regungen. Was aber an altem Kulturgut als Vorbild noch vorhanden war, wanderte in die Hände von Sammlern und an seine Stelle trat das Fabrikerzeugnis.

Der übermächtige Einfluß der Städte ließ die Auswirkung des Landes zur völligen Bedeutungslosigkeit herabsinken. Geschwächt und verstummt ruht seine Schöpferkraft. Sie zu wecken – denn sie ist nicht ausgestorben – gehört zur Aufgabe des neuen Deutschlands.

Der Weg hierzu ist beschritten durch Erweiterung und Festigung des bäuerlichen Lebensraumes und Sicherung desselben vor den Zugriffen Verantwortungloser.

Von der Verantwortung des Malerhandwerks

Die Erneuerung bäuerlichen Lebensgefühls und ihre ausdrückliche Anerkennung durch den Staat ist somit ein Vorgang der Gesundung, der die Rückkehr zu den alten Gebärden, soweit sie noch lebendigen Inhalt haben, in Haus und Gerät, Sitte und Brauchtum im Gefolge haben wird.

In der Stadt jedoch liegen die Dinge schwieriger. Hier ist ein Jahrhundert fragwürdiger Entwicklung nicht einfach zu beseitigen. Ohne eigenen Formwillen trat sie in der abgründigen Hässlichkeit nahezu aller Bahnhofstraßen international in Erscheinung. Mit unüberbietbarer Rücksichtslosigkeit bohren sich die Gebilde dieser Zeit in die Geschlossenheit alter Stadtkörper, gefährden edle Bauwerke und vernichten ganze Bezirke planlos und zufällig. Fassaden gleich geschmacklosen Utrappen, mißverstandene Gestaltungen aus allen Stilperioden häufen

und übertrumpfen sich in proßiger Überladenheit. Die aufdringliche Art dieser Häuser sprengt die Ordnung und Vornehmheit vieler deutscher Rathaus- und Marktplätze und zerstört die Harmonie alter, gewachsener Stadtteile.

Die Farbe hat an diesen Mißgriffen ihren wohlgemessenen Anteil. Durch falsche Verwendung von Farbe und Baustoffen wurde der letzte Rest von Einheitlichkeit beseitigt. Wenn irgend etwas, so ist gerade die Gründerarchitektur steingewordenes Beispiel einer individualistisch aufgespaltenen Zeit, in welcher kein gemeinsamer Zug mehr zu entdecken ist. Das ist folgerichtig und typisch zugleich für das verflossene Jahrhundert.

Versuche, diese unerfreulichen Häuserfronten etwa durch Abschlagen der Profile zu „versachlichen“, haben an der Gesamtwirkung nichts verbessern können. Denn die Beseitigung aller Aufdringlichkeiten bis zur brutalen Nacktheit fördert mit erneuter Betonung die Scheußlichkeiten früherer Bausünden zutage. Allen so zurechtgestutzten Häusern mangelt jede Proportion, und nur eine sorgsam angebrachte farbige Unterteilung hätte Aussicht, den Schaden einigermaßen zu beheben. Dieser Weg wird aber, soweit man sieht, nirgends beschritten (Abb. 68).

Statt dessen hat zeitweise händlerische Werbung für die Farbe im Stadtbild hemmungslose Buntheit wie eine Seuche über ganz Deutschland verbreitet. Der an sich richtige Gedanke wurde durch Überfreibung um seine Wirkung gebracht. Zu unserem Lebensgefühl gehört nun einmal Verehrung und Respekt gegenüber einer großen künstlerischen Vergangenheit. Sie verbieten uns das architektonische Experiment der mit modernen Mitteln hervorgerufenen Farbigkeit in der Umgebung alter Baugestaltungen. Die Haltung der Vergangenheit in dieser Beziehung war durch die Art der zur Verfügung stehenden Bindemittel und Farben an eine Tonreihe gebunden, die wir ohne Grund nicht verlassen sollten.

Maßvolle Beschränkung bedeutet hier keineswegs Verzicht auf eigene Gestaltung, sondern Unpassung an einen gegebenen Rahmen. Die Farbe, deren Erneuerung von Zeit zu Zeit notwendig wird, gibt dem Malerhandwerk immer wieder Anlaß, sich mit diesen Aufgaben zu beschäftigen. Seine Verantwortung ist hier besonders groß, verlangt Fähigkeit und Einsicht und macht den Maler zum Treuhänder und Verwalter wertvoller deutscher Vergangenheit (Abb. 67).

Betrachten wir daraufhin die Straßenbilder unserer Städte, so ist leider sehr vielen von ihnen schon das Urteil gesprochen. Schwer zu entscheiden, welches Übel das schlimmere ist: die sinnlose Grelleit mancher Fassadenbemalung oder die verlefzende Unkultur der den Häuserfronten angehängten Reklameschilder (Abb. 69).

Es gibt bei uns alte Städte, deren edle bauliche Vergangenheit in stolzen Giebeln zum Himmel ragt, während im Blickfeld des nicht nach oben gewandten Auges sich ein Jahrmarkt der schreiensten Farben breit macht. Bei allem Sinn für das Notwendige, bei aller Anerkennung der Vorredchte des lebendigen Daseins und bei aller Abneigung gegen gewaltsame Regelungen fordert allein schon die Vernunft und nicht etwa eine ästhetische Überlegung ein Einschreiken*. Denn abgesehen von der Zerstörung jeder architektonischen Einheit und von der Barbarei dieses Farbenlärmes verliert der allzu große Aufwand jede Wirkung. Wo alle lärmten, wird zuletzt niemand mehr gehört.

* Vgl. Dr. Lindner: *Ausenteklame*. Verlag Alfred Mehner, Berlin.

Wollten die deutschen Städte sich entschließen, eine Generalbereinigung dieses Unfugs vorzunehmen, so würde es sicherlich nicht zum Schaden der Betroffenen ausfallen. Farbe im Stadtbild, gleichviel ob Fassadenanstrich oder Reklame, ist nun einmal keine Privatsache. Sie wendet sich als Zumutung an alle und steht damit nicht mehr im freien Ermessen des Einzelnen, der sie anbringen lässt.

Die Lösung dieser Aufgabe wird um so leichter sein, als wir heute neue Maßstäbe der Unterscheidung besitzen. Eine Selbstverständlichkeit ist uns die Wertschätzung des alten Stadtbildes. Die sich ankündigende Sonderung von Wohn- und Geschäftsstadt im werdenden Stadtbild gibt uns neue Anhaltspunkte für die farbige Ordnung, die das Gesicht unserer Städte in Zukunft formen wird. Repräsentation, Zweck und sinnvolle Wohnlichkeit erfahren eine gegenseitige Abstufung und sind durch ihre gepflegte Unterscheidung Zeugnis einer neu gewonnenen Sicherheit. Man wird dabei in der Wahl farbiger Mittel wieder zu Gliederungen kommen, in denen die Stellung des einzelnen Bauwerks im Organismus der Gemeinde ablesbar ist. Was uns im Stadtbild und seiner Erneuerung jetzt noch nicht immer völlig glücken will, ist uns bereits in einigen maßgebenden Beispielen bei Innenräumen gelungen (Abb. 89, 90, 96, 97).

Der Weg, den wir in Bewältigung solcher Aufgaben beschreiten, ist freilich nicht vom Gefühl geleitet, sondern das Ergebnis bewusster Überlegung. Sinnbildbestimmte Beziehungen, wie sie der mittelalterliche Maler zur Farbe und Form hatte, stehen uns heute – darüber müssen wir uns klar sein – nicht mehr zur Verfügung. Ebensowenig besitzen wir ein echtes Verhältnis zur Ornamentik. Erst recht ist es uns, mangels einer gültigen Symbolik, ver sagt, in einem Kirchenraum unserem Zeibild entsprechende Änderungen vorzunehmen. Andere Zeiten haben so etwas ohne viel Bedenken gewagt.

Unser historisches Empfinden verlangt es, der Sprache der alten Bauwerke nachzuforschen und sie durch eine pflegliche Behandlung wieder zum Länen zu bringen. Wir prüfen das Bau gefüge und greifen dort, wo eine wichtige Formensprache sich ohne weitere Mittel zum höchsten Ausdruck steigert, von selbst zum Unbunten, zu weißen oder grau gebrochenen Flächen. Das bedeutet keineswegs ein Ausweichen vor der Farbe. Die Erkenntnis, daß Farbe nur eines der Elemente baulicher Gestaltung ist, zwingt uns vielmehr zu dieser Zurückhaltung. Außerdem verbietet uns unser Wissen vom „inneren“ Wesen einer Farbe sie lediglich „optisch“ nach den mechanischen Grundsätzen irgendeiner Farborgel anzuwenden und zu werten. Jeder Farbton verbindet sich mit sehr bestimmten Vorstellungen des Aktiven und Passiven, Tragenden und Lastenden, Nahen und Fernen, Bindenden und Lösenden. Dies alles sind Eigenschaften, welche, soweit es die architektonische Absicht des Raumes verlangt, durch die Auswahl der Farbe unterstützt werden müssen. Darüber hinaus ist unsere Empfindsamkeit wieder soweit geschult, daß sie auch über die Mittel des farbigen Vortrags wacht. Aus vielen Gründen muß daher für feierliche Räume, insbesondere Kirchen, die für profane Zwecke genügende unedle Leimfarbtechnik abgelehnt werden. Hier kommen allein die dem Mauer werk gemäßen, sich dem Putz verbindenden Malweisen wie Kalk, Kasein, Fresko oder Fresco secco in Betracht. Alles andere ist Unfug.

Dem heute Schaffenden stehen keine anderen Ausgangspunkte zur Verfügung als die eines

ausgeprägten geistigen Bewußtseins und einer sauberer, werkmaßigen Gesinnung. Hözel* für die Maler, Laeuger ** für die Architekten, haben in diesem Sinne durch Lehre und Beispiel bedeutsam gewirkt. Eine Reihe schöner Erfolge, wie die vorbildliche Erneuerung der Frauenkirche in München (Abb. 56), der Dome zu Augsburg (Abb. 59) und Mainz, der Nikolaikirche in Frankfurt, zeugen von diesem Wandel und sind in dieser Form nur unserer Zeit möglich geworden. Sie unterscheiden sich wesentlich von den Restaurierungen alter Bauwerke, wie sie z. B. das Rheinland im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts erlebte. Im Namen der Stilreinigung wurden dort die mit der Architektur der Kirche verwachsenen Barockaltäre durch üble Schreinergotik ersetzt und die Wände mit mißverstandenen romanischen oder gotischen Ornamenten „verziert“. Aus einem dem gotischen Empfinden notwendigen Maßwerk, das wie ein Netz die Wandfläche überzieht, wurde eine naturalistische Imitation von Quaderfugen, aus durchscheinenden Kalk- und Kaseinlasuren harte und deckende Anstriche, aus der garten Bielfarbigkeit getönten Stucks – Dekorationsmalerei (Abb. 57).

Darin also – man kann das ohne Überhebung feststellen – sind wir ganz entschieden weitergekommen.

Unsere Einsicht in das Wesen der Farbe reicht tief genug, um von einem neuen und eindrücklichen Verhältnis zur Farbe sprechen zu dürfen. Man kann sogar die Behauptung wagen, daß uns die Schöpfung charakteristischer Farbstimmungen besser gelingt als die Erschaffung einer uns gemäßen Formenwelt. Der Verzicht auf Zierformen, zu dem wir uns deshalb notgedrungen bekennen, erscheint aber durch diesen neuen Reichtum unserer Farbskala wieder gut gemacht. Es ist nicht möglich, diese Tatsache bei Beurteilung unserer Architektur zu übersehen oder sie nicht in die Leistung des Malers einzubeziehen.

Die Aufgabe des Malerhandwerks in diesem Sinne ist um so eindringlicher, weil die Farbe eine Möglichkeit der Repräsentation darstellt, die sich jedermann leisten kann. Der Ausdruck schöner Farbigkeit und vor allem der Ausdruck von Helligkeit, in welchem alle typischen Raumgestaltungen unserer Zeit übereinstimmen, ist mehr als Zufall oder Mode, er ist die absichtsvolle Äußerung eines gewandelten Zeitharakters.

„In der Farbe – das Gefühl haben wir – wird heute unbedingt ein vernehmliches Ja gesprochen; wir haben in ihr nie dageresene Klänge von ungemeinem Reiz, von einer absoluten Harmonie, die tief befriedigt; wir haben eine positive Überlegenheit über die farbige Welt, in der wir älteren einst aufgewachsen sind“***.

Wir sind geneigt, diesen Wandel wissenschaftlich zu begründen mit technischem und hygienischem Fortschritt oder ihn mit unserer sportlichen Einstellung zu Sonne und Luft zu erklären. Auch erscheint uns Ruhe und Ausgeglichenheit der Farbstimmung notwendiges Gegen gewicht zur wachsenden Unruh des täglichen Lebens. In Wirklichkeit ist das, was wir damit gewonnen haben, unangreifbares Gut eines neuen Lebensgefühls, nicht mehr privater Geschmack des einzelnen, vielmehr ein echter Beitrag zum Kulturbild der Gegenwart. Die Gleichartigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der hier geschaffen wird, verrät, daß mehr

* Hözel, Prof., Dozent an der Akademie Stuttgart †.

** Laeuger, Max: Kunsthändbücher. Verlag A. Beig, Pinneberg.

*** Pinder: Reden aus der Zeit.

als bloße Überlegung und Bewußtheit am Werke sind. Es werden daraus schließlich Raumschöpfungen entstehen, die durch ihre innere Gesetzmäßigkeit den Gebilden anderer Zeiten gewachsen sind. Man wird mit Erstaunen feststellen, daß dort, wo die Grundlagen des Schaffens in Ordnung sind, der Zusammenhang zwischen Handwerk und Kunst von selbst vorhanden ist.

Endlich sei eine Entwicklung angedeutet, die, als Notwendigkeit von politischer Seite gefordert, als Möglichkeit nunmehr von überall her sich ankündigt: wir meinen die Übereinstimmung zwischen Handwerks-Kunst und Staats-Kunst. Ihre Verschmelzung wird begünstigt durch den Umstand, daß dem Staaate mehr und mehr die Rolle des obersten Bauherrn zufällt. Da im neuen Deutschland Volk und Staat sich in einem geschichtlich bisher nie gekannten Ausmaße decken, so läßt sich auch über die Art zukünftigen Schaffens etwas Gültiges aussagen: was Bestand haben soll, muß die Züge einer echten Volkskunst tragen.

Altes und neues Malerhandwerk

Neues Malerhandwerk – gibt es das und wie unterscheidet es sich vom alten? Von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet, kann die Frage verschieden beantwortet werden. Der Geschichtsschreiber wird feststellen, daß das Arbeitsgebiet im Wesentlichen gleich geblieben ist.

Nicht die Aufgabe aber ist es, welche den Arbeitscharakter des Handwerks bestimmt, sondern die Art ihrer Lösung. Diese jedoch erscheint im höchsten Grade abhängig von der Qualität des Bauherrn, dem das Handwerk dient. Wir wissen im voraus, daß diese Behauptung auf Widerstand stößt – wahrscheinlich sogar im Malerhandwerk selbst. Dennoch ist sie zu beweisen. Der berühmte Barockbaumeister Balthasar Neumann (und seine Mitarbeiter in Kunst und Handwerk) ist ohne seinen geistig ebenbürtigen Auftraggeber, den Fürstbischof von Würzburg, nicht zu denken, und nur unter Friedrich dem Großen konnte ein Potsdam entstehen.

So betrachtet, sind alle Anstrengungen zum Scheitern verurteilt, Handwerk und Architektur aus sich selbst heraus zu erneuern. Jede Veränderung – zum Guten wie zum Schlechten – geschieht vielmehr in Wirkung des Auftrages und der Indienststellung des Handwerks, das immer dann in Ordnung sein wird, wenn Mensch und Zeit in Ordnung sind (Abb. 1–9).

Wer etwa die Technik und ihre grundlegenden Umrüttlungen, den sozialen Umbruch, mangelnden Nachwuchs, Begabungsschwund als Ursache des Niederganges bezeichnen wollte, der verkennt die tieferen Zusammenhänge. Alle diese Erscheinungen sind nur verschiedene Seiten ein und desselben Vorganges, der als Gesamtkrisis weltanschaulicher Natur alles Überkommene in Frage stellt. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn das alte Handwerk, das wesentlich durch Überlieferung bestimmt war, schwere Erschütterungen erlitten hat. Auch das Malerhandwerk ist von Verwirrung und Verfall nicht verschont geblieben. Noch immer befindet es sich in ständiger Auseinandersetzung mit neuen Mitteln und neuen Gestaltungskräften, die ihm entgegentreten. Der Ausgang kann nicht zweifelhaft sein, falls diese echt und stark sind, denn jede Bauweise hat das Handwerk, das es sich schafft.

So sind, um nur ein dem Malerhandwerk verwandtes Beispiel anzuführen, in Renaissance, im Barock und Rokoko mit einem Schlage die hochwertigen Stoffkäteure zur Hand gewesen,

deren man gerade damals bedurfte und die es vorher und nachher im gleichen Range nicht mehr gegeben hat. Damals finden wir auch ein Malerhandwerk von unerhört hoher Leistungsfähigkeit. Aber ist es dieses Malerhandwerk, dessen Untergang heute „beflagt“ wird? Uns scheint, daß die eigentliche Sehnsucht des Malers sich weit weniger auf die Wiederkunft der alten Kunstherrlichkeit erstreckt, als vielmehr auf eben jenen Abschnitt des 19. Jahrhunderts, wo eine reichgewordene, bürgerliche Schicht mit sehr ausgeprägtem Repräsentationsbedürfnis den „Dekorationsmaler“ ins Brot setzte (Abb. 10–12).

Das napoleonische „Empire“ und sein bürgerlicher Widerschein, das „Biedermeier“, haben in den Ansprüchen ihrer Wohnungskultur den Zimmermaler und, als Verfallserscheinung, den Dekorationsmaler in seiner heutigen Verbreitung und Spezialisierung erst schaffen helfen. Es ist ein sehr eindringliches Kennzeichen dafür, daß das spätere Bürgertum einer echten Herrschaft nicht fähig war, wenn es, auf eigene Stilbildung verzichtend, in der Epoche der „Gründerzeit“ einer schrankenlosen Stilmischung Platz gab. Sie war der Anlaß zu einer artistischen und virtuosenhaften Handhabung aller Stilarten, die zugleich das Arbeitsfeld des Malerhandwerks in großem Umfang erweiterete. Es gehörte zum Können des damaligen Malerhandwerks, sich durch den ganzen ornamentalen Formenschatz hindurchzukopieren, um ihn willkürlich und nach Laune des Auftraggebers anzuwenden, wo immer Gelegenheit dazu vorhanden war.

Aber ein Ornament an sich, wie es eine epigonenhafte Zeit sich vstellte, das gibt es nicht. Innerhalb der Arbeit des Malers ist es immer Bestandteil der Architektur und in seiner Anwendung von ihr abhängig. Wer glaubt, einen gotischen Raum dadurch erststellen zu können, daß er die Wände mit gotischem Rankenwerk überzieht, der verkennt das Wesen dieser architektonischen Zufat, die nur aus dem Geist des Raumgefüges ihre Berechtigung erhält.

Der Einwand, daß es herrliche Beispiele von verzopfter Gotik gäbe, ist nicht stichhaltig. Wo wir vor gelungenen Schöpfungen dieser Art stehen, ist jedemal der Raum samt seinen funktionalen Bestandteilen, Säulen, Wänden und Decken, auf entscheidende Weise verändert worden (Abb. 54, 55).

Die von der zugehörigen Architektur losgelöste Betrachtungsweise des Ornaments als einer selbständigen Form hat die Nachahmungen des 19. Jahrhunderts erst möglich gemacht. Der sinnbildhafte Inhalt jeder Ornamentik wurde übersehen und durch eine leere „Stilisierung“ ersetzt. An Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit konnte diese Art zu arbeiten nicht mehr übertroffen werden. Man muß die wundervolle, musikgeladene Farbigkeit des Rokoko begriffen haben, um zu wissen, daß ihre handwerklichen Rezepte der Graumalerei, der Fleischstöcke und der dekorativen Perspektive für uns keine Gültigkeit mehr besitzen können. Zu ihnen gehörte eine architektonische Haltung, die so ziemlich allen für unser eigenes Bauen als richtig empfundenen Grundsätzen widerspricht.

Aber noch vor wenigen Jahren nahm niemand daran Anstoß, wenn ein mehr oder minder gewandter Maler vom Rokoko die Oberfläche der farbigen Ornamente übernahm. In Frankreich endigt der Traum des begüterten Spießbürgers auch jetzt noch beim Besitz eines Salons à la Louis XVI. Der Jugendstil war der erste Versuch, mit dem Historismus zu brechen. Er mußte notwendig scheitern, denn er griff das Problem einer zeitgemäßen Ge-

staltung vom Ornament her auf und wählte damit einen Ausgangspunkt, durch den eine Wirkung in die Tiefe nicht zu gewinnen war.

Unseren Kunstgewerbeschulen haftet noch heute vielfach dieser Fehler an. Sie entbehren des gemeinsamen Mutterbodens der Architektur, und ihre Anstrengungen richten sich auf die Erfindung eines sich selbst genügenden Ornamentes.

Aus dem gleichen Bestreben, gepaart mit einer längst blaß und dünn gewordenen Überlieferung, begründet ein Teil des Malerhandwerks seine bewegliche Klage um die mangelnde Pflege des Ornamentes.

Mit der Überwindung des Dekorationsmalers alter Prägung jedoch ist keineswegs, wie viele meinen, der Verfall des Malerhandwerks besiegt.

Ein Wandel ist notwendig, wenn unsere Architektur und mit ihr die Arbeit des Malerhandwerks ein neues, zeitgebundenes Gesicht erhalten soll. Gleich frei vom Druck des Neuen um jeden Preis wie von der Last einer starren Überlieferung, kann sich das Malerhandwerk wieder auf seine elementarsten Grundlagen besinnen. Im Gegensatz zu früheren Zeiten arbeitet es nun nicht mehr in der Hauptsache für die Kirche, für die Patrizier, für Fürsten oder für ein diese nachahmendes Bürgertum, sondern es schlägt diesmal seine Werkstätte mitten im Volke auf. Deshalb geht es auch zunächst nicht um Paläste, sondern um Siedlungen, nicht um Kirchen, sondern um Profanbauten, nicht um Standesrepräsentation, sondern um die Verkörperung der Lebensgewohnheiten des gesamten Volkes.

Diese Gegenüberstellung offenbart zugleich die neue Freiheit wie die neue Verantwortung, der sich der Maler gegenüber sieht. Ist sie von ihm verstanden worden? Weiß er, daß für die Größe und für das Ansehen Deutschlands eine schöne Einfachheit in der Wohnung des arbeitenden Volksgenossen wichtiger ist als der „Salon“ des Spießers, daß schmucke Bauernhäuser und Stadtrandbesiedlungen mehr für den Fremden aussagen als Vergnügungslokale und daß schlichte, bodenständig erbaute Einfamilienhäuser den sozialen und wirtschaftlichen Aufbau unseres Landes besser kennzeichnen als pomöse Villen?

Hier bieten sich die neuen Aufgaben des Malers, die keineswegs weniger können und geringere Verpflichtung zur schönen Harmonie fordern, nur deshalb, weil sie zunächst nüchterner, schlichter und praktischer erscheinen als die früheren. Was dureinst nicht in Form von überflüssigem Beiwerk, sondern als Ausdruck überschließenden Lebensgefühls im Sinne des Schmückens hinzukommt, das wird die Hände finden, die über Zwecke hinaus zu bilden und zu gestalten verstehen. So betrachtet, wäre dann Handwerkskunst nichts Besonderes mehr, nichts, was nach Belieben weggelassen oder hinzugefügt werden könnte.

Inzwischen kündigt sich in der einheitlichen Richtung des völkischen Geistes und Willens eine Lage an, in der es wieder möglich wird, eine neue Gestalt des Lebens zu prägen. Der Anteil des Malerhandwerks am Werden dieser Gestalt wird davon abhängen, wieweit es ihm gelingt, in seiner Arbeit Allgemeingültigkeit und Sicherheit zu erreichen. Die Mittel hierfür hält der Maler überreich in der Hand. Gut für ihn, daß die Zeit noch karg und streng ist und ihm zunächst zuchtvolle Zurückhaltung in Form und Farbe auferlegt.

Das Übermaß des Farbigen, dem vergangene Stilepochen wie Barock und Rokoko z. B., huldigten, wird so leicht nicht wiederkommen. Aber ebenso sicher ist die den bloßen Zwecken unterworfsene „Sachlichkeit“ und mit ihr die Verneinung der Farbe an ihrem Ende.

Aus der Werkstätte

Raum etwas kennzeichnet besser unser bisheriges Mißverhältnis zur künstlerischen Arbeit als der Umstand, daß wohlgelungene Stücke aus der Werkstatt des Handwerks und der Kunst nicht ins lebendige Leben, sondern häufig geradewegs ins Museum wanderten. Was den Maler als Künsthändler betrifft, so erblickte man ihn gerne bei einer Tätigkeit, die sich im romantischen Gegensatz zum Alltag vollzog, merkwürdigerweise besonders dann, wenn seine Arbeit sich als sogenannte „Volkskunst“ anbot. Unnötig zu sagen, daß dies nicht das Handwerk ist, das wir meinen. Es erscheint uns allzusehr als Nutznießer jener Erbauungsstimmung, welche eine ganze Generation von Kulturbeamten um uns herum verbreitet. Die Verbindung mit der Vergangenheit liegt tiefer, als daß sie durch einen oberflächlichen Bildungsbetrieb hergestellt werden könnte.

Denn schließlich leben wir in einer Zeit mit jugendlich selbstbewußter Haltung, deren unmittelbare Beziehung zum Echten und Ursprünglichen zu besseren Verknüpfungen mit dem handwerklichen und künstlerischen Vermächtnis der Alten führt, als es bloßes Wissen vermitteln kann. Man erkennt das an dem Willen, mit aller Gestaltung von vorne anzufangen und die elementaren Werkgesetze wieder zum Ausgangspunkt des Schaffens zu machen*. Wir können heute, ohne belächelt zu werden, von der „Seele“ des Holzes oder des Steines und des Schmiedeeisens reden. Allmählich merken wir, wie sehr eine gefühlsverlassene Zeit diese Stoffseelen gestaltungsmäßig vergewaltigt hat.

Das Geheimnis, das in der Farbe ruht, zum Leuchten zu bringen, ist freilich eine Kunst, um die gerungen werden muß. Denn die Farbe ist Werkstoff und bedarf der werkgerechten Behandlung; sie ist Lichtwirkung und verlangt optische Beurteilung; endlich ist sie verknüpft mit geistig-seelischen Wertungen; und insofern kann nur ein schöpferischer Mensch sie handhaben.

Seitdem der Maler seinen Werkstoff vielfach nicht mehr selbst zubereitet, und seitdem die Technik ihm scheinbar jede Bearbeitungsschwierigkeit aus dem Wege räumt, fehlt ihm jene sichere Beziehung zum Werkstoff, die das alte Handwerk auszeichnete. Er ist durch die von der Industrie geschaffene äußerliche Unabhängigkeit von der Eigenheit des Farbstoffes nicht freier geworden, sondern hemmungsloser und hat damit ein gut Teil seines Könnens eingebüßt. Mit der Preisgabe dieser Dinge hat der Malerhandwerker sein „ur“-kundliches Recht auf die Farbe aufgegeben und sie auch dem Pfuscher und Nichtkönnner überantwortet. Darum macht sich in keinem Handwerk so viel Minderwertigkeit breit wie gerade in diesem.

Während es früher edle und unedle, kostbare und gemeine Farben gab, unterscheidet man jetzt im günstigsten Falle echte und unechte, im übrigen aber vor allem billige und teure. Der Farbkörper war in handwerklicheren Zeiten ein Instrument, auf welchem der Farbton ge-

* Vgl. Kükelhaus-Balkenhol: Werde Tischler; Schramm: Über das Kunstschniedehandwerk. Verlag Alfred Meßner, Berlin.

spielt wurde. Untergrund und Bindemittel wurden aufs sorgfältigste ausgewählt, um die natürlichen Eigenschaften des Werkstoffes, seine Durchsichtigkeit oder seine Leuchtkraft, auszunützen und zu steigern. Einem kostbaren Farbförper entsprach auch eine edle Technik und eine werkgeredchte Anwendung.

Die ganze farbige Welt der Lasuren mit ihrem Aufleuchten und Verdämmern, Durchscheinen und Abdunkeln ist der Arbeit des Malers nahezu verlorengegangen. Das hartnäckige und missverständliche Festhalten des Malerhandwerks an der sog. Holz- und Marmor-malerei hat ihre letzte Ursache wohl in der unklaren Empfindung, daß mit dieser Technik gleichzeitig eines der reizvollsten Arbeitsverfahren verschwinden würde, das gerade auf der Ausnutzung der Lasurwirkungen beruht (Abb. 52, 53).

Leider wird können auf diesem Gebiet, soweit wir es noch vorfinden, in rein artistischem Sinne gehandhabt. Der Ehrgeiz geht auf eine möglichst täuschende Nachahmung des Naturvorbildes und nicht auf seine freie Umgestaltung. Ein Vergleich mit den Arbeiten aus früherer Zeit ist lehrreich und mahnt zur Besinnung und Umkehr.

Diese Rückbesinnung ist um so dringender, als neue Erfindungen auf dem Gebiete synthetischer Werkstoffe das Verständnis für den organischen Farbaufbau völlig zu vernichten drohen. In Wirklichkeit gibt es drei große Gruppen von Werkverfahren, die durch den Untergrund sowohl wie durch die Bindemittel aufeinander abgestimmt sind und auseinander gehalten werden müssen.

Dem Putz- und Mauerwerk zugeordnet sind Bindemittel wie Kalk, Kasein, aber auch Wasserglas, Mineralfarbtechnik (Fresco secco) und Fresko.

Zum Holz- und Metall-Untergrund gehören ölige Bindemittel und Harze, die Ölfarben und Lackfarben. Zwischen beiden stehen Leime und gemischte Binder, deren Allerweltsbrauchbarkeit sie außertordentlich populär gemacht hat. Sie sind zwar nicht die einfachsten, aber verbreitetsten und zugleich auch vielfältigsten Werkverfahren des Malerhandwerks.

Neuerdings gesellen sich zu ihnen die zahlreichen und in ihrer Anwendungsmöglichkeit noch nicht völlig gesicherten, synthetischen Unstrichmittel, welche im Betonmauerwerk, im Sperrholz und in den künstlichen Baustoffen ihre Entsprechung haben. Sie spielen im Malerhandwerk eine ähnliche Rolle wie das autogene Schweißverfahren in der Schmiedekunst. Zu kunsthandwerklichen Leistungen im alten Sinne sind sie nicht ohne weiteres zu gebrauchen.

Rang und Güte einer Malerarbeit stehen im engen Zusammenhang mit den gewählten Mitteln. Umwälzungen auf dem Werkstoffgebiet, wie sie auch unsere Zeit kennzeichnen, sind stets begleitet von einer gefährlichen Unsicherheit und Verwirrung hinsichtlich werkgeredchter Verarbeitungsmethoden. Das klassische Beispiel für den Schaden, der damit entstehen kann, lieferte Leonardo da Vinci in seinem berühmten Abendmahl, welches – in Ölfarbe auf Putz gemalt – schon zu Lebzeiten des Künstlers die Spuren des Verfalls an sich trug. Die Missstände unserer Zeit auf dem Werkstoffgebiete sind noch weit größer, da Fabrikgeheimnis und Erfinderschutz einer unzulässigen, materialwidrigen Vermengung der einzelnen Verfahren Vorschub leisten.

So wirkt sich der Reichtum der Mittel zunächst als Zersetzung der Grundtatsachen des Malerberufes aus, und die Entscheidung darüber, wie weit das Malerhandwerk dem Angriff

der Technik gewachsen ist, dürfte heute noch nicht gefallen sein. Das Ergebnis der jetzt herrschenden Unklarheit ist eine gründliche Zerrüttung.

Es gibt nicht leicht ein Handwerk, das so wenig Kenntnisse erfordert, um es auszuüben, und so viele, um es zu meistern.

Die Spannweite zwischen dem „Anstreicher“ und dem „Maler“ ist unendlich groß, aber beide zusammen machen erst das Malerhandwerk.

Bewertung der Malerarbeit

Malerarbeit erstreckte sich zu allen Zeiten vom „Lünchen bis zum Altarbild“. Wir hören schon sehr frühe von Streitigkeiten und Grenzschwierigkeiten, die daraus entstanden, daß Übergriffe von der einen zur anderen Seite erfolgten. Darin also ist bis zum heutigen Tage alles gleich geblieben. Nicht gleich geblieben jedoch ist die Zugehörigkeit aller mit der Farbe zusammenhängenden Tätigkeit zum Handwerk. Hier hat sich zum Schaden der Leistungen eine Trennung vollzogen, welche in der heutigen Unterscheidung zwischen Künstler und Handwerker zum Ausdruck kommt.

Der Handwerker wird gewöhnlich mehr oder weniger gering geschäkt, der Künstler jedoch oft überbewertet. Das Prädikat Kunst wird auf allzuvielen durchaus handwerklichen Fertigkeiten ausgedehnt. Das hat die Meinung zur Folge, daß ein gewöhnlicher Sterblicher sich Kunst nicht leisten könne. Es bildet aber auch die Ursache zur Geringsschätzung und Vernachlässigung der handwerklichen Kenntnisse und Voraussetzungen bei allen im Bereiche der Farbe liegenden, künstlerischen Arbeiten. Sie müssen außerdem, weil sie anscheinend nur vom akademisch geschulten Maler bewältigt werden können, überbezahlt werden. Früher wurden sehr viele Aufgaben, für die man heute Professoren bemüht, von einfachen Malerhandwerkern erledigt, die in ihrer Leistung nichts besonderes fanden und dazwischen ruhig auch geringere Aufträge ausführten.

Mit dem Künstler sind auch für die Malerarbeit überspitzte Begriffe von Urheberrecht und Urheberschutz aufgekommen. Sie haben innerhalb der Arbeits- und Erziehungsweise des echten Handwerks keinen Sinn und wirken nur hemmend auf eine gesunde Weiterentwicklung. Denn die Erziehung des Malerhandwerks ging je und je an der unbedenklichen Nachahmung des meisterlichen Vorbildes vor sich. Das ist der Inhalt des Dreiklangs von Lehrling, Geselle und Meister. Die Gepflogenheit der gegenseitigen Übernahme formal guter Lösungen war auch bei den Meistern üblich. So gehen z. B. gewisse monumentale Wandmalereien (etwa die eines bestimmten Christopherus), welche in verschiedenen Kirchen Deutschlands zu finden sind, auf ein und denselben Holzschnitt zurück (Abb. 63). Die selbständige Leistung bestand in der Übertragung der Komposition auf die Verhältnisse der Architektur und ihre Umsetzung in Farbe. Das allerdings erfordert allein soviel Können, daß es noch heute unsere Bewunderung hervorruft. Diese Anerkennung würden wir indessen jedem Zeitgenossen bei gleicher Entstehungsgeschichte seiner Arbeit restlos versagen. Seine Arbeitsauffassung würde ihm Unannehmlichkeiten und vermutlich ein juristisches Nachspiel eintragen.

Wir wachen sehr, vielleicht sogar übertrieben, über die „künstlerische“ Herkunft und Quali-

fat einer Arbeit. Dagegen wird es dem Maler kaum übelgenommen, wenn sich schon bei der Fertigstellung, oder kurz nach ihr, offensichtliche handwerkliche Mängel herausstellen. Eine auf ihre Fortschritte überstolze Zeit duldet achselzuckend, daß die handwerkstechnische Höhe unserer Werke von jedem mittelalterlichen Meister in den Schatten gestellt wird, handle es sich um eine Wandmalerei oder eine Bildtafel.

Es spricht wenig für den Wert, den wir unseren handwerklichen, kunsthändlerischen und künstlerischen Schöpfungen selbst beimesse, wenn wir auf ihre Dauer so wenig Bedacht nehmen. Wer seine Werke nicht auf die Ewigkeit einstellt, der wird sein Verantwortungsgefühl auch der Zeit gegenüber leicht nehmen.

Das Handwerk hat früher durch zunftmäfig durchgeföhrte Kontrollen sein Ansehen nach dieser Richtung sichergestellt. Damit wahrte es sich gleichzeitig eine ordentliche Entlohnung, nicht in der Überbewertung angesehener Namen, sondern im Sinne des angemessenen Preises. Die handwerkliche Grundlage wurde also garantiert – sie war der „goldene Boden“ – nicht die zufällige, zeitliche Hochschätzung eines Malers, die ja oft genug einer späteren Prüfung nicht standhielt.

Diese Einstellung war äußerst gesund; sie hätte uns – wäre sie bis zum heutigen Tage beibehalten worden – vor dem Niedergang des Handwerks und der Kunst bewahrt.

So aber haben Gewerbefreiheit und händlerische Arbeitsauffassung allmählich alle Voraussetzungen gestört, unter denen handwerkliche Leistung gedeihen kann. Das gilt noch bis in die Gegenwart. Vollends ist seit dem Einbruch der Technik in die Werkstatt des Handwerks keine Besserung abzusehen. Die Arbeit des Malers ist Vertrauenssache. Sie kann nicht bis in alle Einzelheiten im voraus festgelegt werden, will man nicht der Pfuscherarbeit Vorschub leisten. Der Verfall des Malerhandwerks ist also von seiten des Berufes allein nicht aufzuhalten. Was auf dieser Seite getan werden konnte, ist durch Einführung der neuen Handwerksgesetzgebung, mit ihrer Verpflichtung zum Befähigungsnachweis und zur Ablegung der Meisterprüfung, als Bedingung der Selbständigkeit, inzwischen getan. Dieses rettende Ereignis wird seine Wirkung auch auf den Auftraggeber des Malerhandwerks nicht verfehlten.

Farbe als Element der Baugestaltung

Als verhängnisvolle Folge der vergangenen Zeit erschweren nur zu oft Unkenntnis und Irrtümer in der Beurteilung der Malerarbeit die verantwortungsvollen Aufgaben, welche sich mit der Verwendung der Farbe als Element der Baugestaltung verknüpfen. Entweder will der Bauherr seinen höchst privaten und meist unzulänglichen Geschmack durchsetzen, oder es wird – falls es sich um ein wichtiges Objekt handelt – jener schon geschilderte Künstler herangezogen, dessen Eignung aus seiner Fähigkeit, Bilder zu malen hergeleitet wird.

Das Malen im Raum aber ist – das soll hier deutlich ausgesprochen werden – als Kernstück malerischer Betätigung ein Beruf für sich (Abb. 98–115).

Schon die Angabe einfacher Tonwerke an Wand und Decken erfordert Erfahrung und Kenntnisse, welche weder mit Hilfe einer Farblehre und einer wohlsortierten Farbtonkarte noch durch den Nachweis einer gelungenen Farbstizze allein ersetzt werden können.

Sobald ein Maler den gefüllten Pinsel an die Wand bringt, um auf ihr einen Fleck hervorzurufen, ist mit Form und Farbwert dieses Fleckes auch schon entschieden, ob er an der Architektur oder an der Staffelei geschult ist. Im letzteren Falle kann auch die höchste Vollendung der Malerei nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Wirkung der selbstherrlich angewandten Farbe der Idee der Architektur feindlich ist. Das ganze vergangene Jahrhundert liefert uns aufschlußreiche Beispiele dafür, daß an sich bedeutende Leistungen auf diesem Gebiete der Baugestaltung formal und farbig zu widerlaufen. Schlechte Erfahrungen nach dieser Richtung kommen hauptsächlich daher, daß der Architekt vielfach die Farbe als Element baulichen Schaffens nicht mehr von vornherein in Rechnung stellt und ihre Verwendung erst dann bedenkt, wenn nachträglich Mittel „zusätzlich“ zur Verfügung gestellt werden.

Im übrigen beschränkt er die farbige Fassung seiner Bauten gerne auf die „sachlich“ begründeten, farbigen Eigenwerte des verwendeten Materials, Stein, Holz, Metall, um allen Irrungen aus dem Wege zu gehen. Das bevorzugte Weiß der Wandflächen wird in diesem Zusammenhang gleichfalls als Eigenwert der gepuften Mauer empfunden und eingesetzt (Abb. 89, 91, 94). Nun kann man gewiß in der Reihe von Räumen eines Hauses den einen ganz weiß halten, den nächsten ganz in Holz und den dritten mit irgendeinem edlen Belag verkleiden. Aber endlich wird der Griff zum Material „Farbe“ unausweichlich, und er wird es um so mehr, je bescheidener die wirtschaftlichen Mittel sind, deren sich der Bauherr zum Ausdruck seiner Absichten bedienen kann.

Wenn das heute noch sehr zögernd geschieht, so hauptsächlich deshalb, weil über die vielseitigen Möglichkeiten der Farbanwendung nicht überall Klarheit besteht. Für die meisten erschöpft sich diese bestenfalls in der kultivierten Handhabung einer der sich zahlreich anbietenden Farbtheorien. Daß darüber hinaus die Behandlung der Oberfläche für die Farbwirkung eine entscheidende Rolle im Sinne der Kostbarkeit spielt, ist den meisten nahezu unbekannt. Außerdem verbinden wir mit gewissen Farben Werthschätzungen, welche als Erfahrung unbedingt in die Vorstellung von edel und gemein eingegangen sind. So ist z. B. Rostrot für uns nicht nur die Bezeichnung für ein ganz bestimmtes Rot der Farbskala, sondern im Zusammenhang mit der Eigenschaft des Rostes ein Qualitätsbegriff, der die Verwendung dieser Farbe in ganz bestimmter Weise einschränkt. Dasselbe gilt im ungekehrten Sinne vom Rot der Koralle, das wir als kostbar und schön empfinden und in unserer Vorstellung gern mit einer Oberflächenwirkung von Glanz und Glätte zusammenbringen.

Begriffe von Werthschätzung und Vornehmheit hängen aber nicht allein an der Seltenheit des Materials. Die Art seiner Verarbeitung ist mindestens ebenso ausschlaggebend. Man muß sich deshalb wundern, wenn eine Zeitlang der Einbau ausländischer Hölzer große Mode werden konnte. Dem Malerhandwerk stehen außerordentlich schöne Veredelungstechniken zur Verfügung; sie bieten uns die Möglichkeit, auf teure Naturhölzer zu verzichten und trotzdem zu gleich kostbaren Ergebnissen zu kommen (Abb. 39, 122–130).

Es scheint fast so, als ob Architekt und Malerhandwerker der heutigen Lage zu ihrem eigenen Schaden viel zuwenig voneinander wüßten. Dabei ist es im Falle einfühlender Zusammenarbeit beider nicht nur möglich, mit verhältnismäßig geringen Mitteln den Wert eines Bauwerks zu erhöhen, sondern auch seine architektonische Wirkung zu steigern.

Die Gesetze, welche maßgebend sind, um die einzelnen Bauglieder in ihrer Tätigkeit sinngemäß zu unterstützen, sind zu allen Zeiten gleich geblieben. Die Aufgabe ist allerdings heute insofern schwieriger und vielseitiger geworden, als der Malerhandwerker es sowohl mit typischen Raumgebilden vergangener Bauweisen als auch mit modernen Raumschöpfungen zu tun hat, deren technische Mittel alle landläufigen Anschauungen über Statik absichtsvoll überwinden.

Bei jeder dieser Gestaltungen fällt der Farbe eine jeweils andere Funktion zu, die wir einmal mit dem Begriff des Ruhenden, das andere Mal mit dem Bewegten gleichsetzen können. Beide Male ist die richtig verwendete Farbe das letzte und wirksamste Mittel, den Ausdruckswert der raumbegrenzenden Teile zu verdeutlichen. Wie weit der Maler dabei glücklich fährt und vollberechtigter Mitarbeiter des Architekten wird, ist eine Frage, über die allein Können und gereifte Erfahrung entscheiden.

Indessen bedarf die Meinung der Korrektur, daß unsere Lage „zwischen den Stilen“ besonders schwierig sei. Die schematische Betrachtungsweise unserer Kunsthistoriker hat eine falsche Ansicht über den Ablauf der Stile verursacht, welche die Tatsache der „Gleichzeitigkeit“ gewisser Stiläußerungen übersieht. So hat – um nur ein Beispiel zu nennen – „gleichzeitig“ mit der Erbauung der berühmten Renaissance-Fuggerkapelle in Augsburg ein nicht minder berühmtes Bauwerk, das Münster in Ulm, durch einen Augsburger Baumeister seine Weiterführung im gotischen Stil erfahren.

Der Wandel der Lebensanschauung, der jede Stiländerung bedingt, vollzieht sich keineswegs schlagartig und in allseitiger Übereinstimmung. Im Falle des Ulmer Münsters z. B. spürt man in der Anlage des Innenraums die „gleichzeitige“ Renaissance. Unsere Ungeduld und unsere Sehnsucht nach eigenem Formausdruck sehen uns somit ein Ziel, das mit Anstrengung allein nicht zu erreichen ist. Es kann nicht gut sein und muß zu Rückschlägen führen, wenn man sich allzu bewußt „modern“ gebärden will.

Fassen wir die Aufgabe des Malerhandwerks doch weiter so schlicht, wie sie zu allen Zeiten gegeben war! Wo sie Handwerk blieb, da diente sie der Erhaltung und Bewahrung, und wo sie Kunst sein konnte, da war ihr Auftrag, Raum und Dinge in Harmonie zu bringen.

Immer aber war und ist das Auge Mitschöpfer und oberster Richter. Der äußerliche Eindruck, den es vermittelt, geht über in seelische Empfindung und kann sich morgen schon zum zeitgemäßen Sinnbild steigern, das von allen gleichmäßig verstanden wird. Wenn wir uns heute noch vornehmlich den Zwecken unterwerfen und sie zum Ausgangspunkt unserer Malerarbeit machen, so in dem Bewußtsein, daß „der Nutz ein Teil des Schönen ist“ (Dürer).

Rahmen und Bild

Allzuoft haben wir den „Malerhandwerker“ in Gegensatz gebracht zum „Kunstmaler“, als daß wir uns länger der Klärung des Zwiespaltes entziehen könnten. Gab es diesen Gegen-
satz schon immer, oder ist er neu?

Im Mittelalter finden wir zwar Meister der Farbe von größerer oder geringerer Kunst, indessen sind sie alle in derselben Kunst vereinigt. Beim Altar z. B. ist der farbige oder goldene Rahmen so wichtig wie die Tafel und bildet mit ihr eine architektonische Einheit, die aus der gleichen Werkstatt und meist auch aus der gleichen Hand stammt. Was im übrigen an bildmäßiger Darstellung vorhanden ist, ist Bestandteil der Wand und trägt als solcher, auch wenn er sich der Gestalt des Menschen bedient, ornamentalen Charakter. Als Arbeit unterschiedlichen Ranges wurde die Aufgabe vom zünftigen Maler erledigt.

Erst Renaissance und Barock kennen das bewegliche Bild und mit ihm den Spezialkünstler, ohne diesen jedoch aus seiner handwerklichen Bindung zu entlassen.

Es wäre reizvoll und verlockend, der Verselbständigung der Tafelmalerei und ihrer Lösung von der Architektur nachzugehen. Es scheint fast, als sei es dem Kunsthistoriker entgangen, daß wir hier einer Sondererscheinung gegenüberstehen, die wir ähnlich in keiner anderen Kultur vorfinden. Wir bemerken dies sowohl in Ansehung des Bildes als auch des Rahmens, ohne den das Bild nicht zu denken ist.

Besonders deutlich wird unsere Frage angesichts des Landschaftsbildes, das man als späteste Erscheinung der Tafelmalerei anzusprechen hat. Denn diese Malerei – stellen wir uns, um uns leichter zu verständigen, z. B. die allbekannte, liebliche Landschaft Hans Thomas aus dem Taunus vor – ist ein Äußerstes an Gegensatz zur Wand, auf der sie hängt. Man blickt auf Tal und Hügel wie durch ein Fenster. Bild und Wand bedürfen des Rahmens, um sich abzugrenzen und zugleich um sich zu verbinden (Abb. 98).

So betrachtet lebt jedes Bild eingehügelt in seinem Rahmen und kann nur vermöge dieses Rahmens ein selbständiges Dasein führen. Wollte man dasselbe Bild, so wie es ist, auf die Wand malen, so würde es mit zwingender Notwendigkeit den Rahmen fordern. Das ist im Barock und Rokoko auch stets der Fall, wo gezogene Stuckprofile und ornamentale Kartuschen den Absprung aus der Wirklichkeit und Gegenständlichkeit der Wand ins Reich des Nichtwirklichen, der Welt des Bildes, möglich machen (Abb. 54, 99).

Und hier, an dieser Stelle und in diesem Zusammenhang, wird uns der Unterschied zwischen Wandmalerei und Bildmalerei, angewandter Kunst und freier Kunst klar und bewußt.

Bleiben wir bei unserem Beispiel, der schönen Landschaft aus dem Taunus. Dargestellt ist ein grünendes Tal, durch das sich in weichen Windungen ein Flüßchen schlängelt. Rechts und links am Ufer, wie Teppiche über sanfte Höhen ausgebreitet, liegen Äcker, Felder und Wiesen. Irgendwo in der Ferne deutet sich ein Dorf an. Unser Standort ist genau bezeichnet, zum Überfluß gibt der Wanderer weisenden Blicks die Richtung an, in der wir schauen. Wir stehen hinter ihm, ein wenig höher noch als er selbst, und versenken uns mit ihm in das Bild der Landschaft. So verlieren wir uns in der Weite der Sicht, wandern von Hügel zu Hügel und kehren mit dem Silberband des Baches zurück.

Diese Welt der heimatlichen Landschaft ist eine Welt für sich. Sie hat nichts zu tun mit der Zweckbestimmtheit der Wand. Dort, wo das Bild hängt, ist die Fläche aufgehoben, durchbrochen und scheint auf eine geheimnisvolle Weise verzaubert.

Der Maler, der dies malte, weiß nichts von der Wand. Er überwindet mit der Magie seiner Kunst das Stückchen gespannter Leinwand, das ihm als Körper seines Bildes zur Verfügung steht, und schafft auf ihm einen Raum, in dem Himmel und Erde in ihrer Unendlichkeit eingefangen werden. Dieses Kunstwerk ist frei. Man kann es heute hier und morgen dort betrachten, und es bedarf zu seiner Wirkung keineswegs der Wand, sondern es paßt ebenso gut auf eine Staffelei.

In sich zusammengefaßt und von jeder Umgebung getrennt, wird das Bild durch den Rahmen. Von jeher galt dem Rahmen ganz besondere Aufmerksamkeit. Es gibt keinen Tafelmaler von Rang, der ihn vernachlässigt. Beim Altarbild wird er gelegentlich wichtiger als das Bild selbst und verrät hier besonders deutlich seine Mittlerrolle zur Architektur. Genau genommen ist er selbst Architektur, so wie umgekehrt alle Architektur Rahmen ist.

Damit wäre die Ansicht gewonnen, die es zu erringen galt. Tafelbild und Wandmalerei unterscheiden sich im Wesen. Sie verhalten sich zueinander wie die freie Plastik zur Säule, die Kammermusik zur Oper. Angewandte Malerei ist immer Rahmenmalerei, nichts Selbstständiges, sondern stets Begleitung zu etwas anderem. Im Handwerk haben wir dafür den ausgezeichneten Ausdruck „Faßmalerei“, d. h. Malerei, welche eine Architektur oder ihre Teile faßt oder hält, oder – noch deutlicher – zusammenfaßt. Jede Farbe ist hier eingeordnet in ein größeres Ganzes, untergeordnet einer besonderen Bestimmung des Farbträgers. Sie ist nicht Kleid, sondern Borte, nicht Füllung, sondern Rand, nicht Rauminhalt, sondern Raumgrenze. Sie setzt den Raum voraus, dem sie dient – sie schafft ihn nicht.

Aus der Nichtsbeachtung und Verwechslung dieser fundamentalen Bedingungen entstehen die vielen Fehler und Missverständnisse, die sich in der Wandmalerei gerade unserer Zeit finden. Nur ein wirkliches Raumgebilde erträgt den Schmuck der Betonung seiner Maßverhältnisse durch Farbe. Die meisten Räume, die wir schaffen, sind indessen keine Räume in architektonischem Sinne, sondern nur flächenumgrenzte, mathematische Gebilde. Schachteln, Schubladen oder Zellen großen Formats, dienen sie dazu, den Menschen und seine Dinge wie ein Behälter aufzunehmen. In ihnen wirken Wandmalereien wie Illustrationen am falschen Platz und mit falschem Aufwand (Abb. 101). Irgendeine Beziehung zur Architektur ist nicht möglich, weil nichts dergleichen vorhanden ist. Dagegen steht es in freiem Belieben, vorhandene Flächen mit gerahmten Bildern zu behängen, da diese durch ihre Art nur insofern

von ihrer Umgebung abhängig sind, als sie Abstand zur Betrachtung und – aus optischen Gründen – eine neutrale farbige Nachbarschaft beanspruchen.

In diesem Zusammenhang könnte auch die Frage aufgeworfen werden, warum die chinesische Bildrolle auf der glatten Wand eines chinesischen Raumes des Rahmens nicht bedarf.

Doch kehren wir zur Fazialmalerei zurück. Sie ist der Ausgangspunkt aller farbigen Behandlung von Körper und Raum und hat das Schmuckbedürfnis zum Anlaß, das wir als eine der ewigen Ursachen aller Kunsthantwerke bezeichnen dürfen. So wie die goldene Kette, um Hals und Nacken einer schönen Frau gelegt, die zarte Wölbung von Schulter und Brust verrät, so vermag die farbige Linie, welche sich um eine Säule windet oder den Schwung eines Profils begleitet, diese in ihrer Form erst richtig zur Geltung zu bringen. Die Glätte polierten Goldes auf reichem Ornamentgrund lädt das Licht zum Spiele ein. Mit Hilfe solcher Mittel wird uns Raum und Architektur fassbar und erlebbar. Sie finden ihren Rahmen und ihre sichtbare Grenze (Abb. 118–121).

Den gleichen Gesetzen unterliegt jede gültige Wandmalerei. Sie erzeugt Maßverhältnisse und verlangt Fläche. Sie zerstört nicht die Wand, sondern betont sie und rückt sie ins Bewußtsein des Besuchers. Darum kann nur der Maler sich an die Wand wagen, der zur Architektur in einem vertrauten Verhältnis steht und die Wirkung der Farbe in ihrem Dienste erlebt hat. Wenn es heute wieder Wände gibt, die Räume umschließen und nicht nur Höhlräume, und wenn es außerdem zahlreiche Vorwände gibt, um sie zu bemalen, so fehlen uns vielleicht doch noch die Maler, um die Aufgabe zu bewältigen. Eine jahrhundertalte Schulung am Staffeleibild ist nicht in wenigen Jahren aufzuheben und, noch ist der Maler allzusehr Bildermaler, um zu begreifen, worauf es ankommt.

Die selbstherrliche Anwendung der Farbe, wie sie im ganzen 19. Jahrhundert die Regel war, steht ihm im Wege. Aber das Wandbild, das wissen wir, ist in der zeitgenössischen Architektur wieder möglich. Es ist uns als Aufgabe gestellt, und – da es ein Teil der Wand ist – so ist seine Bewältigung in künstlerischem wie in werkmaßigem Verstande nur in Verbindung mit dem Handwerk denkbar.

Ginn und Wesen der Farbe (Ein Versuch ihrer Deutung)

Farbe – nichts gibt es, was nicht zu ihr Beziehung hätte, vom weißen Schleier des Täuflings bis zum bunten Kleid des Lebens und bis zum schwarzen Tuch des Todes. Wo immer wir hinschauen, überall ist Farbe – auch ohne Hilfe des Malers. Jede Art von Kultur setzt sich auf ihre Weise mit der Farbe und ihrer Erscheinung auseinander. Jede stellt sie in ihren Dienst und sucht sich ihre offenen und verborgenen Kräfte und Wirkungen nutzbar zu machen. Eine dieser Wirkungen betrifft das Verhältnis zwischen Farbe und Form. Dieses Thema wird durch die Arbeit des Malerhandwerks fortgesetzt praktisch belegt. Darüber hinaus aber umfaßt es die ganze Welt der Erscheinung, und seine Behandlung ist geeignet, das Fundament für unsere vorausgegangenen Betrachtungen noch einmal tiefer zu legen und durch neue Einsichten zu erweitern.

*

In unserer Vorstellung und unserer Erfahrung gemäß wohnt der Farbe im Vergleich zur Form ein wechselseiteres und vergänglicheres Wesen inne.

Die Form ist verknüpft mit Maß und Zahl, Ordnung und Dauer, indessen Veränderlichkeit und Bewegtheit, Gefühl und Stimmung mit der Farbe verhaftet scheint. Wiederum bemerken wir eine tiefe Abhängigkeit der Form von der Farbe, soweit sie nicht durch Lasten und Messen erkannt, sondern infolge ihrer farbigen Erscheinung durch das Auge wahrgenommen wird.

Die Farbe ist, das fühlen wir, näher dem Elementaren, Sinnlichen, Gestaltlosen, indessen alles Beherrschte, Geordnete, Harmonische zur Form drängt. Wo also Farbe zur Harmonie sich vermahlt, muß im Hintergrund ein Formgesetz verborgen sein. „Form und Farbe“ stehen zueinander ähnlich fast wie die Wortpaare Haus und Hof, Wind und Wetter, d. h. immer sich ergänzend und bedingend, bald freundlich, bald feindlich. Wir erwähnen dies im Hinblick auf die Meinung, daß bei Farben insgesamt ein weibliches Wesen überwiegt, bei den Formen jedoch ein männliches. Die Erforschung solcher Zusammenhänge hat zu allen Zeiten die größten Geister der Menschheit bewegt.

*

Durch den Wechsel der Jahreszeit stürmt die Farbe, zwischen Morgen und Abend, Sonnenaufgang und Untergang spielt der farbige Tag. Immer veränderlich, scheint die Farbe dem Versuch zu widerstreben, gültige Gesetze ihres Wandels zu finden. Nichts „Ewiges“ hafstet ihr an. Sie ist flüchtiger und unwägbarer sogar als die Musik, weil ihre Wirkungen außer von ihr selbst vom wechselvollen Licht der Stunde abhängen.

Die Form dagegen erweist sich dem Angriff der Zeit gewachsen, und von „ewigen Formen“ zu sprechen, ist uns geläufig. Wo Farbe und Form sich verbinden, schließt Wandelbares in Beständiges ein und erhebt die Gestalten des Lebens zu sinnbildhafter Bedeutung.

Es ist mehr als romantischer Zauber, wenn uns die Patina des Alters an Zeugen vergangener Kunstepochen zu Bewunderung und Begeisterung hinfreßt. Wir erleben das „Ewige“ sinnfällig an der Sichtbarkeit des „Vergänglichen“. So werden uns die grünspanbedeckte Kuppel des Domes, die verwitterten Farben einer gefassten Holzplastik, das gedämpfte Licht im Kircheninneren, der Galerieton alter Bilder zum symbolhaften Ausdruck für die Gültigkeit, mit der eine Form aus der Zeit in die Ewigkeit eingegangen ist. Durch den verblaßten oder verdunkelten Schleier des Überkommenen ahnen wir die eigenflische Farbe des Lebens, das verstummt ist, indessen seine Gestalt noch in die Seiten ragt.

Vielleicht liegen der Erkenntnis für die Schönheit der alten Dinge außer dem Sinn für die Historie noch andere Ursachen zugrunde, die durchaus gegenwärtig sind. Man beobachtet, daß Farben alter Bilder im Laufe der Zeit zusammengewachsen sind, und eine vorher nicht vorhandene Harmonie der Töne sich eingestellt hat. In der Tat läßt sich hier ein Zusammenshang und eine Verwandtschaft der Töne nachweisen, die auch weniger gute, alte Bilder auszeichnet und verschönert. Der erfahrene Maler nimmt von vornherein auf diese Wirkung Bedacht; als Ton-in-Ton-Malerei ist sie auch dem guten Handwerker durchaus vertraut. Dagegen scheint uns der Kanon, nach dem die Harmonie der reinen Farben in den Glas-

fenstern gotischer Kathedralen erstellt ist, hoffnungslos verlorengegangen zu sein. Nur mit Schmerz können wir hier Vergleiche anstellen zwischen den bemalten Scheiben aus neuerer Zeit und jenen unaussprechlich schönen Meisterwerken, deren Gesetzmäßigkeit wir daraus erkennen können, daß viele von gleich hohem Werke in zahlreichen Kirchen des ganzen Abendlandes zu finden sind.

*

Das Erschreckende und Beunruhigende an der Farbe ist, daß ihr Wesen in gleichem Maße am Häßlichen teilhaben kann wie am Schönen. Sobald wir ihr Selbständigkeit eintäumen, geraten wir in Zonen, deren äußerste Grenzen im Elementaren und Dämonischen liegen. Ihre Möglichkeiten zu jeder Art von Wirkung machen zugleich ihre Gefährlichkeit aus; sie reicht vom Erhabenen bis zum Gemeinen, von der lauteren Reinheit bis zur widerlichen Läufschung. Sie kann deshalb in der Hand des schöpferischen Meisters zu höchster Magie gesteigert, in der Hand des Gauklers aber zu Jahrmarktfand und Käfisch herabgewürdigt werden.

Dies ist die geheime Beziehung, die alle durch Farbe begleiteten Erregungen miteinander verbindet, kirchliche Feiern, bunte Volksfeste, barbarische Tingel-Tangel eines großstädtischen Rummelsplatzes. Jedes bedeutende Ereignis, auf welchem Gebiet es sein mag, drückt sich unter anderem auch in Farbe aus. Es gehört zu den überwältigendsten und niemals alltäglich werdenden Eindrücken, wenn am Tage des Sieges die Straßen einer Stadt sich mit Flaggen anfüllen. Ihm steht, als Äußerstes an Gegensatz, der tödlich graue Raum des Schlachtfeldes gegenüber, in dem jedes Leben und jede Gestalt durch farbige Tarnung unsichtbar geworden und erstorben ist. Hier zeigt sich die Farbe jeglicher Form im Sinne der Vernichtung überlegen; zugleich enthüllt sich ihr verräterischer Charakter und ihre grenzenlose Spannweite.

Es besteht kein Zweifel, daß, wer mit Farbe umgeht, um diese Möglichkeit wissen muß. Daher bedeutet die Kenntnis der Gesetze ihrer Harmonie, so wie sie uns die Wissenschaft bietet, nur einen sehr beschränkten Teil ihrer Beherrschung. Es ist dies der dünne Rest einer einstmals viel tieferen Beziehung zur Farbe, die sich keineswegs im Ästhetischen erschöpft. Eine oberflächliche Erinnerung davon lebt noch in uns, wenn wir bestimmte Leidenschaften und Gemütsbewegungen durch Farbe symbolisieren. Im ganzen dunkelt uns die Art, wie wir heute Farbe anwenden, zu beweisen, daß unser Verhältnis zu ihr im gleichen Umfange an Tiefe verlor, wie sie an Breite zugenommen hat. Dies würde sich mit der Ansicht decken, daß unsere Zeit an Stärke der sinnlichen Erlebnisfähigkeiten eingebüßt habe zugunsten einer allgemeinen Verstandesbreite.

Eine Anstrengung, die alte Farbsymbolik – soweit ihre Weisheit erkannt ist – wieder zu verlebendigen, müßte also vorläufig unfruchtbar bleiben. Denn erst eine veränderte seelische Lage könnte uns dazu bringen, die Farbe als Kennzeichen von Rang und Tiefe neu zu begreifen.

Es fehlt nicht an Anzeichen dafür, daß wir vor einem solchen Wandel stehen, der sich zunächst allerdings im Negativen auswirkt. So ist heute vor allem eindeutig bestimmt, welche Farben bei öffentlichen Anlässen nicht mehr gewünscht werden. In diesem Zusammenhang gewinnt

ein Erlebnis beispielhafte Bedeutung, das einem Malerhandwerker bei der Erneuerung eines Festsaales zufiel. In architektonisch einwandfreier Weise war der Saal auf Rot, Gold und Schwarz gestimmt worden. Obwohl aus Gründen der Schönheit keine Beanstandung vorlag, wurde der Raum abgelehnt und musste geändert werden. Der Widerstand kam aus Bezirken, in denen Farbe anderen als nur ästhetischen Wert besitzt. Es sei hinzugefügt, daß zu diesem Thema auch die zunehmende Vorherrschaft der farbbetonten Uniform und Berufskleidung im Straßenbild gehört.

Wir sind uns der offensichtlichen Zufälligkeit vieler dieser Erscheinungen wohl bewußt. Auch wollen wir nicht verkennen, daß sich hinsichtlich der symbolischen Deutung der Farbe besondere Schwierigkeiten ergeben, die sich in Widersprüchen äußern. Rot z. B., dem wir so häufig begegnen, ist aus der Farbe des Aufzugs in die der Herrschaft übergegangen. Das Gelb – nur die Grundfarben betrachtet – erscheint sowohl als Farbe des Pöbels wie der höchsten Vornehmheit und Blau zugleich als Farbe des Wesenlosen wie des Wunderbaren.

Aber der Widerspruch löst sich, sobald wir den Zusammenhang der Form mit der Farbe aufdecken. Denn der Bedeutungswandel, der sich ergibt, verhält sich ähnlich wie der Gegensatz zwischen der wahllosen, barbarischen Auhäufung kostbarer Materialien und der Veredelung einfacher Dinge durch schöpferische Hände. Nicht also der besondere Wert eines verwendeten Materials oder einer Farbe entscheidet über deren Bedeutung, sondern allein Geist und Art des Einsatzes. Aus diesem Grunde ist auch die ebenso proßige wie sinnlose Verwendung von vergoldeten Flächen, wie sie eine Zeitslang Mode war, abzulehnen. In den meisten Fällen widerspricht sie innerlich und äußerlich dem Wesen des Werkstoffes. Wie kostbar und sinnvoll ist dagegen die goldstrahlende Fassung eines Altars im farbigen Weiß einer Barockkirche. Alle Ausdrucksmittel stehen hier unter den Gesetzen einer farbigen Ökonomie, die ihre letzte Empfindlichkeit dort erreisen, wo ihre Wirkungen direkt an die Musik heranreichen.

Hier wird auch die innige Verwandtschaft der Farbe mit dem Ton, der Malerei mit der Musik offenbart, die, ohne uns bewußt zu sein, längst in unserer Sprache lebt. So gibt es keine Kennzeichnung eines musikalischen Vorganges, der im Sprachgebrauch nicht ebensogut auf die Farbe angewendet werden könnte. Wir reden von „Farbklängen“ und „Klangfarben“, von Tonstufen und Tonwerten, von Helligkeit und Trübung, und ohne nähere Angaben ist es nicht zu entscheiden, ob Farbstimmung oder Musik gemeint ist. Endlich gehört, wenn es noch eines Beweises bedürfte, die Verwandlung der Töne in Licht und des Lichtes in Töne zu den technischen Möglichkeiten unserer Zeit.

Damit schließt, ohne mehr als eine Anregung zum Nachdenken geben zu wollen, unsere Betrachtung zum Reich der Farben. Was vom ersten Schöpfungstag an, da das Licht sich von der Finsternis schied, in Erscheinung trat, erkennen wir als „farbigen Abglanz“ des Lebens. Uns Menschen ist es gegeben, in Augenblicken der Gnade im Werk unserer Hände den Schöpfungsakt zu wiederholen. Das ist der geheimnisvolle und hohe Auftrag, der sich in Handwerk und Kunst an den Umgang mit Farbe knüpft.

Wege zur Farbe

Jede Zeit, so sagten wir, hat ihre eigene Beziehung zur Farbe, welche von Generation zu Generation neu erobert werden muß. Sie erfasset und sucht sie nach den Möglichkeiten, die ihrem Wesen entsprechen, und erhebt sie schließlich zu symbolhafter Gültigkeit. Es kann nicht wundern, daß ein wissenschaftlich betontes Jahrhundert, wie das vergangene, seinen Weg zur Farbe über jene Erkenntnisse nahm, die es in der Gestalt einer physikalischen Lichttheorie in Händen hielt. So „ist die Farbe durch eine sonderbare Verknüpfung vor den Richterstuhl des Mathematikers gezogen worden, wohin sie gar nicht gehört“ (Goethe).

Unter diesem Mißverständnis leidet der gesamte Einsatz der Farbe bis zum heutigen Tage. Auf der einen Seite brachten wir es bis zu den Verstiegenheiten einer abstrakten und rein verstandesmäßigen Farbkonstruktion auf der anderen Seite in Ablehnung jeder Gesetzmäßigkeit malerischen Schaffens zum geistlosen Naturalismus. Indessen ist die Kette jener erleuchteten Geister, welche sich zu allen Zeiten forschend mit der Harmonie der Farben beschäftigten, nicht abgerissen. Daß in einem traditionslosen Jahrhundert von wesentlich technisch materiellem Charakter diese Kette wie auf unsichtbaren Grund sank und daß manche Künstler vereinsamt, unverstanden und fast verzweifelt um die Gesetze der Malerei rangen, ist ebenso begreiflich wie die andere Tatsache, daß aus den gleichen Gründen die kunsthandwerkliche Anwendung der Farbe als Mittel der Baugestaltung in einer gültigen Weise nicht glückte.

Die Bemühungen um ein neues Verständnis für Farbe sind zahlreich, aber ihre Ansatzpunkte gehen in den meisten Fällen nicht bis auf die Grundelemente malerischen Schaffens zurück, sondern suchen die Wege der Vergangenheit fortzusetzen. Hierher gehört der Vergleich mit den Harmoniegesetzen der Musik, der zwar für die Einsicht in die Notwendigkeit solcher Gesetzmäßigkeit in der Malerei von Nutzen ist, nicht aber für die Erkenntnis dieser Gesetze selbst. Denn so naheliegend diese Vergleiche sind, so verschieden sind die Welten, um die es sich dabei handelt. Farbe wirkt auf das Auge, Musik auf das Ohr, und alle Beziehungen, welche sich im gemeinsamen Ausdruck der Sprache manifestieren, sind gleichnishaft. Sie haben für uns vor allem die eine Bedeutung, daß auch die großen Aufgaben der Malerei ohne Kenntnis von Gesetzen der Harmonie nicht gelöst werden können.

Es mag die Frage aufgeworfen werden, was denn das Für und Wider der Theorien mit einer Abhandlung über Handwerk und angewandte Malerei zu tun habe. Insbesondere werden die Gegner der Farblehre die Meinung verfechten, handwerkliches Schaffen vollziehe sich ausschließlich aus einem sicheren Gefühl heraus, das eben vorhanden sein müsse. Was die freie Kunst anbelangt, so würde das Malerhandwerk von ihren Experimenten nicht berührt. Nun – hier liegt in mehr als einer Hinsicht ein Irrtum vor. Denn gerade im Handwerk wurden von jeher die in der Erfahrung erhärteten Regeln und Gesetze von Hand zu Hand übertragen –, das war seine Überlieferung, und zwar im künstlerischen wie im werkmaßigen Sinne. So gibt es noch heute alte Malermeister, welche die Tradition der Graumalerei bis in die Einzelheiten ihrer rezeptmäßig gehandhabten Mischregeln kennen. Handwerkliches Lehrgut war können und Wissen zu gleichen Teilen. Die Nachschaffenden bewahrten es und gaben es

weiter, die Schöpferischen vermehrten es. Im übrigen ist die Trennung zwischen Kunst und Handwerk in Wahrheit rein theoretisch. Praktisch hat der Anarchismus der Bildmalerei ins Handwerkliche übergegriffen. Die wilden Auswüchse übertriebener Farbigkeit im Innenraum und auf der Fassade, die Sinnlosigkeit einer architekturzerstörenden, expressionistischen Mode auch im Malerhandwerk sind nur so zu erklären.

Außerdem sind – und das erscheint als das Wichtigste und Folgenschwerste – die Wandlungen in der Theorie stets begleitet gewesen mit entsprechenden Änderungen der schulmäßigen Erziehung im Zeichen- und Malunterricht. Durch diesen Unterricht hindurch aber gehen nicht nur die zukünftigen Handwerker, sondern auch die Auftraggeber des Handwerks, und insofern gab und gibt es kein Malerhandwerk, das losgelöst von den herrschenden Kunstströmungen seine eigenen Wege zu gehen vermöchte. Deshalb kann eine Abhandlung über Farbe und ihre Anwendung nicht an den Tatsachen vorübergehen, welche durch die heutige Erziehungsweise geschaffen werden.

Diese Erziehungsweise aber ist seltsam genug und bewegt sich in äußersten Gegensätzen. Auf der einen Seite werden, noch bevor die elementaren Übungen mit Farbe erledigt sind, die komplizierten Erkenntnisse der Farbkreistheorie zum Unterricht herangezogen. Diese Methode gleicht einem Musikstudium, das mit den Gesetzen des Kontrapunktes und der Harmonielehre beginnen wollte, ohne sich darum zu kümmern, wie man Töne hervorbringt. Auf der anderen Seite beruft man sich ausschließlich auf die geniale Begabung im Kinde, die künstlerischen Anlagen, welche durch falsche Erziehung nur verschüttet seien.

Die Ergebnisse, so verblüffend sie manchmal sein mögen, halten nicht vor, und die Wendung, die man sich allen Ernstes aus dieser Erziehung erhoffte, ist für die Kunst bis jetzt nicht eingetreten. Denn im ersten Falle handelt es sich um rein intellektuelle Unterrichtsmethoden, welche das Hantieren mit Farben zu einer rechnerischen Angelegenheit machen, im zweiten Falle aber um ein Spiel, das – wie jedes kindliche Spiel – mit wachsendem Alter vergessen wird. Für die berufsmäßige Ausbildung sind beide Wege, weil zu sehr abgelöst von der Logik der Farbe als Werkstoff, Umwege, deren Ausnützung für die Erziehung des praktischen Malers noch nicht geglückt ist. Das kindlich unbewußte Spiel steht vor, die rein verstandesmäßige Betrachtung optischer Farbgesetze aber hinter jeder malerischen Befähigung, und beide sind bestenfalls ein Teil von ihr, zu dem noch Wesentliches hinzukommen muß, um zum Werke vorzustoßen.

Die richtige Farbe

Handwerkliches Schaffen und mit ihm die Schöpfungen der bildenden Kunst erfahren ihre Verwirklichung durch Werkstoff und Werkzeug, von deren Eigentümlichkeiten die Gestalt in hohem Grade abhängig ist. Mit der Wahl des Materials ist ein wesentlicher Teil des Formcharakters entschieden. Holz, Eisen, Stein oder Ton z. B. tragen als Werkstoffe ihre Möglichkeiten, ihre Besonderheiten und ihre Grenzen in sich. Diese Möglichkeiten sind als Erfahrung lehrbar und machen das handwerkliche Bildungsgut aus. Solange die Beziehung zum Wesen

des Materials, zur Seele des Werkstoffes nicht abreicht, wird es gutes Handwerk geben. Es kommt vor, daß ein solches Handwerk, in seiner Gestaltungskraft erstarrt, durch Jahrhunderde weiterlebt, ohne seine werkgerechte Grundlage einzubüßen. Das war beim arabischen, indischen und chinesischen Handwerk der Fall, solange es nicht der europäischen Technik begegnete und erlag. Die schöpferischen Fähigkeiten eines Handwerks jedoch stehen auf einem anderen Blatt. Ihr Vorhandensein ist abhängig vom kulturellen Standort, den ein Volk als Gesamtheit einnimmt. Mit anderen Worten: überwiegt in einem Volke eine von der Natur losgelöste, wesentlich großstädtische Lebensauffassung, so verlieren Kultur und Kunst ihre natürlichen Wurzeln und sterben ab (z. B. der amerikanische Farmer ist nicht Bauer, sondern städtischer Unternehmer). In Deutschland hat die Künstlichkeit, Technisierung und Mechanisierung aller städtischen Zustände einen Grad erreicht, der Umkehr und Besinnung als Akt der Gesundung notwendig macht. Es besteht die Gefahr, insbesondere im Handwerk, daß nicht so sehr Mangel an schöpferischen Kräften als vielmehr falsche Ausrichtung des Lebens der Kultur ein Ende bereiten.

Mit der Vergewaltigung des lebendigen Werkstoffes durch die Technik fing die Zerstörung an, mit der Trennung von Ausführung und Entwurf schritt sie weiter, um schließlich mit einer totalen Entfremdung zwischen Natur und Geist in Barbarei einerseits und Überfeinerung andererseits zu enden.

Auf dem Gebiet der Malerei beginnt der Verfall mit der Abgabe der Werkstoffbereitung an die Industrie. Angesichts des wachsenden Bedarfs für den Anstrich als Mittel der Sachwerterhaltung eine Notwendigkeit, bedeutet sie für den eigentlichen Maler eine Katastrophe. Denn der Maler ist so gut wie der Zimmermann, der Tischler, der Steinmetz und andere gestaltende Handwerker an die Eigenart seines Werkstoffes gebunden, die er kennen muß, um sie richtig einzusetzen.

Nun liegen die Eigenschaften der verschiedenen Farben viel verborgener, sie sind fast unkörperlicher, seelischer Natur und erschließen sich nur schwer der richtigen Bewertung. Als Material vollziehen sie ihre Bindung nicht mit sich selbst, wie Holz und Stein, sondern immer mit anderen Stoffen, die sie nach Oberfläche und Kolorit verändern. Dies ist die Ursache von vielen Fehlgriffen.

Die natürliche Farbe eines Werkstoffes bedarf für ihre „Richtigkeit“ keines Beweises (Abb. 16–21). Das Braun des Eichenholzes, die vom Öder bis ins Rote spielende Eigenfarbe des gebrannten Tons ist uns selbstverständlich und erscheint als eine dem Material und seiner Form zugehörige Eigenschaft. Das Beizen des Holzes mit Gerbstoffen und Metallsalzen oder mit aus Farbhölzern gewonnenen Farbstoffen, das Glasieren des Tons mit ihm verwandten Glasuren verdarben nicht den Charakter des Materials, sondern unterstützten ihn und verstießen den Formeindruck. Erst die fertig hergestellten Beize der Industrie und die chemisch erfaßten Glasuren, die ohne jede Einschränkung fast jeden Farbton lieferten, zerstörten den Zusammenhang mit dem Farbträger und führten zum Verlust des Gefühls für die „richtige Farbe“.

Der Überzug des Holzes mit Farbe, ursprünglich eine Schutzmaßnahme und später ein Mittel der Veredelung, ist in seinem Farbtonwert gleichfalls an Form und Wesen des Unter-

grundes gebunden. Er darf in seiner optischen Erscheinung nicht den Funktionen und den Forminhalten widersprechen, die mit der Anwendung des Werkstoffes „Holz“ gegeben sind. Wahrt die Farbe die Eigenschaft des Materials und seiner Form, so ist sie „richtig“, andernfalls ist sie nachträgliche Bemalung, die den Werkstoff wie eine Decke verhüllt.

Möchten doch die Maler einsehen, daß Farbe im Bauwerk (und wohl auch im Bild) eine Eigenschaft der Form ist, und alle Probleme der Malerei lösten sich ganz von selbst! „Denn schließlich: – mit oder ohne Maler – wir können keine Form ohne Farbe herstellen, da alles Stoffliche Licht ist und alles Licht Farbe.“

Alle Verwirrung verdanken wir dem gefährlichen Reiz des Kolorits, das sich selbstherrlich über die Gebundenheit mit dem Formträger hinwegsetzt, anstatt sich bis in die letzte Verfeinerung als seine spezifische Eigenschaft zu begreifen. Um ein Beispiel zu nennen: die sparsame Fassung eines geschmückten Deckenbalkens durch Gold unterstreicht Form und Wesen des Holzes. Derselbe Balken, gänzlich mit Gold überzogen, fälscht ihn um in Metall und verliert seinen Charakter im Baugefüge.

Es gibt also eine wahre und eine unwahre Bemalung, eine „falsche“ und eine „richtige“ Farbe – nur: man muß die Grundelemente ihres Ausdrucks kennen!

„Wie aber kann man“ – um mit Stendhal zu reden – „wahllos die Sprache der Töne verwenden, wenn man nicht zuvor den Sinn jedes einzelnen untersucht hat?“

Die mangelnde Sinnkenntnis also ist es, die dem schöpferischen Handwerk den Grund unter den Füßen entzogen hat. Einsichten dieser Art sind freilich aus Büchern allein kaum zu gewinnen. Aber da es sich hier um zeitlose Gesetzmäßigkeiten handelt, so muß auf Erscheinungen wie Rütelhaus' „Urzahl und Gebärde“ und Læugers Kunstsbücher hingewiesen werden, die als Versuch einer Wendung in letzter Stunde gewertet werden müssen.

Für den Maler liegen die Probleme einfacher, als es nach dem Gesagten den Anschein hat. Betrachten wir lange und eindringlich (wer allerdings nimmt sich heute noch die Mühe!) eine mittelalterliche Bildtafel, eine Unbetzung z. B., nach ihrem farbigen Aufbau, so ergeben sich überraschende Einblicke, die uns zu unserem eigenen Weg verhelfen. Die Kleider der Helden sind dort durchweg in Farben koloriert, welche der gemeinen (schlichten) Palette der Erdfarben entstammen. Ocker, Umbra, Grüne Erde, Terra di Siena überwiegen und bestimmen den Rang der Gestalten auch äußerlich. Dagegen ist Purpur (Rot), Kobalt und Gold den Heiligen Drei Königen und Maria mit dem Kinde vorbehalten, auf die sich somit die ganze Kostbarkeit des Bildes vereinigt.

Man mag, wenn man will, solche Beziehungen zur Farbe für primitiv halten. Tatsächlich beschreiben alte Malerbücher oft genug, wie mühsam die Bereitung der Farben durch Zerstoßen und Schlämmen des Rohmaterials gewesen ist, und werten sie danach. Auch suchten sich die Maler selbst im Abbau die besten Stücke, wie Michelangelo die schönsten Steine im Marmorbruch. Gleichviel wie man darüber denkt, es decken sich aufs genaueste die äußerliche Seltenheit und Kostbarkeit mit dem innerlichen Wesen der Farben, und dies ist gewiß kein Zufall. Denn, wenn „das Äußere ein in Geheimzustand erhobenes Inneres ist“, so gilt das auch von der lebendigen Farbe. Schließlich lesen wir bei Leonardo da Vinci (*Tractat von der Malerei*) über die Behandlungen von Gewändern und Falten: „... und dann fügst Du auch noch alt und ge-

flück aussehende hinzut, und neue mit Überfluß an Tuch und auch einige armselige, je nach Art und Stand derer, die Du darin kleidest. Und so mache es auch mit ihren Farben." Wir finden damit unsere Meinung aufs schönste bestätigt.

Von der „Demokratie“ der modernen Farbgebung und vom Kitsch

Dem Maler unserer Zeit sind andere als optische Maßstäbe bei der Anwendung der Farbe völlig fremd geworden. Die Farbskala selbst ist um alle Töne des Spektrums bereichert, die bisher fehlten, und ihre Beschaffung macht so gut wie keine Schwierigkeiten. Seltenheitswerte im früheren Sinne besitzt kein einziger Farbton mehr, da für jeden kostbaren Farbkörper ein chemischer Ersatz bereitsteht. Alle Farben sind gleich, und ihr Einsatz unterliegt keiner einschränkenden, rangmäßigen Verknüpfung. Mit dieser Freiheit, wer wollte das leugnen, ist unverkennbar ein Fortschritt verbunden. Das Orchester ist um viele Instrumente vermehrt und seine Klangfülle voller und reicher. Um so schwieriger aber auch findet sich die Ordnung, nach der dirigiert und komponiert werden kann. Denn selbstverständlich sind trotz aller Gleichstellung Wesensunterschiede der Töne geblieben, die – falls man sie nicht beachtet – aus der Farbenharmonie einen Farbenlärm machen. Mehr denn je sind wir darum heute, wo die Farbkörper ihre natürliche Herkunft verleugnen, auf die Wertmaßstäbe angewiesen, welche die Natur in ihren Schöpfungen innehält. In ihr herrscht die weise Ökonomie ewiger Gesetze, die das Kostbare schützen, indem sie es selten machen. Ihre Gestalten sind nicht gleich, sondern „richtig“ und jede an ihrem Platz. Wo der Schaffende in seinem Werk diese Rangordnung bestätigt, trägt sein Tun den Adel ewigen Ursprungs und erweist sich als Kunst.

Ihr genaues Gegenteil, ein ständiges Vergreifen in der Bewertung und im Einsatz der Mittel auch dann, wenn sie als solche beherrscht werden, ist – Kitsch.

Nicht etwa, weil die Museen es beweisen, sondern aus der besonderen Verfassung unseres Lebens heraus ist anzunehmen, daß Kitsch oder zum mindesten sein Übermaß als Erscheinung unserer Zeit vorbehalten ist. Um auf dem Gebiet der Farbe zu bleiben, so ist zu sagen, daß keiner der ungähnlichen Farbtöne, selbst das gefährliche „Lila“, von sich aus kitschig sein muß. Aber, da Farben ihr geheimes Wesen haben, das sie mit ihrem Träger verknüpft, so passieren dem Unkundigen die merkwürdigsten Mißgriffe. Dieselbe Farbe verkitscht oder entkitscht sich je nach Art und Form des Körpers oder Raumes, auf den sie bezogen ist. Eine reichstuckierte oder bemalte Decke in einem Rathaus findet jedermann in Ordnung. Derselbe Aufwand, an die spekulativen Absichten eines großstädtischen Amüsierlokals oder an das Stiegenhaus eines Mietshauses verschwendet, besitzt nichts von der Autorität des Selbstverständlichen.

Die Rosaseidenschleife im Haar eines Kindes erfreut unsere Sinne. Als Farbton auf dem gekörnten Putz einer Wohnküche oder als Damastimitation in der guten Stube verleiht es das Auge und den guten Geschmack.

Hierher gehören alle Versuchungen, die als Aufforderung zur meisterhaften Vortäuschung edlen Materials wie Marmor und Holz an das Malerhandwerk herantreten. Diese Fälschungen begründen ihren Anspruch auf Anerkennung mit dem Hinweis auf die Illusionsmalerei des späten Barocks und Rokokos. Wenn irgend etwas, so ist das ein Beispiel dafür, daß

Kitsch nicht objektiv festgestellt, sondern nur subjektiv empfunden werden kann. Denn niemand, der den Geist dieser entkörperten, bewegten, ja verspielten Architektur begreift, wird ernst nehmen, was nicht ernst genommen werden will. So kann selbst Imitation in einem Falle kitschig, im anderen nicht kitschig sein. Entscheidend für unser Urteil ist der Grad der Wahrheit oder der Verlogenheit, mit der eine Farbe oder eine Malerei den Wesensinhalten einer Form oder einer ganzen Architektur angemessen ist und ihnen dient. Damit ist die gesamte farbige Illusion des Rokoko gerechtfertigt, die Imitationen als artistische Überbleibsel desselben Stils aber – als unserer Zeit zuwider – gebrandmarkt.

Farbe als bloße, zufällige Zutat oder Farbe aus der Bezugshheit zur Sache kommend, das entscheidet über schön oder nicht schön, richtig und falsch, wahr und unwahr. Und so geht der Weg zur Farbe, vor allen Gesetzen, vor allem Handwerk und vor aller Kunst über die Wahrhaftigkeit, welche die Voraussetzung der Schönheit ist.

Architekt und Malerhandwerker

Ein Beruf, der sich mit seiner Arbeit so sehr nicht allein an den Nützlichkeits Sinn, sondern mehr noch an das gefühlsmäßige Empfinden der Allgemeinheit wendet, ist der öffentlichen Kritik mehr ausgesetzt als jeder andere. Die Legitimation als Fachmann macht dort keinen Eindruck, wo jeder sich kraft seines persönlichen Geschmacks zum Einspruch berechtigt fühlt. Die Schwierigkeiten wachsen, wenn in einer Zeit des Wandels der Lebensformen, der Umwertung aller Werte, der sozialen Umschichtung des Auftraggeberkreises sich keinerlei Anhaltspunkte für eine gemeinsame Auseinandersetzung mehr finden lassen.

Gesetzt den Fall, der Maler wäre sich hinsichtlich der Richtigkeit seiner Auffassung und seiner Arbeitsweise völlig im klaren, so würde das dennoch für die Gültigkeit seiner Arbeit nicht viel bedeuten, solange sich sein Partner, der Auftraggeber, nicht im Besitz der gleichen Sicherheit befände. Da sich in Wahrheit beide Teile im Zustand des Wandels befinden, so erhält die Begegnung des Malerhandwerkers mit dem Architekten symptomatische Bedeutung für den Zusammenstoß von Auftraggeber und Handwerk überhaupt.

Der Leser wird also einverstanden sein, wenn wir unsere Betrachtung über das Thema „Architekt und Malerhandwerker“ auf das Gesamthandwerk erweitern in dem Glauben, daß wir diesem damit einen Dienst erweisen. Wir halten uns dafür um so berechtigter, als der Architekt ein Sonderfall des Auftraggebers, und zwar der für uns häufigste, der Maler aber ein Sonderfall des Handwerkers, in diesem Fall der uns zunächstliegende, ist.

Die Frage, wie sich der Architekt zum Handwerker verhält, kennzeichnet schon in der Zusammensetzung Architekt „und“ Handwerker, daß da eine Schwierigkeit, ja ein Widerstreit vorzuliegen scheint. Denn, wenn wir an die Herkunft des Wortes „Architekt“ denken, daß aus dem Griechischen stammt und zu deutsch „Baumeister“ heißt, so ersehen wir daraus, daß es sich anscheinend heute weit weniger um eine Verbindung, als vielmehr um einen Gegensatz handelt, der in der Zusammensetzung „Architekt und Handwerker“ alten Worten offenbar neue Inhalte gibt. Der „Baumeister“ im früheren Sinne war ja Handwerker; ihn von seinesgleichen abzusetzen oder gar damit in Gegensatz zu bringen, hätte keinen Sinn.

Mit dieser Feststellung springen wir mitten ins Thema. Das Wort „Architekt“ und das Wort „Handwerker“ haben heute in der Tat eine andere und verschiedene Bedeutung, und der Unterschied ist durch den Sprachgebrauch anerkannt, wenn er auch nicht jedermann bewußt ist.

Unser Thema verpflichtet uns dazu, diesen Unterschied zu klären und herauszuarbeiten, und

wir sind zu dieser Klärung um so mehr veranlaßt, als gerade heute mehr denn je versucht wird, mit dem Gebrauch des Wortes „Handwerker“ Hans Sachs auf die Straße zu locken und das Zeitalter der Meistersinger zu beschwören.

Beide Begriffe „Architekt“ und „Handwerker“ haben ihre neuen Inhalte dem 19. Jahrhundert zu verdanken. Beim ersten ist es sogar so, daß er im 19. Jahrhundert überhaupt erst aufkam und zwar mit der Entstehung der sogenannten Gewerbeakademien, die sich zum ersten Male mit der spezialisierten Ausbildung dieses neuen Berufstyps befaßten. Wir wissen, daß es in früheren Zeiten den Begriff des Architekten im heutigen Sinne nicht gab. Im Mittelalter war es die Bauhütte, die alle Handwerker in sich vereinigte und also auch den Baumeister, der sicher ebensooft der Gilde der Zimmerer wie der der Steinmetze oder der Maurer entstammte. In der Renaissance und im Barock wirkten Kriegsbaumeister, aber auch Maler und Bildhauer als Architekten, und im Falle des Louvre in Paris war es – wie berichtet wird – sogar ein Arzt, der sich als hervorragender Beherrschter der Baukunst auszeichnete.

Diese kurze Überschau mag zeigen, wie sehr sich der Begriff des Architekten gewandelt hat bzw. wie er eigentlich im 19. Jahrhundert offenbar erst seine besondere Prägung erhielt, so daß wir vielfach Anschauungen, die wir heute mit dem Worte verbinden, in frühere Jahrhunderte hineinragen.

In bezug auf die Wandlungen, die der Inhalt des Wortes „Handwerker“ im Laufe der Zeit erfahren hat, liegen die Dinge bei weitem nicht so klar zutage. Die Innungen als Zusammenschlüsse des Handwerks ragen bis ins 19. Jahrhundert hinein und behaupten ihre Geltung sogar trotz der Einführung der allgemeinen Gewerbefreiheit. Das gibt dem Handwerk einen konservativen Zug und ein Unrecht darauf, sich auf die ältesten Zeiten zu berufen. Nehmen wir aber für unsere Beobachtung den besonderen Fall des Bauhandwerks heraus und aus ihm z. B. wiederum das Malerhandwerk, wie wir es heute kennen, so ist festzustellen, daß es gleichfalls in dieser Form des Bau- bzw. Zimmermalers erst im letzten Jahrhundert zu existieren anfängt.

Wir stoßen also sowohl beim Architekten als beim Handwerker auf die Tatsache einer Spezialisierung, die aber auf Grund eines berechtigten oder nicht berechtigten Traditionsgefühls – das ist für die Betrachtung gleichgültig – Anspruch auf die Totalität des Werkes in bezug auf seine künstlerische Wirkung erhebt. Hier entsteht die erste Reibung des Handwerkers mit dem Architekten, geboren aus der Vorstellung seiner Herkunft und aus dem sicheren Instinkt für die Gefahr, die dem Handwerk aus der Einengung seines ideellen Lebensraumes erwächst.

Bevor wir die Berechtigung dieses Streites und seinen möglichen Ausgang näher ins Auge fassen, wollen wir jedoch – um zu wirklichen Einsichten zu kommen – das Handwerk in seiner jetzigen Lage einmal genauer betrachten. Die Gewalt des Umbruchs, den die Welt mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erlebte, wird auf technischem Gebiet vielleicht am anschaulichsten gemacht durch die Tatsache, daß von Cäsar bis Napoleon, also über eine Spanne von vielen Jahrhunderten, niemand in Europa schneller zu reisen vermochte, als Pferd und Wagen es zuließen. Das wird im Laufe des 19. Jahrhunderts völlig anders. Die

Bewährten Mittel der Beförderung werden – ohne daß die alten sofort aussterben – durch neue ersetzt, die eine vollständig veränderte Lage schaffen.

Noch eine andere nicht minder merkwürdige Tatsache ist zu verzeichnen. Nach Schätzung befug die Bevölkerung der Erde im Jahre 1800 etwa 850 Millionen Menschen, heute 1800 Millionen. Dieselbe Technik, die die Veränderung der Beförderungsmittel hervorrief, hat auch diese nie dagewesene Bevölkerungsvermehrung innerhalb eines einzigen Jahrhunderts möglich gemacht. Es ist klar, daß der Handwerker alten Schlages, so wie wir ihn gerne lobend erwähnen, auf der Seite des Wagens und der Pferde steht, der Architekt aber, so wie er – bezeichnenderweise auf der technischen Hochschule – heute geprägt wird, auf der anderen, der technischen Seite. Er tut dies, auch wenn er es nicht wahrhaben will. Denn seine Arbeitsweise, zum mindesten das Planen und Entwerfen, das Organisieren und Voraussehen in Richtung der ergiebigsten Arbeitsleistung, ist von der Technik übernommen. Es stehen sich demnach im Architekten und im alten Handwerker zwei Welten gegenüber, die in der Tat zunächst nicht zu versöhnen sind. Wenn diese Versöhnung dennoch möglich ist und zweifellos eines Tages bis zur Übereinstimmung forschreiten wird, so deshalb, weil im Handwerker unserer Tage sich eine entscheidende Angleichung vollzieht, die ihn in das Zeitalter des Architekten einreicht.

Wir vermerken bei dieser Beobachtung gleichsam am Rande allerdings die Tatsache, die wir schon früher festhielten, nämlich, daß trotz Aufkommens der Eisenbahn, des Automobils, des Luftschiffes und des Flugzeuges Pferde und Wagen niemals zu existieren aufhören werden, nur eben, daß sie nicht mehr die ganze Beförderung beherrschen, sondern nur mehr einen kleinen Teil davon ausmachen. Ähnlich ergeht es dem Handwerk hinsichtlich der Bedarfsdeckung für die gewaltig vermehrte Bevölkerung, deren Löwenanteil der Technik und Industrie zufällt. Reste echten alten Handwerkertums sind geblieben und werden bleiben, man zählt sie heute zu den Künsten; das übrige aber hat sich, entgegen der Prognose der Wirtschaftler, die ihm den unvermeidlichen Untergang prophezeiten, in weitgehendem Maße der technischen Mittel unserer Zeit bemächtigt und beweist eine überraschende Lebensfähigkeit.

Dieser hier angedeutete Unpassungsprozeß zeitigt im übrigen die merkwürdigsten Verwicklungen. Es kommt nämlich auch vor, daß ein – wenn der Ausdruck gebraucht werden darf – „technisierte“ Handwerker seinerseits auf einen Architekten stößt, der sich selbst und seinen Gestaltungswillen an alter Tradition geschult hat und vom Handwerker Arbeitsmethoden verlangt, die dieser auf Grund seiner Wandlung nicht mehr beherrscht. Hier liegt dann der Fall gerade umgekehrt. Der Architekt fordert echte Schmiedearbeit, wo der Handwerkemeister zum autogenen Schweißapparat greift, er will Schleiflack und erhält ein Nitrozelluloselackverfahren vorgesezt, er bestellt einen Stuhl, aber der Handwerker bezieht ihn aus der Fabrik und gibt ihn dem Architekten weiter.

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, aber wie immer der Fall gelagert sein mag, er kennzeichnet jeweils eine neue Konfliktmöglichkeit des Handwerkers mit dem Architekten. Es wird anzunehmen sein, daß es auch in früheren Zeiten bei Ausführung großer Bauten zu Meinungsverschiedenheiten gekommen sein mag. Es wird berichtet, daß Balthasar Neumann und sein genialer Auftraggeber, der Fürstbischof von Würzburg, sich den vorzüglichsten

Freskmaler Januarius Zick beriefen, um ihm zur Probe das Deckenbild im Gartensaal des Schlosses in Würzburg in Auftrag zu geben. Trotz der an sich meisterlichen Leistung wurde dann aber, wie bekannt, Tiepolo zu den übrigen Arbeiten geholt, und es besteht gar kein Zweifel, daß hier eine Entscheidung nur hinsichtlich der künstlerischen Höhe des Werkes, nicht aber hinsichtlich der handwerklichen Qualität gefallen war, d. h. mit anderen Worten: über die technischen Mittel war man sich vollständig einig, man stritt sich nur über die Auffassung, und da war das Beste gerade gut genug. Wir ersehen aus diesem Beispiel, daß Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Architekten und seinen Mitarbeitern damals auf einer ganz anderen Ebene lagen als heute. Die Beherrschung der Mittel verstand sich von selbst, Zweifel und Unterschiede bestanden nur hinsichtlich der künstlerischen Stärke des Ausführenden, und in dieser Beziehung stößen wir dann freilich auch bei den Werken der Alten auf gute und schlechte Leistungen.

Demgegenüber ist die heutige Zusammenarbeit gänzlich anders gelagert. Wir sind uns heute noch nicht einmal über die Mittel einig, geschweige denn über die Form. Die Gründe hierfür haben wir bereits angedeutet. Der Angriff der Technik auf die handwerkliche Produktionsweise hat den gesicherten Bestand handwerklicher Tradition, so wie er sich durch Jahrhunderke gebildet und erhalten hatte, ausgehöhlt und schließlich vernichtet. An seine Stelle trat das Fabriklaboratorium und das wissenschaftliche Experiment, das den Handwerker mit technischen Produktionsweisen überschüttet, ohne daß die Fülle der Neuerscheinungen bis zum heutigen Tage abgedämmt wäre und einer ruhigen Erfahrung Platz gemacht hätte.

Die gleiche Verwirrung bestand hinsichtlich des formalen Bestandes der Handwerksüberlieferung. Auch hier wurde sozusagen wissenschaftlich vorgegangen, indem man die alten Stilkarten studierte und sie schließlich nach Bedarf plünderte. Dies war das Werk der Kunsterwerbeschulen und der technischen Hochschulen, die im Stile wissenschaftlicher Schulen arbeiteten und mit dem Handwerk so gut wie nichts zu tun hatten. Der Architekt des 19. Jahrhunderts aber erscheint als wesentlicher Vertreter dieser technisch-wissenschaftlichen Gesinnung. Seine Einflusnahme auf das Bauen hat zunächst zerstörend am Handwerk gewirkt, hat es um seine ehemalige Selbständigkeit gebracht, einmal hinsichtlich der formalen Gestaltung und zweitens durch Einführung handwerkstremder Arbeitsvorschriften, gegen welche sich der alte Handwerksmeister sperrte.

*

Wer die Praxis kennt, weiß, daß dieser Kampf mit unverminderter Hestigkeit unter der Decke bis heute weiterfort. Es bedeutet demgegenüber nichts, wenn einzelne Handwerker und Architekten aufeinander eingespielt sind, denn soundso oft ist der Architekt aus wirtschaftlichen Gründen nicht in der Lage, die von ihm anerkannten Werkstätten zu beschäftigen, und soundso oft stößt der Handwerker auf ihm unbekannte Architekten. Die Verwirrung ist beträchtlich und drängt nach einer grundsätzlichen Lösung des Konfliktes. Äußerste Aufrichtigkeit von beiden Seiten wird zur Einsicht führen, daß es sowohl beim Architekten als beim Handwerker fehlt. Ihre Begegnung und ihr gegenseitiges Verstehen kann daran, daß sie ein an sich wesensgleiches Arbeitsfeld im Gegensatz zu früher von ganz verschiedenen Ausbildungswegen her betrachten.

Der Handwerker treibt dort, wo er als ausgebildet gilt, Inzucht, d. h. er versperrt sich oft mit unerhörter Hartnäckigkeit den neuen Gegebenheiten des Daseins und beruft sich auf sein Meistersingerideal und seine große Vergangenheit. Diese Luft weht in den noch bestehenden Kunstgewerbeschulen, sie weht aber auch in den zahlreichen Handwerkerversammlungen, aus denen man den Eindruck mit nach Hause nimmt, als wünsche das Handwerk für sich und seine Tätigkeit die Errichtung eines Naturschutzparkes, in welchem es gehegt werde wie eine aussterbende Tierart.

Umgekehrt genügt ein Blick auf die Studienpläne der Architektenabteilung der Technischen Hochschulen, um zu sehen, daß der werdende Architekt so gut wie nichts auf seinen Arbeitsweg mitbekommt, das ihn instand setzt, die Zusammenarbeit am Bau im Sinne von Gemeinschaftsarbeit von Handwerker und Architekten zu organisieren.

Diese Aufgabe ist schwer, wenn wir – wiederum in die Betriebe schauend – uns danach umsehen, wo die Männer sind, welche die hier nötige Erziehungsarbeit als fähliche gegenseitige Kleinarbeit leisten. Die Aufgabe ist nahezu unlöslich, wenn die Architektenchaft fortfährt, ihre Beziehung zum Handwerk ausschließlich vom Gesichtswinkel der niedrigsten Bausumme aus zu betrachten und danach die Handverkerauswahl zu betätigen. Solange beim Bauen das Prinzip des Wirtschaftlichen als unumstößlicher Grundsatz gilt, solange bestreiten wir auf das entschiedenste, daß es sich beim Bauen auch um eine künstlerische Tätigkeit handle.

*

Damit berühren wir das Problem „Handwerker und Architekt“ in seinem Kernpunkte. Soweit wir nämlich Geschichte treiben, bewerten wir Architektur nach rein künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten. Soweit wir jedoch in der Wirklichkeit selber bauen, sind wir von dieser Betrachtungsweise abgekommen und huldigen ausschließlich dem „Zwecke“. Wir sind in unserer Verlegenheit schon so weit gekommen, daß wir Zweckform gleich Kunstform setzen und behaupten, was zweckmäßig sei, sei auf jeden Fall auch zugleich schön. Dieser Satz stammt aber keinesfalls vom Handwerker. Er läßt sich auch leicht widerlegen, wenn wir uns nur einmal die Mühe nehmen, irgendein kunsthistorisches Museum mit einem technischen Museum zu vergleichen. Angesichts von Kunstwerken hat der Begriff des „Veralteten“ keinen Sinn. Wir stehen vor ewig gültigen Werten und machen uns durchaus lächerlich, wenn wir einen Rembrandt oder das Rothenburger Rathaus z. B. als unmodern bezeichnen. Demgegenüber erweist sich jedes technische Modell im Vergleich zum späteren als überholt, obschon es für die wissenschaftliche Erkenntnis seiner Zeit als vollkommen anzusprechen ist. Wenn also heute gegen die neue Sachlichkeit in der Architektur Sturm gelaufen wird, so handelt es sich zweifellos um eine Reaktion, die in ihrem Kern eine gewisse Berechtigung hat. Wir müssen uns nur davor hüten, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Denn nicht umsonst hat man das 19. Jahrhundert und vielleicht mit ebensoviel Recht das 20. als ein Jahrhundert der Technik bezeichnet. Die Technik zu leugnen, hieße den Boden leugnen, auf dem wir stehen. So gesehen erhält die technische Veränderung, der selbstverständlich auch das Handwerk unterliegt, den Charakter eines notwendigen Zwischenstadiums, durch das Handwerker wie Architekt hindurchgehen müssen, um zu neuen Gestaltungen vor-

zudringen. Die vielumstrittene neue Sachlichkeit aber ist eine Werkstättenauseinandersetzung, eine Klärungszeit für neue Mittel, die sich zunächst – wie alles Neue – als Zerstörungs- und Verwirrungsscheinung auswirkt, um schließlich doch das Feld zu neuer Stilbildung abzugeben.

Das Handwerk befindet sich dabei heute hinsichtlich der Technik in der Lage des Segelfluges, der als höchste Vereinfachung und zugleich höchste Vollkommenheit – merkwürdig genug – hinter der technischen Motorfliegerei liegt und ihre Erfahrungen ausnützt.

Was das Handwerk heute ausnützen muß, braucht kaum gesagt zu werden. Es gibt keinen Handwerksbetrieb mehr, der nicht mit Maschinen arbeitet, es gibt keine Malerwerkstätte mehr, die nicht zur Erprobung neuer, von der Technik hergestellter Werkstoffe übergegangen wäre.

Hier liegt der Kernpunkt des Problems. Es übersehen wollen, heißt sich aus der modernen Entwicklung ausschalten.

Für alles übrige versagt zur Zeit die Hand den Dienst.

*

Dieser letzte Satz klingt hart und wird den Profess aller derer im Handwerk hervorrufen, die sich noch im Besitz eines anerkannten und beträchtlichen künstlerischen Könnens fühlen. Dennoch ist er zu beweisen. Wo immer sich künstlerische Fähigkeiten auswirken, entbehren sie der allgemeinen Gültigkeit und Anerkennung. Sie sind schön und verständlich nur für einen bestimmten, meist engen Kreis, während sie von anderen abgelehnt und nicht verstanden werden; das gilt für den Bereich nahezu aller angewandten Künste einschließlich der Architektur.

Zwar war es bis vor nicht zu langer Zeit verwirlich, alte Stilearten nachzuhahmen. Dafür waren viele dazu übergegangen, Anleihen bei der Kunst der Primitiven und bei den Negern Afrikas zu machen. Man nehme beispielsweise nur das Gebiet des Ornaments und beantworte die Frage, ob wir über zeitgemäße Gestaltungen in dieser Hinsicht verfügen, die von allen verstanden werden. Ist es nicht aufrichtiger, wenn auch armseliger, wenn wir zur Zeit lieber auf ornamentale Dinge verzichten, anstatt mit einer – nicht einmal frommen – Lüge aufzutreten?

In der Tat war schließlich die gewiß mit Recht viel angegriffene, weil missbrauchte Sachlichkeit eine Zeitlang der neutrale Boden, auf dem sich Handwerker und Architekt bis zu einem gewissen Grade begegnen zu können glaubten. Sie bildete das Mittel, um im Bauen mit der Fülle neuer Techniken fertig zu werden und allen Beteiligten am Bau eine gemeinsame Richtlinie zu geben.

Wenn durch gewisse Literaten versucht wurde, dieses Anfangsstadium eines neuen Bauens in einen neuen Stil umzufälschen und damit gewissermaßen ans Ende zu sehen, was allenfalls am Anfang einer neuen Entwicklung stehen kann, so ist das abzulehnen.

Man hat im faschistischen Italien durch 10 Jahre hindurch unternommen, eine national-italienische Architektur ins Leben zu rufen und ist schließlich in der Mostra revolutione in Rom und in der Ausstellung in Mailand auf die „deutsche“ Architektur zurückgekommen, wie man dort bezeichnenderweise die moderne Architektur nennt. Das muß uns zu denken geben. Wenn wir selbst gleichwohl der modernen Architektur befremdet und mit einer gewissen Abwehr

gegenüberstehen, so doch wohl deshalb, weil wir instinktiv fühlen, daß etwas an ihr gegen unser Gefühl geht, daß ihr etwas mangelt, was wir vielleicht am besten mit fehlender Proportion zu bezeichnen hätten. Proportion – Größenverhältnis – Ordnung zu haben, das ist eine menschliche Beziehung, die nicht allein von der Architektur aus geregelt werden kann.

Hier hängt die Arbeit des Architekten wie die des Handwerkers aufs engste mit dem Geschehen der Zeit zusammen. Und es ist der Saß zu wagen, daß wir in der Architektur zu einer allgemein gültigen und nationalen Lösung jetzt erst kommen werden, weil wir als Nation nach oftmaligen und qualvollen Irrwegen die uns gemäße Ordnung nun endlich doch gefunden haben.

*

Damit sind wir ins letzte Stadium unserer Auseinandersetzungen über das Thema „Architekt und Handwerker“ gelangt. Alle Erörterungen über Form und Arbeitsweise berühren das Problem nur von außen her gegenüber der großen Entscheidung, auf welcher geistigen Grundlage in Zukunft die Arbeit des Bauens beruht. Solange der Arbeitszweck am Bau in erster Linie Erwerbsangelegenheit ist, solange den Beteiligten das Bewußtsein mangelt, daß jedem Bauwerk auch eine Wirkung im Sinne der kulturellen Weltgeltung seines Volkes innenwohnt, solange werden sich Architekt und Handwerker trotz wesensgleichem Arbeitsfeld als Fremde gegenüberstehen.

Denn nicht die Tätigkeit an sich ist das Arbeitserlebnis, das den Bau zum Gelingen bringt, sondern dieses entsteht erst, wenn das Werk der Hände organisch – das heißt als Arbeit im Auftrag der Gesamtheit – empfunden wird, mit anderen Worten, wenn für diese Arbeit die treibende Kraft die Größe der Nation und ihre Verherrlichung im Bauwerk Grundlage des Schaffens ist.

Ist diese Erkenntnis richtig, so wissen wir gleichzeitig, daß Bauen in großem Stile jetzt erst wieder möglich sein wird. Wir wissen aber auch, daß als erste Voraussetzung hierzu eine Selbstausbildung nötig sein wird, die wir ohne Umschweife als in Richtung des neuen deutschen Willens liegend bezeichnen müssen.

Wir im Handwerk beobachten mit großem Interesse und mit gewisser Sympathie die Anstrengungen, die der Stand der Architekten unternimmt, um die eigenen Reihen vom Pfuschertum zu säubern. Wir erwarten aber auch, daß dieselbe Architektenschafft unsere eigenen Bemühungen nach dieser Richtung gutheigt und unterstützt, daß es auch bei uns aufhören muß, daß wider besseres Wissen der Pfuscher Arbeit bekommt, bloß weil er der billigste ist.

Der Architekt ist Führer der Bauarbeit. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Ernsthaftigkeit unserer Lage die Dringlichkeit der Schulung des Architekten wie des Handwerkers im Sinne einer neuen, umfassenden Arbeitsethik im Gefolge hat. Bleibt die Herrschaft des „Wirtschaftlichen an sich“ beim Bauen aufrecht erhalten, so führt das zwangsläufig zum organisierten Irrsinn, weil eine Sinngabe aus dem Gesamtinteresse eines Volkes, eines Staates dann nicht mehr möglich ist. Aber nur aus dem Gesamtinteresse des Staates am Bauen überhaupt ist das Problem „Handwerker und Architekt“ endgültig zu

lösen. Somit fällt ein Hauptteil der Verantwortung für die Beschaffenheit des Handwerks und des Handwerkers auf den Architekten. Solange er sich ausschließlich als Beauftragter des einzelnen Bauherrn und dessen privater Interessen fühlte, war eine gewisse Gegnerschaft unvermeidlich. Der Architekt wurde – was er nicht sein kann – der Alleswissen; an Stelle des unbedingt notwendigen Vertrauens trat organisiertes Misstrauen, und die Gemeinschaftsarbeit zwischen Architekt und Handwerker wurde durch eine Befehlsgewalt ersetzt, der vielfach die innere Vorauseitung fehlte. So kam es zu den oft genug werkfreimden Vorschriften, die den Handwerker zur Verzweiflung brachten, und zu einem Vorschub des Pfuschertums, das schließlich gerade die besten und solidesten Handwerkerfirmen zum Erliegen brachte. Die zeitgenössische Architektenenschaft hatte – wie die Architektur jeder anderen Zeit – das Bauhandwerk, das sie verdiente.

Es ist eine leider viel beobachtete Tatsache, daß die Architekturausstellungen der vergangenen Epoche in ihrem handwerklichen Zustande meistens jeder Beschreibung spotteten. Diese Erscheinung dem Handwerker zur Last zu legen, wird nur der wagen, der die Zusammenhänge nicht kennt. Jede große Architektur hat sich ihr zugehöriges Handwerk selbst geschaffen – sie hat es keineswegs vorgefunden.

Damit ist der handwerkfreien Erziehung des heutigen Architekten das Urteil gesprochen. Ihre Korrektur muß nicht etwa im Interesse des Handwerks gefordert werden, sondern mehr noch im Interesse der Architektur.

Die abstrakte, theoretische Planung, der jede Art von Werkfertigung fehlte, hat zur Bevorzugung eines Materials geführt, das nach handwerklichem Gefühl jede große Architektur ausschließt – wir meinen den übertriebenen Betonstil. Er hat als künstlerisches Gestaltungsmittel eine fatale Ähnlichkeit mit dem Gußeisen der neunziger Jahre, und er wird vielleicht in den Augen späterer Baugenerationen eine ähnliche Beurteilung erfahren. Dieselbe abstrakte Planung führt notwendig auch zur vollständigen Ausschaltung der handwerklich am meisten gebundenen Kunst – der Plastik in der Architektur.

Beide Erscheinungen sind geeignet, der Architektur vom Handwerk her klarzumachen, wo sie heute teilweise noch steht. Nichts liegt dabei dem Handwerk ferner, als seine Kritik mit Überheblichkeit zu betreiben.

Wenn es heute als Werkgemeinschaft wagt, gegen seine rein wirtschaftliche Deutung Einspruch zu erheben in ähnlichem Sinne, nur auf anderer Ebene wie der Bauernstand, so geschieht das in der Tat aus seiner Einstellung zum Volksganzen. Es ist sich seiner veränderten Lage im heutigen Produktionsprozeß wohl bewußt. Trotz dieser Einschränkung begreift es sich – namentlich im Bauhandwerk – noch heute als Grundlage jeder werkgerichteten Arbeit.

Bezeichnenderweise wird die Ausbildung des Seemanns trotz der vollendeten Technisierung der Ozeandampfschiffahrt auf dem Segelschiff begonnen. Wer nicht vier Jahre auf einem Segelschiff gefahren ist, kann keine Seemannsschule besuchen. Der moderne Architekt hat zeitweise geglaubt – zum Schaden der Architektur –, auf die Erfahrungen der handwerklichen Schulung verzichten zu können. Dieser Loslösung von der Werkfertigung verdankten wir zahlreiche Verstiegenheiten in der verflossenen Architektur-Periode. Das Handwerk aber ist und bleibt das Schulschiff für jegliche Art von Werkarbeit.

Von den Schulen des Malerhandwerks

Man kann dem Malerhandwerk das Lob nicht versagen, daß es an Anstrengungen, sein altes Ansehen zu bewahren, nicht fehlen ließ. Wo immer ein Malermeister mit anerkanntem Können in seiner Arbeit auftritt, macht er eine gute Figur und steht als Vertreter des heutigen Handwerks über dem Durchschnitt. Umgekehrt ist aber zugleich zuzugeben, daß dort, wo der Malermeister nicht in Ordnung ist, Können und Leistung in einem Maße absinken, welches in anderen Handwerkszweigen nicht möglich ist. Der Unterschied zwischen dem geschulten und ungeschulten Malerhandwerker tritt so auffällig zutage, daß man fast von einer Zweiteilung des Malerhandwerks sprechen kann. Sie ist aber nicht in der Unterscheidung von Anstreicher- und Dekorationsmaler zu suchen, wie das früher der Fall war. Denn das sind Wertungen, deren Ursache durch Einebnen der Anforderungen und größere Gleichförmigkeit der vorhandenen Aufträge mehr und mehr verschwindet. Die Unterscheidung liegt vielmehr ausschließlich in der Leistung und in der Höhe der Arbeitsauffassung, die jeweils vertreten wird.

Das Malerhandwerk ist heute eine organisatorische Einheit, die sich mit rund 80000 Betrieben, in denen 150000 Gesellen und ungefähr 30000 Lehrlinge Arbeit finden, über das ganze Land verbreitet. Vergleichsweise ernährt dieser Handwerkszweig annähernd soviel Volksgenossen, als das gesamte Bank- und Sparkassenwesen des deutschen Reiches zur Aufrechterhaltung des Betriebes ins Brot setzt. Die Allgemeinheit sieht diesen Tatsachen genau so ahnungsgenosßen gegenüber wie der Leistung, die sie dem Malerhandwerk zuschreibt. Diese Leistung wird teils über-, teils unterbewertet. Die einen bringen das Malerhandwerk in Zusammenhang mit der Kunst, die anderen dagegen halten das Anstreichen – denn sie kennen nur von dieser Seite her den Beruf des Malers – für eine Angelegenheit, die man, falls man Zeit dazu hätte, ebensogut selbst bewältigen könnte.

Es darf nicht wundernehmen, wenn die Erziehungseinrichtungen, die der Staat oder das Gemeinwesen dem Malerhandwerk zur Verfügung stellt, zunächst auf einer ähnlichen Ansicht aufbauen. Da man die Grundlage des Malerhandwerks, den Anstrich, für nicht der Rede und der Schulung wert hielt, so widmete man sich mit umso größerem Eifer der „schmückenden“ Aufgabe, um den Dekorationsmaler – ja, um die Kunst zu retten. Das galt bis in die jüngste Zeit hinein sowohl für die Berufsschulen des Malerhandwerks als auch für die verschiedenen Fachschultypen, von der Gewerbeschule angefangen bis zur Kunstgewerbeschule. Das Berufsbild des Malerhandwerks, nach dem sich die Theoretiker der Schule aus-

richteten, war im großen ganzen ein Wunschkästchen, das der Wirklichkeit nicht standhielt und zu einer vollkommenen Entfremdung von Schule und Praxis führte. Die Gründe dieses Mißverständnisses sind in den Kapiteln dieses Buches oftmals erwähnt. Man sah den Verfall, aber man verkannte die Ursachen, und die gutgemeinte Hilfestellung der Schule setzte zunächst an dem Punkte an, der sich für schulmäßige Hilfe am wenigsten eignet, nämlich am Entwurf und an der ornamentalen Aufgabe.

Wir kennen heute das Ergebnis der Bemühungen, welche in Gestalt von Kunstgewerbeschulen an die Adresse des Handwerks gerichtet waren. Während das Handwerk in schweren Anpassungsnoten sich mit einer wirtschaftlich, technisch und sozial völlig verwandelten Welt auseinandersetzte und sich, so gut es ging, zu behaupten suchte, verfolgte die Schule Ziele, von denen allenfalls die Literatur, aber keineswegs das Leben Kenntnis nahm. Je mehr die lebensdige Aufgabe fehlte, desto ungehemmter konnte sich der durch keinerlei Erdenlast gebundene Geist in die Erfindung neuer Formen verlieren. Dies war die Art, mit der sich die Schulen ihrerseits an der Zersetzung der letzten Reste handwerklicher Überlieferung beteiligten, wobei die Erscheinung des Jugendstils als die talentvollste Epoche dieser Tätigkeit zu gelten hat. Was später noch folgte, ist über die Bedeutung einer kunstgewerblichen Mode niemals hinausgekommen.

Es ist möglich, daß die Kritik, welche mit dieser Feststellung verbunden ist, nicht jedermann's Beifall findet. Wir müssen, um zu gegenseitigem Verständnis vorzudringen, auf kurze Zeit das Sondergebiet des Malerhandwerks verlassen und die Eigentümlichkeit handwerklichen Schaffens ganz allgemein betrachten. In der guten Zeit des Handwerks gab der Handwerker seine besten Schöpfungen von Hand zu Hand, von Generation zu Generation weiter. So wuchs und vervollkommnete sich ein Gerät, ein Hausrat, z. B. ein Krug, bis zu jener klassischen Form, die heute unter der Marke „Ewiges Handwerk“ im Museum steht. Unter hundert Händen, die zu nichts anderem bestimmt waren als zur Weitergabe und Nachahmung des gültig Unerkannten – und das ist der Sinn des Dreiklanges, Lehrling, Gehilfe und Meister – fand sich eine Hand, manchmal auch mehrere Hände, die kraft ihres schöpferischen Vermögens die überkommene Gestalt verbesserten. Urheberrechtlich geschützter Entwurf hatte in diesem Zusammenhang weder Platz noch Sinn. Das Gültige machte „Schule“, jene Schule der Meisterlehre, in welcher man, wenn es zum Schöpferischen nicht reichte, immer noch ein brauchbarer, seiner Arbeit und seines Könnens bewußter Handwerkermann werden konnte. Das ist das Wesen der handwerklichen Überlieferung, von der wir so gerne reden. Das Schöpferische im Handwerk ließ sich damals wie heute durch keinerlei Willkür erzielen.

Es wird Zeit zum Malerhandwerk zurückzukehren. Auch dieses war dem Angriff des technischen Zeitalters ausgesetzt und hat darüber nicht nur seine Werkstattüberlieferung eingebüßt, sondern auch die einst zahlreich zusätzl. Begabungen verloren. Während indessen der technische Wandel durch Schulung und Facheinrichtungen ausgeglichen werden kann und zum großen Teil auch bald ausgeglichen werden wird, gleichen die Anstrengungen der Schulen, um jeden Preis aus dem Malerlehrling und Malergehilfen einen schöpferischen Handwerkler zu machen, dem Versuch, aus Glas durch Schleifen Diamanten zu gewinnen.

Gültige Gestalt kann sich nur an den Aufgaben des Lebens bilden und bewahren, und dazu fehlen der Schule im allgemeinen die Voraussetzungen.

Das Malerhandwerk liegt mit seinen Erziehungsaufgaben an besonders gefährdeten Stelle. Sein Werkstoff, die Farbe, scheint an keine so strengen Verarbeitungsgesetze gebunden zu sein wie andere Werkstoffe. Ein Entwurf in Farbe besteht sehr leicht und verpflichtet zu nichts hinsichtlich der Qualität der späteren Ausführung. Dies wurde fast allen Erziehungseinrichtungen der Vergangenheit, soweit sie dem Malerhandwerk dienen sollten, zum Verhängnis. Die jungen Maler betraten als einfache Handwerker die Schule, um sie nicht selten als eingebildete und dem Handwerk entfremdete Künstler zu verlassen. Dem Malerhandwerk war mit einer derartigen Ausbildung wenig gedient. Denn abgesehen davon, daß die Arbeiten der Kunstgewerbeschulen stark an volksfremden Vorbildern der hohen Schule der Kunst ausgerichtet waren, verzichtete die Öffentlichkeit aus Mangel an Mitteln auch immer mehr auf die Tätigkeit des dekorativen Malers. Im rein handwerklichen Bereich, in der Veredelung der Oberfläche und in der schöpferischen Ausnützung der Eigenschaften des Werkstoffes, fehlte den Werkstätten die Zeit, der Schule aber die Möglichkeit der Erprobung neuartiger Wirkungen. Es gehört zu den merkwürdigsten Tatsachen auf dem Gebiete des Fachschulwesens, daß man dem Malerhandwerk die notwendigen Lehrwerkstätten nur zögernd zugestand, die man jeder anderen Handwerkerschule ohne weiteres zubilligte. Der Zufall, daß sich beim Maler die Darstellung eines Entwurfes mit denselben Mitteln – nämlich mit Farbe und Pinsel – bewerkstelligen läßt wie die Ausführung, hat dazu verleitet, bei ihm Entwurf und Ausführung gleichzusezzen. In Wirklichkeit ist der Abstand von der Zeichnung bis zu deren Umsetzung in die handwerkliche Leistung beim Maler nicht minder groß als bei irgendeinem anderen gestaltenden Handwerk. Denn Farbe auf dem Papier und Farbe im Raum unterscheiden sich genau so wie der Riß eines Möbelstückes gegenüber seiner Ausführung.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Abhandlung, das heiße, wenn auch vielfach hoffnungslose Bemühen aller dieser Entwurfsschulen um ein neues deutsches Malerhandwerk lächerlich zu machen. Dazu liegt um so weniger ein Grund vor, als dies unter Billigung und mit den Mitteln einer Öffentlichkeit geschah, die in ihren Kultur- und Bildungsbegriff ein hochwertiges Handwerk mit einschloß. Vielmehr ist es erstaunlich, welche Geduld und welche Opfer der Bürger sich für die Unterhaltung von Instituten auferlegte, von deren Erziehungsergebnissen er kaum Notiz nahm.

Weniger ruhig gegenüber dieser Tatsache zeigten sich die Fachkreise des Malerhandwerks. Sie stellten fest, daß es ihnen, je länger je mehr, an geschulten, für das praktische Handwerk brauchbaren Kräften fehlte, indessen an brotlosen „Nur“künstlern kein Mangel war. Die Kritik an der Kunstgewerbeschule und auch an der Hochschule für bildende Kunst ist bis zum heutigen Tage nicht mehr verstummt. Es ist indessen falsch, sich an einer Kritik zu beteiligen, die zum größten Teil aus Mangel an eigenen Gedanken auf den Ausweg verfällt, sich an der Lehrerschaft zu reiben. Der Fehler liegt tiefer, als daß er durch einen Personentausch behoben werden könnte.

Vor allem muß die Frage erörtert werden, ob an die Schulen des Handwerks und der

Kunst nicht Forderungen gestellt wurden, welche diese Einrichtungen schlechthin nicht zu leisten imstande sind. So wenig man innerhalb der militärischen Ausbildungsbahn – so hoch sie führe – auf den Einfall kommt, man könne damit den „Helden“ erziehen, so wenig wird es den Schulen des Handwerks und der Kunst gelingen, den schöpferischen Menschen, den Künstler oder gar „die Kunst“ hervorzu bringen. Die Eigenschaft des Helden erweist sich nicht im Kasernhof und auch nicht im Manöver, man erkennt sie in der Schlacht, so wie man den schöpferischen Handwerker und den Künstler einzig und allein erkennt in der Bewährung an der praktischen Aufgabe. Man erzieht den Soldaten und bildet den Maler, indem man beide auf ihre Art in Zucht nimmt; die letzte Entscheidung über den Grad ihrer Vollendung trifft das Leben.

Wer also von den Schulen die Rettung des Handwerks und der Kunst oder deren Stil-erneuerung erwartet haben sollte und seine Enttäuschungen über ihr Versagen auf diese Meinungen stützt, der vertauscht die Werkstätten des gestaltenden Handwerks und der bildenden Kunst mit einem Fabriklaboratorium. Es lohnt nicht, sich mit ihm auseinanderzusetzen.

Dagegen verdient die Ansicht, die Schulen hätten in ihrem Drang zur Originalität um jeden Preis den Anschluß zu den Aufgaben des praktischen Handwerks und damit zum Leben verloren, durchaus Beachtung. Denn ursprünglich verfügten die ehemals dem handwerklichen Nachwuchs dienenden Kunstgewerbeschulen über eine Schülerschaft, die sich, namentlich was die Malerklassen anbelangt, fast ausschließlich aus gelernten Handwerkern zusammensetzte. Die Grunderziehung zum Maler lag somit als eine Art Ausbildungsmonopol bei Innung und Malermeister. Mit der Auflösung des Handwerks als Stand und dem mit ihr verbundenen Absinken der allgemeinen Werthschätzung des Handwerkers wurde diese Herkunft mehr als Last denn als Vortug empfunden. Als Schutz gegen die den emanzipierten Kunstgewerbler und Entwerfer herabwürdigende Verwechslung und Gleichstellung mit dem übrigen Handwerk werden nun heute die Akademien für angewandte Kunst gegründet, bzw. vorhandene ehemalige Kunstgewerbeschulen zu solchen erhoben. Der Vorgang entspricht der Befreiung des Künstlers aus der Bindung der Innungen, die zu Ende des 16. Jahrhunderts die sogenannten Akademien, die „Universitäten der Kunst“, entstehen ließ. Die nun gleichfalls befreiten Kunsthändler finden Aufnahme in der Reichskammer der bildenden Künste und verlieren damit ihren letzten Zusammenhang mit den Organisationen des Handwerks. Es lässt sich mit ziemlicher Bestimmtheit voraussagen, daß die Trennung des Kunsthändlers von dem Ort, an dem das Leben täglich von neuem seine sehr dringlichen und nüchternen Aufgaben stellt, nämlich von der Werkstatt des Handwerksmeisters, dem Kunsthändler so schlecht bekommen wird wie seinerzeit der Kunst.

Allerdings darf der Führung des Handwerks der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie selbst nichts unternahm, um diese Trennung zu verhindern. Rein wirtschaftlich eingestellt, übersah sie die auf anderen als erreichbaren Werten beruhende Bedeutung des gestaltenden Handwerks, dessen Betreuung ihr eher lästig als nützlich erschien. So erleben wir das seltsame Schauspiel, daß in der gleichen Zeit, in welcher sich die Öffentlichkeit unter der Parole eines neuen Kulturwillens mit gesteigertem Interesse den Lebensfragen des Handwerks zu-

wandte, dieses selbst sich um seine Einheit brachte und in ein schöpferisches und unschöpferisches, gestaltendes und mechanisiertes Handwerk zerfiel.

In Wahrheit ist diese Unterscheidung die Folge eines unklaren Denkens, welches „Handwerk“ und mechanische Tätigkeit als zwei einander ausschließende Arbeitsarten betrachtet. Indessen lässt sich leicht nachweisen, daß innerhalb des handwerklichen Arbeitsvorganges von jeher zahllose, rein mechanische Leistungsphasen vorliegen, deren Vereinfachung und Überwindung unter Einsparung an Kraftaufwand die ständige Triebfeder der Werkzeugverbesserung bildete. Wenn der Handwerker heute in seinen Betrieb die Maschine hereinnimmt, so ist das durchaus folgerichtig und braucht noch keineswegs zum Verlust seiner handwerklichen Haltung und Gesinnung zu führen.

Denn der Unterschied von Handwerk und Fabrikation liegt tiefer, als daß er im Gebrauch der Maschine bzw. in deren Ablehnung zu begründen wäre. Was sich zunächst ändert, wenn der Handwerker die Maschine benutzt, ist das Werkzeug und damit die Technik, mit der er seine Absicht erreicht. Der Vorgang des Bohrens, Sägens, Hämmerns, Nähens, Anstreichen war von jeher ein mechanischer Vorgang. Es lässt sich nicht leugnen, daß mit dem Werkzeug „Maschine“ sich besser und schneller bohren, sägen, hämmern und nähen lässt als mit den früheren Werkzeugen, und daß auch mit ihrer Hilfe eine Fläche gleichmäßiger mit einem farbigen Überzug versehen werden kann als mit dem Werkzeug „Pinsel“.

Der Streit, der das Malerhandwerk lange Zeit in Aufregung versetzte hat, darüber, ob eine gestrichene oder gespritzte Fläche den Vorzug verdiente, ist nicht ein Streit zwischen Handwerk und Technik, Kultur und Unkultur, sondern eine rein wirtschaftliche und – im Zusammenhang mit den vorhandenen Arbeitskräften – eine soziale Erwägung. Auch der Handanstrich ist eine mechanische Tätigkeit, eine Technik mit anderen Mitteln, und man kann seine Beibehaltung nicht zur Kulturfrage im Handwerk machen. Wenn diese Meinung sich mit großer Hartnäckigkeit in den Köpfen festsetzte, so deshalb, weil den neuen Mitteln und ihrer Anwendung vorläufig fast durchwegs das Merkmal der Zerstörung überlieferter Werte anhaftet. Das hängt damit zusammen, daß sich ihre Wirkungen an Dingen erproben, deren Wesen einem anderen Geist als dem unseren entstammen. Zweifellos gehört es zu den erschütterndsten Beispielen dieser Zerstörung, wenn Kirchen dazu übergehen, ihr „ewiges Licht“ an die elektrische Leitung anzuschließen. Das gleiche gilt vom Einbau moderner Heizanlagen in alten Häusern, wobei nicht allein das statische Gefüge des Baues Schaden leidet, sondern auch ringsum die besten Stücke eines alten und bewährten Tischlerhandwerks aus den Fugen geraten.

Aber gerade, weil diese Wendung unausweichlich erscheint – denn sonst würden diese Beispiele ja nicht zur Verfügung stehen –, ist es nötig, daran festzuhalten, daß wir es hier nicht mit dem Untergang, sondern mit dem Wandel des Handwerks zu tun haben, der später in seiner schulmäßigen Erfüchtigung eine Rolle spielen wird.

Erst dort wird der Handwerker zum Fabrikarbeiter, die Handwerksstätte zur Fabrik, wo der totale Arbeitsvorgang nicht mehr von jedem einzelnen beherrscht wird, sondern in genau festgelegte Teile zerfällt, deren Form unterwegs nicht mehr geändert werden kann. Dies ist auch die wesentliche Unterscheidung, die die Handwerkerschule für alle Zukunft von der Fach-

arbeitereschule trennt. Es gibt demnach einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Handwerk und Fabrikation, aber keinen Gegensatz zwischen Handwerk und Technik, so sehr gewisse Theoretiker des Handwerks, insbesondere soweit sie den noch herrschenden musealen Schulbetrieb zu retten wünschen, uns davon überzeugen wollen. Ebenso wenig kann man die infolge der technischen Werkzeuge auch den aus der Handwerkstatt kommenden Erzeugnissen anhaftende hohe Präzision der Ausführung als unhandwerklich ablehnen. Diese letzte Vollkommenheit im Gebrauch der Mittel wird überall da erreicht, wo zwischen Mittel und Ausdruck eine höchste Übereinstimmung herrscht. Ein gotischer Dom nötigt dem fachmännischen Blick hinsichtlich seiner bautechnischen Vollkommenheit nicht minder große Bewunderung ab wie hinsichtlich seiner Gestalt. Das gleiche gilt für die Farbeneinheit und Tiefe gotischer Glasfenster, für die Geschicklichkeit, mit der gezogene Stuckprofile die Wände der Barockpaläste umrahmen, aber auch für die technische Sicherheit und Haltbarkeit einer Freskomalerei aus derselben Zeit.

Alles das sind Beispiele einer meisterlichen Technik, die jenseits aller schöpferischen Gestaltung zunächst einmal errungen werden müsse. Auch die Maschine macht, dort wo die Prägungen einer Zeit ihren gültigen Stempel erhalten, das Werkzeug aller Werkzeuge, die Hand, nicht überflüssig. Wenn dieses Werkzeug bis in die jüngste Zeit seinen Dienst versagte, so deshalb, weil noch an den Mitteln gearbeitet wird, die der schöpferischen Hand einmal zu höchster Leistung zur Verfügung stehen werden. Einstweilen kündigen sich auf Teile gebieten überzeugende Formungen an, an denen der Handwerker selbst dann beteiligt ist, wenn er organisatorisch der Industrie eingegliedert erscheint.

So ist es, um statt aller Erörterungen ein praktisches Beispiel zu nennen, für den zeitgemäßen Handwerker nicht ohne Komik, wenn ein Kunstgewerbeschüler seinen Weg zur Schule auf einem Fahrzeug zurücklegt, das in seiner Form alle Kennzeichen neuer Gestaltungsmöglichkeit an sich trägt. Wir sind der festen Überzeugung, daß derselbe Kunstgewerblere sich selbst weigern würde, die Ornamente an seinem Auto anzubringen, die er täglich auf dem geduldigen Papier seiner Erfindungskraft abringt. Sie erscheinen uns als die städtischen Reste eines Lebensgefühls, das im bäuerlichen Tölz in der Bemalung der ländlichen Hochzeitswagen noch lebendig ist (Abb. 147–149). In diesen Lebensräumen wünschen wir durchaus die Erhaltung und Erneuerung völkischer Ausdruckskraft. Es kann jedoch kein Zweifel herrschen, daß die Wertungen, mit denen wir die Schönheit eines Kraftwagens beurteilen, einer anderen, neueren und gleichfalls daseinsberechtigten Geisteshaltung entspringen, die den Vorzug der allgemeinen Verbreitung hat. Dem Kraftwagen gegenüber ist jedermann, vom Straßenjungen bis zum Kommerzienrat, Kenner. An seiner Entstehung ist der Montagehandwerker, der Spengler, der Polsterer und der Maler, jeder zu seinem Teil als Handwerker, beteiligt. Die Form dieses Wagens aber, die durchaus nicht bloß den Zwecken dient, sondern in jeder ihrer Linien zugleich Ausdruck ist, entsteht in härteren und weniger romantischen Räumen, als denen einer Hochschule für angewandte Kunst.

In dieser Atmosphäre arbeitet, formt und ringt auch das heutige Handwerk. Mit der Maschine zusammen bewältigt es die gewaltigen Bauaufgaben, die ihm vom neuen Staat gestellt werden. Zeit und Geld, die ihm dabei zur Verfügung stehen, zwingen es zur Indienst-

nahme aller technischen Mittel, die seiner Aufgabe angemessen erscheinen. So entstanden die Bauten der Partei, des Reichssportfeldes, des Reichsluftfahrtministeriums, das Haus der Deutschen Kunst, und viele ähnliche werden ihnen folgen. Man wird den Anteil des Handwerks an ihnen nicht abstreiten können deshalb, weil seine Arbeit sich in der Nachbarschaft von Kranen, Steinbehaumaschinen und elektrischen Motoren vollzog.

Allen diesen Bauten gemeinsam ist ein Ausdruckswille, der seine letzte Formung nicht aus sich selbst oder einem eben herrschenden künstlerischen Dogma bezieht, sondern vom Willen des obersten Bauherrn, des Staates, geprägt ist. Hier werden neue Bindungen offenbar, die in der Kirchenkunst der Romanik und Gotik, der Feudalkunst des Barocks und Rokokos, aber auch in der Staatenkunst der Ägypter ihre Entsprechung haben. Es fehlt nicht an Anzeichen, welche die Einbeziehung der bildenden Kunst in die neuen Aufgaben der Zeit ankündigen. Das bedeutet freilich zunächst für sie Verstörung der alten Werte, Aufhören des Experiments und Verstummen der privaten Gefühlsäußerung, von der ohnehin nur mehr ein kleiner Kreis von Kennern Kenntnis nahm.

Damit ist, glauben wir, auf lange Sicht auch das Schicksal der Akademien, auf deren Grundlage diese Kunstaufsetzungen persönlichen Charakters zustande kamen, in ihrer jetzigen Form besiegelt.

Inzwischen hat sich das Handwerk in aller Stille Fachschulen geschaffen, in denen zunächst nicht in Zeichenateliers entworfen, sondern in Werkstätten gesägt, gefügt, gehobelt, gehämmert und an den Wänden gemalt wird. Ihr Unterrichtsplan ist nicht dem Wunschkbild eines künftigen Kunsthantwerks entnommen oder etwa gar bei den Malern in ehrgeiziger Überhebung an die Vorbilder und Ziele der Akademie angelehnt, sondern der nüchternen Notwendigkeit der täglichen Aufgabe angepaßt. Das Ziel liegt hier fest in den Bestimmungen neuer Meisterprüfungsordnungen, die ihrerseits vom Handwerker das verlangen, was die Praxis von ihm fordert. So ist die ständige Korrektur am Leben gewährleistet und die Gefahr der Lebensfremdheit gebannt. Hier wird nicht von alter Tradition geredet, sondern neue Tradition geschaffen.

Noch sind ihre Ansätze zu klein, um das ganze Malerhandwerk zu erfassen, und ihre Ergebnisse schwanken, weil der Einsatz der Mittel sich noch täglich ändert. Aber schon wendet sich das Interesse der Auftraggeber, der Architekten, von den alten Schulen ab und den neuen zu.

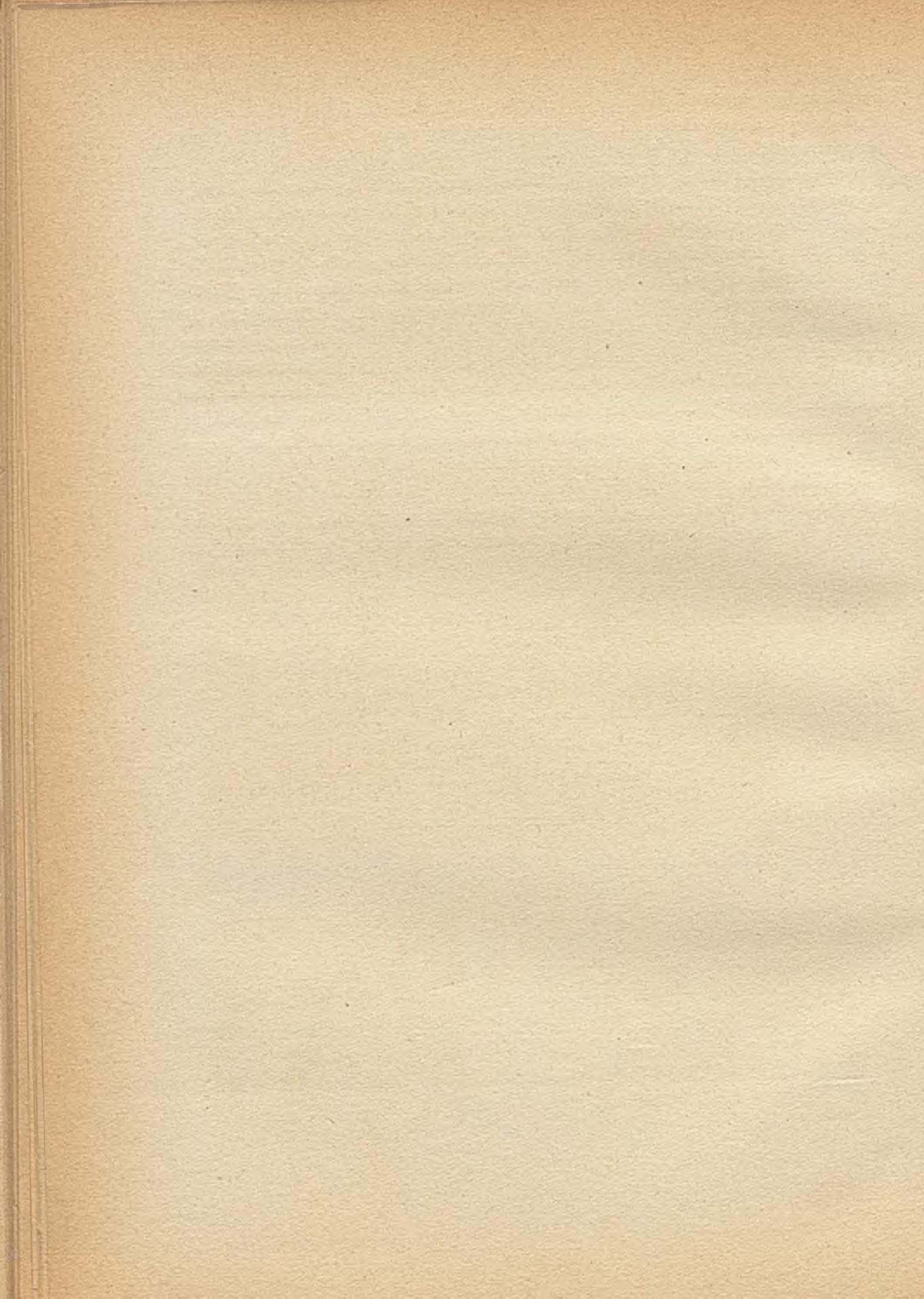
Ihr Mangel und ihre Gefahr liegt in der einseitig fachlichen Einstellung, die allzuleicht das Nebeneinander und Feineinander der Gewerke übersieht. Man wird eines Tages nicht zögern, in einer obersten Schule die Kräfte zusammenzuführen, die zusammengehören. Denn der fachlich geschulte Handwerker muß, wenn er Meister in gültigem Sinne sein will, über die Facharbeit hinaus das Gesamtwerk sehen und seine Leistung darauf einstellen können. Hier ist die Schwelle, über welche der Handwerker in die Bezirke des Schöpferischen eintritt und an den Gestaltungen der Zeit teilnimmt.

Indessen ist die Sicherung der technischen Mittel und deren spielende Beherrschung für den Handwerker so wichtig wie der Gewehrgriff für den Soldaten. Man kann Kasernhof und Geländeübung nicht übergehen und gleich bei der hohen Strategie anfangen, wenn man ein guter Offizier werden will. Ebensowenig kann die Schule das Genie hervorbringen, sie kann

nur Talente pflegen, die in der Auseinandersetzung mit dem Werkstoff eine zuchtvolle Vorbereitung zur Leistung erfahren. Denn das Schöpferische ist nicht lehrbar, lehrbar ist nur das Handwerkliche.

Wird darum die Akademie überflüssig? Worte können ihren Sinn ändern und Einrichtungen ihre Inhalte! Wenn die Fach- und Meisterschulen des Malerhandwerks das fachliche Können des breiten Berufsstandes sichern und darüber hinaus die Begabten vom handwerklichen Meister zum meisterlichen Handwerk fördern, dann ist der Weg der Auslese zum Künstler nur noch ein Schritt. Er wird überall dort mit Sicherheit getan, wo eine große Zeit die Männer ihrer Kunst in Dienst stellt. Das heißt, die Akademie der bildenden Künste sollte sich nicht zusammensetzen aus Professoren mit Lehrateliers und hohen Schülerzahlen, sondern aus anerkannten Meistern mit Kunstabwerken, in denen genau so viele junge Talente am Werke michhelfen, als Arbeit in Gestalt von Staatsaufträgen vorhanden ist. Um Talenter aber wird dann in den hohen Schulen des Handwerks kein Mangel sein, und sie werden für diese letzte Ausbildung, die zugleich Auszeichnung ist, ein Können mitbringen, das sie erhält, auch wenn ihnen die steilsten Stufen zur Kunst unerreichbar bleiben sollten.

Das Malerhandwerk aber wird in solchen Zusammenhängen wieder das sein können, was es schon einmal war, die breite Schicht eines wohlausgebildeten, zuchtvollen Handwerks, über dem die großen Leistungen der Malerei schwelen wie die Spitze der Pyramide über ihrer Basis.





1



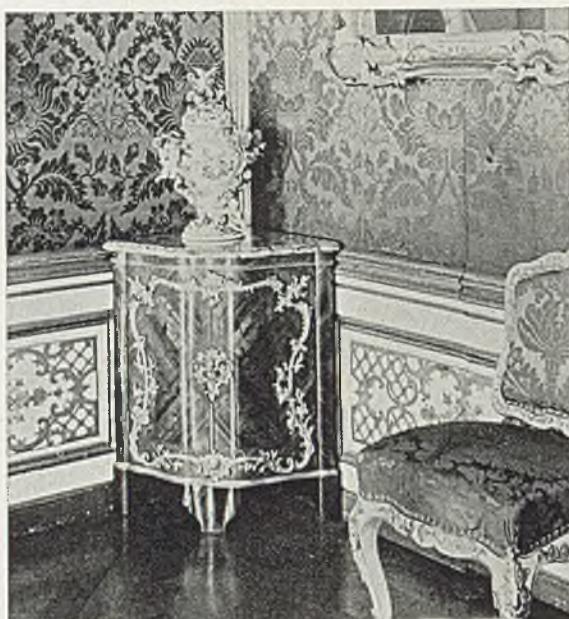
2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



Das Sonnenrad



Das Malzeichen



Die Ing-Rune



Das Hakenkreuz



Der Knoten



Der Fünfstern



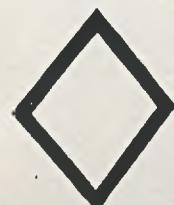
Die Spirale



Der Sechsstern



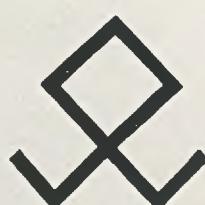
Der Achtstern



Die Rauta



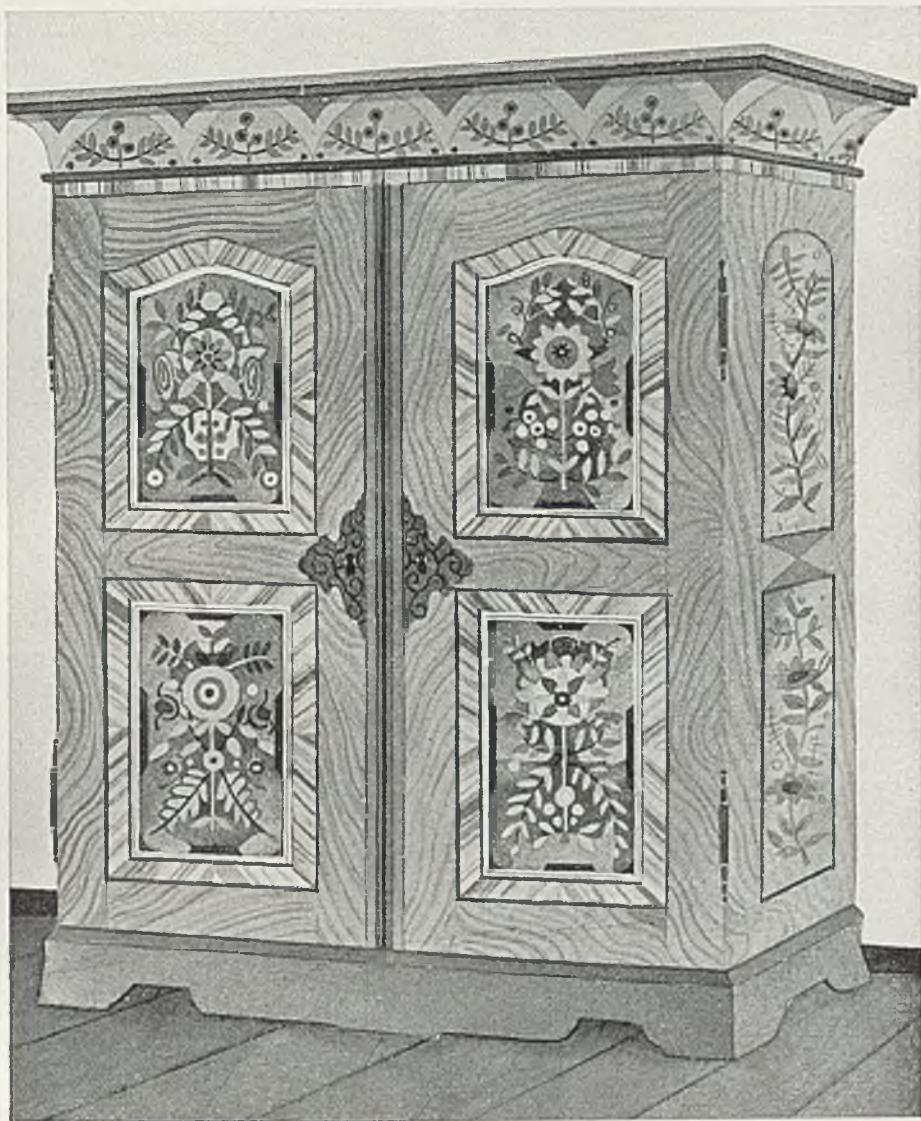
Die Odal-Rune





25

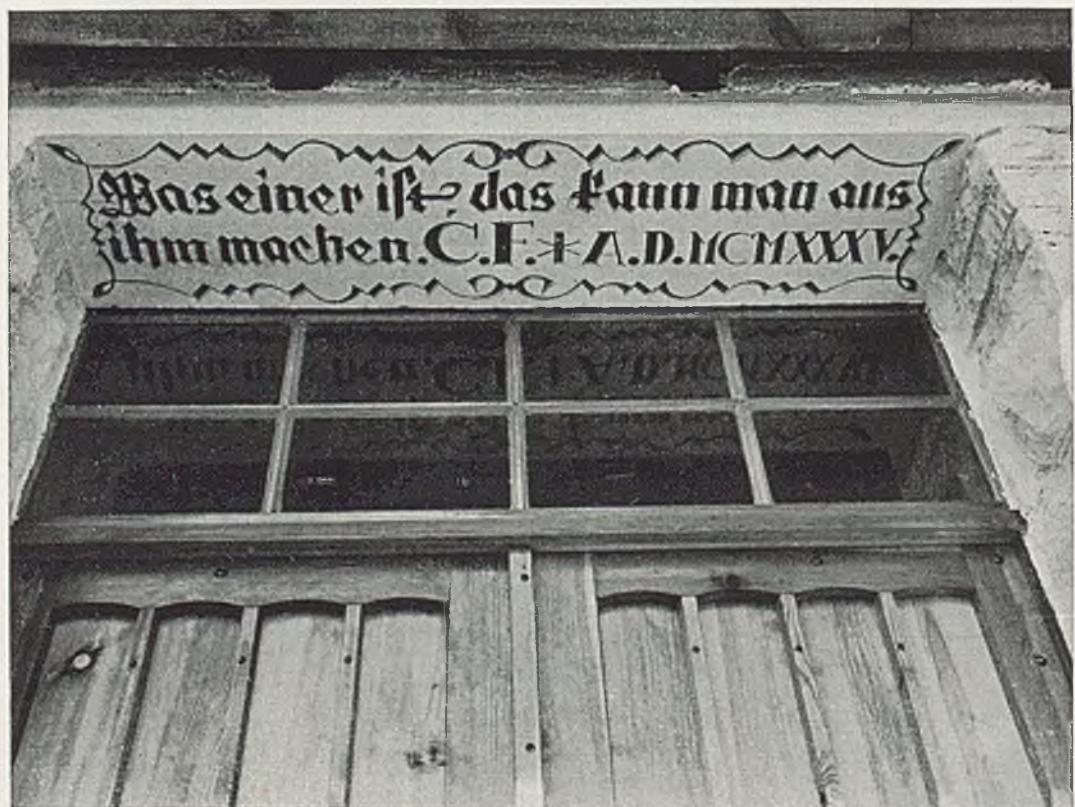
62



26



27



28



29



30



31



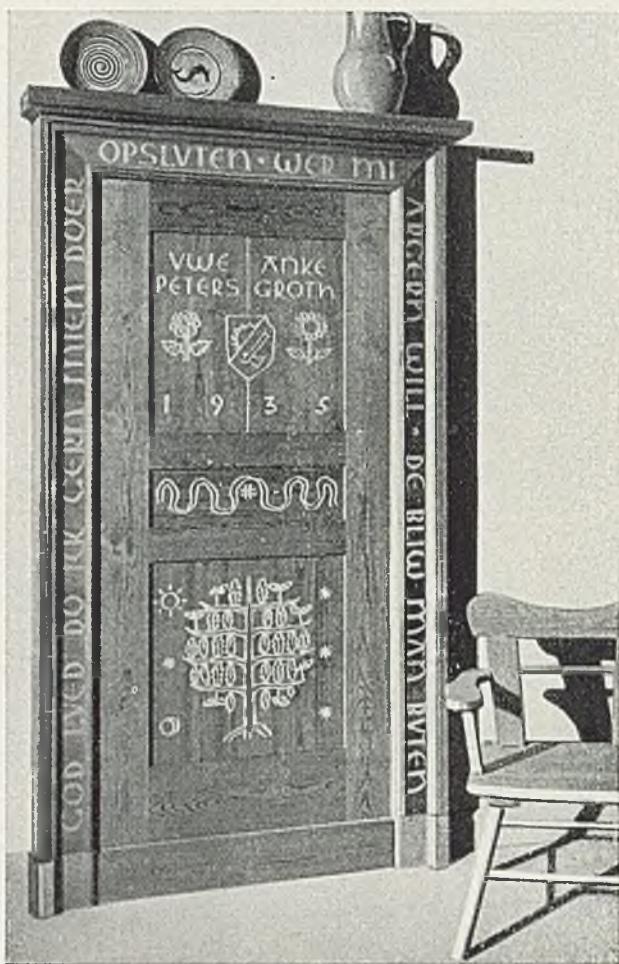
32



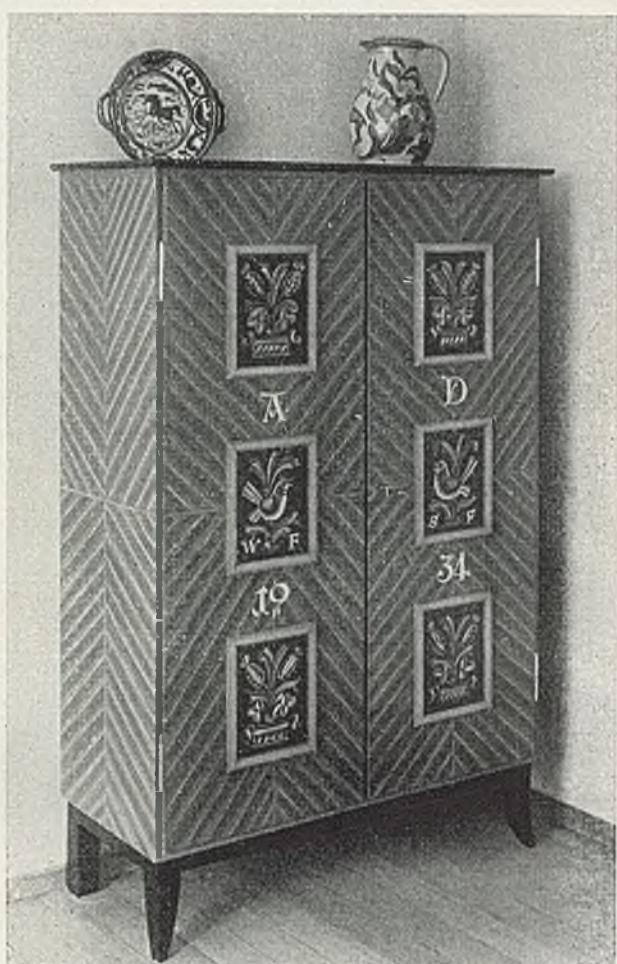
33



34



35



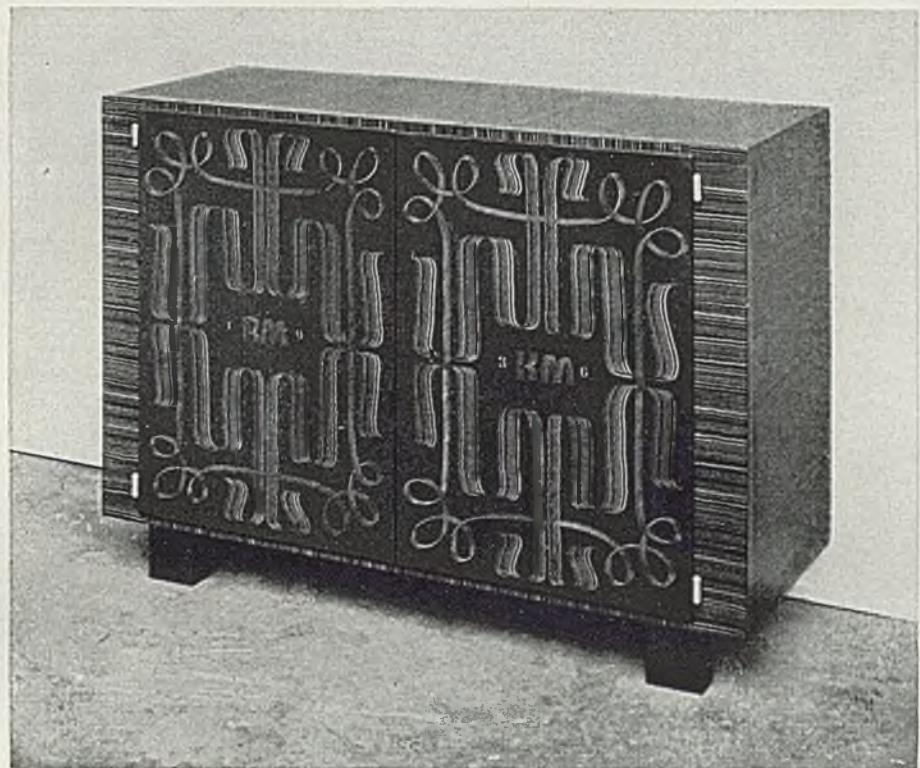
36



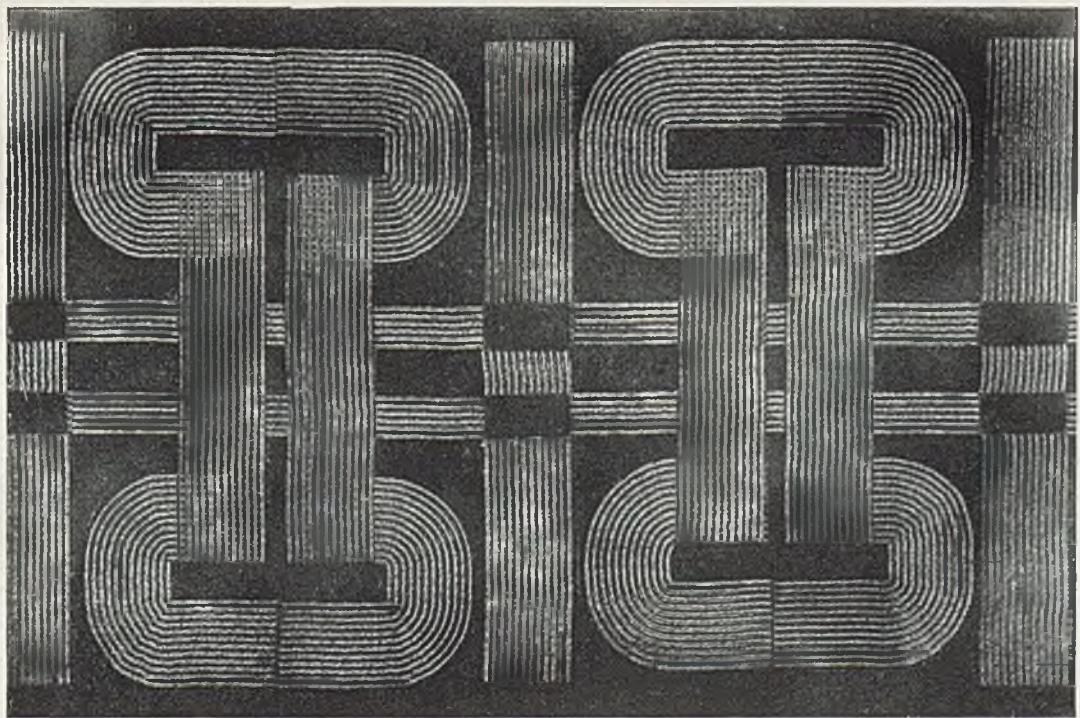
37



38



39



40

69

DER DEUTSCHE WEIN

Boden, Lage und sorgsame Pflege schaffen aus Millionen von Rebstocken unseres Deutschen Wein. Kostlich und vielseitig sind seine Eigenschaften. Doch nur dem liebend ergebenen Zeicher erschließen sie sich. Frisch und spritzig ist der Wein von der Mosel, Saar und Ruwer, vollmundig und süß von den Hängen des Rheins herb und würzig mundet der Wein aus Franken, schwerblütig und feurig ist der Pfälzer und doch frisch die Nahe, Hef-



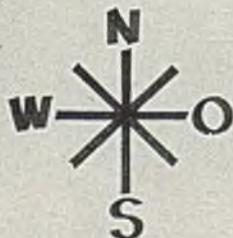
sen und Badener Weine kräftig und voll der Württemberger. Unsere Rotweine in den letzten Jahren durch sorgfältige Auswahl und Pflege der Trauben zu großer Vollendung gebracht, ist je nach Art der Traube Lage und Boden, ob aus der Pfalz, ob von der Ahr ausgeglichen mild, edel, feurig oder gehalbtvoll. So liegt eine Fülle unerschöpflichen Reichtums in dem Wein aus Deutschen Gauen, für jeden Geschmack ist ein Rebstock gewachsen.

L. FLACH

41



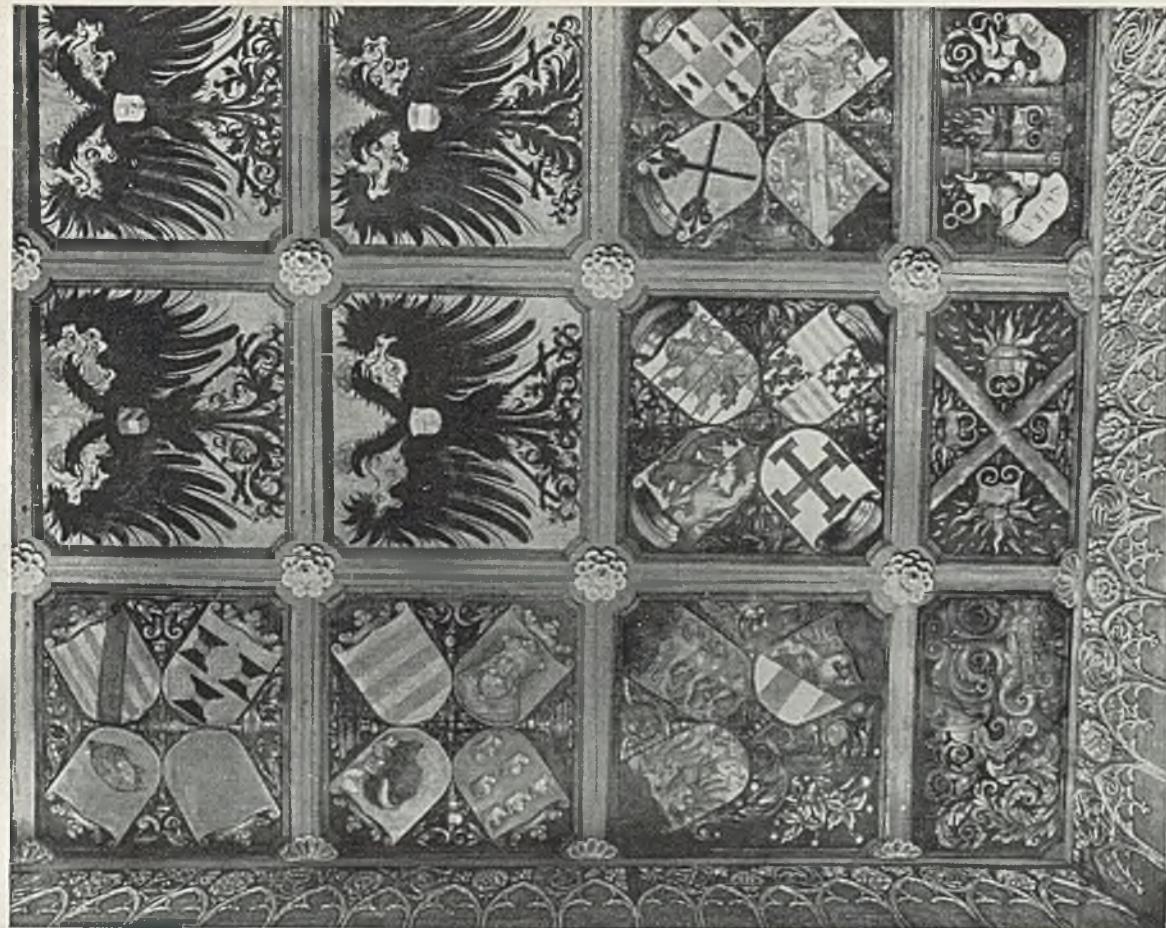
an jedem Ort
von Südzum Nord
vom Ost zum West:
intreue fest!



42

43

70



44



45



46







UNGARI
GESANDT
BERL

KRISTIN

49



50



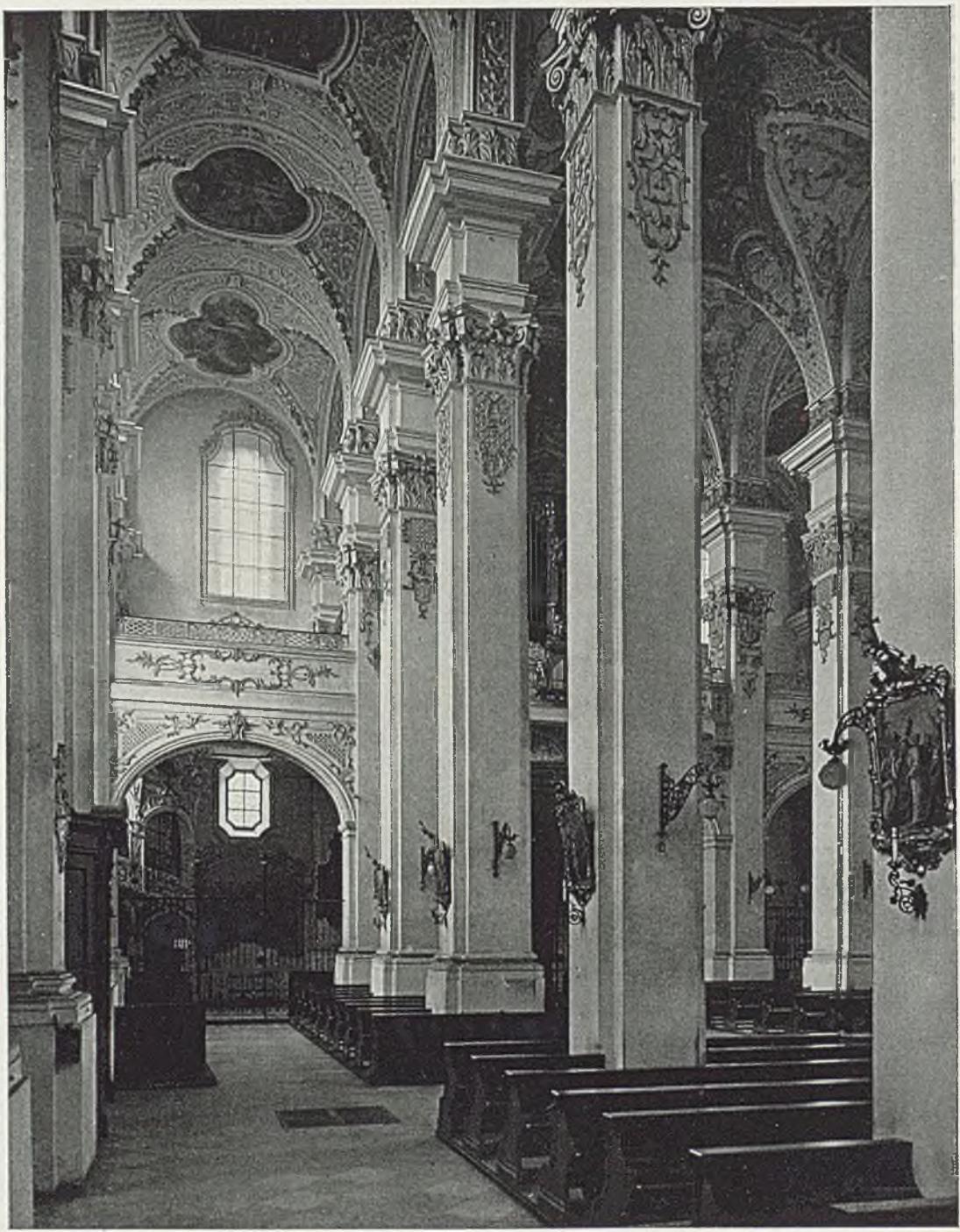
51



52

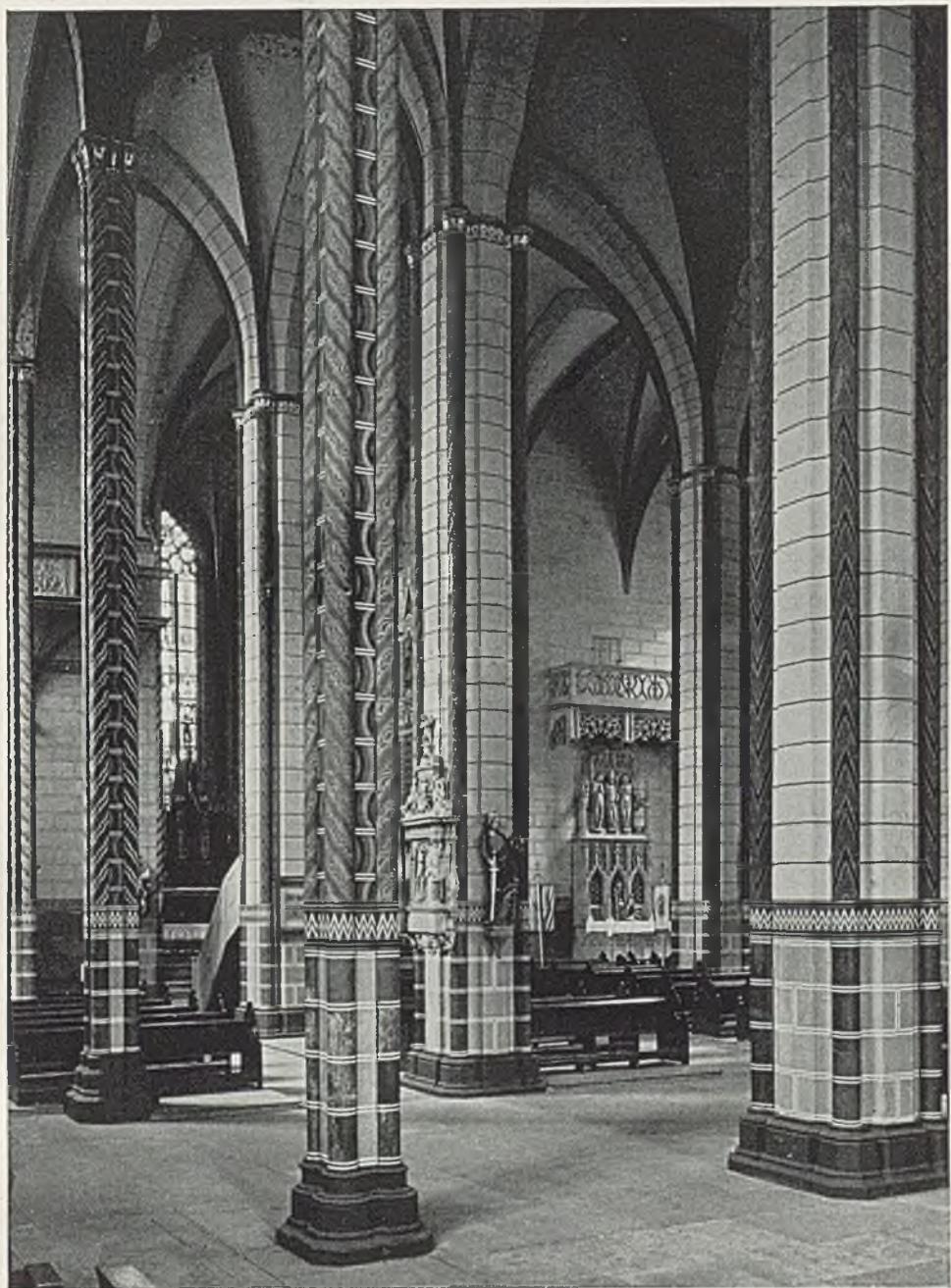


53

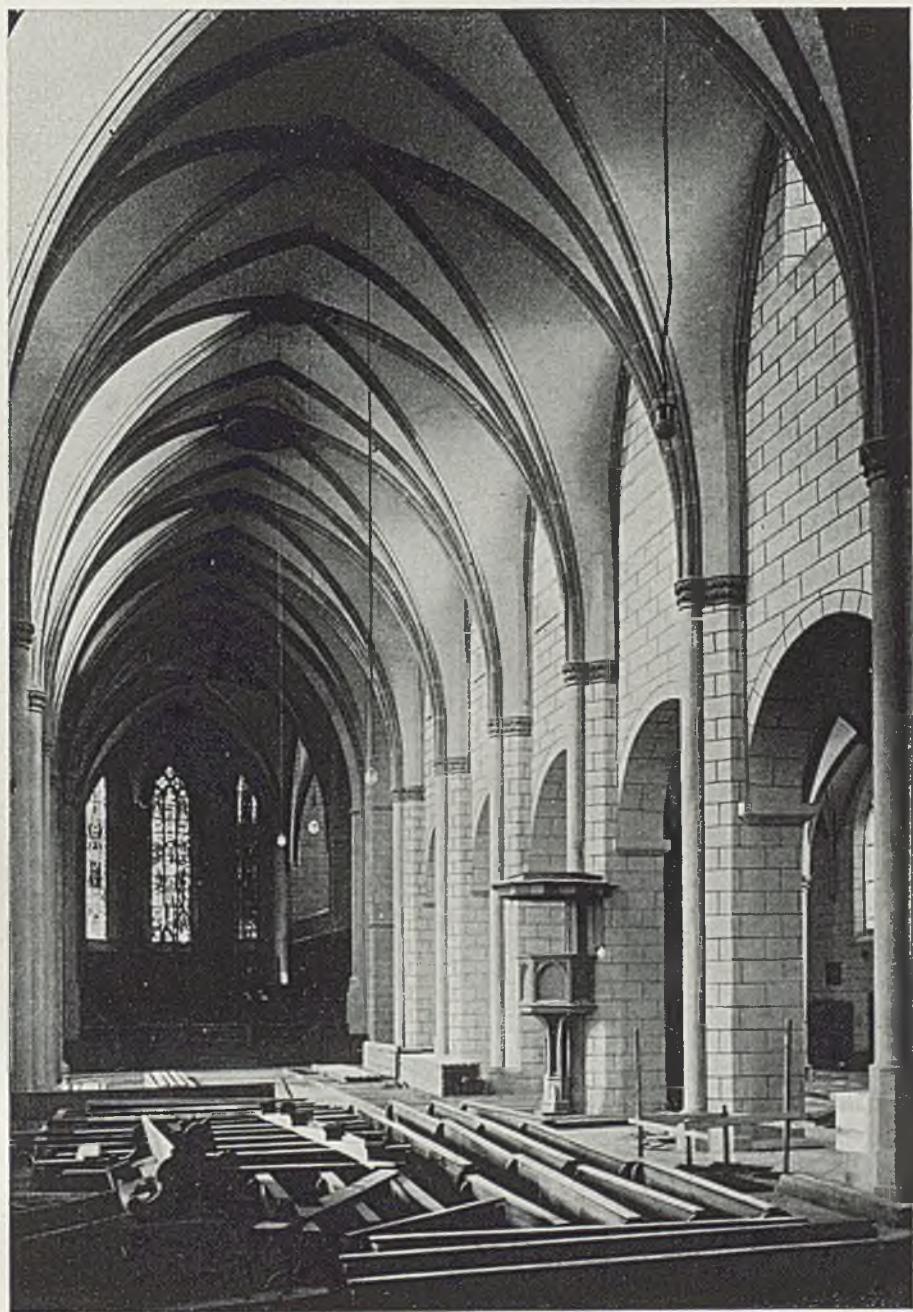




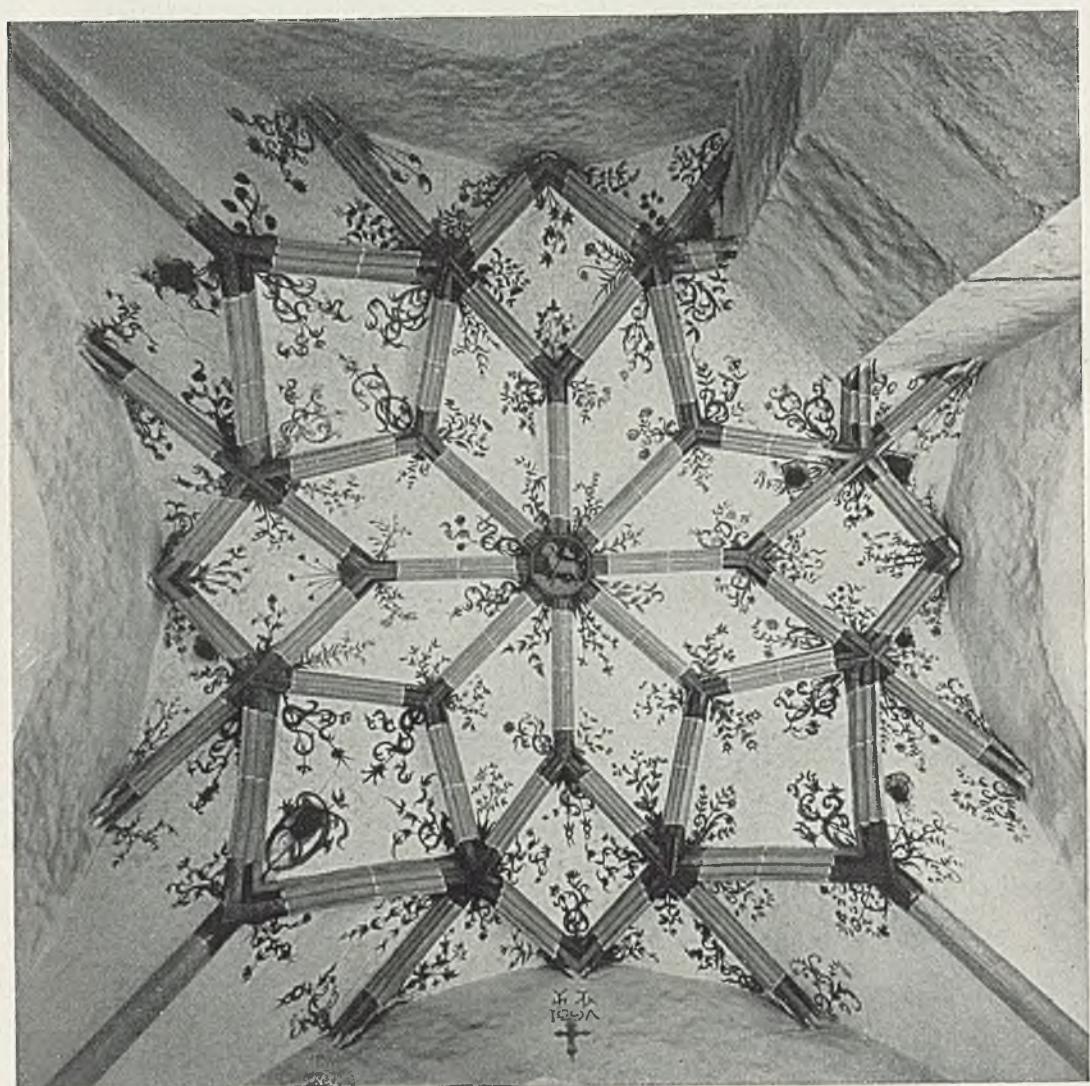








59



60



61



62

83



63



64

84



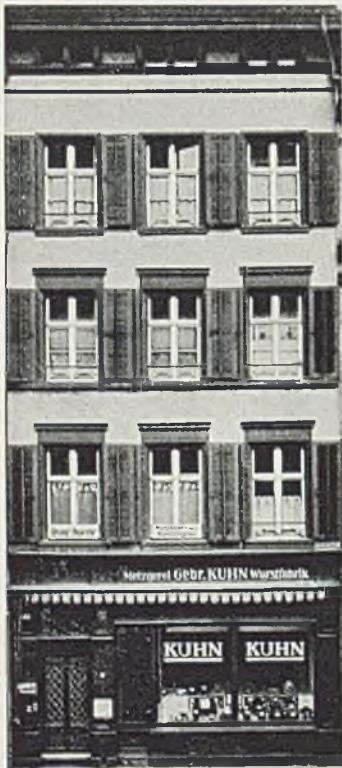
65



66



67



68





69



70



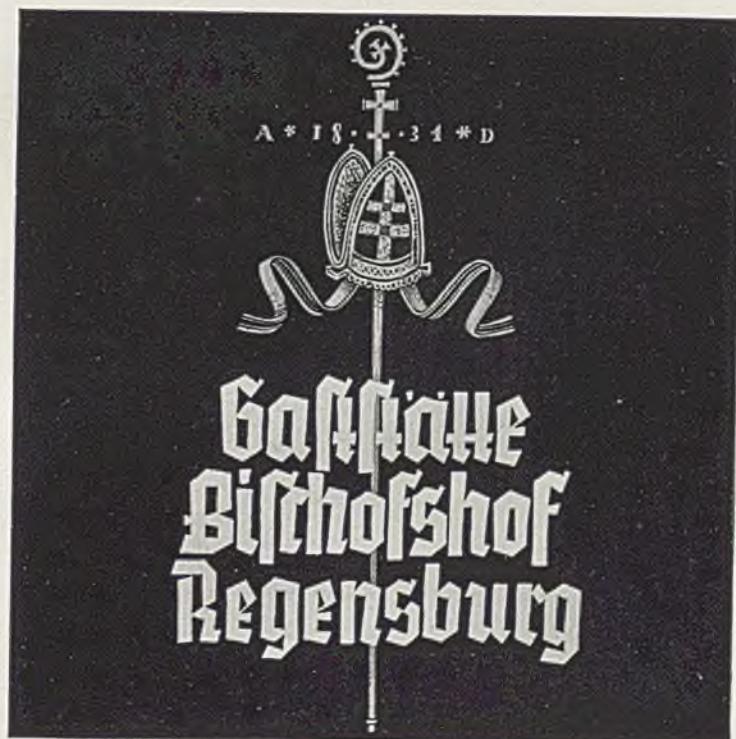
71



72



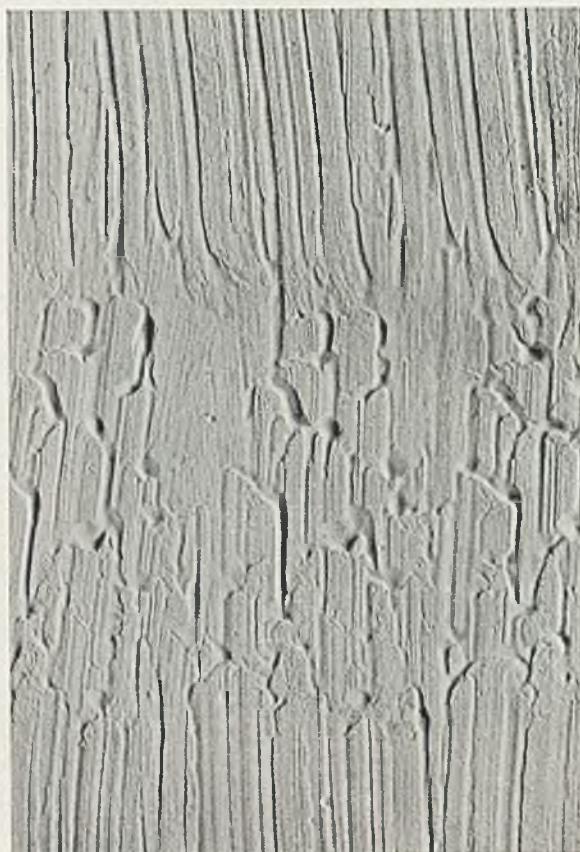
73



74



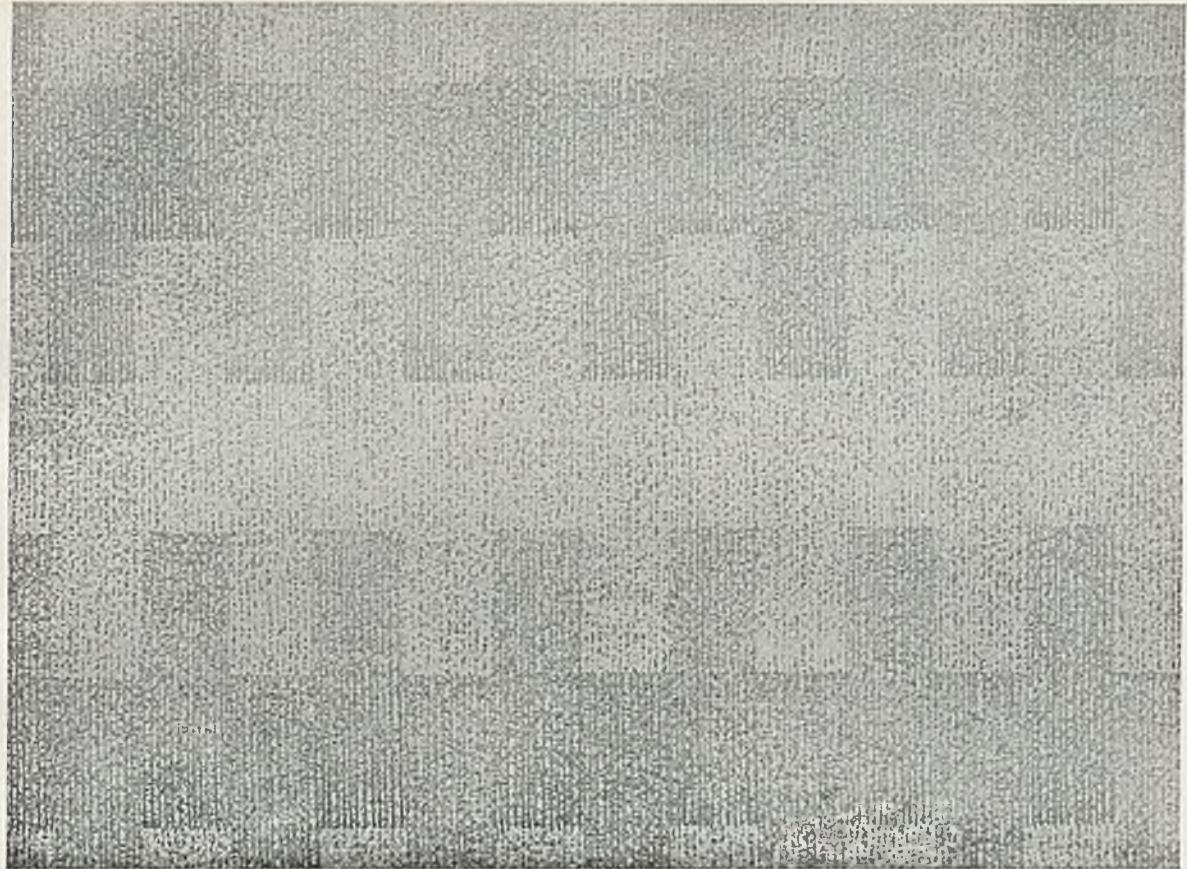
75



76



77



78

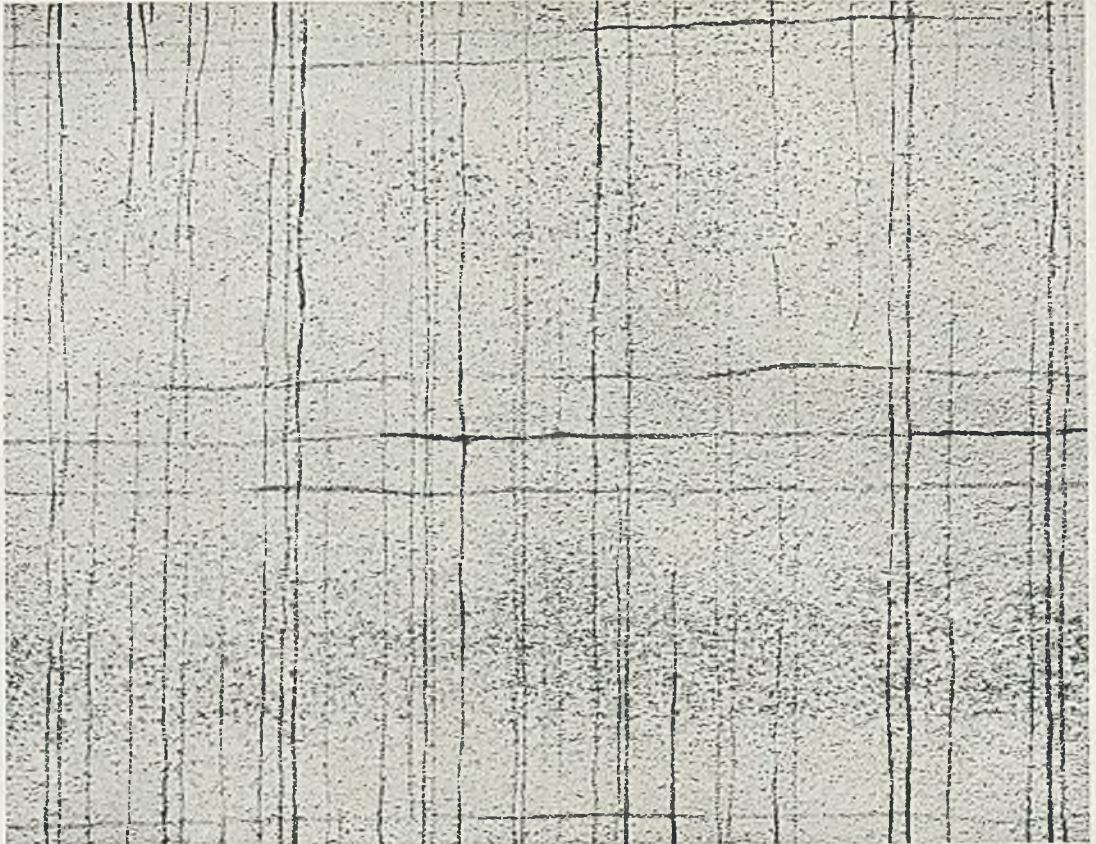


79

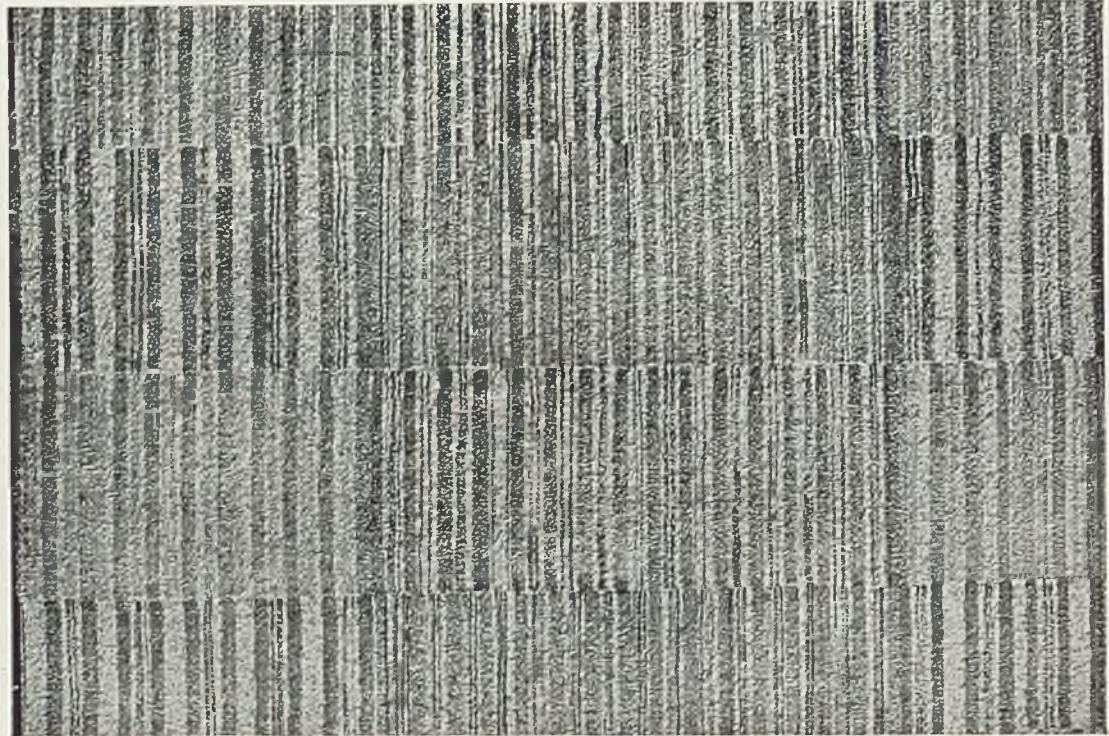
91



80

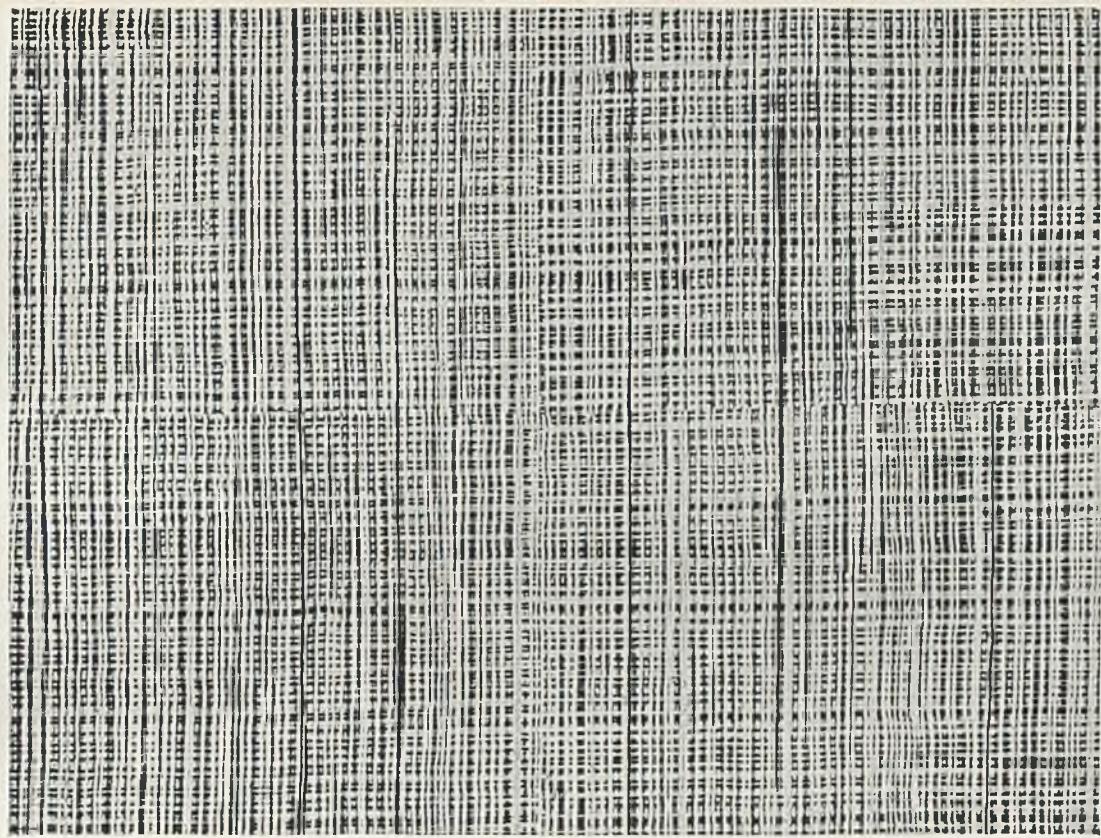


81

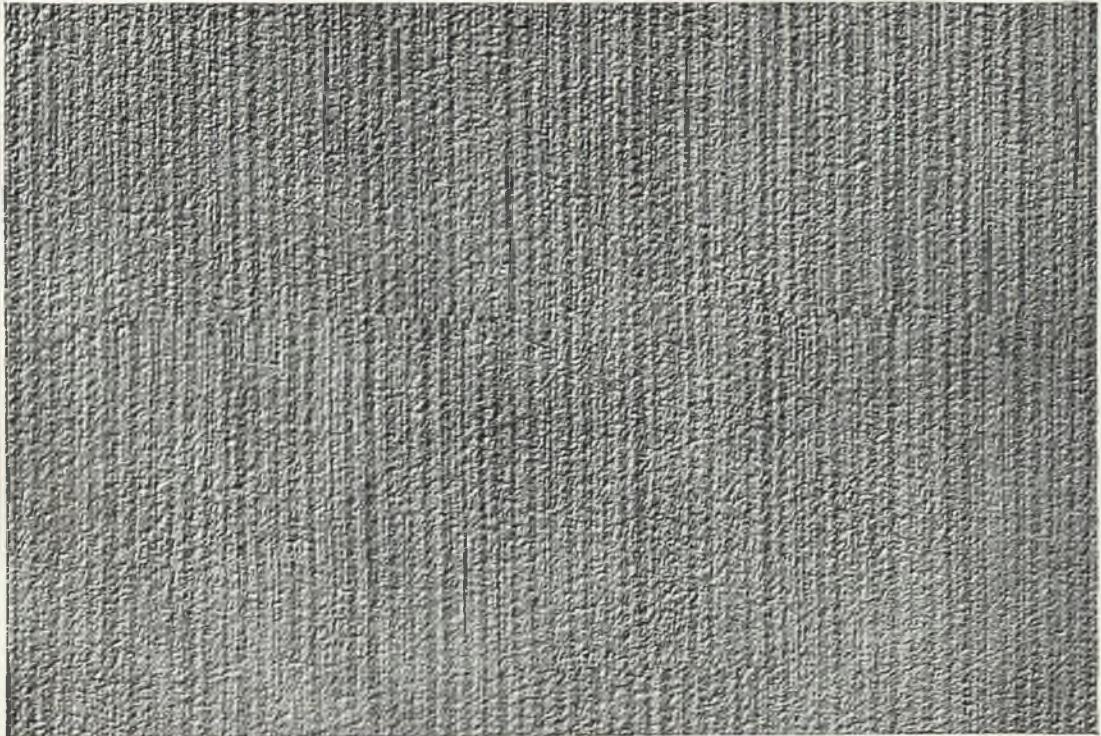


82

92

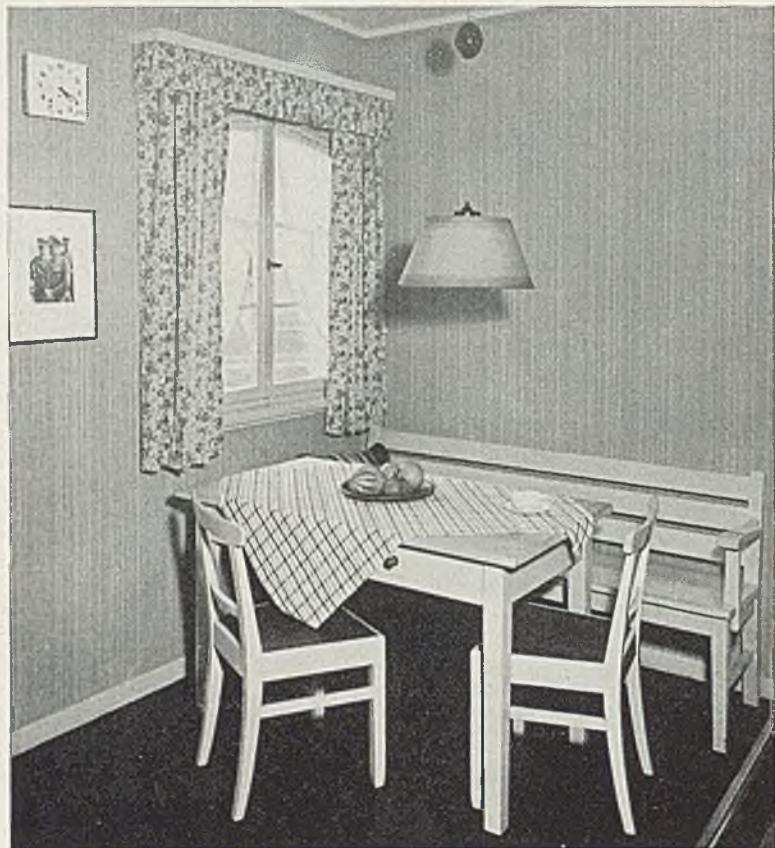


83



84

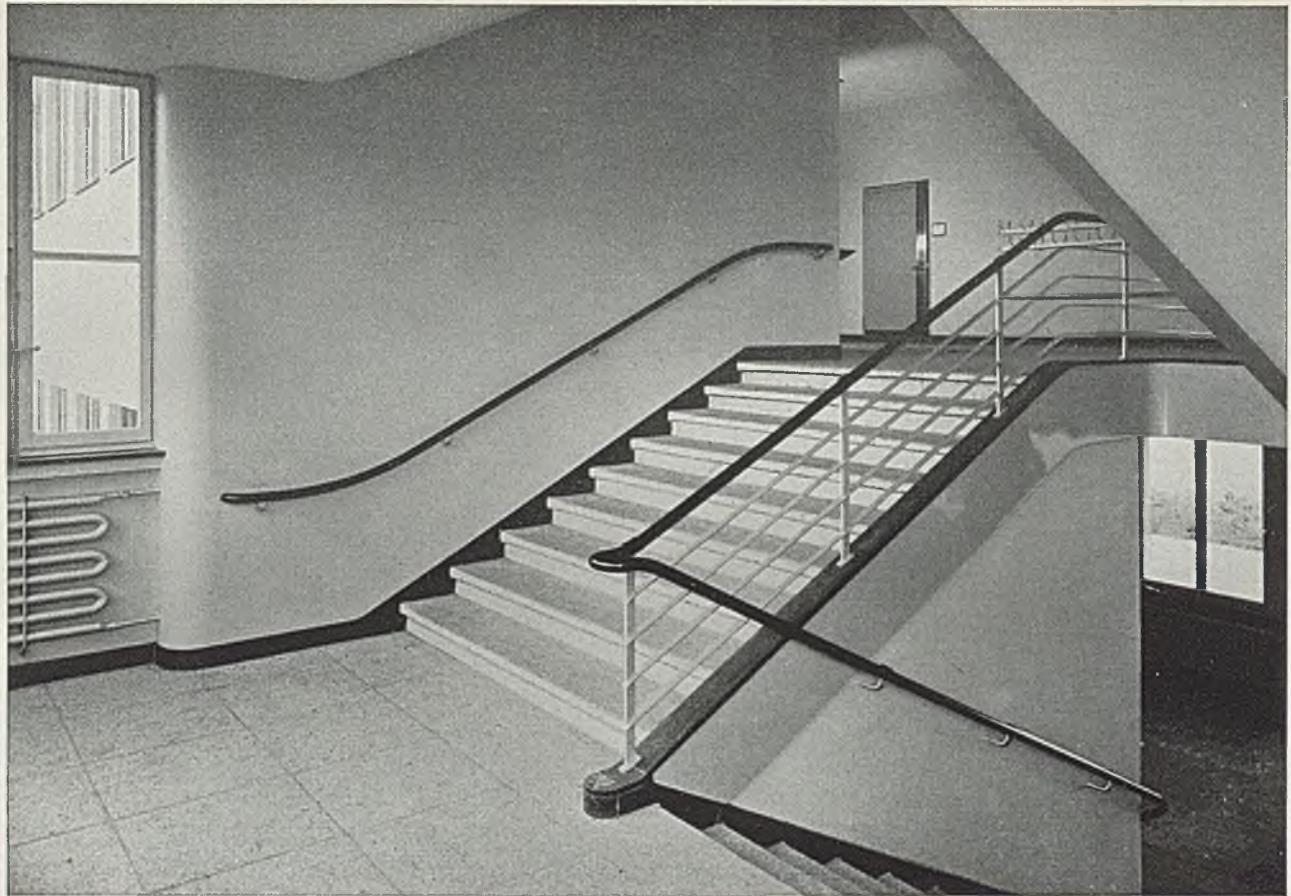
93



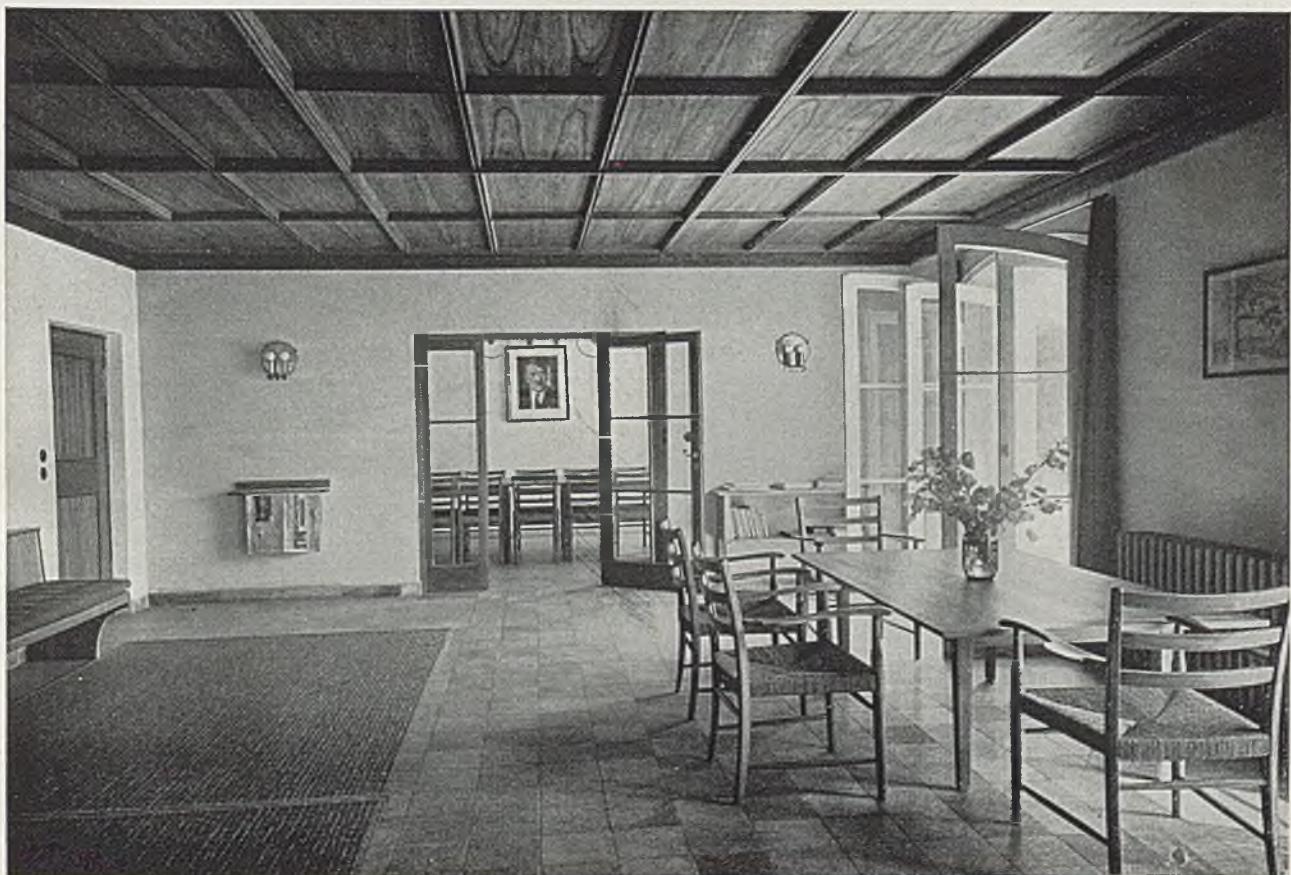
85



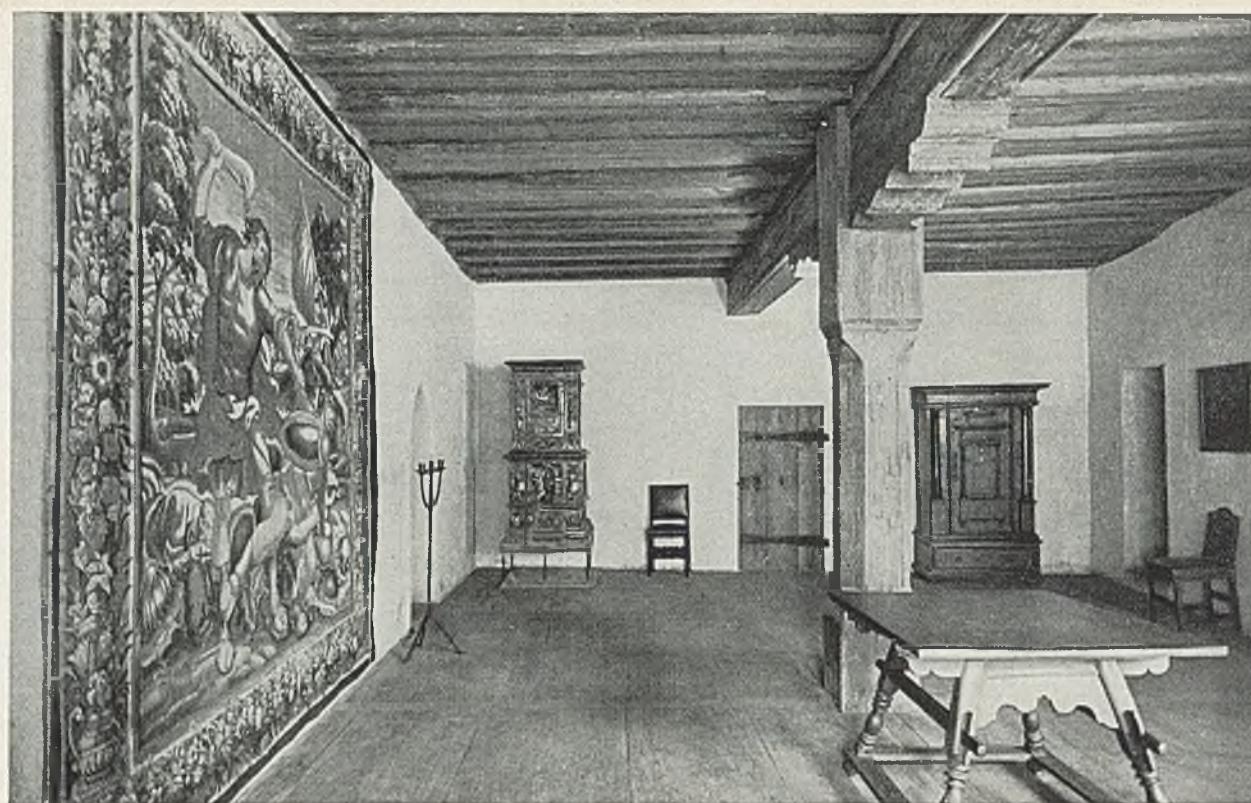
86



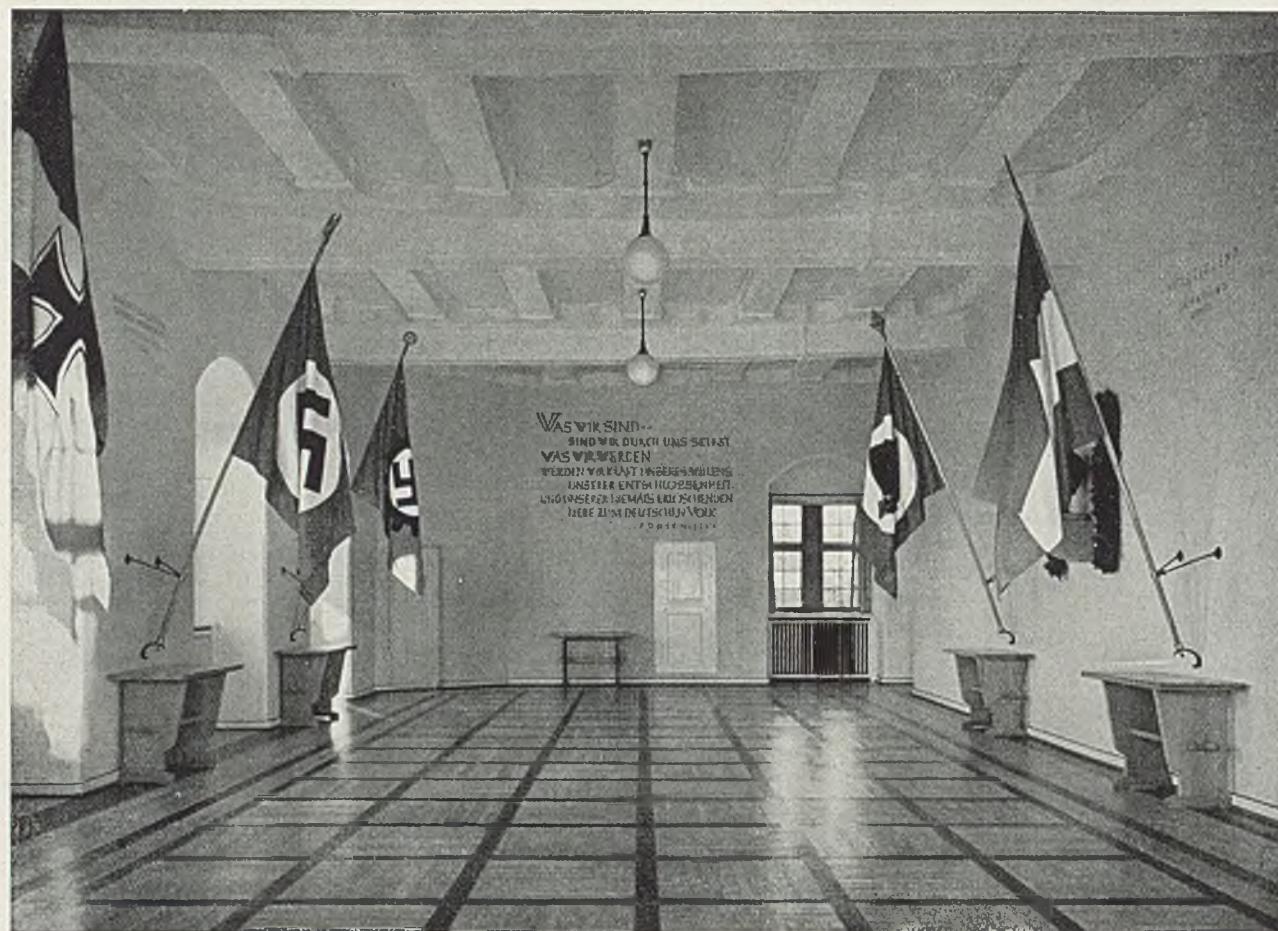
87



88

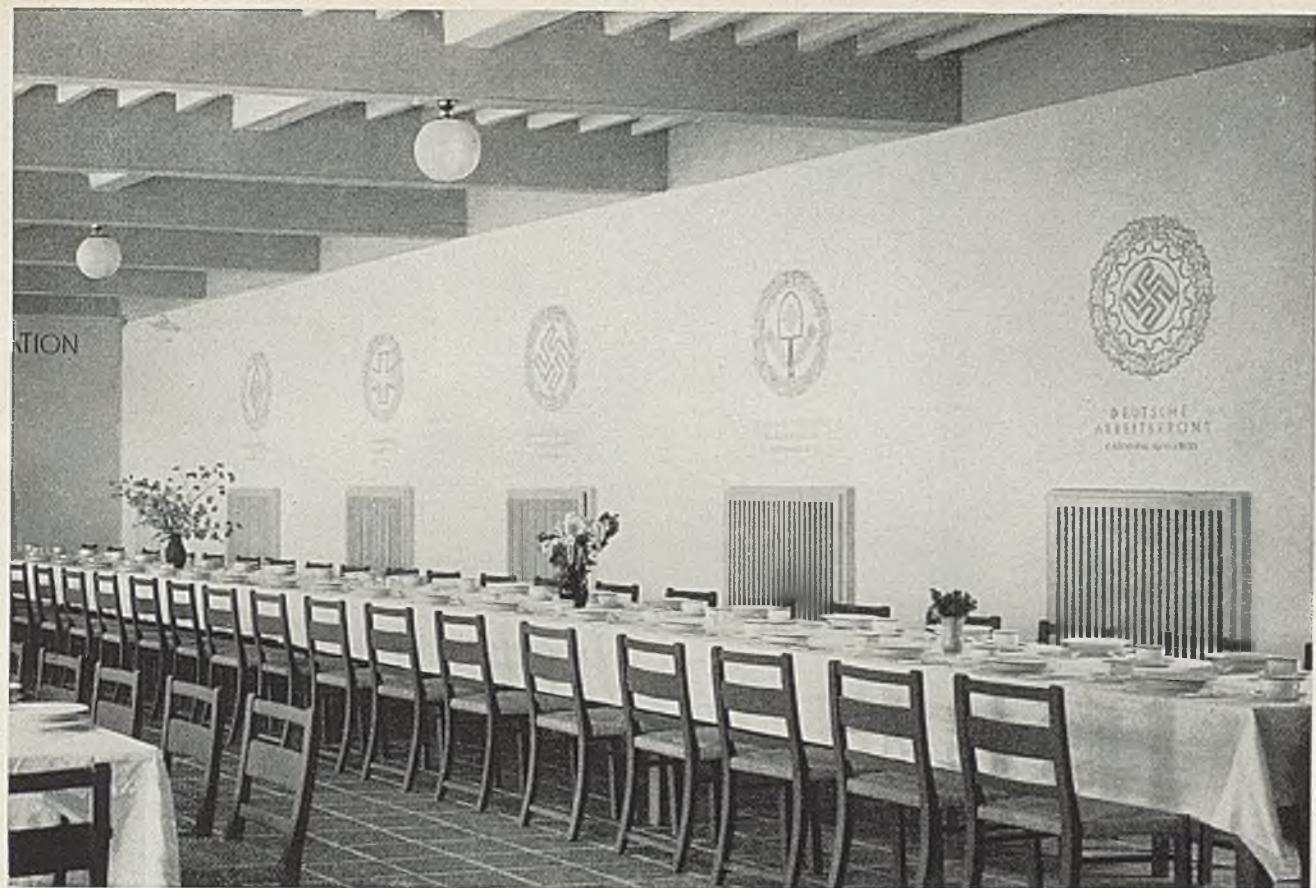


89



90

96



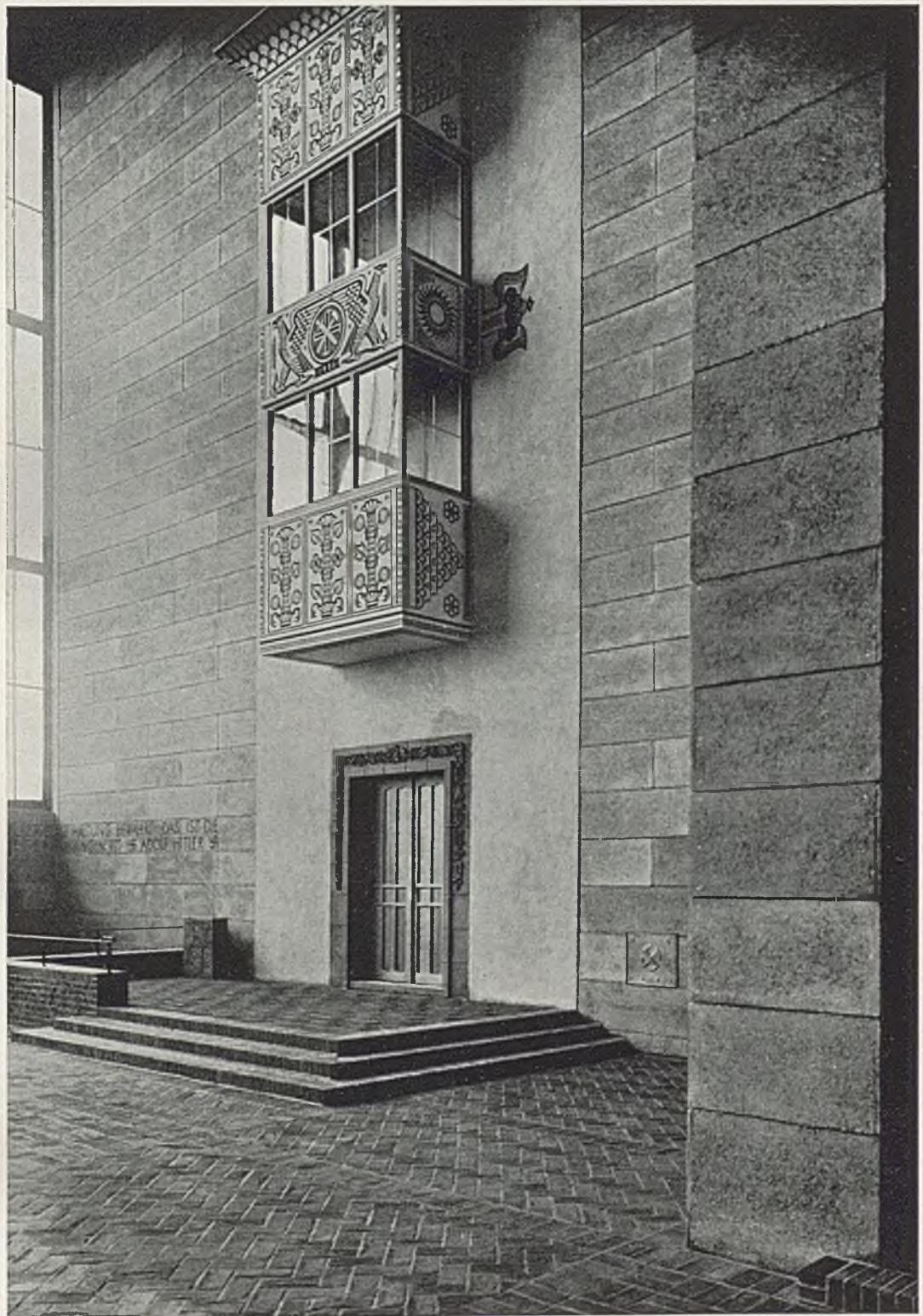
91



92

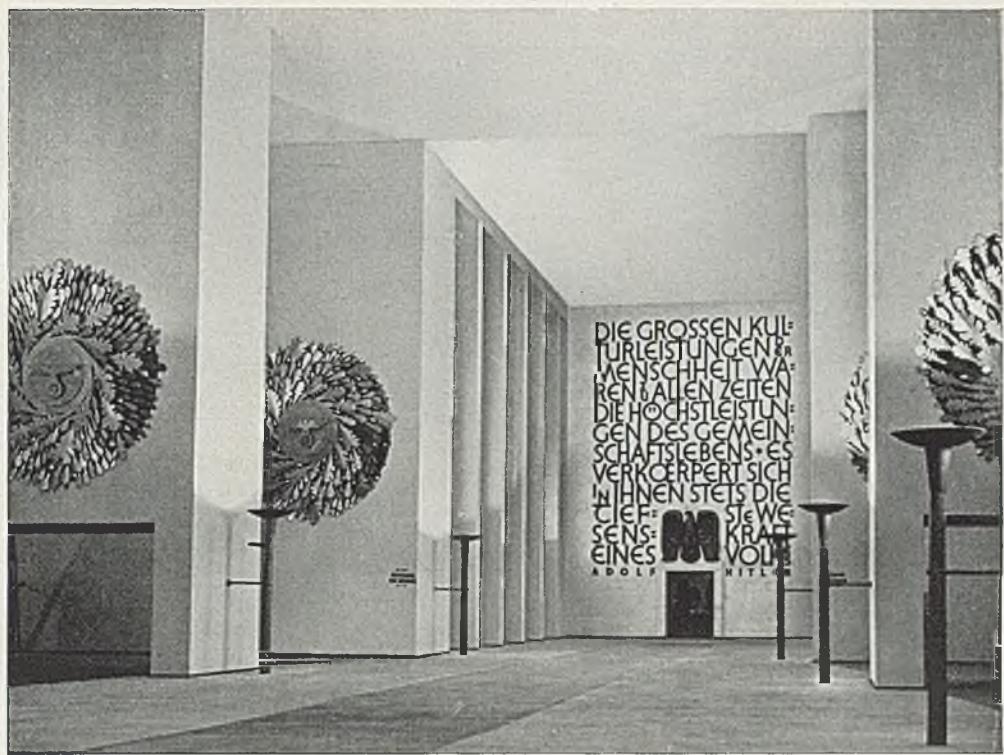
97



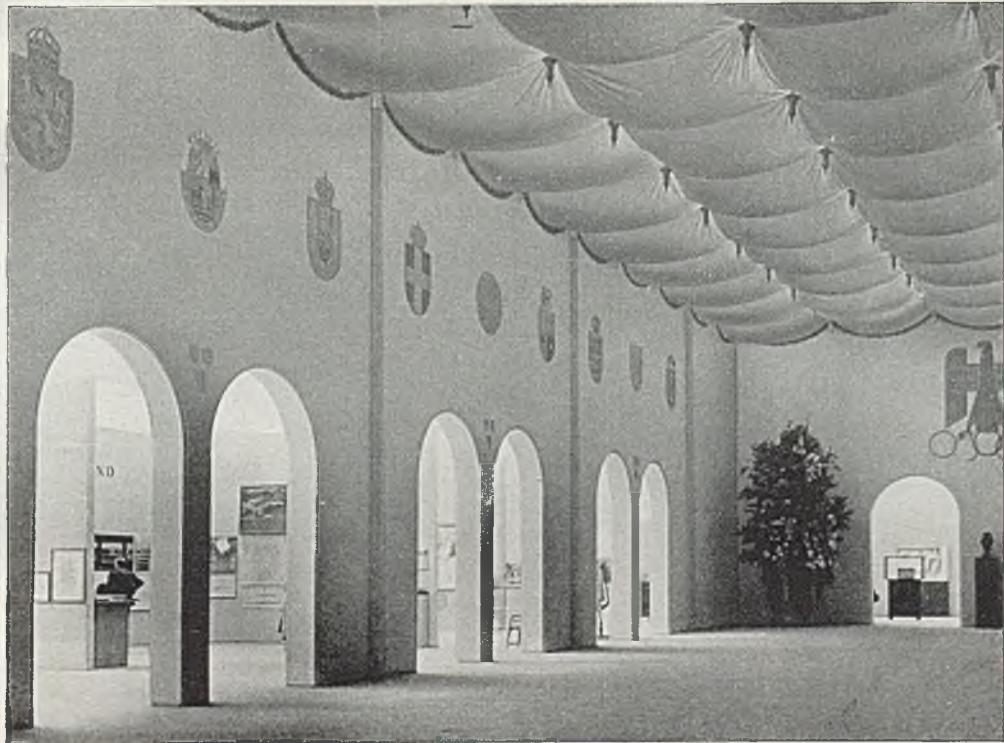




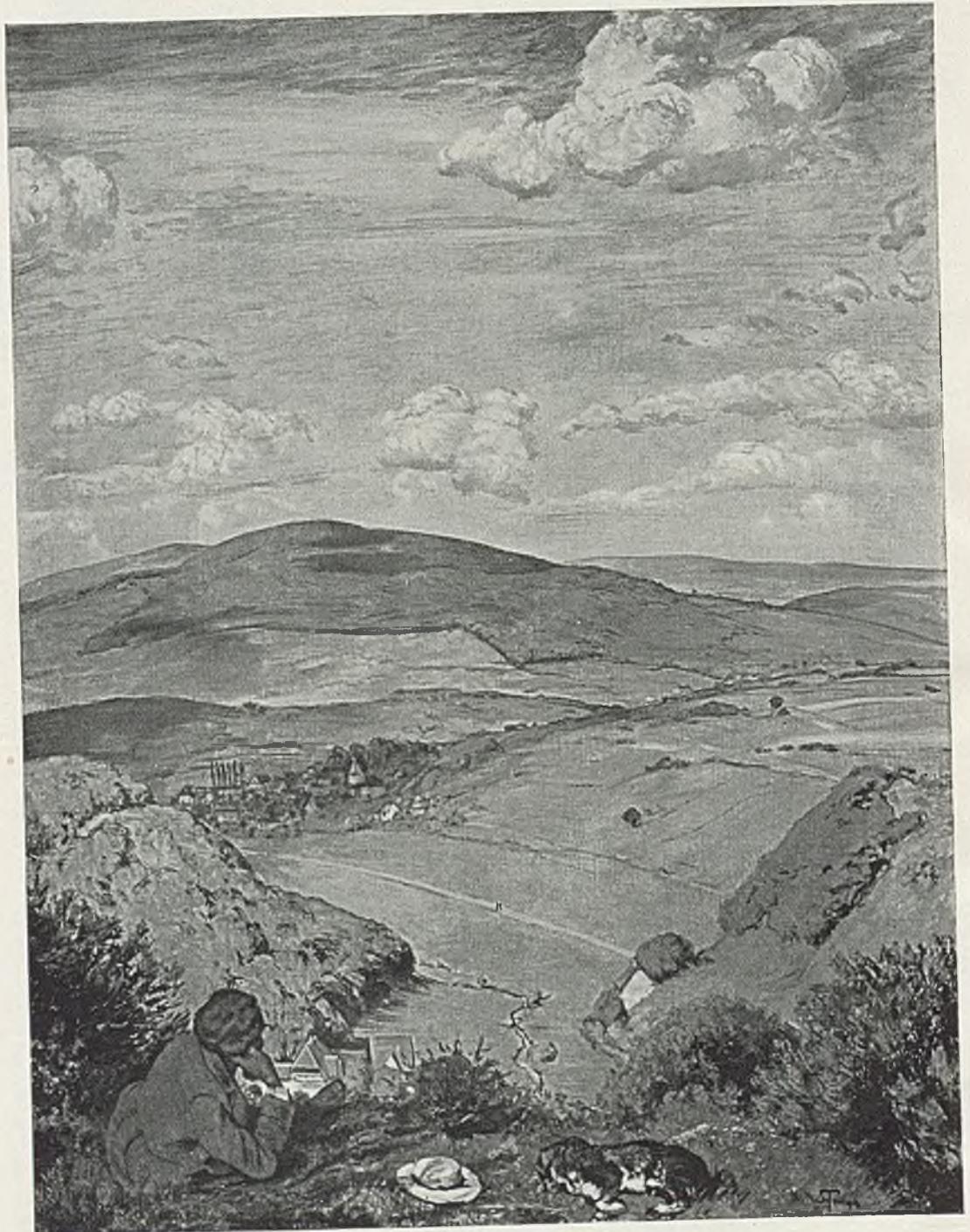
95

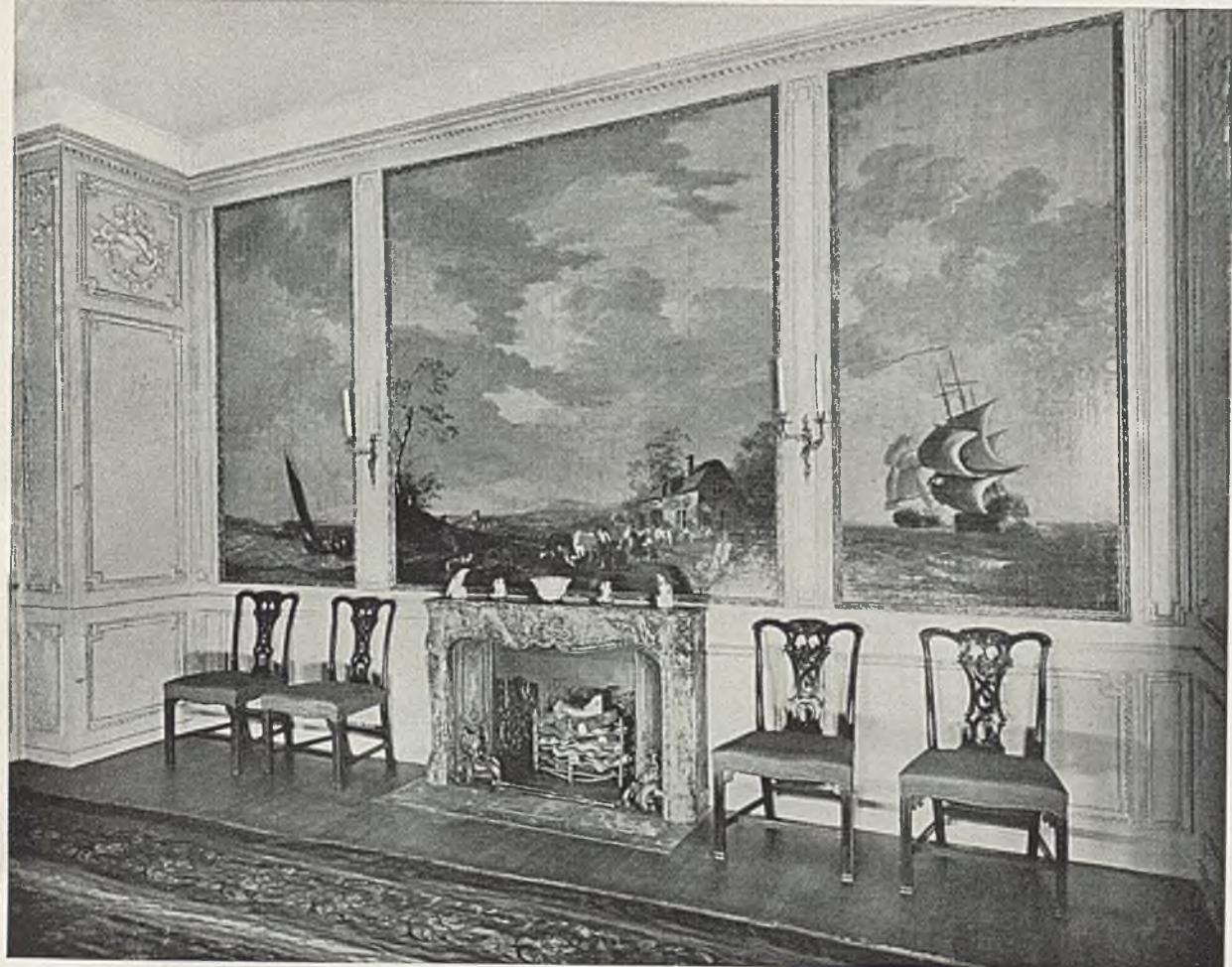


96



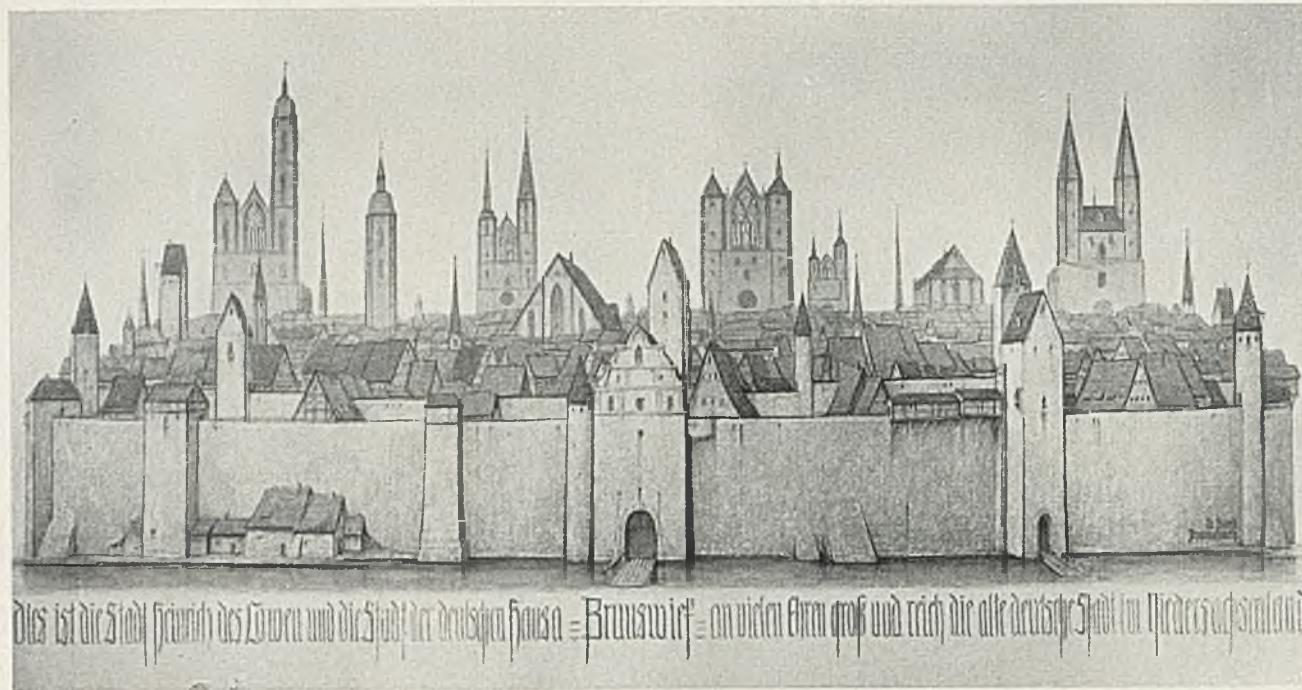
97



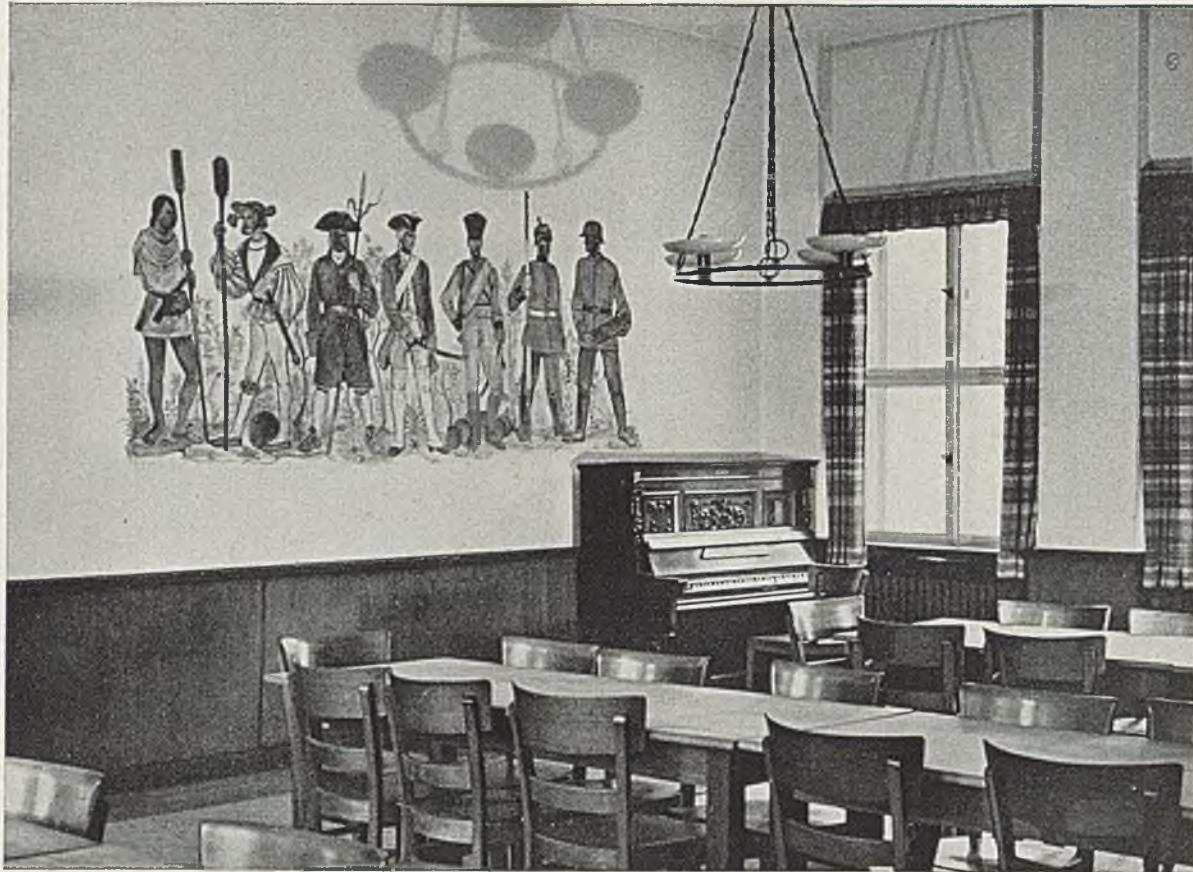


99

103



Dies ist die Stadt Friedrich des Löwen und die Stadt in deutscher Hauser - Braunschweig - an vielen Stren gross und trich dir alle deutsche Stadt im Hinterland





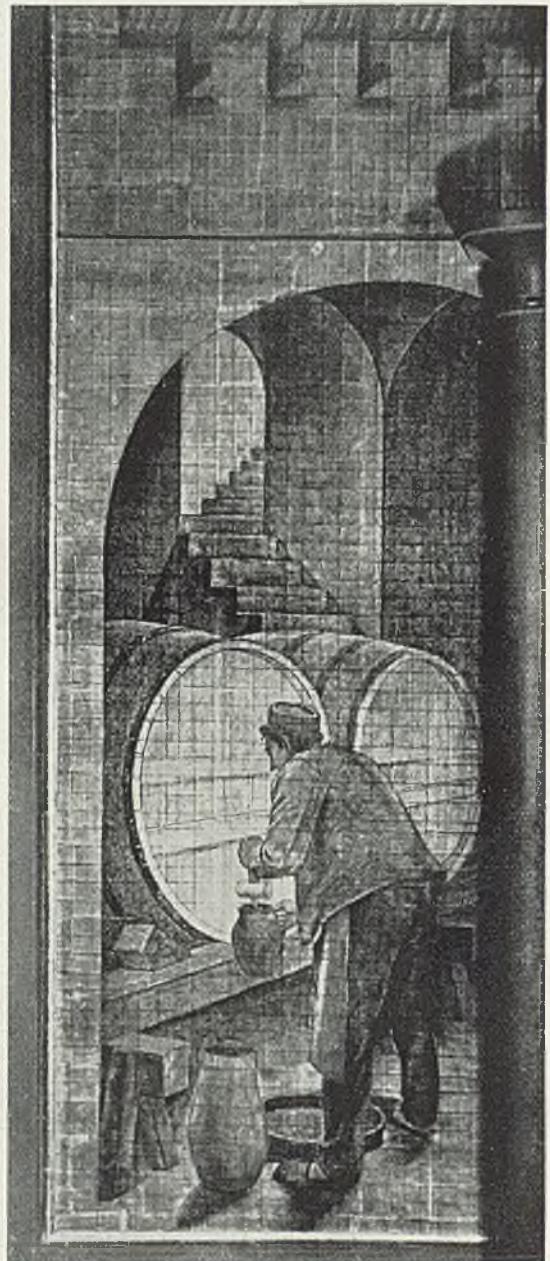




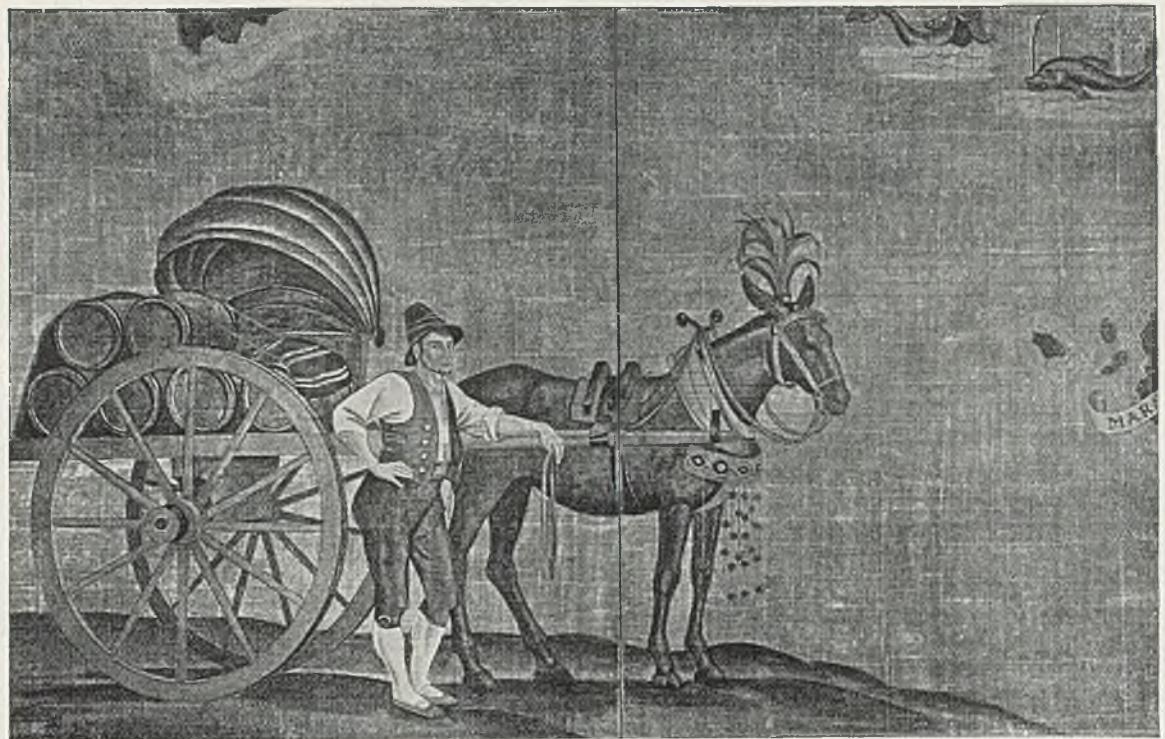




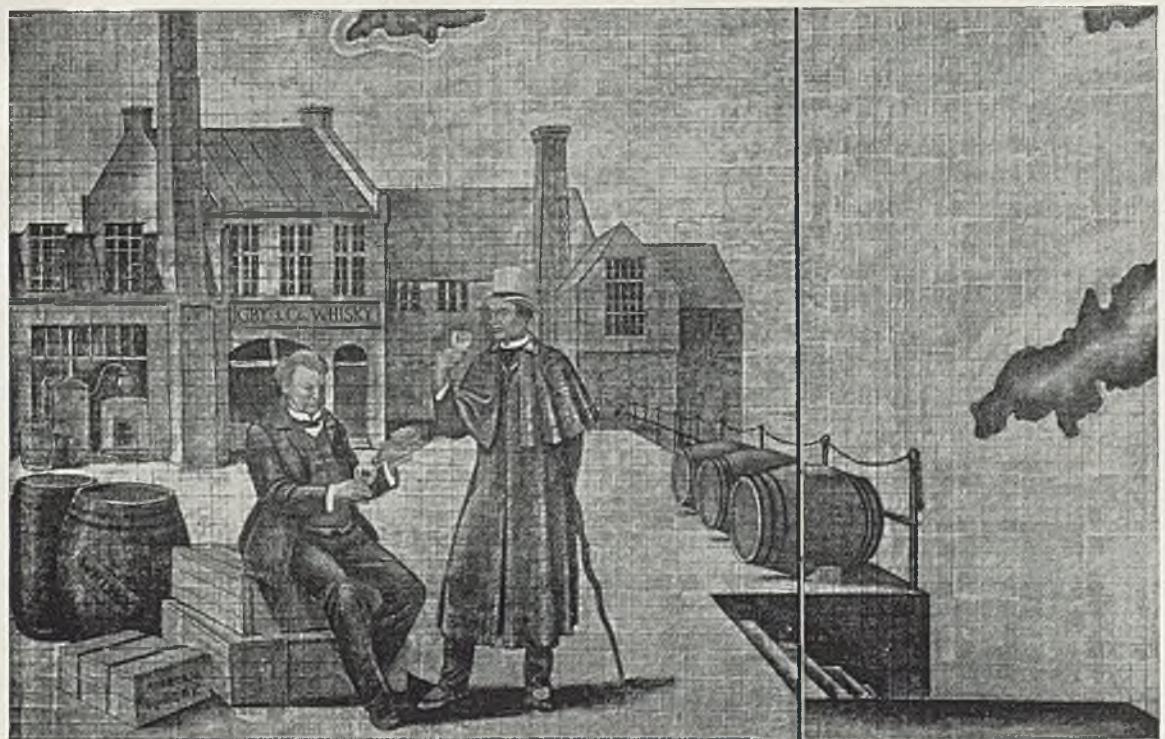
106



107



108



109

III



110



111



112

113



113

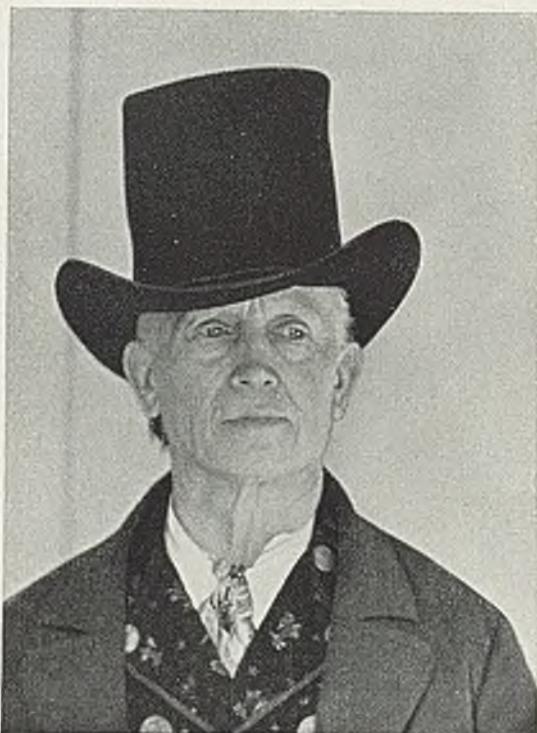
114



114



115



116



117



118



119







122



123

120



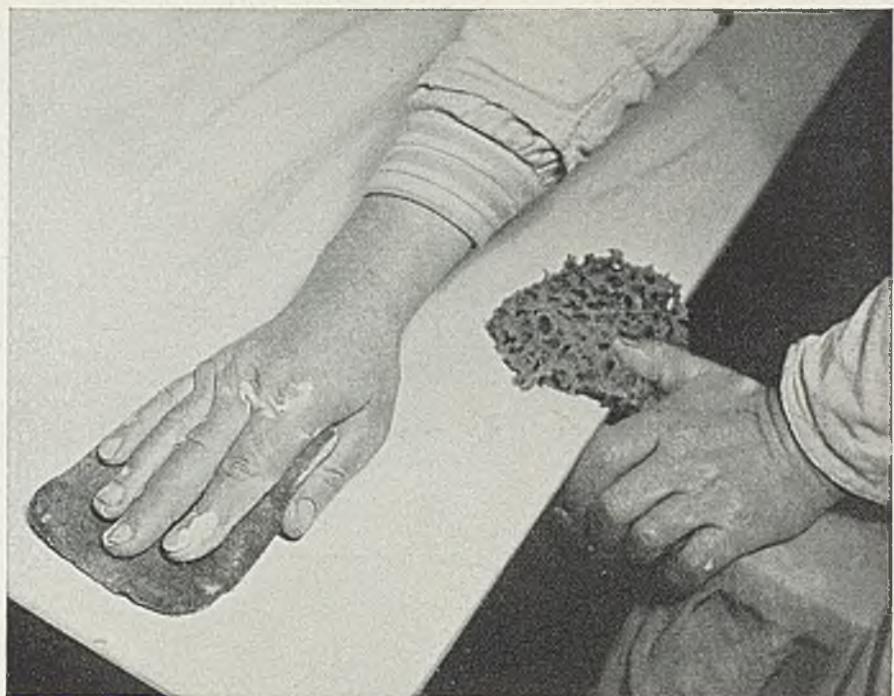
124



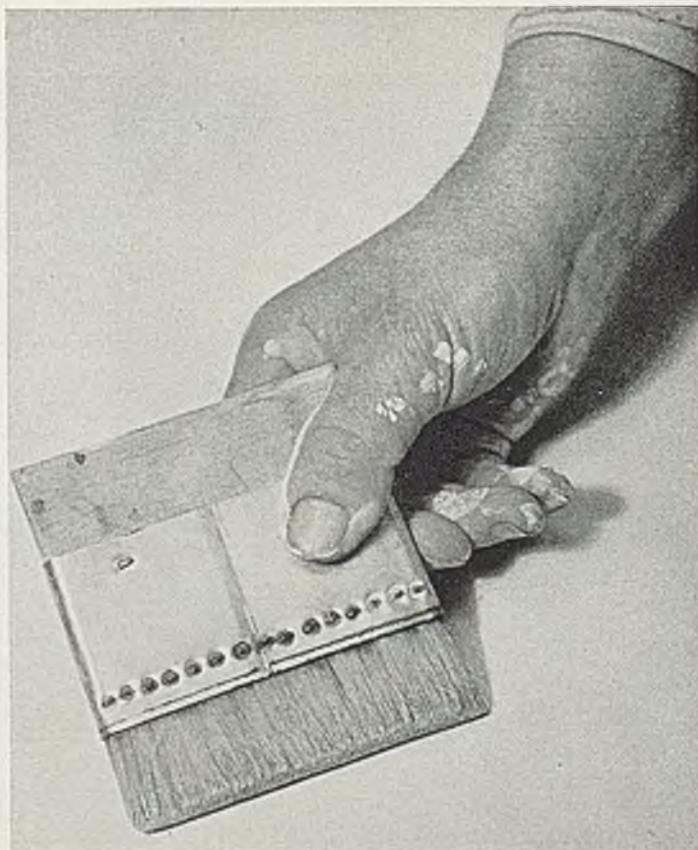
125



126



127

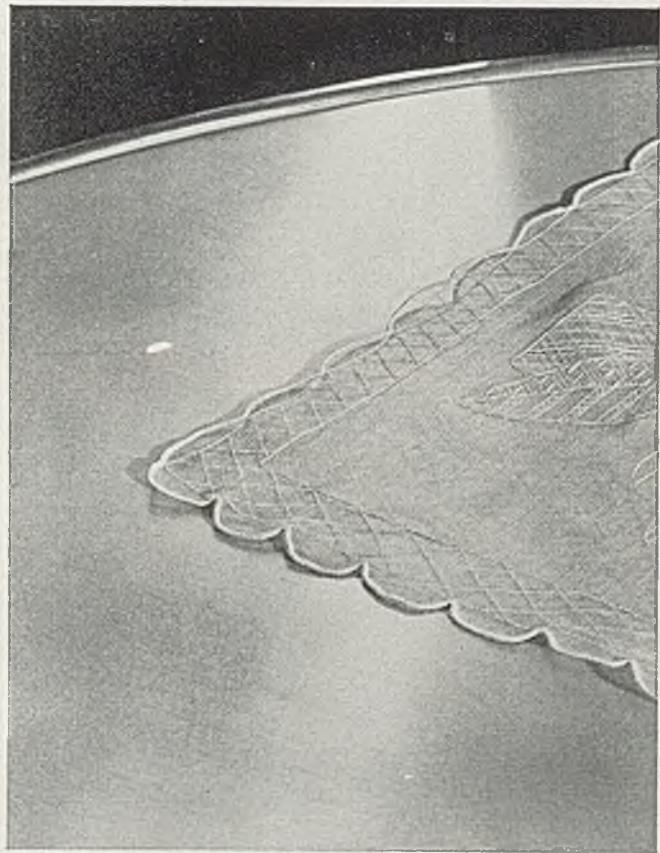


128

122



129



130



131



132



133



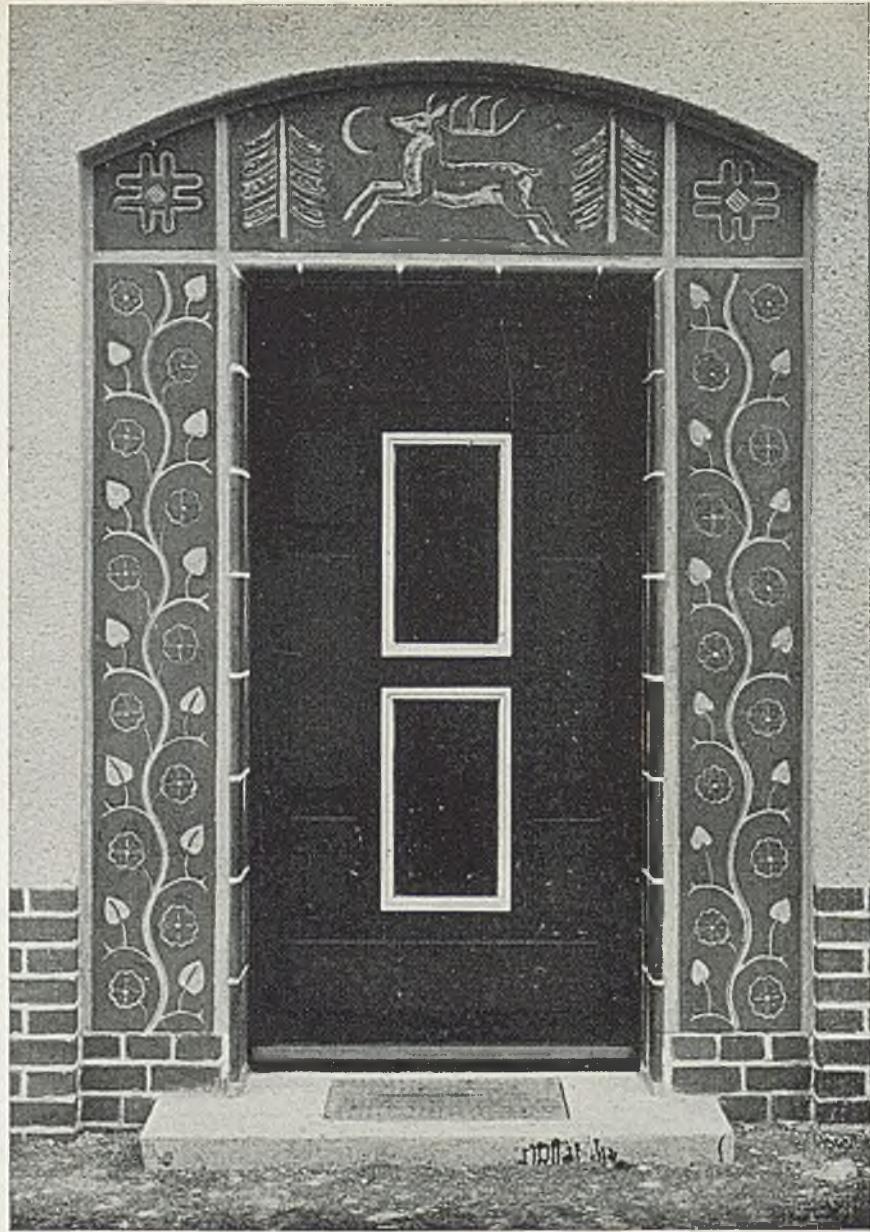
134



135



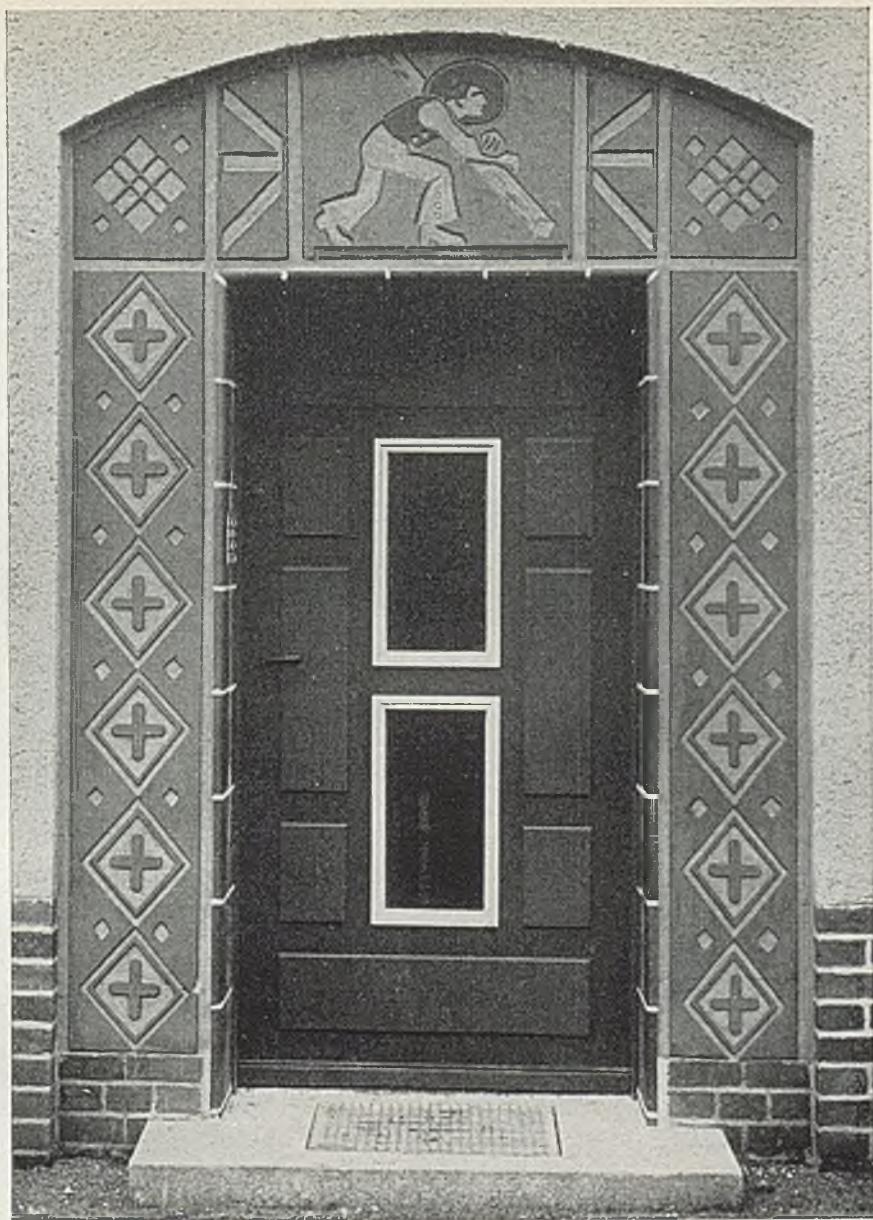
136



137



138



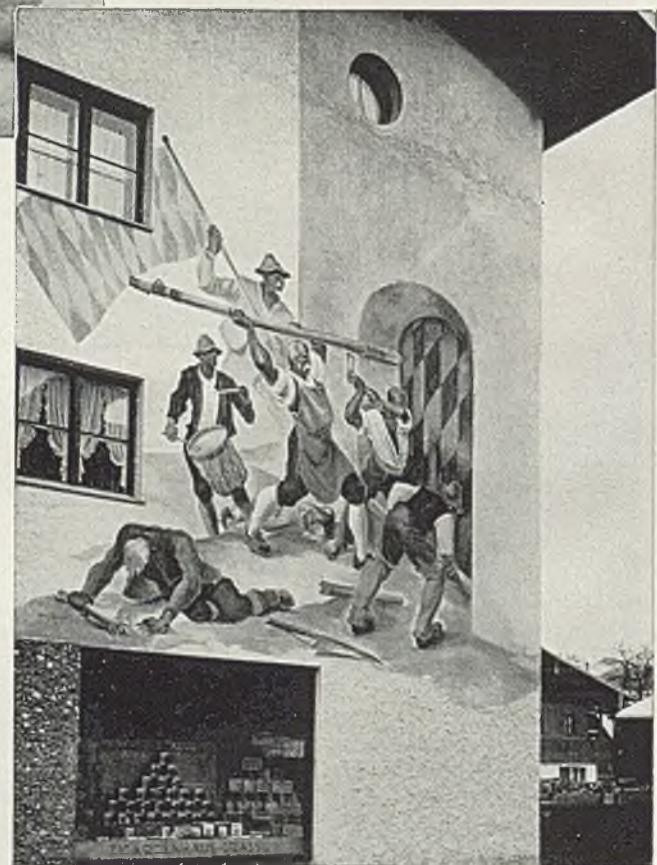
139



140



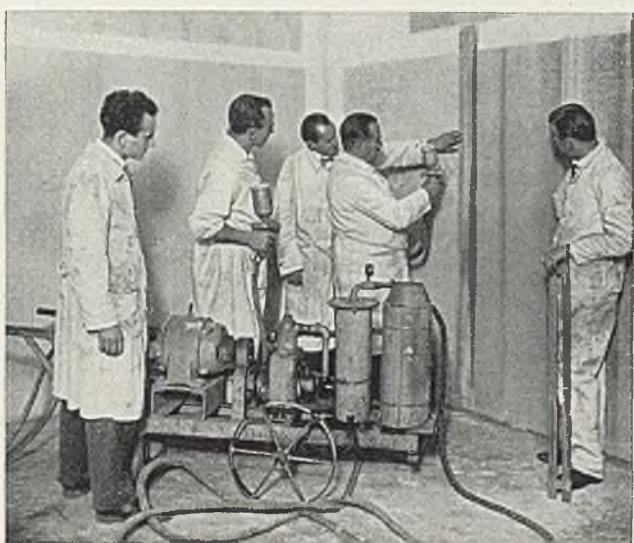
141



142



143



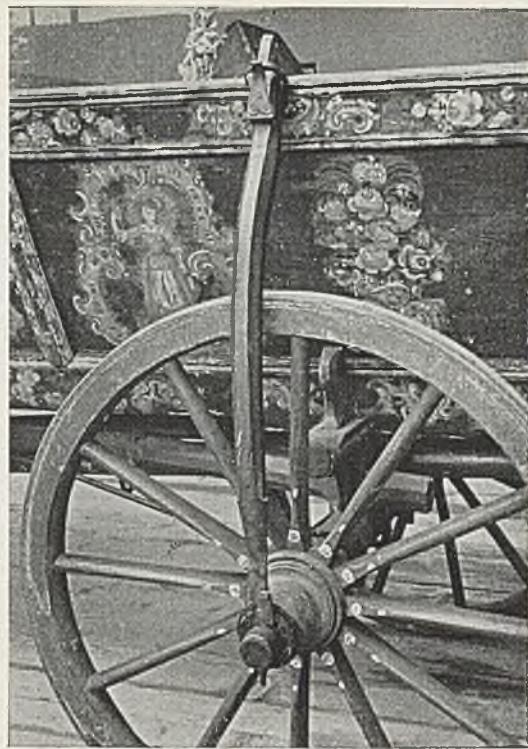
144



145



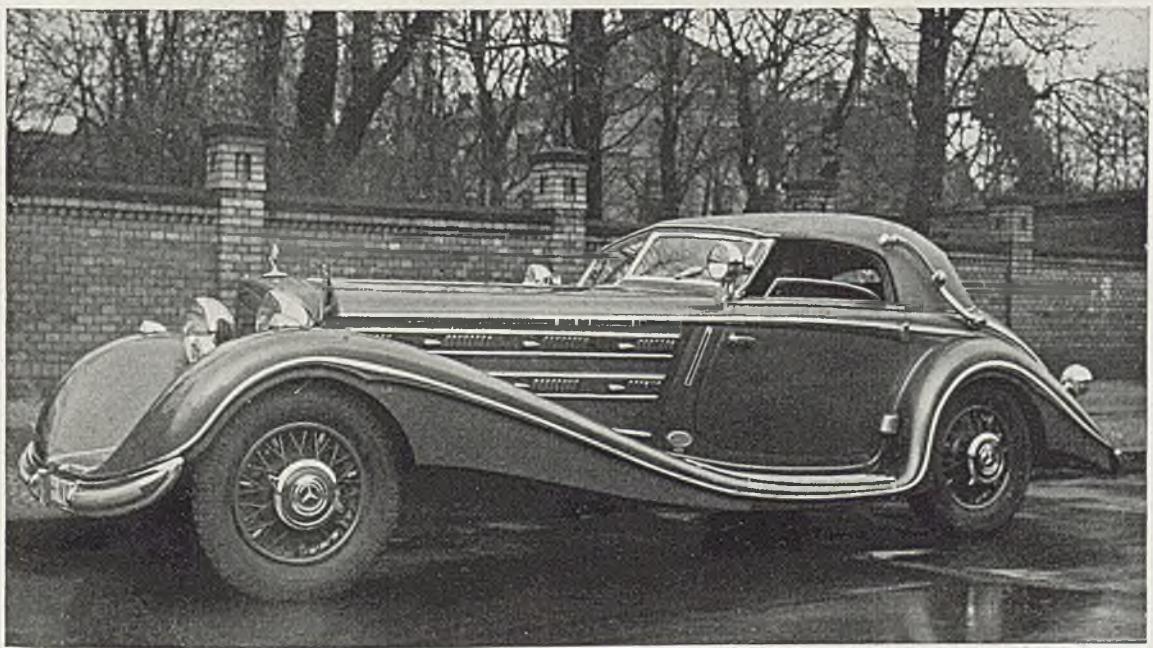
146



147



148



149

Zu den Abbildungen

Haus, Raum, Bewohner. Abb. 1-15 (A. F.)

Alle Betrachtung über die Arbeit des Malers als Handwerker hat von drei Beziehungen auszugehen, durch die sie – solange es Maler gibt – bestimmt sein wird. Wir meinen die Beziehung zum Haus, zum Raum und zum Bewohner. Es ist müßig, darüber nachzudenken, welche davon die wichtigste sei. Sie sind, eine von der andern, in einem Maße abhängig, daß man an ihre Stelle eine Reihe entsprechender Begriffe sehen kann, um immer wieder auf die gleichen Zusammenhänge zu stoßen. So sind „Landschaft“, „Volkstum“, „Rasse“ Ausweitungen derselben Beziehungen, die schließlich in „Lebensbedingungen, Nestbau und Gattung“ ihre letzte Verallgemeinerung erfahren.

Um deutlichsten ablesbar ist die ewige Beziehung am Bauernhaus, das eins ist mit dem Boden, auf dem es steht, eins mit den Lebensbedürfnissen, für die es gebaut ist, und eins mit dem Menschen, der es bewohnt. Beim städtischen Haus verschiebt sich nicht die Folgerichtigkeit dieser Beziehungen, sondern nur die gleichförmige Sicherheit ihres Ausdrucks, der sich im jeweiligen Stil und zeitweise auch in einem bloßen Geschmack äußert. Außerdem entstehen dort, wo der Mensch in Gemeinschaft lebt, neben dem auf die Familie als kleinster und sinnfälligster Einheit abgestellten (Nest-)Bau, Sonderbauten, welche zwar den gleichen Bindungen unterliegen, darüber hinaus aber noch andere Merkmale tragen, die dem Zweck und der Art dieser Gemeinschaft entstammen. Je vielfältiger das Dasein sich gestaltet, desto reicher und verschiedenartiger wird sein Ausdruck. Jede Veränderung einer der drei Beziehungen hat einen Wechsel im Ausdruck zur Folge. Einmal ist es die Landschaft, welche durch Bebauung ihren Charakter wechseln kann. Das hat vielleicht den Übergang vom Holz- zum Steinbau in Deutschland mit verursacht. Das andere Mal wandeln sich Sitte und Lebensgewohnheit, auch die Tätigkeit des Menschen, dann ändern sich die Räume; endlich stößt der Mensch in seinen Wanderungen auf andere Rassebestandteile, durch die sein Wesen eine neue Prägung erhält. In allen diesen Möglichkeiten des Wandels liegt Blüte und Verfall, Aufstieg und Abstieg, Klarheit und Vertorrenheit alles dessen, was der Mensch sich als seine Form geschaffen hat, eingeschlossen.

Man kann Architektur und alles, was ihr dient, also auch die Arbeit des Malers, nicht losgelöst vom Leben betrachten. Das ist der Sinn der ersten Bildbeispiele, die zum Haus und zum Raum auch den Bewohner zeigen. Die folgenden seien diese Ergänzung stillschweigend voraus. Im übrigen beschränken wir unsere Hinweise auf jene Angaben, welche durch die Notwendigkeit, die fehlende Farbe durch Worte zu ersehen, nicht umgangen werden können.

Abb. 1, 2, 3. Haus, Raum, Bewohner im „etwigen“ Bauernthum. Die natürlichen und bodenständigen Baumittel, Holzfach- und Mauerwerk, das eine roh, das andere verputzt und gefälzt, bestimmen das Aussehen des Hauses. Durch Sonne und Regen ist die Verschalung so gebräunt, wie das Gesicht des Bauern. Die weiße und fast alljährlich frisch getünchte Wand steht dazu, wie die Farbe des Hemds zum Gesicht des Bauern. Ob und warum hier Haus, Landschaft und Bewohner zusammenpassen, ist eine müßige Frage.

Die bürgerliche Stube ist mehr warm als luftig, mehr gemütlich als hell. Um Tisch und Ofen sammelt sich Familie und Gesinde. Zunächst haben wir uns Bank, Stühle und Tisch meistens roh und unbemalt vorzustellen. Farbe war Ausdruck von Wohlhabenheit, die sich längst nicht jeder leisten konnte. Trotzdem atmen alle Räume jene Wohnlichkeit, die alles Natürliche und Echte von selbst hervorruft.

Abb. 4, 5, 6. Haus, Raum, Bewohner 1760. Während alle bürgerliche Tätigkeit in ihren Grundzügen dauernd, in ihren Wohngewohnheiten also beständig ist, wechselt in der Stadt Grundriß und

Gepräge des Hauses nach dem jeweilig verschiedenen Lebensstil des Bewohners. Eine feudale Gesellschaft und, ihr zugehörig, der Stil des Barock formt Baukörper, Raum und Kleidung. Farbe, als hervorragendes Mittel der Repräsentation, spielt außen und innen eine entscheidende Rolle. Rang und Würde des Lebens einer herrschenden Schicht bewirken eine Sicherheit des Ausdrucks, die kein Gebiet des Lebens außer acht lässt. Die Einheit von Haus, Raum und Bewohner ist vollkommen. Der Barock beherrschte z. B. von Wien her die gesamte bayerische Baukunst und Eslingt mit seiner letzten Verfeinerung im Rokoko bis in die heutige Zeit nach. Die Farbsitten des bayerischen Landes, so wie wir sie jetzt noch vorfinden, sind wesentlich von dieser Tassache beeinflusst. Heitere, lichte, musikalische Farbzusammenstellungen herrschen vor. (Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß der Kalkanstrich noch heute vom bayerischen Malerhandwerk mit großer Sachkenntnis angewendet wird. Zahlreiche Kirchenräume mit ungemein zartem, transparentem Spiel des Lichtes, das allein mit Kalkanstrich zu erzielen ist, geben davon Zeugnis. Dagegen wirken alle Anstriche mit anderen Bindemitteln und z. B. Kreide als Pigment stumpf und schwer. Wir raten jedem Maler, zur Erkennung der Wirkungsunterschiede zweier maßgleiche Räume einmal mit Kalkfarbe, das andere Mal mit Kreide einzustreichen.) Leichtgetönter Stuck und goldene Rahmenprofile bilden die Fassung zu Fresken, die in ihrer Farbigkeit wie Edelsteine wirken.

Im guten bayerischen Faß- und Kirchenmalerhandwerk ist die Tradition dieses hohen handwerklichen Könnens noch durchaus lebendig.

Abb. 7, 8, 9. Haus, Raum, Bewohner 1800. Empire ist die erste Epoche abendländischer Baukunst, die sich ihre Stilmotive entlehnt. Die geborgten Formen werden aber doch selbstständig verarbeitet und auf eine bürgerliche Gesellschaft zugeschnitten, die die Herrschaft des Feudalstaates übernommen hat. Ihren Herrschaftsantritt verdankt sie den Ideen der französischen Revolution. Die Literatur tritt zum erstenmal die Führung an, die Zeit ist aber immerhin stark genug ausgerichtet, um der äußeren, sichtbaren Form eine einheitliche, wenn auch kühle, verstandesbetonte Haltung zu geben. Das gilt auch für die Farbe, die ihre ursprüngliche Kraft verloren zu haben scheint.

Das uns allen bekannte „Biedermeier“ ist die deutsche Form dieses Zeitausdrucks, der bis zum heutigen Tage im Stil des gepflegten Bürgerhauses nachwirkt. In diese Epoche dürfte die Entstehung des sog. „Dekorationsmalers“ oder „Zimmermalers“ fallen. Die Wände werden in Füllungen aufgefertigt und „dekoriert“. Sinn für schöne und satte Farbstimmung und Beherrschung des Malpinsels zeichnen das Können dieses neu sich bildenden Handwerks aus, das ebenso rasch seinen Höhepunkt wie seine Entartung erreicht.

Abb. 10, 11, 12. Haus, Raum, Bewohner 1890. Auch hier haben wir es mit einer bemerkenswerten Einheit zu tun, die alle Kennzeichen einer geradezu tollen Vertirrung an sich trägt. Hier äußert sich kein anderes gemeinsames Merkmal der Herrschaft oder Führung einer Gesellschaft mehr, als das des Bankkontos. Es scheint fast so, als ob der Deutsche als „Bürger“ in seiner Geschichte die schlechteste Figur gemacht habe. Der „Dekorationsmaler“ wird zum artistischen Handlanger einer falschen Pracht, in welcher ungefähr alles unrecht ist, was der Verschönerung und Verzierung des Raumes dienen soll. Nicht von der ornamentalen Marmorierung eines Barockaltars, sondern von hier nimmt die Unsitte der Holz- und Marmorimitation ihren Ausgang.

Leder ist es gerade diese Zeit, der viele Malerhandwerker nachtrauen.

Abb. 13, 14, 15. Haus, Raum, Bewohner: heute. Die Überwindung der baulichen Unkultur des 19. Jahrhunderts rief zwei Lösungen hervor, von denen die eine Besinnung auf den Zweck, die andere Rückkehr zur heimischen Bauweise lautete. Auf ihre Weise hatte jede von ihnen ihre Berechtigung. Da die einzige mögliche Bauweise in der Vereinigung beider Ziele liegt, so müssen die Überreibungen nach beiden Richtungen abgelehnt werden.

Der Mensch hat sich gewandelt, mit ihm seine Lebensgewohnheiten, aber auch seine Technik des Lebens und des Wohnens. Der Wandel des Typus ist somit am Ausdruck des Gesichts, am Ausdruck des Hauses und am Ausdruck des Raumes abzulesen. Was die Farbe als Mittel dieses Ausdrucks anbelangt, so hat die Besinnung auf Werkgerechtigkeit und Zwecke ihre Anwendung zunächst in den Hintergrund gedrängt. Das ist die Rückwirkung einer Umkehr aus der Welt des Scheins, der Dekoration, zu starken und echten Dingen. Diese Zurückhaltung wird eines Tages ganz von selbst überwunden werden.

Werkstoff und Zweck als farb- und formbestimmende Elemente des Bauens (Abb. 16-21)

Abb. 16. Wagräische Käfe in Cismar, Holstein (A. B.).

Strohdach und gefaltete Lehmmauerwerk bestimmen das farbige Aussehen des Hauses.

Abb. 17. Erbhof im Adolf-Hitler-Koog (A. B.).

Ziegeldach, Backsteinmauer und Holzverschalung besitzen als Material farbigen Eigenwert und bedürfen keiner Begründung.

Abb. 18. La Quinta-Wüstenhotel, India, Kalifornien (A. B.).

Starke Schattenbildung, hervorgerufen durch die Struktur des Daches und der gefalteten Wand; bestimmt die farbige Wirkung. Das Haus erscheint vollkommen einbezogen in die Besonderheit der Landschaft.

Abb. 19. Ärzteführerschule in Alt-Rehse (A. B.).

Strohdach und Fachwerk als landschaftgebundene Elemente des Baues sind in ihrer Vorherrschaft Ursache des farbigen Eindruckes.

Abb. 20. Städt. Sparkasse, München, am Harras (A. B.).

Zweckbau, der einen sachlichen Anstrich verlangt, da gewisse Bauteile aus Gründen der Sachverterhaltung durch Farbe geschützt werden müssen. Die Unpassung an die Umgebung ist nicht so selbstverständlich und zwangsläufig, wie bei den vorausgegangenen Beispielen. Die Farbe muß, um überzeugend zu wirken, die Funktion der Bauteile unterstreichen.

Abb. 21. Großgarage in Venedig (A. B.).

Technisch bestimmter Industriebau. Das Maschinenvorwerk ist auch äußerlich ablesbar. Der Eindruck ist farblos, schwarz-weiß, wie die Konstruktion auf dem Reißbrett.

zwischen Abb. 16 und Abb. 21 liegen alle Möglichkeiten heutiger Baugestaltung, vom gewachsenen Bestand eines Bauwerks bis zu dessen maschinenmäßiger Konstruktion. Malerarbeit ist immer und in jedem Falle Beiwerk, dessen Einsatz durch die Gesamthaltung des Baukörpers bestimmt ist. Die Bedingtheit und Gesetzmäßigkeit der farbigen Sprache kann nur in eingehender Betrachtung der architektonischen Ausdrucksmittel erkannt werden, die gegeben sind, bevor der Maler mit seiner Arbeit beginnt.

Farbe als „Schutz“ und Farbe als „Schmuck“ – zwischen diesen beiden Polen bewegt sich das gesamte Aufgabengebiet des Malerhandwerks. In sehr vielen Fällen finden wir (z. B. beim Fensteranstrich) beide Aufgaben vereinigt. Eine Reihe farbiger Fensterrahmen kann den Gesamteindruck eines Hauses wesentlich beeinflussen und verändern. Der Farbkontakt des Anstrichs einer Brückenkonstruktion wird, wie im Falle der Rheinbrücke bei Düsseldorf, zum wichtigen Bestandteil eines Landschaftsbildes. Hier verliert die nur „sachliche“ Begründung eines Farbkontakts zwar nicht ihre Beweiskraft, aber ihre Ausschließlichkeit. Unsere Zeit ist gegen jede Art von Fehllösungen nach dieser Richtung empfindlich geworden. Die Farbe darf weder täuschen noch verlehen. Aussehen und Wesen einer Sache sollen sich decken.

Farbe und Form als Ausdrucksweise des Malers (Abb. 22-53)

Abb. 22, 23. Alte, überlieferte Zeichen, deren Bedeutung für uns erklärbar, aber nicht mehr durchwegs lebendig ist. Sie finden sich an vielen Häusern nordischer Herkunft als Bemalung und Schnitzwerk und knüpfen sich an altes Brauchtum (A. F.).

Der noch heute in katholischen Ländern übliche Brauch, am Fest der Heiligen Drei Könige das Zeichen C+M+B (Caspar, Melchior, Baltazar) mit Kreide auf die Türe zu malen, gehört hierher, ebenso in anderen Zusammenhängen die Anbringung des Hufeisens als Glückzeichen über dem Stalleingang.

Abb. 24. Haustür in Rengen.

Im Oberlicht die Sinnbilder des Lebensbaums und des Achtfingers (A. F.).

- Abb. 25. Bemalter Bauernschrank mit christlichen Sinnbildern und mit Blumenornamentik als Schmuckwerk (B. R.).
Der mit der Brautwäsche angefüllte Schrank wurde am Tag des Hochzeitsfestes durchs Dorf gefahren. Das mag den Anlaß zur prunkvollen Bemalung gegeben haben.
- Abb. 26. Unechtes städtisches Kunstmalerhandwerk ohne persönliche Beziehung zum Besitzer als Nachahmung volkstümlicher Ausdrucksweise.
- Abb. 27. Geschnitztes altes Tor mit Lebensbaum und Posaunenengeln. Eitum (B. R.).
- Abb. 28. Dorfsiedlung Belbert, Hauseingang (A. B.). Professor Gießer, Hamburg.
Sinnspruch an einem neuen Siedlungsbau.
- Abb. 29, 30. Gesamtaufnahme und Einzelheit des Jodelbauerhauses in Hagenberg bei Bayrischzell (M. B.).
Echte Bauernmalerei in volkstümlicher Übertragung eines städtischen Stils (Rokoko). Die Farbtöne sind dorb und realistisch. Die Darstellungen stehen in engster Beziehung zu den Ereignissen des bäuerlichen Daseins.
- Abb. 31, 32. Hausbemalung in Oberammergau. Keine Bauernmalerei, sondern die Leistung eines hochgezüchteten Kirchenmalerhandwerks, das auch beim wohlhabenden Bauern Brot und Arbeit fand.
- Abb. 33. Klassizistisch bemaltes Bett aus Pongau (M. B.).
Arbeit eines geschulten, städtischen Fassmalers. Reiches vergoldetes Schnitzwerk als Rahmen zu meisterlich bemalten Kartuschen.
- Abb. 34. Tegernseer Brautbett (M. B.).
Ein Früchtestillleben am Fußende, eine biblische Darstellung zu Häupten des Bettes, dazu eine ganze Geschichte in Bildern an der Rückwand. Naive aber durchaus selbständige Verarbeitung der Motive ohne Anlehnung. Farbig laute, fast bunte Behandlung.
- Abb. 35. Tür an einem neuen Erbbauernhof (A. F.).
Die Beziehung zum Besitzer des Hofes bildet hier wie zu allen Zeiten den Anlaß der Bemalung. Die Gestaltung selbst entstammt unserem derzeitigen Formenschatz.
- Abb. 36. Bemalter Schrank von Göhlert, Augsburg (A. F.).
Volkstümliche Kunst ist auch in unserer Zeit nicht ausgestorben. Der Schrank, der hier nur der Bemalung wegen aufgenommen ist, entstand als persönliches Geschenk anlässlich einer Hochzeit. Es wäre schön und nachahmenswert, den Maler bei solchen Anlässen auch heute wieder zu bemühen. Die farbige Grundhaltung des Schrankes ist blaugrau. Die Füllungen sind braun mit wenig fremden Farben für die Zeichen.
- Abb. 37, 38. Volkstümliche Schmuckmotive aus einem Raum der Röd.-Stadt (A. F.).
- Abb. 39, 40. Ornamentale Kammzugmotive als Schmuck, der aus geschickter Führung des Werkzeugs entsteht (A. F.).
Geglückte Versuche neuer, volkstümlicher Schmuckmalerei an zeitgemäßen Aufgaben ohne Anlehnung an alte Vorbilder.
- Abb. 41, 42, 43. Schrift als gesichertes ornamentales Motiv, das dem heutigen Maler in gleicher Weise zur Verfügung steht wie dem früheren.
Ihre Beherrschung gehört zu den Voraussetzungen eines zeitgemäßen Meisteriums.
- Abb. 44. Alte Wappenmalerei im Audienzsaal der Burg zu Nürnberg (B. R.).
- Abb. 45, 46. Neue deutsche Adler der Reichspost (A. F.).
Heraldik und Schrift sind verwandte Arbeitsgebiete. Ihr Formwandel ist eingeschränkt, durch den Zwang einer allgemeinverständlichen Lesbarkeit. Die Farbe unterliegt einer strengen Gesetzmäßigkeit.
Es ist kein Zufall, daß die alten Beispiele der Wappenkunst mehr malerisch, die neuen mehr graphisch wirken. Der Unterschied liegt im Zweck, der dort das Wappen als Ausdruck der Repräsentation, hier als Erkennungszeichen bestimmt. Das entscheidet auch über Reichstum oder Sparsamkeit der angewandten Farbe.

- Abb. 47. Zunfttafel mit Meisterzeichen aus Ravensburg (A. F.).
Genossenschaftsscheibe als Sinnbild einer durch Generationen lebendigen Standesehr und des Berufsstolzes.
- Abb. 48. Eingang zur Ausstellung des Reichsverbandes der Privatversicherungen. Graffito (A. F.).
Sinnbildhafte Darstellung der einzelnen Versicherungszweige. Neue Art der Zeichengabe für neue Zwecke.
- Abb. 49, 50. Wappen und Blumenornament, Schleiflackarbeit für ein Schild und eine Schrankfüllung (A. M. und A. F.).
Alte Motive in neuer Form und neuer Technik.
- Abb. 51, 52. Marmor und Holz als Ornament. Aus der Vorbildersammlung Hans Urbanisch, München (A. F.).
Marmor- und Holzstruktur treten hier nicht als Imitation, sondern als Ornament auf.
- Abb. 53. Holzähnliche Ornamentik in Kammzugtechnik (A. M.).
Keine Nachahmung des Holzes, sondern eine ornamentale Verarbeitung des Holzcharakters.

Sonderaufgaben des Malers (Abb. 54–64)

- Abb. 54. Mittelschiff der Heiliggeistkirche, München (B. S.).
Beispiel einer Kirchenerneuerung aus stil sicherer Seiten; die gotische Anlage ist kaum mehr erkennbar. Die ganze Kirche ist verzopft. Ein starker Ausdruckswillen gestaltet das gesamte Bauwerk in seinem Stile um. Die unbedingte Sicherheit des Formwillens lässt das Werk zu hoher Schönheit gedeihen. Mit der Form wandelte sich auch die Farbe. An Stelle der ernsten Schwere, welche gotischen Kirchen in der Regel eigen ist, tritt eine lichte Heiterkeit. Die farbigen Glasfenster, die das Licht abschließen, werden durch helle Scheiben ersetzt, durch welche ein breiter Lichtstrom eindringt. Weiße Wände tragen den gefönten Stud, der in den Deckenschmuck der Freskomalerei übergeht. Die Farbskala ergibt eine „festliche“ Reihe.
- Abb. 55. Mittelschiff der Marienkirche, Frankfurt a. d. O.
Die Umgestaltung der Kirche stammt von Schinkel. Das gotische Gewölbe ist gewahrt, dagegen sind Säulenumkleidung und Kapitelle Altrappen, die nicht mehr überzeugen. Dennoch lässt insbesondere die sehr schöne Kanzel die meisterliche Hand eines Baufünnstlers erkennen. Vollständig missglückt erscheint die Farbe des Gewölbes. Ihre Wahl (grün) war offenbar vom Geschmack des Architekten abhängig, ohne Rücksicht darauf, daß es sich um einen Kirchenraum handelte.
- Abb. 56. Domrestaurierung, Frauenkirche, München. Mittelschiff.
Die im Jahre 1935 vollendete Erneuerung des Münchner Doms folgte in der Farbe den Spuren der durch den Konservator aufgefundenen alten Decken- und Wandtöne. Das ist unsere Art, solche Aufgaben zu bewältigen. Der Innenraum hat in seinem Eindruck sehr gewonnen und befriedigt mit seiner von allen unkünstlerischen Zutaten des 19. Jahrhunderts gesäuberten, schlichten und feierlichen, farbigen Haltung durchaus unsere zeitgemäßen Ansprüche.
- Abb. 57. Severinskirche Erfurt, Inneres.
Beispiel einer „stiledchten“ Renovierung aus dem 19. Jahrhundert. Der Dekorationsmaler imitiert mit Licht- und Schattenstrichen die Fugen der Steinquadern. Ornamentik und Farbtöne sind gänzlich verfehlt und ruinieren das edle Maß des gotischen Raumes. Hier hat sich ein in jedem Sinne unfähiges Kunstgewerbe ausgeföhrt, das sein ganzes Wissen über gotische Ornamentik auf den Wänden und Pfeilern der Kirche abläß. Der Eindruck ist nicht feierlich, sondern bunt.
- Abb. 58. Dom zu Augsburg. Mittelschiff, Fassung von 1860.
Ähnlich, wenn auch im andern Sinne stilgemäß, hat das Jahr 1860 in diesem Kircheninnern gehaust. Die Umkleidung der herrlichen Bilder der Seitenaltäre ist typische Schreinergotik, die vermutlich an Stelle schöner Barockrahmen gesetzt wurde. Der Wandton ist schmutzig oderfarbig.

- Abb. 59. Derselbe. Mittelschiff und Westchor nach Erneuerung von 1934.
Die Freilegung ergab an den Wänden ein gotisches Maßwerk von Strichen, die freigezogen, den Mauerkörper betonen. Die Befreiung der Altarbilder von ihrem Rahmenwerk ergab schließlich ein Bild erfreulicher Einfachheit, das man besser mit „Konservierung“ des Vorgefundenen als mit „Renovierung“ kennzeichnen könnte.
- Abb. 60. Klosterkirche Blaubeuren (B. S.).
Die farbige Fassung dieser Gewölbekonstruktion zeigt, wie die Alten selbst in höchster Höhe ihre Malerei bis ins einzelne gewissenhaft ausführten. Nur dem künstlichen Auge der Kamera war es möglich, den Reichtum dieser Ornamentik, die ihre Motive aus heimischen Pflanzen wählte, für den Besucher herabzuholen. Denn der Maler dieser Zeit schmückte nicht aus ästhetischen Gründen, etwa dem Kirchenbesucher zu Gefallen, sondern zur Ehre Gottes. Alle derartigen Beispiele zeigen, in der Nähe gesehen, eine erstaunliche Gewissenhaftigkeit der Ausführung, die in der Betrachtung von unten gar nicht feststellbar ist.
- Abb. 61. Brandenburg, Dom, bunte Kapelle (B. R.).
Die hier gezeigte Gewölbemalung ist Vorbild zu zahlreichen Nachahmungen im 19. Jahrhundert geworden. Ihre Frische und Herzhaftigkeit ist jedoch einmalig und befindet sich in Übereinstimmung mit der ungewöhnlichen Gewölbeform. Das Rankenwerk ist mit dem Pinsel in einer Farbe durchgezeichnet. Der Farbton selbst ist von untergeordneter Bedeutung, da wir es fast mit einer Schwarz-weiß-Wirkung zu tun haben.
- Abb. 62. Gerichtslaube, Rathaus Frankfurt a. O.
Die Kraft und Ursprünglichkeit der alten Vorbilder wird trotz allem Können und aller Empfühlung nirgends erreicht. Die Sprache der Alten bleibt uns versagt, man sollte sie darum auch nicht gebrauchen wollen.
- Abb. 63. Christophorusbild in einer pommerschen Dorfkirche.
Etwas anderes ist es mit dem ewigen Weiterwirken der Bildinhalte. Jede Zeit versucht sich auf ihre Weise an ihrer Darstellung, wobei oft viel verbreitete alte Holzschnitte Paten stehen. So geht eine berühmte Christophorusmalerei im Dom zu Augsburg auf das gleiche Vorbild zurück, wie eine andere in Erfurt.
- Abb. 64. Christophorusbild an einem neuzeitlichen Privathaus. Maler Göhlert, Augsburg (A. F.).
Hier zeigt sich auch der moderne Maler der Aufgabe gewachsen. Der Bild-Vorwurf ist alt, die Gestaltung neu und durchaus selbstständig.
- Ein Abschnitt über Verantwortung (Abb. 65–74)**
- Abb. 65. Altes Stadtbild in Augsburg.
Die Einheit der Hausfassaden ist durch „moderne“ Ladeneinbauten zerstört und aufgehoben. Hier kann auch die Arbeit des Malers nichts mehr retten.
- Abb. 66. Geschäftsfront im Berliner Norden (B. R.).
Sinnlose Anhäufung von Reklameschildern bewirkt eine Verwirrung, deren Unruhe kaum mehr zu steigern ist. Geschäftssinn geht über in Unsinn.
- Abb. 67. Marktplatz in Halberstadt (B. R.).
Man hat sich bemüht, die Neubauten nach Form und Farbe dem alten Stadtbild einzugliedern. Einzelheiten, vor allem beim Haus links, können nicht befriedigen.
- Abb. 68. „Modernisierte“ Hausfront in Basel (A. B.).
Die alte Fassung mit ihren Profilen und Fensterläden erscheint einleuchtender. Die angebliche Verbesserung kann nicht eingesehen werden, weil ihr jede Gliederung und damit jeder Maßstab fehlt. Mit einer einfachen Fensterumrahmung (z. B. in Sgraffito durch den Maler) wäre der Schaden behoben.
- Abb. 69. Hausfassaden in Köln (B. R.).
Rücksichtslose und schlechte Beschriftungen verderben das Gesicht des Hauses.

- Abb. 70. Gaststätte „Lederer Bräu Nürnberg“ in Erfurt (B. R.).
Ein Beispiel dafür, wie dieselbe Aufgabe gut gelöst werden kann.
- Abb. 71-74. Verschiedene Beispiele einer gepflegten Beschriftung, welche dem Charakter des Hauses gerecht wird und ihren Zweck dennoch erfüllt (B. R.).

Neue Aufgaben des Malers (Abb. 75-97)

- Abb. 75-84. Dem Maler gehört die Wand. Diese Erkenntnis bricht sich nur langsam wieder Bahn.
Die Beispiele hochwertiger Wandbehandlung, die sich nicht in der sorgfältigen Wahl des Wandtones erschöpft, sondern darüber hinaus zu Mitteln der Oberflächenbehandlung greift, könnten heute ins Unendliche fortgesetzt werden. Der Erfindungsreichtum fortschrittlicher Werkstätten hat eine neue Tradition der Wandbearbeitung geschaffen, welche den Vorzug jeder angemessenen Handarbeit vor der Duzend ware ins beste Licht rückt.
Die Werkzeuge des Malers, Moddler, Stupfbürste und Kamm, werden zur Erzeugung neuartiger Oberflächeneffekte ausgenutzt, die sich aufs genaueste den Ansprüchen des jeweiligen Raumes und seiner Einrichtung anpassen.
- Abb. 85. Innenraum eines Siedelungshauses (B. R.).
Praktische Anwendung einer der vortrefflich gezeigten Wandbehandlungen in einem einfachen Arbeiter-Wohnhaus. Der Wandton ist warm und freundlich auf die hellen Möbel abgestimmt.
- Abb. 86. Neuzeltliche Arbeitersiedlung in Augsburg (B. R.).
Die Schaffung geeigneter Hauszeichen gehört nicht in den Bereich der Kunst, sie ist zu allen Zeiten Sache eines guten Handwerks gewesen.
- Abb. 87. Treppenhaus im Schulhaus Seebach (A. B.).
Der Malerhandwerker ist nicht „Dekorationsmaler“ um jeden Preis. Eine klare, zweckbestimmte Architektur verlangt klare, eindeutige Lösung. Natürliche Farbträger sind Geländer und Treppe. Der Unfug des farbig abgesetzten Sockels ist zugunsten einer einheitlichen Wandfläche aufgegeben.
- Abb. 88. Haus des NS.-Studentenbundes in Dresden (A. B.). Prof. Jost, Dresden.
Der farbige Eigenwert der Holzdecke, des Bodens aus Solnhofener Platten, der gebeizten Möbel und des Teppichs bestimmt die farbige Haltung des Raumes. Der Wandton vertritt in diesem Falle den Eigenwert „Mauer“. Als „neutrale“ weiße Wand trennt und vermittelt er zugleich.
- Abb. 89. Prinzenzimmer in der wiederhergestellten Kaiserburg zu Nürnberg (A. B.).
Der prachtvolle Gobelinschmuck beherrscht als Farbträger den Raum. Die Wand ist sachlich weiß und in dieser Nachbarschaft kein Objekt der Bemalung.
- Abb. 90. Fahnenaal der Schulungsburg Erwitte (A. B.). Baurat Schulze-Frohlinde, Berlin.
Der Saal ist, wie sein Name besagt, zur ständigen Aufbewahrung der Fahnen bestimmt. Es bedarf keiner Erläuterung, warum sich hier die Arbeit des Malers auf das Tünchen der Wände und die Beschriftung beschränken muß.
- Abb. 91. Speisesaal der Schulungsburg in Sagnitz (A. F.). Baurat Schulze-Frohlinde, Berlin.
Zweckraum mit repräsentativem Einschlag. Die Aufgabe wird nicht durch Erfindung eines Ornamentes sondern durch Anwendung geläufiger Zeichen gelöst.
- Abb. 92. Kneipe in Altenburg (A. F.).
Prof. Thol, Berlin. (Architekt: Reg.-Baumstr. Schaeffer-Heyrothsberge, Magdeburg.
Foto: Rudolf Haßold, Magdeburg.)
Die Farbe dient sowohl der Würde und Repräsentation als auch der Stimmung. Nach gleichen Grundsätzen, aber mit anderer Absicht und Wirkung, wird hier die Arbeit des Malers eingesetzt, die nur Begleitung sein kann, da die Farbe des Holzes den Ton angibt.

- Abb. 93. Gemeinschaftsraum für eine Belegschaft. (A. B.). Baurat Schulze-Frohlinde, Berlin.
Das Beispiel zeigt noch einmal eindringlich die Abhängigkeit der Farbstimmung eines Raumes von den natürlichen Baustoffen. Die Bemühung des Malers beschränkt sich auf die Malerei der Scheiben und die Anbringung der Schrift. Als Farbe herrscht der rote Ton des Ziegelfußbodens und der Naturton von Holzdecke und Möbel.
- Abb. 94. Farbiger Erker. Ausstellung Kunsthandwerk am Bau, Leipzig 1936 (A. M.).
In dem vorliegenden architektonischen Zusammenhang ist der Erker eine kostbare Kulturstück des Hauses. Er wirkt wie ein Geschmeide über der Tür. Seine Malerei, die ganz auf schwarz-weiß-Wirkung gesinnt ist, hebt ihn ab von der Wandfläche und verbindet ihn dennoch mit ihr. Die Ornamentik ist streng und für die handwerkliche Technik des Sgraffitos geeignet.
- Abb. 95. Rheinlandhalle in der Rö.-Stadt Berlin 1936. (B. R.). Baurat Schulze-Frohlinde, Berlin.
Volkstümliche Malerei auf derben Untergrund (rohes Holz) mit derben Mitteln. Abstand vom Betrachter und Unruhe der Umgebung verlangen starke Farben, die auch durch den Zweck des Raumes gegeben sind.
- Abb. 96. Ehrenraum des Dritten Reiches in der Deutschen Landausstellung, Berlin 1936 (B. R.).
Die Halle ist gänzlich weiß gestrichen. Die „Farbigkeit“ wird durch das künstliche Licht der Deckenstrahler erzielt, das den Raum wie eine Plastik modelliert. Farcträger sind die Metallrosetten an den Wänden und das Schriftfeld an der Stirnseite, sofern man Bronze und Schwarz als Farbe bezeichnen will. Der Raum atmet hohen Ernst und strenge Feierlichkeit.
- Abb. 97. Eingangshalle zur Olympischen Kunstausstellung, Berlin 1936 (B. R.). Prof. Lessenow, Berlin.
Der Raum liegt im gedämpften Tageslicht, das durch die wolzig verhängte Glasdecke dringt. Ein zarter Elfenbeinton der Wand bettet die Farbe der Länderwappen in einen weißen, malerischen Grund. Der Eindruck ist musikalisch, festlich und heiter.
- Bild und Wand (Abb. 98–115)
- Abb. 98. Hans Thoma, Blick ins Tal. (Mit Genehmigung des Verlages Franz Hanfstaengl, München.)
Freie, selbständige und von der Umgebung unabhängige Malerei. Das Bild bedarf des Rahmens, der die in sich ruhende Welt der Landschaftsdarstellung abschließt. Vergleiche als Gegensatz dazu Abb. 105.
- Abb. 99. Kaminwand aus einem Landstil bei Berlin (A. M.).
Die Wandmalerei hat ausgesprochenen Bildcharakter. Dennoch klingt der Begriff des Dekorativen, der jeder Wandmalerei eigentlich ist, noch durch in der gemeinsamen Horizontlinie der drei Bildteile und in der aufeinander abgestimmten Farbigkeit.
- Abb. 100. Einzelheit einer Wandmalerei für das Olympische Dorf, Berlin (A. F.).
Die Abbildung ist auch ohne zugehörigen Raum deutlich als Wandmalerei zu erkennen. Sie befindet sich in Wirklichkeit auf einer Wand von gleicher Größe und Umgebung wie auf Abb. 101. Die Konturenzeichnung ist zum Wandton passend, leicht koloriert.
- Abb. 101. Mannschaftsaufenthaltsraum im Olympischen Dorf, Berlin (A. F.).
Die Aufgabe ist trocken an sich guter Leistung des Malers verfehlt, weil die Aufgabenstellung falsch war. In Räumen dieses Ausmaßes ist Wandmalerei dieser Art nicht möglich. Kleine, gerahmte Bilder erfüllen ihren Zweck in diesem Falle viel besser.
- Abb. 102, 103. Wandmalerei im Hotel Rheinhof, München (A. M.).
Malermeister Jos. Martl, München.
Die volkstümliche Malerei ist dem Raum angemessen. Ihre Absichten sind ausschließlich dekorativer Art, wie sie für eine Bierstube am Platze sind. Meisterliche Ausführung der Färbetechnik. Das Korn der Wandfläche spricht mit.
- Abb. 104, 105, 106, 107, 108, 109. Innenraum der Bar im Haus der Deutschen Kunst, München. Maler Dallinger (F. W.).

Hochwertige Wandmalerei in genauester Übereinstimmung mit der vorhandenen Architektur. Die Vorwürfe der Darstellung bezlehen sich auf die landschaftliche Herkunft des Weines. Der künstlerisch hohe Wert der figürlichen Kompositionen verbindet sich mit einem nicht minder hohen Können in der handwerklichen Beherrschung der Lackmalerei. Der Ton des Goldgrundes, der durch ein besonderes Verfahren seine Struktur erhält, ist auf das satte Braun der Holzarchitektur abgestimmt. Ein Musterbeispiel der Zusammenarbeit zwischen Architekt und Maler und zugleich ein Kabinettsstück deutscher Handwerkskunst.

Abb. 110. Freskomalerei über dem Eingang der Post in Bayrischzell, Maler Dallinger (A. F.). Beispiel einer architektonisch gut sitzenden Wandbemalung. Wand und Malerei verbinden sich gänzlich.

Abb. 111. Freskobild im alten Hof, München (M. B.). Gegenbeispiel.
Die Darstellung sprengt ihre Wand und ihren Rahmen. Die Fläche bleibt nicht gewahrt, weder in der Farbe noch in der zeichnerischen Komposition.

Abb. 112. Wandmalerei am Bürgerspital zu Heilig Geist, Würzburg (A. M.).
Der Maler ist der schwierigen Aufgabe der Flächenaufteilung Herr geworden, indem er – insbesondere auf der Giebelseite – das Gewicht der Fenster gegen das Gewicht der Farbflecken ausspielt. So entsteht trotz aller scheinbaren Willkür eine befriedigende Gesamtwirkung in dekorativem Sinne. Die Malerei dient hier dem Schmuck und der Werbung.

Abb. 113. „Garten der Jugend“. Monumentalmalerei auf einer Fassade der Vorstei, München.
Maler Paul Bürck.

Die künstlerische Lösung der Aufgabe geht weit über das Dekorative hinaus in die Bereiche höchster Kunst. Es ist das bisher größte vorhandene Beispiel monumentaler Wandmalerei in Mineralsfarbtechnik (Deutsches Reimfresko). Die Komposition ist ohne Vorbild in der Geschichte der Wandmalerei. In der Farbe ergaben sich durch die neuartige Technik bisher unbekannte Möglichkeiten der Wirkung. Handwerkliche Erfahrung bildete auch hier die unumgängliche Grundlage der Arbeit.

Abb. 114. Alte Fassadenmalerei am Landschaftshaus zu Landshut. 1599 (B. R.).
Die Freskomalerei ist heute zerstört. Sie bildete ein Beispiel des Erfusses architektonischer Gliederung durch Malerei. Ein Vergleich mit Abb. 113 zeigt den Unterschied der damaligen Auffassung mit der heutigen.

Abb. 115. Wandmalerei in der Kirche zu Klingensteine. Maler Lois Gruber, München.
Die unbedingte Wahrung der Wandfläche ist unserer Zeit eigentlich. Der Ton der Wand ist überall in die Malerei mit einbezogen. Dieser Absicht kommt die gewählte Maltechnik (Rasein) sehr entsgegen, welche die Arbeit auf Kalkgrund mit durchscheinenden Lasuren erlaubt.

Meister und Werk (Abb. 116–149)

Abb. 116. Bildnis eines alten Bauernmalers aus Memmingen, Allgäu (M. B.)

Abb. 117. Sein Haus ist eine Sammelstätte der Volkskunst seiner engeren und weiteren Heimat (M. B.)

Abb. 118, 119. Färmaler-Werkstätte R. Liebich, Breslau, Flurstr. 14.
Ein Blick in die Werkstatt des Färmalers zeigt auch dem Laien, welch hohes, handwerkliches Können dort zu Hause ist.

Abb. 120. Alte Färmalerei in einer schlesischen Kirche. Beispiel der Arbeit solcher Werkstätten. Schnitzwerk und Farbe sind rein ornamental. (Mit Genehmigung des sächsischen Landesamts für Denkmalpflege).

Abb. 121. Neu bemalung einer Kirche in Sitzkehmen. Malermeister Lessin, Königsberg.
Neue Fassung einer alten Aufgabe.

Abb. 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130. Arbeitsgang einer hochwertigen Schleifflackierung. Werkstätte Malermeister Rainz, München (F. R.).

Die Ausbildung eines sachkundigen Malerhandwerkers erschöpft sich nicht in der Be-
herrschung der Anstriche des täglichen Gebrauchs, wie sie dem Laien in der Regel geläufig
sind. Die Handwerksarbeit höheren Ranges erfordert den sorgfältig ausgebildeten Fach-
mann, dessen Leistung auf höchste Qualität Anspruch hat. Die Arbeit des Malers beginnt
in jedem Falle bei der gewissenhaften Vorbereitung des Grundes, die die Voraussetzung
der Haltbarkeit bildet.

Die Abbildungen dienen nicht der Darstellung der Arbeitsphasen einer sachgemäßen
Schleiflacktechnik, sondern der Aufklärung des Lesers über die Anzahl der Arbeitsgänge,
welche nötig sind, um das Endergebnis der Abb. 129 und 130 zu erreichen. Aus diesen
Tatsachen ergibt sich Qualität und Preis einer ordentlichen Malerarbeit.

Abb. 131, 132, 133, 134, 135, 136. Arbeitsgang einer Sgraffito-Malerei (Kraßputztechnik). Werk-
stätte Prof. Benger, Berlin (A. M.).

Aus den Abbildungen ersieht man die Zusammenarbeit des Malerhandwerkers mit dem
Mauerhandwerk, wie sie auch bei der Freskotechnik nötig wird. Der getönte Putz wird
in zwei oder mehreren Schichten angeworfen und nach Auftragen der Pause in verschiedenen
Tiefen ausgekrafft. Nur wer die Technik von Grund auf kennt, kann brauchbare Entwürfe
wagen. Entwurf und Ausführung müssen in einer Hand liegen.

Abb. 137. Fertiges Ergebnis einer Türumrahmung in Kraßputztechnik (A. M.).

Abb. 138. Beispiel einer verfehlten, „freien“ Sgraffitomalerei ohne Entwurf (A. M.).

Abb. 139. Siehe Abb. 137 (A. M.).

Abb. 140. Alte Sgraffitoarbeit an einem kurhessischen Bauernhaus (A. M.).

Die Technik hat sich, von Italien kommend, über ganz Deutschland verbreitet. Ihre Halt-
barkeit ist bei richtiger Handhabung nahezu unbegrenzt.

Abb. 141. Wandmaler bei der Arbeit. Vorbereitung zur Freskomalerei (A. M.).

Abb. 142. Fertiggestelltes Fresko an einem Haus in Garmisch.

Fresco erweist sich auf dem Lande auch heute noch durchaus haltbar. In der Großstadt er-
scheint es gefährdet.

Abb. 143, 144. Zeitgemäße Lehrwerkstätten für Malerhandwerker.

Berufs- und Meisterschule München.

Abb. 145, 146. Berufsschule Berlin und Meisterschule Altona.

Das Malerhandwerk Deutschlands verfügt heute wieder über gepflegte Fachschulen, die
in engster Verbindung mit der Praxis stehen. Die Ausbildung erschöpft sich nicht im Ent-
wurf, sondern entwickelt sich an der praktischen Erfahrung.

Abb. 147, 148, 149. Hochzeitswagen aus Tölz und moderner Kraftwagen (M. B. u. B. R.).

Wenn etwas, so vermag diese Gegenüberstellung zu zeigen, wie groß der Umkreis ist, in
dem sich die Arbeit des Malerhandwerks vollzieht. Altes können nicht vergessen und Neuem
geredet werden – das ist die sich ewig wiederholende Aufgabe dieses schönen Berufes.

Quellenverzeichnis für die Abbildungen

B. R. = Bildarchiv des Reichsinnungerverbandes des Malerhandwerks. Berlin, Kurfürstenstr. 135.

A. F. = Zeitschrift „Form und Farbe“. Verlag. Berlin, Kurfürstenstr. 35.

A. B. = Zeitschrift „Der Baumeister“. Verlag Georg D. W. Callwey, München, Finkenstr. 3.

A. M. = Zeitschrift: Deutsche Malerzeitung, „Die Mappe“, Verlag Georg D. W. Callwey.

B. S. = Staatl. Bildstelle Berlin.

M. B. = Münchner Bildbericht, Türkenstr. 27.

F. W. = Foto Wasow, München, Leopoldstr. 20.

F. R. = Foto Rupflin, München, Herzogparkstr. 3.

Schlußbemerkung

Die Zusammenstellung des – für den Preis des Buches – ungewöhnlich reichen Bildteils ist mir möglich geworden durch das Entgegenkommen einer Reihe an der Hebung des Malerhandwerks interessierter Stellen.

Mein Dank gilt vor allem dem Reichsinnungsverband des deutschen Malerhandwerks, der mir sein großes Bildarchiv ohne Einschränkung zur Verfügung stellte. Daneben hat die Gesellschaft zur Förderung des Malerhandwerks, Berlin, mit ihrem Veröffentlichungsmaterial aus der Zeitschrift „Form und Farbe“, in gleicher Art auch der Verlag Georg D. W. Callwey, München, Finkenstr. 2, mit Abbildungen aus der Zeitschrift „Der Baumeister“ und Deutsche Malerzeitung „Die Mappe“ in großzügiger Weise zum Gelingen des Werkes beigetragen.

Ein letzter Teil der Bilder endlich stammt aus den Händen der beteiligten Handwerker und Künstler selbst, die mir ihre Werkstätte oder ihr Werk bereitwilligst zugänglich machten.

Daß es heute wieder möglich ist, eine solche Sammlung zeitgenössischer Leistung, die überdies nur einen kleinen Teil des wirklich Vorhandenen ausmacht, zusammenzubringen, bildet mit einem Beweis dafür, daß Handwerk und Kunst in neuem Aufbruch sind.

Diesen Aufbruch zu fördern und die Außenstehenden auf Grund ihrer Begabung und Neigung wieder einem schönen Beruf zuzuführen, ist der letzte Sinn und Zweck der vorliegenden Veröffentlichung.

München, im Oktober 1937.

Karl Rupflin



BB POLYTECHNISCHE UNIVERSITÄT
nr. inw.: 102 - 128456



Dyr.1 128456