Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 19 (1932)
Heft: 9

Artikel: Diskussion über Kunst- oder Berufsschulen
Autor: Ehmeke, F.H. / P.M.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-17695

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

arten das gleiche Thema aufgegeben: die Welt der sichtbaren Dinge, und gerade das vermehrt wiederum die Schwierigkeit und das (freilich nur scheinbare) Missverhältnis einer theoretischen Behandlung des Problems «Kunst». All dem gegenüber aber lässt sich dennoch sagen: nicht nur, dass es zuletzt hier um einen Streit der blossen Benennungen geht, sondern auch, dass beide Male eine geistige Aneignung der Welt in Frage steht: in der Bildung der Begriffe wie in der Bildung der Formen.

Es kann hier nicht dargetan werden, wie Britsch im einzelnen vorgeht, wie er mit Begriffen operiert, die zunächst einfach anmuten, sich aber im Laufe der Untersuchung als sinnvoll geschliffene Instrumente zum Eindringen ins Innerste der künstlerischen Gestaltung erweisen; das besagt aber nicht weniger, als dass hierdurch der geheimnisvolle Wachstumsvorgang der Bildschöpfung des Einzelmenschen wie der Menschheit analytisch beschrieben und ihr gesetzliches Nacheinander sinnfällig gemacht wird.

Auch ist es nicht möglich, die höchst mannigfachen Konsequenzen von Britschs grundsätzlichen, weittragenden Ueberlegungen darzutun, sie können nur vereinzelt angedeutet werden: die «Natur» als ein ausserhalb der Kunst stehendes, objektives Etwas gibt es nicht, sie ist vielmehr ein Wandelbares, stets sich Wandelndes, in den Lebensabschnitten des Einzelnen wie der Menschheit: die Stilgeschichte allen Kunstschaffens. Denn «Natur» ist ein Teil der bildnerischen Vorstellung selbst, in stetem Fluss, bedingt vom Wandel dieser Vorstellung. Darum gibt es in der Kunst immer soviel Natur, als künstlerisch realisiert wird, und nur d i e Natur, die realisiert wird; ein Werk früher Stufe als «Noch nicht»» oder «Nicht richtig» abzutun, heisst es fehlbeurteilen: es gilt vielmehr, jedes Werk aus seinen besonderen bildnerischen Denkvoraussetzungen zu verstehen und zu bewerten.

Es scheint uns nicht zweifelhaft, dass diese Theorie der Kunst in hohem Masse fruchtbar zu machen ist für Kunsthistorie, Kunstpsychologie und vor allem für die Kunstpädagogik; darüber aber wäre in besonderem Zusammenhange zu sprechen. Jedenfalls aber scheint sie uns die durchdachteste, am tiefsten schürfende Lehre des Kunstaufnehmens, Kunstverstehens zu sein. Sie vermittelt dem, der denken und künstlerisch fühlen kann, eine klare Einsicht in das, was Kunst sei und nicht sei: sie erschliesst die besondere Ausdrucksweise allen künstlerischen Gestaltens und befähigt uns dadurch, seine Werke in der Sprache zu lesen, in der sie geschrieben sind. So sehr aber früheren, glücklicheren Zeiten einer ungebrochenen künstlerischen Tradition, da die Kunst sich noch von selber verstand und infolgedessen auch von jedem Verständigen verstanden wurde, ohne auf ihr Sonderrecht lärmend pochen zu müssen, solches Wissen um das Wesen künstlerischer Gestaltung entbehrlich war, so wenig entbehrlich scheint es uns der heutigen, minder glücklichen Zeit. Denn heute steht das Urteil über die Qualität, den eigentlichen Rang jedes Werkes künstlerischer Art, im trüben Zwielicht völliger Unmassgeblichkeit, jenseits aller objektiven Maßstäbe, es ist Sache des persönlichen Geschmackes, über den bekanntlich nicht gestritten werden kann. Deutlich gesagt: das Objekt, auf das alle Kunstforschung welcher Art auch immer sich schliesslich bezieht, ist für den heutigen Erkenntnisdrang noch nicht herausgearbeitet. Und so befindet sich alle sogenannte Kunstwissenschaft in einem eigentlich noch vorwissenschaftlichen Zustand, der erstaunlicherweise denen gerade nicht bewusst ist, die sich mit ihr befassen. Festes Fundament aber zu setzen für alle Kunstbetrachtung, eine klare Wegweisung zu geben jeder theoretischen Beschäftigung mit der Kunst, das ist der Sinn jener Untersuchungen, die Britsch über die bisherigen Erkenntnisse hinaus um ein Bedeutendes fortgeführt hat. Und nichts scheint uns dringlicher, als diesen gewiss schwierigen, aber allseitig erhellenden, befestigenden Weg weiterzugehen, an dessen Beginn wir heute stehen. — Dem grundsätzlichen, so seltsamen als verständlichen Widerstande aber, den gerade Künstler und kunstnahe Menschen jeder theoretisch-begrifflichen Erfassung der Kunst entgegensetzen: künstlerische Dinge stünden jenseits aller Theorie, seien für immer unerreichbar kalter Begrifflichkeit, — solchem Widerstand sei das kluge, resignierte Wort zitiert, mit dem Hildebrand die Einleitung seines Problems der Form abschliesst: dass eine solche Arbeit demjenigen, dem die Anschauungen geläufig sind, in ungewohnter Sprache spreche, und demjenigen, dem die Sprache geläufig ist, von einem ungewohnten geistigen Vorgang.

Emil Preetorius (München).

Diskussion über Kunst- oder Berufsschulen

I. Entgegnung von Prof. F. H. Ehmke, München

Der Aufsatz von Hans Eckstein über «Berufs- und Meisterschulen in München», im Aprilheft des «Werk», gibt Anlass zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung, nicht wegen seiner positiven Einstellung zum gewählten Thema, sondern hinsichtlich der Kritik, die der Verfasser dabei an der Institution der Kunstgewerbeschule übt.

Es ist hier nicht der Platz, um die schon so oft zitierte Geschichte von der Wiedergeburt der angewandten Kunst aufs neue aufzuwärmen, mit all ihren wechselvollen

Schicksalen bis zu dem heute durch die Not der Zeit fast unerträglich gewordenen Krampfzustand, in dem wir leben. Das eine muss nur immer wieder betont werden: dass alles, was in den letzten 30 Jahren an guten Formen entstand, auf der Arbeit der Künstler beruht, die sich, geweckt durch den Alarmruf von Ruskin und Morris, wieder der Pflege der allersimpelsten Dinge und Formen zuwandten. Es gibt *keine* schöne Form im Wust der uns umgebenden schauderhaften Dinge, *keine* Form, die uns als wohltuend auffällt, die nicht als Urheber einen namentlich festzustellenden Erzeuger hätte — wir wollen die Bezeichnung Künstler einmal ganz aus dem Spiel lassen. Sei es ein gut proportioniertes Haus, die passende Wahl eines edlen Materials, die Gepflegtheit einer Buchseite, die zweckvolle Form eines Möbels, die Farbanordnung eines Bezugstoffes, bis hinab zum geflochtenen Brotkorb und zum schlichten tönernen oder metallenen Aschenbecher, immer werden wir bei der Frage nach der Herkunft auf irgend einen bekannten Namen stossen. Und wo immer anonyme Dinge die Aufmerksamkeit auf sich lenken, wird man bei näherer Nachforschung feststellen, dass ihre Urheber aus irgend einer bekannten Schule hervorgegangen sind. Dass diese musterhaften Dinge nur einen relativ kleinen Anteil bilden an der auf Massenabsatz eingestellten Gesamtproduktion, die vom Massenschund beherrscht wird, das hat seinen Grund in der Allmächtigkeit des Massenwillens, dessen Führer, ob Staatsmänner, Unternehmer, Gewerkschafter, Fragen, wie die hier behandelten, überhaupt nicht als existenzberechtigt ansehen.

Aber selbst zugegeben, dass der «sinnvolle Gebrauch der Maschine» nach Ecksteins Meinung erst den gewerblichen Tiefstand überwunden hat, so bliebe doch die nächste Frage, wer denn eigentlich ihren sinnvollen Gebrauch in die Wege leitete. Wir werden dann wieder auf die gleichen Kräfte stossen, womöglich solche, die ihre Ausbildung auf einer Kunstgewerbeschule erhielten! Denn die Maschine an sich hat mit der Formgebung gar nichts zu tun, oder doch nur in sehr untergeordneter Weise. Die Maschine ist nichts weiter als ein verbessertes und verfeinertes Handwerksmittel, das in der Hand des Kundigen ausserordentlich exakte, gute und gleichmässige Arbeit leisten, in der Hand des Geistlosen verheerende Geschmacks- und Kulturlosigkeiten zeitigen kann. Nicht dass wir heute vorwiegend mit Maschinen arbeiten, ist schuld an dem allgemeinen Tiefstand unserer Kultur, sondern dass in vielen grossen übermechanisierten Betrieben die Kontrolle der Maschine dem eigentlichen Fachmann für die Form, dem künstlerischen, dem gestaltenden Menschen entzogen und dem Nurtechniker, dem Maschinisten ausgeliefert ist oder — noch schlimmer — einer den Betrieb beherrschenden kaufmännischen Bureaukratie, für deren Einstellung zu den Dingen nur der Gedanke der Wirtschaftlichkeit ausschlaggebend ist.

Dass man gewisse, nur in kleinen Mengen für einen anspruchsvolleren Abnehmerkreis bestimmte Gegenstände besser in kleineren Werkstätten mit der Hand und auch unter Zuhilfenahme von Spezialmaschinen für zeitraubende, rein technische Arbeit herstellen kann, dass man in Grossbetrieben hergestellte Massenware veredeln kann, sofern man rechtzeitig um ein gutes Modell besorgt ist, das wiederum nur ein Formverantwortlicher, ein Künstler schaffen muss, das pfeifen seit Jahrzehnten schon die Spatzen von sämtlichen Kunstgewerbeschuldächern.

Das alles hat aber sehr wenig mit der Frage «Kunst- oder Berufsschule» zu tun; diese beiden Schultypen haben nämlich ganz verschiedene Aufgaben zu erfüllen im Hinblick auf das gleiche Ziel, das wir einmal «Verbesserung der gewerblichen Produktion» nennen wollen. Die Berufsschule bildet Angehörige eines bestimmten Berufs zu einer vervollkommneten Handhabung ihrer Tätigkeit, zu einer grösseren Uebersicht über ihr Gesamtarbeitsgebiet aus, als dieses die vielfach spezialisierte Arbeit in der eigenen Werkstatt vermag. Sie sucht also gewissermassen die ehemalige, das Gesamtgebiet umfassende Meisterlehre zu ersetzen.

Die Kunstgewerbeschule hingegen, um bei diesem Sammelbegriff für eine gewisse in den letzten fünfzig Jahren organisch entwickelte Kunsterziehung zu bleiben, muss mit einem ganz anders gearteten Schülermaterial rechnen. Es besteht nur zum geringen Teil aus Handwerkern, zumeist aus kunstbegabten jungen Leuten, die ausser der allgemeinen Schule und ihrem höchst problematischen Zeichenunterricht noch keinerlei Fachschulung genossen haben. Diese zum Schöpferischen drängenden Kräfte gilt es zu Entwerfern für allerlei mit Kunst mehr oder weniger zusammenhängende Arbeitsgebiete zu erziehen. Hier hat sich nun in den letzten Jahrzehnten eine Entwicklung abgespielt, deren Ergebnisse selbst dem Eingeweihten kaum ganz deutlich überblickbar sind. Jedenfalls sind fast alle heute führend und ausübend auf diesem Gebiet Tätigen mittelbar oder unmittelbar durch die Filter dieses Schultyps gegangen, auch die allerradikalsten unter den heutigen Besserwissern. Und wenn einmal die Geschichte dieser drei oder vier Jahrzehnte deutscher Formentwicklung geschrieben werden sollte, dürften die Kritiker der Kunstgewerbeschule ihrem vorschnellen Urteil vermutlich mancherlei Korrekturen zufügen müssen.

Als ich jüngst mit einem führenden Fachmann des Buchgewerbes die strittigen Fragen besprach, meinte er, die Berufsschulen müssten eben ganz ausgezeichnete Künstler als Lehrer an sich fesseln; ich wagte dagegen einzuwenden, dass diese Schulen nicht den Boden für künstlerisches Schaffen böten, dass in ihrer Atmosphäre,

in ihrer durch die ganze Sachlage bedingten Unfreiheit Kunst nicht gedeihen könne, dass Lehrer dieser Art nicht das entsprechende Schülermaterial vorfinden würden. Denn ebenso wie die Kunstgewerbeschule kein geeigneter Platz ist, um Handwerker auszubilden, so ist die Berufsschule bestenfalls nur dazu geeignet, Handwerker und Techniker zu erziehen, die es dem Künstler erleichtern, seine Absichten in praktische Wirkung umzusetzen.

Es ist doch so: man kann es gewiss nur begrüssen, dass ein Künstler vom Schlage Paul Renners an die Spitze einer solchen Berufsschule gestellt ist. Er wird mit seinem sicheren Gefühl für die Dinge und seinem Geschmack der ganzen Schule seinen Stempel aufdrücken, sich geeignete Mitarbeiter auswählen und vor allem jeder falschgerichteten Ambition seiner Schüler und Lehrer einen Riegel vorschieben, jenem verhängnisvollen Ehrgeiz so vieler Gewerbeschulmänner, die aus Handwerkern und Technikern ein unzulängliches Künstlertum züchten wollen. Nur über eines wird er sich klar sein, etwas kann der Leiter einer solchen Schule eben nicht: er kann seinen Rohstoff, sein Schülermaterial nicht ändern, denn dessen Art wird bedingt durch unsere heutige soziale Struktur. Wohl lässt sich auf eine Berufsschule eine Oberstufe aufpfropfen, in der die Schüler, soweit sie dafür begabt sind, zum künstlerisch freien Gestalten fortschreiten können; das wäre aber auch wieder nichts anderes als ein Stück Kunstgewerbeschule. Dieser Schultyp ist durchaus nichts Neues, er findet sich längst schon in manchen weniger bedeutenden preussischen Städten als «Handwerker- und Kunstgewerbeschule». Die ausgezeichnete Zürcher Gewerbeschule ist ein Musterbeispiel dafür. Eine ausgesprochene Kunststadt wie München entwickelt allerdings beide Typen nebeneinander.

Schliesslich und endlich wird doch alles bestimmt durch die Bedürfnisfrage. Die Schüler selber drängen zur Kunst; sie kommen an die Kunstschulen, weil sie eben deren Ausbildung geniessen wollen und nicht die einer Berufsschule; sie kommen auch in diesen schlechten Zeiten, obgleich man sich bemüht, sie von einer so wenig aussichtsvollen Laufbahn zurückzuhalten, und sie finden zumeist auch von hier ihren Weg in die Zukunft und ihr Brot.

Die Schüler kommen aber auch aus dem Ausland zu uns. Man braucht sich nur ringsumher in der Welt umzusehen, um zu wissen, dass es fast überall an geeigneten Möglichkeiten zur Kunsterziehung fehlt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass unsere deutschen Kunstschulen die gegebenen Pflanzstätten einer neuen Formgesinnung sind (die Schweiz, Holland, die skandinavischen Länder, Oesterreich und bedingt selbst die österreichischen Nachfolgestaaten sind unter gewissen Vorbehalten immer in den germanischen Kulturkreis einzuschliessen).

Ich will die Fülle der verschiedenartigen Einflüsse nicht weiter ausmalen, die in die Entwicklung des Kunstschulwesens mit hineingespielt haben: die pädagogischen Werte etwa des ornamentalen Schreibens, die vielerlei Phasen der modernen Malerei, das Beschäftigen mit dem Werkstattproblem, der passive Widerstand der Akademien und dessen Ueberwindung, die Zeichenlehrerfrage und die damit in Zusammenhang stehende Britschmethode, die Auseinandersetzung mit den Problemen des Bauhauses: der Serienherstellung, der elementaren Typographie, der Maschinenarbeit und die allmähliche Assimilierung all dieser Ideen. Kurz und gut, wir blicken da auf ein Riesenfeld von Kraft und Leistung. Ob nun dieses Schulsystem, das gar nichts Starres hat, sondern ständig in der Umwandlung begriffen ist, bestehen soll, oder von der Berufsschule verdrängt zu werden verdient, darüber ist das letzte Wort durchaus noch nicht gesprochen. Jedenfalls würde wohl eine Schliessung der Kunstgewerbeschule in München sofort drei neue privaten Charakters ins Leben rufen, die alle auf Zulauf rechnen dürften.

Wir haben soviele Zukunftsprognosen sich nicht erfüllen sehen, dass wir allmählich gegen die Horoskope, die man unserer Kunstentwicklung stellt, misstrauisch geworden sind. So ist es denn auch um die Mechanisierung bestellt; was haben wir darüber in den letzten Jahren nicht alles hören müssen, und wie schlecht passt das jetzt zum Katzenjammer unserer Industrie; wie zeigt sich die Kehrseite dieses Fortschrittwahns in den Millionenheeren der Arbeitslosen, die nun jeder Handarbeit entwöhnt sind! Wie gerne möchte man heute zu ihr zurück, wenn man nur könnte! Das ganze Maschinenproblem ist eben letzten Endes gar keine Kunst- oder Form-, sondern lediglich eine Organisationsfrage. Man kann bestenfalls in den Schulen die Lösung vorbereiten, indem man den Wunsch und Willen dazu in die Herzen der Schüler sät. Und in diesem einer Schule wahrhaft würdigen Tun können sich beide Schulgattungen begegnen. Entscheidend für den endgültigen Erfolg bleibt allein die Qualität, in unserem Falle die Qualitätsauslese von Lehrern und Schülern.

F. H. Ehmcke.

II.

Herr Prof. Ehmcke, der vor allem auf dem Gebiet der Graphik, Buchgraphik und Typographie Bahnbrechendes geleistet hat, setzt sich begreiflicherweise für den Typus der Kunstgewerbeschule ein, der ihm den Rahmen für seine fruchtbare Tätigkeit geliefert hat. Es war aber gewiss nicht im geringsten die Absicht unseres Mitarbeiters Eckstein, die Resultate der Kunstgewerbeschule grundsätzlich gering zu schätzen und ihr grosses historisches Verdienst zu schmälern. Wie Herr Prof. Ehmcke selbst sagt, handelt es sich bei dieser Diskussion weniger

um verschiedene Ziele, als um verschiedene Methoden, das gleiche Ziel zu erreichen. Für die Fachschule besteht unbestreitbar die Gefahr eines Steckenbleibens im rein Gewerblich-Materiellen; für die Kunstgewerbeschule aber die nicht geringere Gefahr eines im Bodenlosen schwebenden Künstlertums, das sich nirgends im Praktischen verankern lässt. Der Gewerbeschüler wird wenigstens solide Verdienstmöglichkeiten und die persönliche Befriedigung der handwerklichen Solidität haben, auch wenn er künstlerisch nicht weiter begabt ist, während der Kunstgewerbeschüler, der vielleicht mit einer der so häufigen jugendlich-idealistischen Begeisterungen, die Talent vortäuschen, seinen kunstgewerblichen Beruf ergriffen hat, mit leeren Händen dasteht, wenn dieses Talent nicht vorhält. Darum scheint mir die Kunstgewerbeschule auf gewerblicher Basis, wie sie in Zürich aufgebaut ist, doch der gesündere Schultypus, denn schliesslich kann eine Schule nicht auf die genialen Ausnahmefälle, sondern nur auf den breiten Durchschnitt des mässig begabten Schülers aufgebaut werden. Die wirklich ausnahmsweise Begabten werden dann den Weg zum sozusagen höheren Kunstgewerbe oder zur freien Kunst ganz von selbst finden und für solide fachliche Kenntnisse dann doppelt dankbar sein und sie nicht als Belastung empfinden. *p. m.*

III. Kunsthochschule Berlin

Einen interessanten Beitrag zur Frage der Kunst und Kunstgewerbeschule bildet Karl Schefflers Chronik-Aufsatz «Die Berliner Kunsthochschule» im Maiheft 1932 von «Kunst und Künstler». In Berlin wurde Akademie und Kunstgewerbeschule vereinigt. Die Unterrichtsergebnisse waren in einer grossen Schulausstellung ausgestellt. Scheffler konstatiert das starke Ueberwiegen des kunstgewerblichen Elementes. Sein Haupteindruck ist, dass die freie Kunst von der angewandten auf den zweiten Platz verwiesen wurde.

«Versucht nun aber ein Verleger, in dieser reichen und bunten Ausstellung jemand zu finden, der ihm brauchbare Buchumschläge zeichnen oder Schriftsätze arrangieren könnte, sucht jemand einen Plakatzeichner von Geschmack mit guten Einfällen, hält ein Architekt Umschau nach Glas- oder Dekorationsmalern, oder hofft ein Theaterdirektor einen Künstler für seine Bühne zu entdecken, so werden sie alle enttäuscht sein. Die Ausstellung bestätigt die Erfahrung, dass nahezu alle Studierenden, die sich mit den angewandten Künsten beschäftigen, wunderbar geschickt erscheinen, dass sie aber praktisch kaum zu beschäftigen sind. Sie alle sind dazu nicht einfach genug, nicht anonym genug, möchte man sagen. Eine merkwürdige Umkehrung wird wahrgenommen. So unverkennbar nämlich die angewandte Kunst über die freie herrscht, und diese physiognomielos erscheinen lässt, so unwiderstehlich schleicht sich — es ist wie eine Rache — etwas rein Artistisches, etwas abstrakt Formalistisches, etwas ganz Ungewerbliches in die angewandten Künste. Dieses ganze werdende Kunstgewerbe ist künstlerisch anspruchsvoller, als es ihm ziemt. Das beweisen die vielen, rein ins Dekorative gewandelten Picassiaden, es beweist ein expressionistischer, von falschem Tiefsinn getragener Monumentalehrgeiz, ein literarisch anmutendes Sakralstreben in Gebrauchsgeräten und ein Ueberstilisieren selbst der simpelsten Aufgaben. Dieses ganze Schülergewerbe ist sehr eingebildet. Wogegen die Studien der freien Kunst merkwürdig banal und ungeistig sind. Die künstlerischen Probleme werden nicht eigentlich dort, sondern im Kunstgewerblichen ausgetragen, mit der Wirkung, dass sie naturgemäss ins Ornamentale gezogen und zu Problemchen werden. Die, die freie Künstler werden wollen, betonen das Handwerkliche bis zum Handwerksmässigen; die Nutzkünstler aber betonen das Künstlerische bis zum artistisch Affektierten.»

Wäre nicht auch hier die Vereinigung der Kunstgewerbeschule mit der Gewerbeschule das weitaus erfreulichere, weil dadurch das Kunstgewerbe an eine solide Substanz, an den wenn nicht goldenen, so doch festen Boden des Handwerks gebunden würde? Gerade in den Zeiten, deren handwerkliche Leistungen wir heute als Kunstwerke bewundern, wuchs die hervorragende Leistung auf der breiten Basis des anspruchslosen und anonymen Gebrauchshandwerks, und «namhaft» wurde nur der, der darüber hinauswuchs, während in Kunstschulen von vornherein ein Individualismus gezüchtet wird und werden muss, ohne dass diese Stufe des anonymen Handwerklichen vorher durchlaufen würde.

Geschichte aus dem Geiste der Gegenwart

Revision der Kunstgeschichte?

Von Dr. *Joseph Gantner*, dem früheren Redaktor des «Werk», ist kürzlich eine Broschüre erschienen «Revision der Kunstgeschichte», Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1932, Oktav 89 Seiten. Preis Mk. 2.40.

Programmatischen Schriften kann nichts Schlimmeres begegnen, als dass sie unbeachtet zu Boden fallen; sie sind dazu da, diskutiert zu werden, und so wollen wir denn dem Verfasser und den Lesern die Betrachtungen und Bedenken nicht vorenthalten, zu denen diese Lektüre Anlass gab.

I. Ein verhängnisvoller Irrtum

«Einer der Hauptgrundsätze dieser Schrift sei hier zu Anfang gleich ausgesprochen: dass es ein verhängnisvoller Irrtum ist zu glauben, die Kunstgeschichte könne in ihrer Forschungsarbeit jemals ohne eine innere Beziehung zu der Kunst der jeweiligen Gegenwart lebendig bleiben.»

«Beweist nicht die allgemeine Lage der kunsthistorischen Disziplin in den letzten Jahren, dass eine bedenkliche Uebereinstimmung besteht zwischen der Abneigung der zünftigen Kunsthistoriker vor der Gegenwart und dem langsamen Niedergang ihrer eigenen historischen Arbeit?» (Gantner)