

Von den ersten Zeichenschulen zur Allgemeinen Gewerbeschule

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel**

Band (Jahr): **160 (1982)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

I

Von den ersten Zeichenschulen zur Allgemeinen Gewerbeschule

Im Jahre 1762 richtete Hieronymus Holzach, vormals Landvogt von Mendrisio, in zwei altväterischen Stuben seines Hauses am Totengäßlein zu Basel eine Zeichenschule ein. Das wäre nicht weiter verwunderlich gewesen, gehörten doch Zeichnen, Malen und Musik zur Erziehung herrschaftlicher Söhne und Töchter. Aber Holzachs Unternehmen galt einigen begabten Waisenknaben! Nicht alle Bürger konnten verstehen, daß die jungen Habenichtse die «in ihrer freien Zeit für den Herrn Vater zu arbeiten»¹⁾ und ihr armseliges Leben mitzuverdienen hatten, mit derartigem Bildungsluxus beschenkt und verwöhnt werden sollten. Der Waisenvater selbst gab nur widerwillig und aus Respekt vor dem angesehenen Großrat und Alt-Landvogt die Zustimmung, jedoch unter Ersatzforderungen für verlorene Arbeitsstunden. Sogar den Verbrauch an Schuhsohlen, der auf dem Weg vom Waisenhaus zum Totengäßlein zu erwarten war, wußte der «Herr Vater» zu kalkulieren und in Rechnung zu stellen. So kamen denn vier Buben in den Genuß des Unterrichts bei Herrn Alt-Landvogt «zur Bildung des Geschmacks».

Der historisch wenig unterrichtete Leser könnte sich angesichts dieses kurzen Berichts verschiedenes fragen, beispielsweise: wie kam ein Basler Flachmaler und Großrat dazu, in Mendrisio Landvogt zu werden? Wer waren überhaupt die Bürger in dieser Stadt und wie viele lebten hier um 1762? Und verwundert erfahren wir die Zahl von 16 000 Seelen. Mit dieser geringen Bevölkerungsdichte war Basel kleiner als das heutige Riehen, und kulturell bedeutungsloser als im 15. und 16. Jahrhundert, wo anlässlich des großen Konzils (1431–1449) Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., schrieb: «Fragt ein Italiener nach der Größe der Stadt, so mag er an Ferrara denken, nur macht Basel einen angenehmeren und prächtigeren Eindruck». Noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als Urs Graf und der überragende Hans Holbein d.J. zur Basler Künstlerschaft gehörten, und bedeutende Humanisten, allen voran Erasmus von Rotterdam, ihre geistreich-kritischen Abhandlungen schrieben und in den renommierten Druckereien Amerbach und Frobenius veröffentlichten, hatte Basels Name Glanz und Ansehen. Nach der Reformation bis 1800 jedoch sank die Stadt gleichsam in Schlaf und auf das Niveau eines großen Dorfes herab. Nur einige wenige Leuchten, unter ihnen die berühmten Mathematiker Euler und Bernoulli, überragten die Niederung kleinlicher Interessen und beschränkten Denkens und wahrten den Ruf der kleinen, kaum mehr existenzfähigen Universität. Der große Leonhard Euler (1707–1783) verließ zwar bald die Enge des heimatlichen Bodens, um in Berlin und Petersburg zu lehren. Die Bernoul-

lis, Sarasins und andere blieben jedoch hier. Die meisten von ihnen entstammten eingebürgerten Hugenotten, alle aber waren sie Nachkommen weitgereister und weltoffener Großkaufleute oder Fabrikanten, die als eigentliche Herren ihre schönen und geräumigen Villen oder Landhäuser in und außerhalb der Stadt im strengen Stil des französischen Barock erbauen ließen.

Von außen besehen machte Basel zwar immer noch den Eindruck einer großen mittelalterlichen Stadt, die innerhalb ihres von Türmen reich bewehrten Mauerrings bequem 60 000 Einwohnern Platz geboten hätte. Aber solche Größe lag weder im Interesse der organisierten Handwerker noch der Herren. Die einen wußten ihre angestammten Positionen zu erhalten, indem sie den Zuzug unerwünschter Konkurrenten mit Hilfe mittelalterlicher Zunftzwänge verhin- derten; die andern, die Reichen und eigentlich Regierenden, betrieben eine wirkungsvolle Restriktionspolitik. «Praktisch führte das damals zu einer recht kläglichen und kleinlichen Interessenpolitik einzelner Berufsgruppen», schreibt Paul Burckhardt. «Wirklich hervorragende Basler jener Zeit wie Isaak Iselin, Jakob Sarasin oder Daniel Bernoulli sprachen in bitteren Worten «von unseren armseligen Verhältnissen; unter den Herren Großräten gebe es Leute, die nicht lesen und schreiben könnten; da sei keiner, der sich je im geringsten auf Staatsangelegenheiten gelegt habe; ja der dritte Teil von ihnen, meinte der große Mathematiker Bernoulli bissig, könne kaum zu den Menschen gezählt werden!»²⁾

Dabei bildeten die Handwerker eine ziemlich wohlhabende Mittelschicht in der Stadtbevölkerung und nahmen gegenüber den «Hintersaßen», die «nicht nur von der Anteilnahme am politischen Leben, sondern auch von der selbständigen Ausübung eines Berufes ausgeschlossen»³⁾ waren, eine privilegierte Stellung ein. Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß das Analphabetentum nicht nur bei ihnen, sondern erst recht bei den Hintersaßen, die in und um Basel für 20 Bandfabriken bei kärglichem Lohn arbeiteten, die Regel war. Auch deren Kinder wurden kaum je von Kultur beleckt und lernten weder lesen noch schreiben. Ihre Bestimmung war es, sich im minderjährigen Heer der billigen Arbeitskräfte willig einzufügen, zum Wohl der Fabrikanten und der Eltern, die allesamt die Kinderarbeit als «vorteilhaft und heilsam» priesen. Und wer in die Tretmühle der Bandproduktion geraten war, fand weder Zeit noch Gelegenheit zu irgendwelcher Bildung, außer durch Bibelsprüche und pfarrherrliche Ermahnungen.

«Das gewaltige Getriebe der Basler Industrie und des Großhandels»⁴⁾, das von einem 12köpfigen Direktorium der Kaufmannschaft geleitet wurde, erbrachte riesige Gewinne, die in die gut behüteten Taschen der Herren floßen. Doch «nur große äußere Not der Vaterstadt hätte die Beutel öffnen helfen», schreibt P. Burckhardt. Da keine solche eintrat, blieben Knausrigkeit und Spar-

samkeit oberstes Prinzip. Was Egon Friedell vom frommen und geschäftstüchtigen Engländer des 18. Jahrhunderts gesagt hat, trifft auch für den Geschäftsmann im damaligen Basel zu: «Er glaubt an den Feiertagen an Gott und die Ewigkeit und während der Woche an die Physik und den Börsenbericht, und beidemale mit der gleichen Inbrunst. Am Sonntag ist die Bibel sein Hauptbuch, und am Wochentag ist das Hauptbuch seine Bibel.»⁵⁾

Daß das Einvernehmen zwischen Herren und Handwerkern trotz der gesellschaftlichen Kluft leidlich gut war, hatte verschiedene Gründe. Die Restriktionspolitik der Regierung, die den Zünften so willkommen war, hatte die leidige Folge, daß der kleinbürgerliche Hausbau in der Stadt unterblieb. Es waren die Prachtshäuser, Villen und Landsitze, deren Errichtung im 17. und 18. Jahrhundert den Handwerkern ihre Existenz sicherte. Ein besonders heilsames Pflaster zur Milderung der Gegensätze aber war der Brauch der Herren, die Verwaltung der großen Landvogteien, besonders Waldenburgs und Farnsburgs, wohlhabenden Vertretern des Handwerkerstandes zu überlassen. Damit kehren wir zu Hieronymus Holzach zurück, der als angesehenener Vorsitzender der Zunft zum Himmel die Vogtei Mendrisio zugesprochen erhielt, wo er neben seinen Amtsgeschäften Zeit und Muße fand, sein zeichnerisches Talent aus eigener Kraft zu fördern.

Der Zeichenunterricht bei Holzach

Obwohl – oder gerade weil – wir nichts Genaues wissen, müssen wir annehmen, daß Holzachs «Kunstpädagogik» nach altem Handwerksbrauch erfolgte, d.h. auf Vorbild und Nachahmung beruhte. Wenn wir Bekanntes zum Vergleich heranziehen wollen, müssen wir uns im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts umsehen. Dort gingen die angehenden Maler, Bildhauer und Architekten zu einem Meister in die Lehre, entweder in eine Bauhütte oder in die Werkstatt eines Steinmetzen. Sie lernten so nicht nur das Behauen von Stein, sondern auch zeichnen und malen, lesen, schreiben und rechnen. Der berühmte Baumeister Brunelleschi beispielsweise, der den ersten Kuppelbau des Abendlandes seit der römischen Antike plante und leitete, durchlief die Lehre als Steinmetz, ebenso Michelangelo, der 100 Jahre später die Bauleitung der Peterskirche in Rom innehatte und jene noch größere Kuppel schuf. Der universal begabte Leonardo da Vinci bildete sich in der Werkstatt des Bildhauers, Bronzegießers und Malers Verrocchio aus. Kurz, alle bekannten und berühmten Künstler jener Zeit sind in der Werkstatt eines Meisters groß geworden. Hier lernten sie von Grund auf, und vor allem an den im Entstehen begriffenen Werken. Auf diese Weise wurden Auge, Hand und Gehirn gleichermaßen beansprucht und in ihren verflochtenen Funktionen zu höchster Leistungsfähigkeit gebracht.

In ähnlicher Weise erfolgte die Schulung junger Talente in den Ländern nördlich der Alpen, und es wäre anzunehmen, daß sie in Basel angesichts des konservativen Zunftgeistes sich bis in die Zeit Holzachs unverändert erhalten hat. Mehr oder weniger unverändert, müßte man sagen, denn die seit dem 18. Jahrhundert bestehenden Reproduktionsverfahren erlaubten die Zuhilfenahme von Zeichnungsvorlagen in großer Zahl und ersetzten das lebendige Vorbild des selber tätigen Meisters. Das hatte zur Folge, daß der Schüler fast ausschließlich vor fertigen Abbildungen kopierend sich bemühte, ohne den Prozeß des Planens und Ausführens mitzerleben. Das Abzeichnen wurde so zu einer bloßen, mehr oder weniger geschickten Addition von beobachteten Einzelheiten. Eigentliche und vor allem kreative Denkprozesse wurden entbehrlich; das Auge übte sich im mechanischen Vergleichen von Größenordnungen und Richtungen; am wichtigsten aber wurde die Schulung der Hand angesichts der zu kopierenden Rokokomotive einer raffinierten höfischen Spätkultur. In Basel kam im 17. Jahrhundert nachteilig noch hinzu, daß kein bedeutender Meister auf dem Gebiet der bildenden Kunst als Werkstattinhaber in Erscheinung trat.

Die «Obrigkeitliche Zeichnungsschule» – ihre Schüler – ihre Vorlagen

Über die Art der verwendeten Vorlagen erfahren wir ab 1768 aus Berichten des Hieronymus Holzach, die er wie folgt adressierte:

Wohlweiser Herr Bürgermeister

Insonders hochgeacht und hochgebietende Gnädige Herren.

Den Berichten waren Zeichenproben beigelegt sowie Angaben über Anzahl, Alter und Berufsziele der Schüler. Offenbar hat dieser von Holzach persönlich geführte Unterricht sehr bald Zuzug aus Lehrlingskreisen erhalten und damit größere Bedeutung für die handwerkliche Berufsbildung erlangt. Da keine staatliche Schule hiefür existierte, war es für die «Gnädigen Herren» der Regierung die bequemste und billigste Lösung, Holzachs Unternehmen zu subventionieren und damit eigener Bemühungen in dieser Richtung entoben zu sein. Die Schule wurde nun «Obrigkeitliche Zeichnungsschule» genannt. Dafür hatte Holzach dem Rat seine regelmäßigen Berichte zu liefern. Aus ihnen erfahren wir, daß nur die Knaben aus dem Waisenhaus unentgeltlich Unterricht genossen, alle andern hatten ein Schulgeld zu entrichten. Das Alter wurde mit 10 bis 17 Jahren vermerkt, wobei die 14- und 15jährigen am häufigsten vertreten waren.

Unter den Berufszielen dominieren die handwerklichen, allen voran die der Schlosser, Steinmetzen und Tapezierer, dann folgen Gold- und Kupferschmiede sowie Sattler, Wagner, Spengler und Schreiner. Buchdrucker und Uhrma-



*Heinrich Pfister, alt 15 Jahr. Zeichnung
anno 1772. befragt die Größe 1 Jahr 1 Monat.*

Abb. 1

cher haben Seltenheitswert. Zu künstlerischen Berufen drängten sich drei Jünglinge «der Malerey» und ein einziger «der Architektur Civil gewidmet». Mit Ausnahme dieses letzteren sowie zweier Studenten, die ihr Talent an Gipsköpfen erprobten, und eines 15jährigen Theologiestudenten, der eifrig Ornamente zeichnete, gehörten somit alle Schüler zum Stand der Handwerker.

Zum Lobe Holzachs muß erwähnt werden, daß er besonders fähigen Schülern ab und zu körperhafte Modelle aus Gips zur Verfügung stellte. In der Regel aber wurde nach Vorlagen gezeichnet mit Rötel, Feder oder Pinsel, und es versteht sich von selbst, daß diese, in Schubladen wohlgeordnet und stets griffbereit, in den Berichten alle Jahre wiederkehrten, wie die Schwalben im Sommer. Einige Beispiele seien hier wiedergegeben, um dem Leser einen Eindruck zu vermitteln:

Ein Hohlwürfel mit kreisrunden Löchern in den Seiten war dazu bestimmt, den jungen Zeichner vor perspektivische Probleme zu stellen. Diesem Zweck

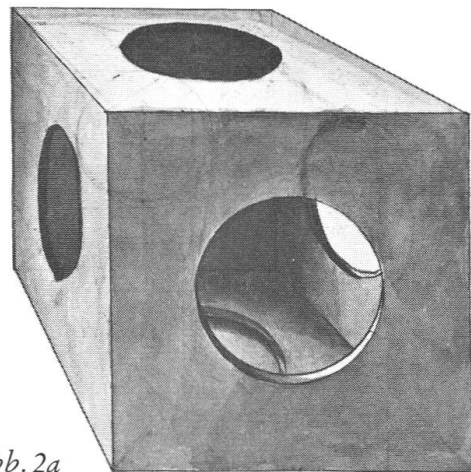


Abb. 2a

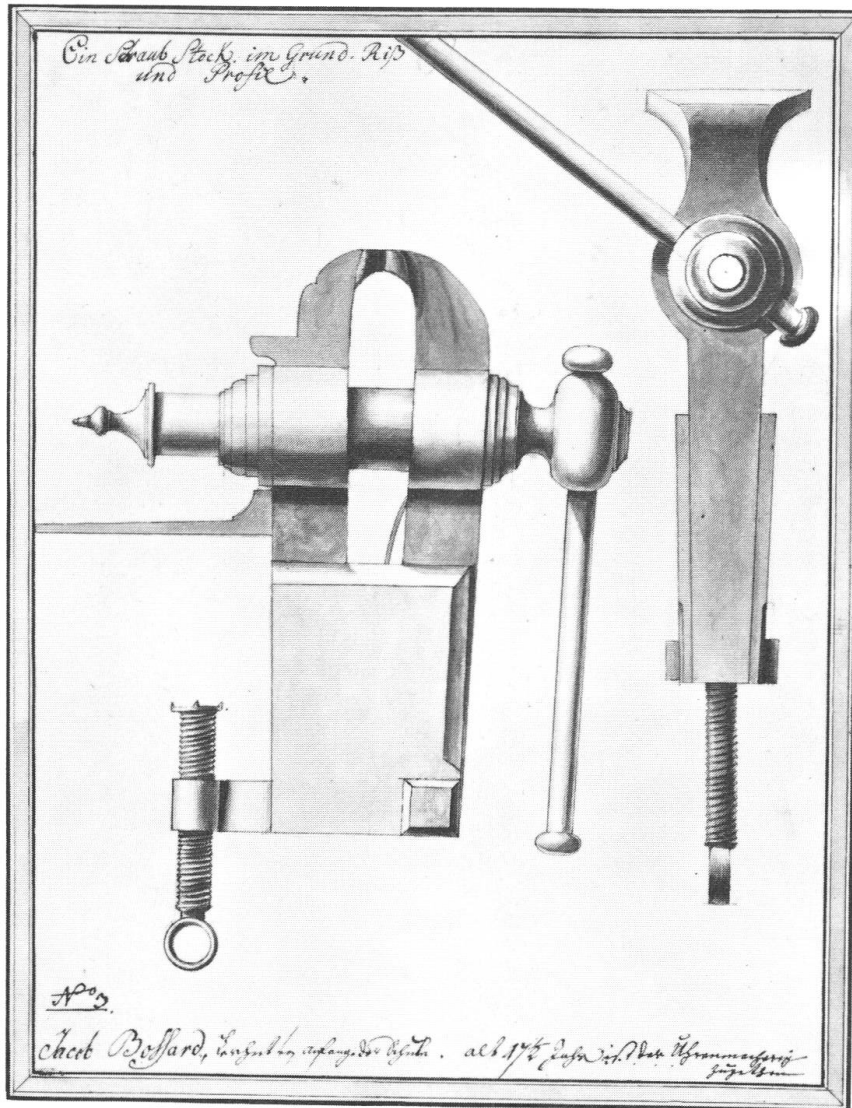


Abb. 2b

hätten andere Gegenstände wie Schraubstock, Flaschenzug, Zirkel, Zange oder ein ganzes Stilleben mit Teilen einer Ritterrüstung gedient, wenn in den Vorlagen nicht alle Lösungen schon enthalten gewesen wären. Dasselbe gilt für das Abzeichnen perspektivischer Architekturdetails oder ganzer Säulenfluchten.

Eine gewisse Berechtigung muss jenen Vorlagen zugestanden werden, die überlieferte Ornamente und Dekors enthielten. Diese kennen und beherrschen zu lernen war nützlich angesichts der herrschaftlichen Bautätigkeit in und um Basel. Solche Vorlagen nahmen denn auch einen breiten Raum ein, sowohl im Schulprogramm wie in den Köpfen der Schüler, und sie werden auch mit Befriedigung von den Ratsherren beachtet worden sein, welche die Berichte inspizierten.

Eigentliche Hochgefühle werden sich jedoch bei jenen Zeichnern eingestellt haben, die würdig befunden wurden, figürliche Motive kopierend zu bewältigen. Leicht vergißt man ja den schöpferischen Urheber und identifiziert sich an dessen Stelle mit dem nachgeahmten Werk, ist stolz auf seinen rastenden Krieger, römischen Fechter, Gladiator oder den unsterblichen Herkules. Auch ein junger Faun mit Blasebalg, ein nach Mücken jagendes Vögelchen oder eine antike weibliche Plastik erforderten Geschicklichkeit und schmeichelten dem Zeichner, ganz zu schweigen von Szenen mit lieblichen Schäferinnen oder wilden Reitern. Als seltene Höchstleistungen erschienen «Le Petit Ménage» nach einem Gemälde von François Boucher und ein etwas aus den Fugen geratener «Moses» nach Michelangelo.

Eine neue Zeichenschule

1779 wurde in Basel eine neue Zeichenschule gegründet, wiederum durch private Initiative und Finanzierung. Da die bisherige, von Holzach betreute Institution noch bis zu dessen Tod im Jahre 1793 weiterexistierte, sucht man nach Gründen für diese Zweigleisigkeit. Der zunehmende Andrang kunstbeflissener Lehrlinge ist kein zureichender Grund für dieses 14 Jahre dauernde Nebeneinander. Der eigentliche Antrieb muß in veränderten Zielvorstellungen und somit in den geistigen Strömungen jener Zeit gesucht werden.

Beunruhigende Geister

Ein frischer Wind wehte von Westen her und begann an den Jalousien des ancien régime zu rütteln. Noch war das Sturmtief nicht in Sicht, das sich in Paris zusammenzog. Es waren erst die Vorboten der Revolution, die nur von Weni-



gen bemerkt und zur Kenntnis genommen wurden. Vor allem sind zwei Unruhestifter zu nennen, die wegen ihrer Ideen und Schriften zeitweise den Boden Frankreichs verlassen mußten: der Aristokrat Voltaire, der mit Spott und Skepsis nicht nur die müde gewordene Gesellschaft des höfischen Rokoko geißelte, sondern vor allem deren geistige Sterilität und verhärtete Intoleranz angriff; ferner der Bürger Jean Jacques Rousseau, der die «natürliche» Rechtsgleichheit aller Menschen forderte und damit zum Vorkämpfer für die Menschenrechte wurde. Derartige Ideen fanden einstweilen wenig fruchtbaren Boden in Basel, der so steinig und holperig war wie das Pflaster in den engen Gassen der Stadt. Nur die französisch gebildete Oberschicht nahm die von Frankreich hereinbrechenden Wellen wahr, teils als bedrohlich, teils als Botschaften, die in eine bessere Zukunft wiesen.

Isaac Iselin, 1728–1782

Unter den «erleuchteten» Vornehmen der Stadt sticht der Staatsschreiber Isaac Iselin besonders hervor. Er glaubte an das Gute im Menschen und war überzeugt, daß durch Fürsorge und Erziehung sowie «durch Erkenntnis des Nützlichen und Zweckmäßigen»⁶⁾ bessere Zeiten vorbereitet werden könnten. So sehr er die gesellschaftskritischen und geistreichen Schriften Voltaires liebte, vor allem wegen ihres glänzenden Stils und der in ihnen geforderten Toleranz, so entschieden lehnte er dessen «Frivolitäten» ab, besonders wenn sie so ernste Dinge betrafen wie die Existenz Gottes. Voltaires berühmter gewordenen Ausspruch «Wenn Gott nicht existierte, so müßte man ihn erfinden»,⁷⁾ läßt wie ein geistreicher Witz plötzlich die Möglichkeit durchscheinen, daß er eine Erfindung des menschlichen Geistes sein könnte. Die Fortsetzung des meist unvollkommen wiedergegebenen Zitates lautet: «mais toute la nature nous crie qu'il existe». Mit diesem Nachsatz verhinderte Voltaire den Verdacht, ein Atheist zu sein, zugleich ärgerte er damit die Klerikalen, die «Gott» nur durch die heilige Schrift geoffenbart wissen wollten, keinesfalls aber durch die Natur. Die geistreiche Form war es, die Iselin entzückte. Was seinen Glauben betraf, so war seine Bindung an das reformierte Glaubensgut zu stark, als daß es durch irgendwelche Philosophie hätte erschüttert werden können. Aufrüttelnd für ihn waren jedoch Voltaires Äußerungen über das «Volk», über diesen numerisch so großen Haufen der menschlichen Gesellschaft, der zu mehr Freiheit dränge, und der, wenn er sie bekäme, doch nichts Gescheites damit anzufangen wüßte, sondern immer dumm und barbarisch bleiben werde. Eine Reform sei nur von oben zu erwarten, durch eine aufgeklärte Regierung! Solche Gedanken wirkten zündend auf Iselin.

J.J. Rousseau schätzte er weniger, obwohl dieser mit seinem Glauben an das Natürliche und daher Gute im Menschen schon lange vor ihm am selben Strick gezogen hatte. Das allzu Revolutionäre stieß ihn ab. Er sah kein Heil, das von unten käme. Iselin war, im Sinne Voltaires, für eine «maßvolle Reformarbeit von oben zur Erziehung des Volkes»⁸⁾, die er als menschliche und patriotische Pflicht empfand. Rousseaus moderne und fruchtbare Ideen zur Erziehung fanden bei Iselin erst Gehör auf dem Umweg über Heinrich Pestalozzi. Es ist, nach allem bisher Gesagten, nicht verwunderlich, daß er mit größter Anteilnahme die Bestrebungen und Anstrengungen dieses genialen Pädagogen und Menschenfreundes verfolgte und ihm durchhalf, «als dieser von allen aufgegeben und im Elend war»⁹⁾. Er war es auch, der die Herausgabe von «Lienhard und Gertrud» ermöglichte, das zum Hauptwerk Pestalozzis wurde.

In seiner eigenen Vaterstadt war Iselin zu Lebzeiten nur ein bescheidener Erfolg beschieden. Mit seinen Bemühungen, «die Aufnahme Fremder ins Bürgerrecht zu erleichtern»,¹⁰⁾ drang er nicht durch, ebenso wenig mit seinen Vorschlägen für eine gründliche Reform des städtischen Schulwesens. Erst recht stieß die von ihm befürwortete «Akademie der Wissenschaften und Künste» auf Ablehnung. Dabei wäre eine neue und erweiterte Grundlage für die dahinkränkende Universität nur vorteilhaft und die Hochschule für bildende Kunst ein dringendes Anliegen gewesen. Aber die Zünfte waren nicht an der Universität und der Kreis von Professoren und noblen Herren nicht an einer durch Handarbeit minderbewerteten Anstalt interessiert. Entscheidend für die Ablehnung war jedoch der knorzige Geist der regierenden Herren, die allen Erziehungsprojekten Iselins ihre Sparpakete auf die Gegenwaagschale setzten.

Die Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigen.

Doch Iselin ließ sich nicht entmutigen. Gemeinsam mit Peter Ochs und fünf weiteren gleichgesinnten Herren aus alten Baslerfamilien gründete er im Jahre 1777 die «Gesellschaft zur Aufmunterung und Beförderung des Guten und Gemeinnützigen in Basel». In dieser Namensgebung (abgekürzt GGG) ist schon herauszuspüren, daß es diesen initiativen Männern um die Wohlfahrt und kulturelle Bildung aller Einwohner ging, ungeachtet des Standes und des Herkommens. Solche Weite der Toleranz erweckte bei manchem Bürger Mißfallen, und erst recht wurde Argwohn bei den Zünften entfacht, als nur zwei Jahre später eine neue Zeichenschule – «das liebste Kind der GGG» – gegründet wurde, die allen Bevölkerungsschichten und beiden Geschlechtern offen stand. Dank dieses Mißtrauens blieb Holzach der Zulauf von Schülern aus dem Handwerkerstand erhalten. Als er jedoch 1793 starb, war jegliche Gegnerschaft längst erlo-

schen und alle waren es zufrieden, daß die verwaiste Schule, Einrichtungen, Vorlagenwerk und Schüler, in jene der GGG aufgenommen und integriert werden konnte.

Die Zeichenschule der GGG

Über die erste Zeit ihres Bestehens im Markgräflerhof erhalten wir wenig Nachricht. Eines aber ist gewiß: es mußten fähige Lehrer gefunden werden. Das war schon zu Beginn nicht leicht und wurde in den folgenden Jahrzehnten immer schwieriger, denn mit der Zunahme von industriellen Betrieben nahm auch die Bevölkerung und mit ihr die Zahl der Kinder zu. Andererseits gab es noch gar keine ausgebildeten Zeichenlehrer. Es fehlte überhaupt an der Lehrerausbildung und an Schulmännern. Weit herum in Stadt und Land amtierten, oft mit Stöcken als pädagogischem Hilfsmittel bewaffnet, Ortsgeistliche, Hilfspfarrer und ausgesiente Soldaten in den Schulstuben. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt Basel als eine bevölkerungsreiche, aber lehrerarme Stadt, die ihre Schulmeister in der Ostschweiz anwerben mußte.

Die GGG kann ihre eigenen «Pädagogen» vorerst nur in Handwerkerkreisen gefunden haben, vor allem in der «Zunft zum Himmel», wo unter den Malern am ehesten fähige Männer waren. Diese Annahme wird zur Gewißheit, wenn wir erfahren, daß dieselben und ähnliche Vorlagen für das zeichnerische Studium verwendet wurden, wie in Holzachs Schule. Wie umfangreich das Vorlagenwerk bis zum Jahre 1887 answoll, offenbart uns eine Inventarliste, die anlässlich der Übernahme durch den Staat von der Schulleitung erstellt worden war. Darin erhalten wir auf 67 großformatigen Seiten u.a. über folgende Bestände Auskunft:

47 Posten mit insgesamt über 2000 Vorlagen für Architektur und Möbeldhandwerk;

Freihandzeichnen:

Grammatik der Ornamente, 110 Blatt;

Renaissance-Vorlagen, italienische Flachornamente, Blattformen, schattierte Ornamente usw., total 150 Blatt;

Modelle in Gips und Holz, deren Aufzählung 6 Seiten füllt.

Von einem Wandel der Unterrichtsmethode kann angesichts dieser Liste keine Rede sein. Die Lehrmeister waren bemüht, die vorgegebenen Muster durchzuexerzieren, und zwar in solcher Reihenfolge, daß das Einfache und Elementare den Anfang bildete und jeder folgende Schritt einen höheren Schwierigkeitsgrad aufwies. Und was konnte einfacher, grundlegender und nützlicher sein, als gerade Striche von freier Hand und in regelmäßigen Abstän-

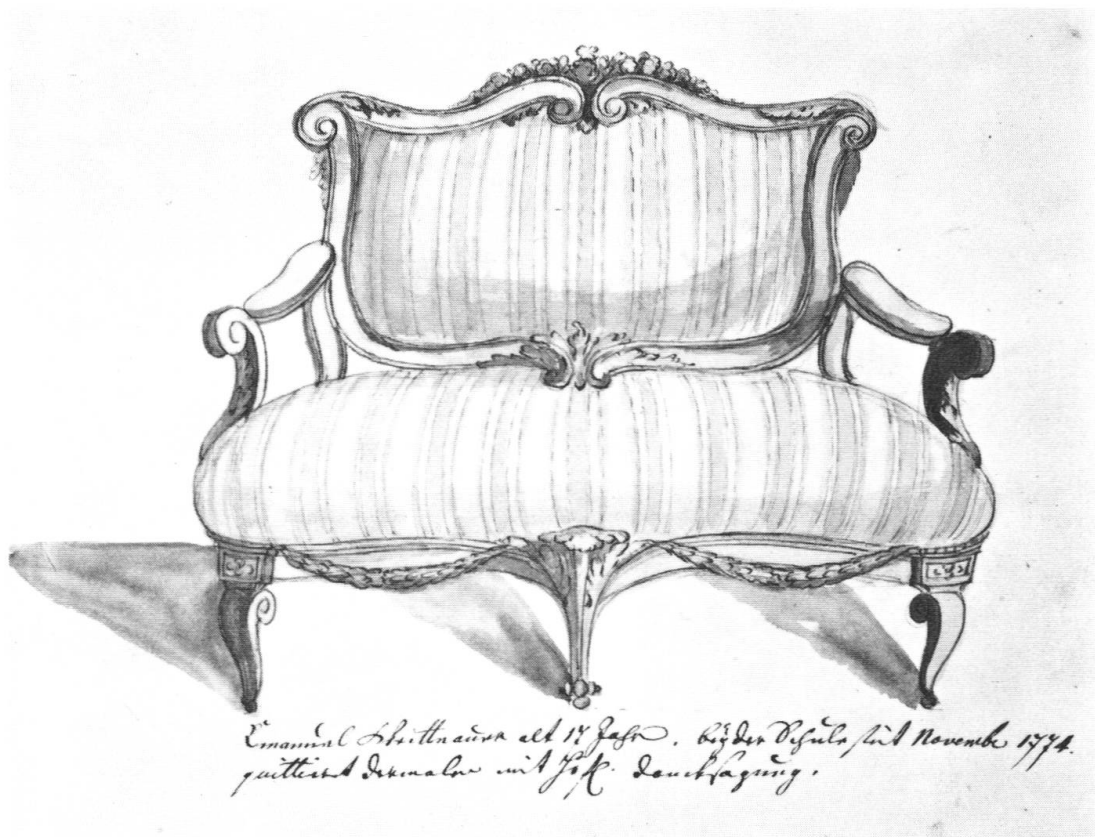


Abb. 4

den über ein leeres Blatt zu ziehen? Die Analogie zu Handwerksberufen ist evident: ein Schreinerlehrling hatte so lange an einem Brett zu hobeln, bis dieses völlig plan und von gleichbleibender Dicke war; und einen angehenden Schlosser ließ man so lange an einem Eisenklotz herumfeilen, bis ein untadeliger Würfel entstanden war. Das konnte lange dauern und mehrere Holz- oder Eisenklötze benötigen. Und wie bei den Handwerkslehrlingen galt das praktische Tun auch bei den Zeichenschülern fast ausschließlich der Handfertigkeit, nur beiläufig, durch das Abschätzen gleicher Zwischenräume, auch noch der «Schulung des Auges». Geistiges, wie Vorstellungsvermögen oder Phantasie, blieb gänzlich außerhalb solchen Bemühens.

Einer der Pädagogen verdient es jedoch, aus der anonymen Masse hervorgehoben zu werden: *Jakob Christoph Miville* (1786–1836), ein klassizistischer Frühromantiker, der 1826 an die Zeichenschule kam. Nach Aufenthalt in Rom (1805–1807), Rußland (1809–1816) und wieder in Rom (1819–1821) kehrte er endgültig in seine Heimatstadt Basel zurück. Er hatte große Pläne, denn er fühlte sich berufen, im Sinne der Romantik ein «Schweizermaler» zu werden,

nämlich «ein Berg- und Alpen-, Felsen-, Wolken, Eis- und Stürmemaler».¹¹⁾ Sein Einfluß auf den jungen Arnold Böcklin war erheblich.

Doch die Sorge ums tägliche Brot bremste zuweilen seinen künstlerischen Höhenflug. Als ihm durch Vermittlung des damaligen Rektors des Gymnasiums, Prof. Hanhart, 1826 das Lehramt an der Sonntagsschule der Gemeinnützigen Gesellschaft angetragen wurde, sagte er zu. Dieses Institut war 1824 speziell für Handwerksgesellen und Lehrlinge im Kleinen Klingenthal eingerichtet worden, und er hatte diese im Zeichnen zu unterrichten. Kostbare Werktagsarbeitszeit durfte damals für solche Weiterbildung nicht verschwendet werden.

Die eigentliche Zeichenschule der GGG hatte sich inzwischen derart stark entwickelt, daß sie schon im Jahre 1808 von einer auf zwei Klassen erweitert werden mußte. «Zugleich mit der Errichtung der zweiten Klasse etablierte sich die Schule im Markgräflichen Palais in der Neuen Vorstadt, dem jetzigen Bürgerspital an der Hebelstraße, das im gleichen Jahr von der Stadt erworben worden war. Es blieb für die Dauer von drei Jahrzehnten Sitz der aufblühenden Zeichenschule, die vorderhand noch nicht nach einem zweckmäßigen Lehrplan arbeitete.»¹²⁾

Im Jahre 1827 wurde Miville Lehrer im Markgräfler Hof, wo er bis 1836 wirkte und sich als modern aufgeschlossener Pädagoge profilierte. Pestalozzis Devise: «Recht sehen und hören ist der erste Schritt zur Weisheit des Menschen» war ihm Verpflichtung für den eigenen Unterricht. Einer Forderung des großen Erziehers gemäß paßte Miville seinen Unterricht «an das geistige Fassungsvermögen Aller» an. Außerdem aber gedachte er seine Lehrideen durch ein entsprechendes Unterrichtsmittel zu dokumentieren. «Zu diesem Zweck machte er sich sofort nach Übernahme der neuen Lehrtätigkeit an die Ausarbeitung eines *Modell- oder Vorlagenbuches*. Dieses ist nachmals in Basel sehr bekannt und beliebt gewesen.»¹³⁾

Die Zeichnungs- und Modellerschule der GGG

Trotz methodischer Mängel war die Schule ein Erfolg, und als im Jahre 1841 noch eine Modellerschule angeschlossen wurde, nahm die Schülerzahl erheblich zu und wuchs von da an unaufhörlich. Bald wurde der Markgräflerhof zu eng, sodaß die Schule 1858 ins ehemalige Gemeindeschulhaus an den Steinenberg verlegt werden mußte. Doch schon 18 Jahre später herrschte wieder Raumnot. Als 1875, nur ein Jahr nach der Bundesverfassungsrevision, die uralte Verfassung der Stadtrepublik zu Grabe getragen wurde (Totengräber waren die erstarkten Liberalen), da schien auch für die leitenden Herren der GGG der günstige Moment für ein neues Subventionsgesuch gekommen zu sein. Der

dem Gesuch beigefügte Bericht ist so aufschlußreich, daß er hier in einigen wesentlichen Ausschnitten wiedergegeben sei:

»Unsere Anstalt in ihrer jetzigen Gestalt umfaßt zwei ganz verschiedene Zweige des Zeichenunterrichts, einestheils die *technischen* Classen, andererseits die *Elementar- und Kunst*-classen für das männliche und weibliche Geschlecht.»

«In den *technischen* Classen wird angehenden oder in ihrem Berufe bereits practisch beschäftigten Technikern aller Arten Gelegenheit geboten, ihre theoretischen Kenntnisse zu erweitern und sich im Zeichnen und Modellieren auszubilden.»

Die Elementar- und Kunstklassen «bilden eine Ergänzung der öffentlichen Schulen für solche Schüler und Schülerinnen, welche für ihren zukünftigen Beruf oder aus Neigung weitere Ausbildung im Freihandzeichnen suchen. Mit den technischen Classen stehen dieselben in keinem organischem Zusammenhange.»

«Die vorgesehene Erweiterung unserer Schule wird sich nach unserem Vorschlag auf die technischen Classen beschränken.»

Außerdem wurde eine «Technische Fortbildungsschule» vorgeschlagen für solche Schüler, «die ihre ganze Zeit ihrer Ausbildung widmen können und gewisse Vorkenntnisse besitzen.»

Diese Vorschläge wurden ausgearbeitet von einem Dreierausschuß, bestehend aus den Herren Prof. F. Burckhardt, Prof. H. Kinkelin und W. Heussler-Von der Mühl.¹⁴⁾

Aufgrund der hier skizzierten Organisation entwickelte sich die Zeichnungs- und Modellierschule der GGG auf geradem Weg zur «Allgemeinen Gewerbeschule». Dies wird sofort ersichtlich, wenn wir die Bezeichnung «technisch» durch «gewerblich» ersetzen, was damals nicht anging, weil mit dem Ausdruck «Gewerbeschule» die Oberstufe der Realschule (des späteren Realgymnasiums) gemeint war. (6 Jahre lateinloses Gymnasium + 3 Jahre Gewerbeschule = Realgymnasium; 6 Jahre Lateingymnasium + 3 Jahre Paedagogium = Humanistisches Gymnasium).

Inwieweit der Vorschlag einer «Technischen Fortbildungsschule» den Weg zu einem eigentlichen Technikum hätte ebnen sollen, ist ungewiss. Sicher ist nur, daß bei den Basler Industrien das Bedürfnis nach einem solchen vorhanden war. Doch der mehrheitlich konservative Geist und wohl auch der Stolz der Basler auf ihre altherwürdige Universität ließen technisch-industrielle Bedürfnisse als relativ belanglos erscheinen.

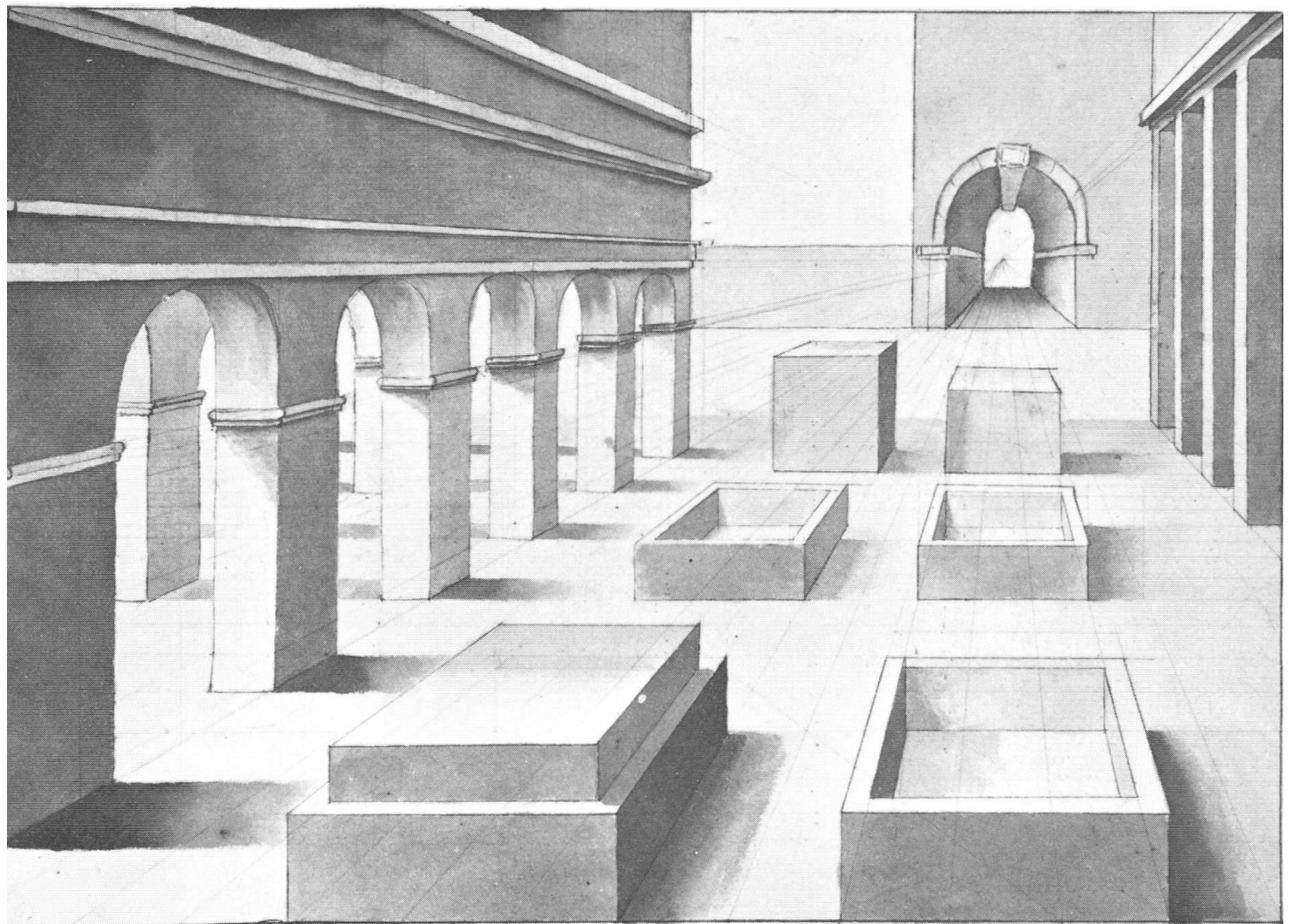
Die Elementar- und Kunstklassen können als Vorläufer der späteren kunstgewerblichen Abteilung der AGS aufgefaßt werden mit ihren Vor- und Fachkursen, wobei dann allerdings die aus Liebhaberei Zeichnenden und Malenden,

die sog. Dilettanten, immer mehr ausgeschlossen wurden. Welche Bedeutung die Leitung der GGG um 1876 diesen Kunstklassen beimaß, zeigt die Anstellung eines Künstlers und Lehrers wie Fritz Schider, dessen Name in einem Bericht von 1881 erstmals auftaucht.

Fritz Schider, 1846–1907

Er stammte aus Salzburg, war befreundet mit Makart und wurde in München entscheidend beeinflusst durch Bilder von Courbet und vor allem durch die Malerei Leibls, dessen Nichte Lina Kirchhofer er 1877 heiratete. 1876 wurde er von der GGG an die «Zeichnungs- und Modellierschule» berufen, die 1886

Abb. 5



vom Staat übernommen wurde. Unter seinen vielen Schülern finden wir die Maler Max Buri (1868–1915), Emil Schill (1870–1958), Burkard Mangold (1873–1950), A.H. Pellegrini (1881–1958), P.B. Barth (1881–1955). 1885 wurde er Basler Bürger. 1893 veröffentlichte er das Werk «Plastisch-anatomische Studien für Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht». In Anerkennung dieser Arbeit ernannte ihn die Universität Basel zum Ehrendoktor der Medizin.

Nun erscheint uns die Berufung Schiders durch die GGG in einem besonderen Licht. Dieser Mann hatte als Künstler, Anatom und Lehrer das Zeug zu einem Akademieprofessor, und daß er sich nach Basel holen ließ, war vielleicht nur dem Umstand zu verdanken, daß diese Privatschule akademieähnlichen Charakter hatte und die Übernahme durch den Staat nur noch eine Frage der Zeit war. Tatsächlich weisen die von Schider inspirierten neuen Lehrgänge für die Kunstklassen in die hier angedeutete Richtung.

Noch ein anderes Fach wies ein akademisches Ziel auf: Direktor Bubeck erteilte an den «Knaben-Kunstklassen» Unterricht in technischer Perspektive, bei dem über 2000 Vorlagen für Architektur und Möbelhandwerk Verwendung fanden. Angesichts der hier vermittelten Kenntnisse in Stilkunde und Fähigkeiten im technisch-perspektivischen Zeichnen dürfen wir annehmen, daß sie nicht nur begabten Baufachleuten und Möbelschreibern zur Weiterbildung dienten, sondern auch angehenden Architekten.

Ein eigentliches Hochschulstudium für Architekten konnte Basel allerdings nicht bieten. Dafür waren Fachschulen im Ausland oder aber das 1855 eröffnete Polytechnikum in Zürich zuständig, wo der berühmte Gottfried Semper von 1855–1871 als Professor tätig war und die Architekturstudenten wie ein Magnet anzog.

Vom Baumeister zum Architekten

Das Bedürfnis der Baumeister, mit ihrem Beruf eine akademische Rangstufe und Gleichstellung mit Ärzten, Juristen und Theologen zu erreichen, war verständlich und durchaus legitim. Während 200 Jahren, von 1600–1800, war der tätigen und schöpferischen Intelligenz ein Herrentum vordemonstriert worden, das nur in Ausnahmefällen durch wirkliche Leistungen aufwartete, in der Regel aber seine menschliche und geistige Inferiorität durch Überheblichkeit und seine soziale Rangstellung durch Nichtgebrauch der Hände bekundete. Der Handschuh war das äußerliche und klar erkennbare Symbol hierfür. Das Handschuhtragen fand überall Verbreitung, wo Vornehmheit und geistige Tätigkeit bekundet (oder auch nur vorgetäuscht) werden sollten. Und da der Bau-

meister im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert kein geschulter Steinmetz mehr war – oder doch nur noch in ganz seltenen Fällen –, sondern ein *Gelehrter*, nämlich ein Mann, der viele Baustile kannte und sie an reproduzierten Darstellungen studiert hatte, trug er seine standesgemäßen Handschuhe auf dem Bauplatz, wie die Herren Offiziere im Kasernenhof und in den Gefechtsübungen. Nebenbei bemerkt: das Säbelhandwerk und Degenfechten war die einzige Handarbeit, die eines Aristokraten würdig war und in höchstem Ansehen stand. Die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts (ausgenommen die holländischen) liebten es daher, ihre persönliche Würde als Hofmarschall hervorzukehren, wie Velasquez, oder sich mit Gänsekiel und Schriftrolle als Gelehrter zu dekorieren, sofern sie nicht auf Grund von besonderen Leistungen, abseits vom Künstlerischen, geadelt wurden wie P.P. Rubens.

Nach diesem Abschweifen kehren wir zu unseren Basler Architekten zurück. Ein Blick auf eine chronologisch geordnete Namenliste ist aufschlussreich:

Johann Jakob Fechter, 1717–1797, der das Landhaus zur Sandgrube baute, wird «Obrigkeitlicher Baumeister und Ingenieur» genannt. Der Steinmetz Lukas Pack war 1766 verantwortlich für das Barth'sche Haus an der Rebgasse 19; und ebenfalls ein Steinmetz, Nicolaus Kury, errichtete 1777 das spätbarocke Portal am alten Zeughaus. Samuel Werenfels, 1720–1780, wird mit «Baumeister und Architekt» bezeichnet, womit sich bereits eine Grenzziehung ankündigt zwischen ausübender und planender Bauleitung, was später zu zwei getrennten Berufszweigen führte; Johann Ulrich Büchel, 1753–1792, der Schöpfer des Kirschgartens (1775–1780 erbaut) nennt sich nur noch Architekt; und alle späteren, die im 19. Jahrhundert tätigen Baumeister (Melchior Berri, Amadeus Merian, Christoph Riggerbach, J.J. Stehlin d.J. u.a.) werden ausnahmslos als Architekten bezeichnet.

Gewerbeschule oder Universität?

Das «Oder» in dieser Überschrift weist auf die zunehmende Unzufriedenheit in bürgerlichen Kreisen hin, die sich allmählich bis zur Gehässigkeit steigerte. Ursache der Mißstimmung war die offensichtliche Benachteiligung beruflicher Bildungsanstalten bei gleichzeitig vermehrter Förderung der Universität. Die Tatsache, daß im Jahre 1841 für 41 immatrikulierte Studenten 19 Professoren honoriert werden mußten und für ihre (allerdings längst fällige) Gehaltserhöhung der Staatssäckel anscheinend bereitwillig geöffnet wurde, erhitzte die Gemüter der Gewerbetreibenden über alle Massen. Die Universität sei eine «Pfaffenschule», «ein leeres Faß, das einer tüchtigen und für den Bürger-

stand viel nützlicheren Gewerbeschule den Platz versperre», wurde laut und vernehmlich geäußert. Die Professoren hießen die «bezahlte Nobelgarde der Konservativen», und erst recht machte sich die Abneigung gegen die aus Deutschland berufenen Dozenten Luft, die als «Wohlverdiener der Herrenklasse» oder «fremde Schlecker» bezeichnet wurden. Das Schimpfwort «Baselstababschlecker» galt hingegen unterschiedslos allen bezahlten Dienern des Staates. Die Geringschätzung der für Lohn Arbeitenden ist nicht zu überhören, und darin reichten sich Herren und Handwerker, ohne sich dessen bewußt zu werden, die Hand. Der Lohnempfänger stand gleichsam als Zielscheibe des Spottes zwischen zwei Lagern, die sich nur in ihrer Ausdrucksweise unterschieden. Um ein Beispiel aus dem Sprachgebrauch der Vornehmen zu wählen, sei die fast schon legendär gewordene Madame de Meuron aus Bern zitiert, die einen ihr unbekanntem Gast mit den Worten empfing: «Syt Dühr öpper, oder beziehn Dühr Lohn?» Diese Redensart unterscheidet sich nur der Form, aber nicht dem Geiste nach, vom «Baselstababschlecker».

Die Meinung, daß die Universität – diese «metaphysische Notwendigkeit», wie Jacob Burckhardt sie nannte – einer viel nützlicheren Gewerbeschule weichen solle, führte 1851 zu einem entsprechenden Antrag der Radikalen im Großen Rat, der nur dank einer überwiegenden Mehrheit konservativer Ratsherren abgelehnt wurde. Doch der Vorstoß blieb nicht wirkungslos. Der Ruf nach einer Gewerbeschule mußte ernsthaft zur Kenntnis genommen werden. Und er verhallte nicht mehr, denn im gleichen Jahr verlieh ihm ein Ereignis die nötige Resonanz: die erste Weltausstellung in London 1851. Sie gewährte eine umfassende Übersicht über die gewerbliche und künstlerische Produktion der Nationen. Der Vergleich mit englischen und französischen Erzeugnissen war für die schweizerischen (und die deutschen) Aussteller deprimierend. Vor allem waren es die englischen, kunstgewerblich und industriell gefertigten Produkte, die große Beachtung fanden. Die Erkenntnis, konkurrenzunfähig zu sein, ließ viele Geister im Schweizerland wach werden, die bisher geschlafen hatten. Der Ruf nach Qualitätssteigerung durch »Geschmacksbildung« mit Hilfe verbesserter oder erst noch zu schaffender Berufsschulen wurde nun aus Kreisen der Industrie nachhaltig verstärkt. Und wo einflußreiche Herren der Industrie fordernd auftreten, da verliert selbst die konservativste Regierung ihre Schwerhörigkeit.

Dennoch dauerte es Jahrzehnte, und es bedurfte einer weiteren bitteren Erfahrung an der Weltausstellung in Wien 1873, bis der Große Rat 1882 einen von Eduard Eckenstein gestellten Anzug an die Regierung überwies mit dem Wortlaut: «Der Hohe Regierungsrat wird eingeladen, zu prüfen und zu berichten (oder auch durch eine Kommission prüfen zu lassen), wie durch gewerbliche und technische Fortbildungsschulen oder durch Fachschulen zur Hebung des Handwerks, speziell des Kunsthandwerks, beigetragen werden könne.»¹⁵⁾ 1886

erschien «nach mehrjähriger Vorbereitung der Gesetzesentwurf, welcher die Gründung einer allgemeinen Gewerbeschule vorsah.» Mit der organisatorischen Übernahme und Umgestaltung der Zeichnungs- und Modellerschule der GGG wurde im Frühjahr 1887 begonnen und deren 7 Lehrer vom Staat übernommen.

Mit der Verstaatlichung begann ein gewaltiger Aufschwung der Schule, schreibt H. Kienzle; und als 1893 das neue Gebäude an der Ecke Petersgraben/Spalenvorstadt bezogen werden konnte, war räumlich und organisatorisch alles für damalige Verhältnisse bestens gelöst. Das architektonische Äußere – ein Stilgemisch aus Gotik und Renaissance – drückte mit seinen Treppengiebeln und den massiven, streng profilierten Fensterumrahmungen aus dunkelrotem Sandstein steife Würde und Solidität aus. Fragt man nach dem inneren Betrieb, so muß die mathematisch-technische von der kunstgewerblichen Abteilung unterschieden werden. Für beide Teile war indes das Freihandzeichnen ein Hauptfach, weshalb die ganze Anstalt von Anfang an als Zeichenschule geplant und eingerichtet wurde.

In den technischen Klassen führte man das Freihandzeichnen in der bisherigen Art und Weise, nämlich nach Vorlagen, weiter. Neu waren nur zusätzlich angeschaffte Reproduktionen, die nunmehr auch mit Hilfe der Fotografie hergestellt worden waren.

Anders – moderner möchte man sagen – war der Unterricht in den Kunstklassen, besonders bei Fritz Schider. Hier, wo nach gesetzlicher Bestimmung «die Schule auch Nichtgewerbetreibenden beider Geschlechter Unterricht im Zeichnen, Malen usw. zu bieten» hatte, wehte ein freierer Wind. Auch wenn die großen schrägen Oberlichtfenster in den hohen und geräumigen Ateliers im Dachstock geschlossen waren, glaubte man den Hauch einer neuen Zeit zu verspüren, der aus Deutschland von naturverbundener Romantik, aus Frankreich von Realismus und neuer Malweise kündete. Allerdings nur einen Hauch, denn das Moderne bestand in bodenständigen Naturstudien. Statt an Tischen Vorlagen zu kopieren, saßen die Kunstjünger nun auf länglichen Hockern vor papierbespannten Reißbrettern oder standen an Staffeleien, um nach einem lebenden Modell zu zeichnen. Vorausgehende Kurse waren unerlässlich, um vorerst mit geraden Strichen und geometrischen Mustern die Hand und das Beurteilen von Winkeln und Proportionen zu schulen, danach das Darstellen elementarer Körperformen an Würfel, Zylinder, Kegel und Kugel zu üben. In solidem Aufbau führte ein akademisches Studium unter dem Namen «Kunstgewerbliche Abteilung» über eine Stufenleiter bis in die weiträumigen Ateliers im Dachstock, gleichsam in den zeichnerischen Olymp. Daß hier nicht dilettiert wurde, auch nicht von den Dilettanten, zeigt Schiders Kurs und Tafelwerk für Anatomie, der zur bildnerischen (und verstandesmäßigen) Beherrschung der mensch-

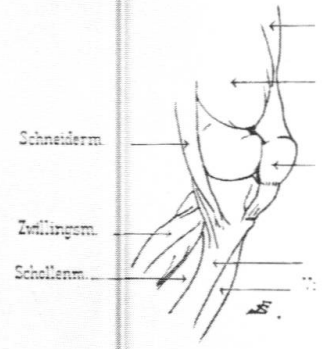
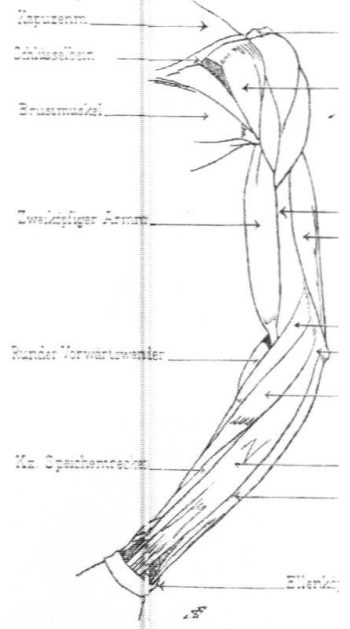
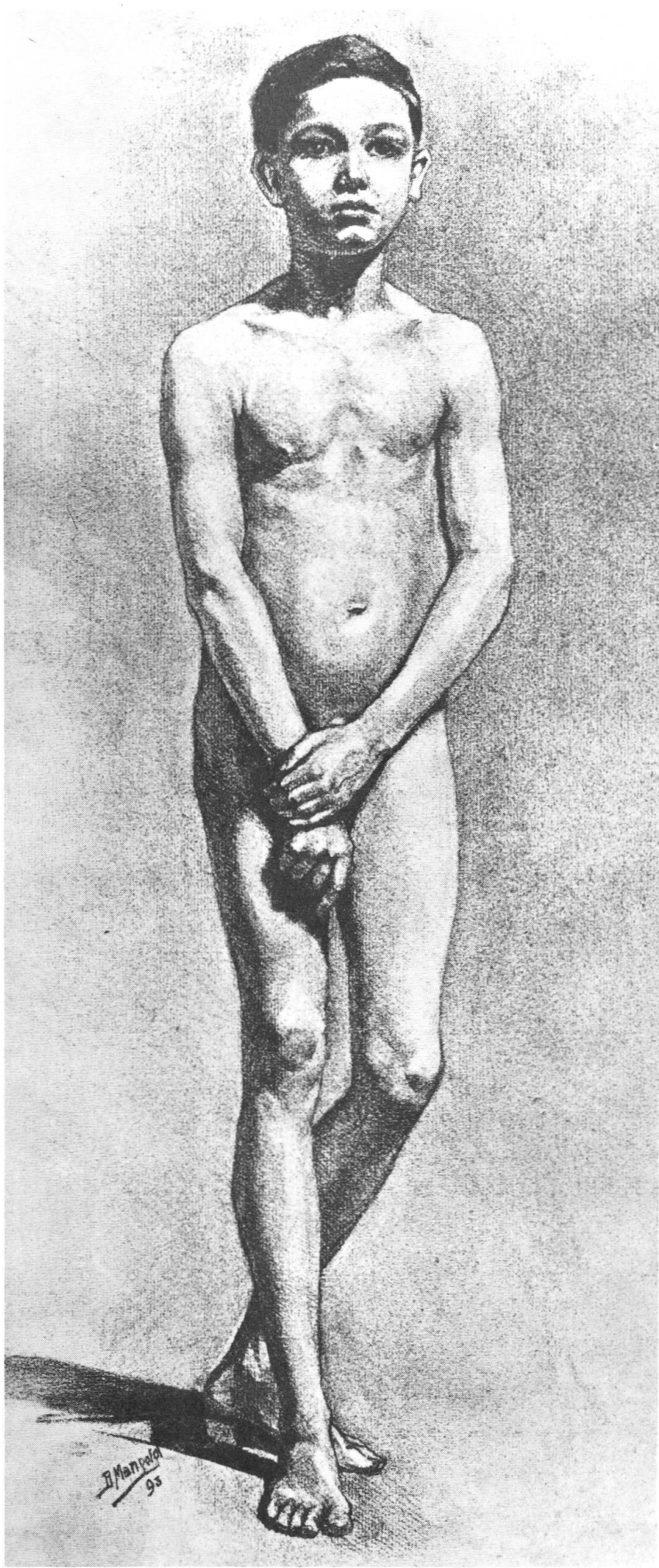


Abb. 6

lichen Figur eingerichtet wurde. Auch wenn hin und wieder Schüler Schwierigkeiten hatten, das in den unteren Stockwerken erworbene geistige Rüstzeug anzuwenden, etwa die idealen Halbkugeln in den Brüsten eines weiblichen Aktmodells zu entdecken (was mitunter schwierig sein mochte), oder den Überblick über die Körperproportionen einer üppig Belebten nicht zu verlieren, so hatte Schider dafür Verständnis und pflegte seine unbestechliche Kritik mit Humor zu würzen. «A Nuß is sie ja schon, aber no lang koa Venus», soll er mehr als einmal zur Einleitung seiner Korrekturen gesagt haben. Im übrigen stimmte ihn die Einsicht, daß noch nie ein Meister vom Himmel gefallen sei, bei aller Strenge nachsichtig.

Die Problematik des damaligen Kunstgewerbes

Die mathematisch-technische Abteilung hatte zwei gänzlich verschiedenen «Herren» zu dienen: einerseits sollte sie für eine aufstrebende Industrie Hilfskräfte ausbilden im Sinne eines Technikums, andererseits Handwerk und Kunsthandwerk fördern helfen. Wir beschränken uns hier auf das Kunsthandwerk und seine zeitbedingte Problematik.

Ein halbes Jahrhundert war vergangen seit der spektakulären Weltausstellung 1851 in London und dem Unterrichtsbeginn in der Gewerbeschule Basel. Es galt, mit Energie die ästhetische Bildung zu fördern, um den kunsthandwerklichen Tiefstand zu beheben. Der Weg zu diesem Ziel wurde mit Hunderten von neuerworbenen Vorlagen aus dem Ausland gepflastert, denn «der Geschmack der damaligen Zeit verlangte, vor allem im Bau- und Kunstgewerbe, die Anlehnung an die Stile der vergangenen Epochen».¹⁶⁾ So wurden denn aus den verschiedensten Zeiten Fassaden, Interieurs, Möbel, Gitterwerke, Schmuckstücke usw. kopierend studiert. Zu den alten Griechen und Römern, den Stilrichtungen von Gotik bis Rokoko kamen nun neoklassizistische sowie byzantinische und orientalische Musterkollektionen noch hinzu. Sie stellten allesamt ein Arsenal für Gelehrsamkeit dar, oder aber eine riesige Fundgrube, aus welcher die Form- und Fassadenschaffenden unablässig schöpfen konnten. Und sie schöpften eifrig im Bestreben, die Welt des Alltags zu verschönern. Sie gingen darin einig mit dem englischen Sozialreformer und Kunstkritiker John Ruskin, der sich mit Vehemenz für eine ästhetisch eingerichtete Umwelt einsetzte. Nach seiner Meinung konnten nur *handwerklich* gefertigte Dinge schön sein. Die aufkommende industrielle Güterproduktion, welche nützliche Geräte und Einrichtungen nach dem Gesetz der Maschine in gleichförmigen Serien herstellte, war ihm hingegen ein Greuel. Mit seiner Abneigung schloß er sich dem französischen Dichter Théophile Gautier an, der verkündet hatte: «Was

nützt, ist häßlich und gemein, der nützlichste Teil eines Hauses sind die Latrinen»,¹⁷⁾ womit die Beweisführung für ihn beendet war.

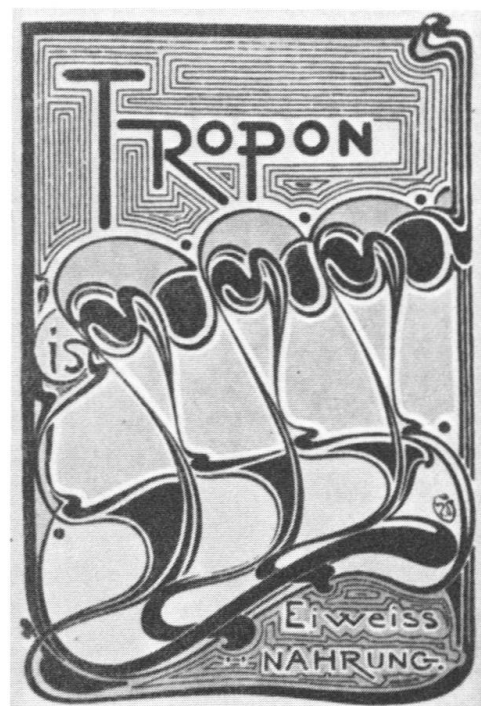
Doch es war gerade die in England am weitesten fortgeschrittene Industrialisierung und mechanisierte Massenfabrikation, welche zur treibenden Kraft eines neuen Stils wurde. Der englische «Modern Style» eroberte bald in Frankreich als «Art nouveau» und schließlich um 1896 in München als «Jugendstil» siegreich die damalige Kulturwelt. Die genialen Vorläufer waren allerdings auf dem Kontinent beheimatet (Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Hodler, Munch), doch in England erfolgte aus den genannten Gründen der Durchbruch in der angewandten Kunst, denn im Kampf um Absatzmärkte erhielten Plakate und sonstige bildhafte Anpreisungen vitale Bedeutung. Mit Windeseile durchdrang der neue Stil bald alle Bereiche der hohen und angewandten Kunst, wurde zum Überwinder des historisierenden Zeitalters in Architektur, Innenausbau, Möbelhandwerk, Graphik und der Malerei. Er hielt vermutlich auch in den kunstgewerblichen Klassen Basels seinen Einzug.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg begann das Geranke von Stielen und Stengeln, Blüten und Blättern in Bildern und Plakaten zu wuchern und wurde zum Sinnbild eines euphorisch genießenden Bürgertums. Das Dekorative überbordete, der Niedergang kündigte sich an. Schon ums Jahr 1907 wandte sich

Abb. 7a



Abb. 7b



der junge Picasso von diesem «Nudelstil» ab, wie er ihn nannte, und setzte ihm, gemeinsam mit Braque, den hartkantigen Kubismus entgegen. Dieser war wie eine Vorahnung des Krieges, der dann 7 Jahre später jegliches Schwelgen in empfindsamer oder jubelnder Dekoration wegschwemmte.

Dada

Als der Krieg zu Ende war, hinterließ er außer Ruinen, Hunger und ausgedehnten Gräberfeldern einen gewaltigen Abscheu vor jenem Bügertum, das im hoffnungsvollen Glauben an die Parteinahme Gottes freudig und siegesgewiß in den Krieg gezogen war. Von den erhabenen Wahrzeichen nationaler Größe und herrschaftlicher Macht bis hinab zum billigen Prunk eines fürs traute Heim des kleinen Mannes serienmäßig fabrizierten Schmuckes war alles nur noch falscher Schein und Lüge. Sogar das gesamte Kunstschaffen schien fragwürdig geworden zu sein. Nicht nur die mit antiken Säulen, barocken Krusten oder jugendstiligem Rankenwerk protzende Architektur geriet in das Zwielficht des Zweifels, sondern auch die zeitgenössische Malerei und Bildhauerei. Bilder seien künstlich hergestellte Ästhetik und gehörten abgeschafft. Schön sei hingegen jede funktionelle, zweckmäßige Form, verkündete der Maler Duchamp, hängte seine Palette an den Nagel und präsentierte, auf einen weiß gestrichenen Hocker montiert, ein ganz gewöhnliches Velorad als ästhetischen Gegenstand. Das Publikum war schockiert. Es war noch nicht reif für solches Erleben.

«*Augen, die nicht sehen*»¹⁸⁾

Diesen Satz schrieb Le Corbusier um 1922 angesichts der Tatsache, daß allzu viele Zeitgenossen die Schönheit rein funktionaler Formen nicht wahrzunehmen vermochten. Er wies auf Schiffe, Automobile und Flugzeuge hin, deren zweckmäßige Formgebung er um ihrer ästhetischen Wirkung willen nicht genug rühmen konnte, und verlangte, daß auch Häuser in derselben Weise, gleichsam als «Wohnmaschinen» zu errichten seien. Es solle nicht mehr von außen nach innen, sondern von innen nach außen gebaut werden! Die Funktion müsse die äußere Gestalt bedingen, und zwar ohne schmückendes Beiwerk.

Solche Ideen bedeuteten den völligen Umsturz jener von Gautier und Ruskin vertretenen Auffassung und kamen einem kulturellen Kopfstand gleich (wobei es allerdings den Anschein macht, als wären jene Maschinenstürmer auf den Kopf gefallen und hätten Le Corbusier und sein Kreis endlich den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen gefunden).

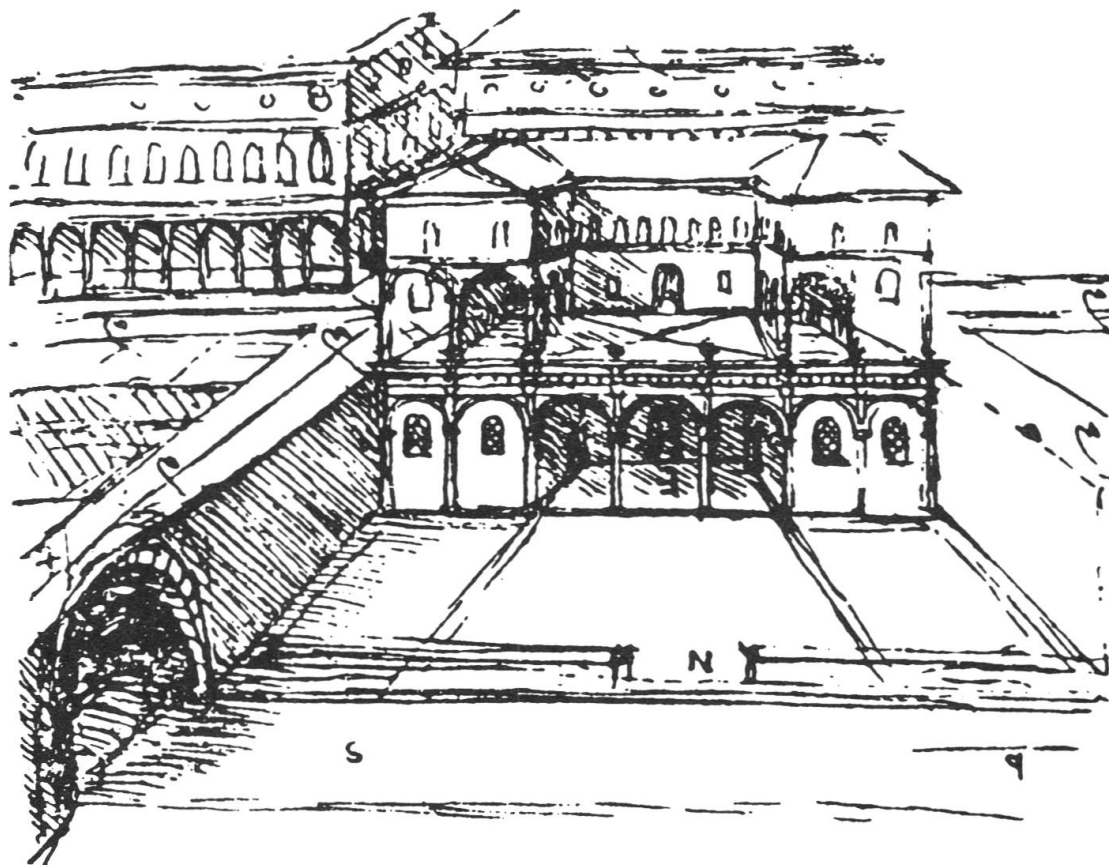


Abb. 8

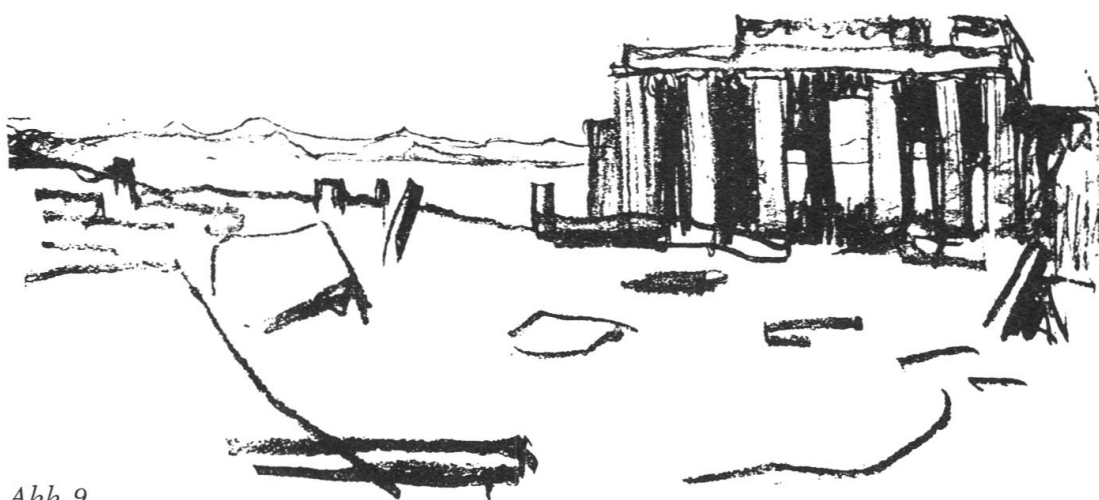


Abb. 9

Mit Le Corbusier wurde aber auch ein Stück Überlieferung lebendig, nicht im Sinne von äußerer Nachahmung, sondern als Arbeitsweise, welche an die großen Baumeister der Früh- und Hochrenaissance erinnert. Man beachte die Abbildungen 8 und 9. Le Corbusiers Vorgehen läßt einen Vergleich mit demjenigen Leonardos zu. Der eine, Leonardo, entwirft eine «hygienische Stadt» (Abb. 8), der andere gibt sich Rechenschaft über die Beziehung eines griechischen Tempels zur näheren Umgebung und zur Landschaft (Abb. 9). Es war Brauch der Meister, am kommenden «Tatort» des architektonischen Geschehens die Bedingungen und Möglichkeiten mit Hilfe von Faustskizzen zu klären. Mit anderen Worten: vorerst in der Vorstellung zu bauen und zu planen; dann erst, wenn das Ergebnis in innerer Schau sichtbar wurde, zu planen und zu bauen. Denken, so sagte Sigmund Freud, sei eine Art Probehandeln, ein Handeln also, das die Welt noch nicht verändert, aber die Veränderung vorbereitet.

Noch eine Übereinstimmung ist an diesen beiden Zeichnungen bemerkenswert: die Frische ihrer Ausführung. Obwohl Horizonte und Fluchtpunkte fehlen, auch keinerlei Sorgfalt für gerade Striche aufgewendet wurde, wie wir sie in den beruflichen Elementarkursen bisher als unerläßliche Bedingung des Zeichnens kennen gelernt haben, sind Gedanken und Räumlichkeit anschaulich und klar ausgedrückt. Hier spricht Geist, nicht Handfertigkeit.

Bauhaus Dessau

1918 übernahm der Architekt Walter Gropius die Leitung der Akademie und der Kunstgewerbeschule in Weimar, die beide unter seinem Vorgänger Van de Velde ein Zentrum des deutschen Jugendstils gewesen waren, und vereinigte sie zu einer einzigen Anstalt unter dem Namen «Bauhaus». Dessen Lehrer, Künstler und Architekten, führten den Titel «Meister». Seine Berühmtheit als «Bauhaus Dessau» errang es nach seiner Umsiedlung nicht nur wegen seiner hervorragenden Meister (Kandinsky, Klee, Itten u. a.), sondern auch wegen der kompromißlosen Reform durch Gropius im kunstgewerblichen Unterricht. In der Architektur erstrebte er, gleich wie Le Corbusier, die funktionale Formgebung. Nach demselben Ziel wurden Innenausbau, die ornamentlose Gestaltung der Möbel, Geräte usw. ausgerichtet. Mit Schärfe wandte er sich gegen jene Akademien, die durch ihr Verharren in überlebten Dekorationsstilen das Kunsthandwerk in Verruf gebracht hatten. «Fort mit weltfremden Akademieprofessoren mit ihrem angestammten Standesdünkel» hieß seine Devise. Sein Ruf fand eines Dichters Gehör. Mit Witz und beißender Ironie schrieb Christian Morgenstern:¹⁹⁾

Der Wasseresel taucht empor
und legt sich rücklings auf das Moor.

Und ordnet künstlich sein Gebein,
im Hinblick auf den Mondenschein:

So, daß der Mond ein Ornament
auf seines Bauches Wölbung brennt . . .

Mit diesem Ornamente naht
er sich der Fingur Wasserstaat.

Und wird von dieser, rings beneidet,
mit einem Doktorhut bekleidet.

Als Lehrer liest er nun am Pult,
wie man durch Geist, Licht und Geduld,

verschönern könne, was sonst nicht
in allem dem Geschmack entspricht.

Er stellt zuletzt mit viel Humor
sich selbst als lehrreich Beispiel vor.

«Einst war ich meiner Dummheit Beute» –
so spricht – «und was bin ich heute?»

«Ein Kunstwerk der Kulturbegierde,»
«des Waldes Stolz, des Weihers Zierde!»

«Seht her, ich bring euch in Person»
«das Kunsthandwerk als Religion.»

Der fatale Ruf eines fragwürdig gewordenen Kunstgewerbes ließ auch die Berufsschulen gleichen Namens minderwertig erscheinen. Das war mit ein Grund für Gropius, seine neue Schule «Bauhaus» zu nennen; außer der Anlehnung an die schöpferischen Bauhütten des ausgehenden Mittelalters sollte ein neuer, in die Zukunft weisender Geist zum Ausdruck kommen. Seine Ideen und Bestrebungen wurden durch die Werkbünde wirksam unterstützt, die schon während der Herrschaft des Jugendstils in Deutschland, Österreich und der Schweiz gegründet worden waren (DWB 1907, ÖWB und SWB 1913), und denen Architekten, Ingenieure, Bildhauer, Maler, Graphiker, Kunsthandwerker, Industrielle und Kunsttheoretiker angehörten – und angehören.

Der Einfluß auf die Kunstgewerbeschule Basel

Der Geist, der aus dem Bauhaus Dessau kam, begann auch in Basel wirksam zu werden. Neben der Ortsgruppe des SWB war es vor allem *Georg Schmidt*, der spätere Direktor des Basler Kunstmuseums, der mit seinem tiefen Sach- und Kunstverständnis um 1930 zum geistigen Führer aller kulturell interessierten Schüler wurde. Seine Fähigkeit, geschichtliche Zusammenhänge kritisch zu durchleuchten und überschaubar zu machen, verbunden mit einer kompromißlosen Haltung, ließen seine Stunden zu einem unvergeßlichen Erlebnis werden. Gemeinsam mit *Werner Schmalenbach*, dem nachmaligen Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, organisierte er Ausstellungen im Gewerbemuseum, die an Klarheit des Aufbaus, logischer Abfolge und sprachlicher Prägnanz nie mehr in dieser Vollendung erreicht worden sind.

Außer von Dessau war – quasi posthum – auch noch ein Rest von Dada an unserer Kunstgewerbeschule um 1930 zu verspüren: *Fritz Baumann*, ein hochbegabter Maler, dessen Bilder sich durch kraftvolle rhythmische Gestaltung auszeichneten (Abb. 10), begann unter dem Einfluss Duchamps am Sinn der

Abb. 10



Malerei zu zweifeln. Eine saubere weiße Leinwand sei das vollendetste Kunstwerk, war eine Redensart, mit der er seinen Unterricht in «Farbe und Form» belebte. Was die Landschaftsmalerei betreffe, sei diese erst recht überflüssig geworden. Große, breite Fenster in den Wohnzimmern böten nach seiner Meinung großartigen und natürlichen Ersatz. Aus seiner Sicht blieb ihm auch die aufkommende ungegenständliche Kunst fragwürdig. Eine seiner meisterhaften Zeichnungen stellte, leicht karikierend, Georg Schmidt als Kunstapostel dar, mit dem schriftlichen Zusatz: «Die moderne Kunst ist problematisch geworden, wirkliche Kunst ist das Erklären.»

Eines Tages setzte er seine Überzeugung in die Tat um: Er zersägte seine noch vorhandenen Werke und warf die Bruchstücke, nachdem er sie mit einem Handwagen auf die Wettsteinbrücke gefahren hatte, in den Rhein. Das war der heroische Schlußpunkt seiner bisherigen künstlerischen Laufbahn.

In seinem Farbunterricht bemühte er sich dementsprechend um einen streng wissenschaftlichen Aufbau, wie es denn überhaupt sein Ehrgeiz war, seine starke Intuition durch Wissen zu ersetzen. Mit Leidenschaft, aber mäßigem Erfolg, setzte er sich für Wilhelm Ostwalds «mathetische Ordnung der Farben» ein, die auf den Erkenntnissen Newtons basiert.

Zur selben Zeit wirkte in einem anderen Atelier *Arnold Fiechter*, der seine Schüler mit Goethes Farbkreis bekannt machte. Wer das Glück hatte, beider Meister Schüler zu sein, erlebte den geistig anregenden Widerspruch zwischen zwei verschiedenen, scheinbar sich gegenseitig ausschließenden Farbordnungen. Allerdings machte sich Fiechter, wie so mancher andere prominente Maler, keine Gedanken über offensichtliche Unstimmigkeiten in Goethes Farbkreis (ungenau Komplementärfarben!), sondern wies seine Schüler zielstrebig auf den Weg des malerischen Erfolges, der über Äpfel und Zitronen direkt zu Cézanne führte.

Neben diesen beiden anregenden Lehrern, die Zeitströmungen vermittelten, wirkten noch zwei überragende Meister in Fächern des Freihandzeichnens: *Theo Eble* und der etwas später dazugekommene *Walter Bodmer*. Für beide war charakteristisch, daß sie künstlerisch einer abstrakten Richtung angehörten, in der Schule jedoch das solide Studium vor toten und lebenden Modellen pflegten und forderten. Sehr zum Leidwesen jener Schüler, die gern auf dem bequemsten und kürzesten Weg in die Moderne eingelotst worden wären. Aber sowohl Bodmer wie Eble waren in ihrer Haltung nicht zu erschüttern. Sie waren sich bewußt, daß die abstrakte Kunst – und somit auch die ihre – eine ganz persönliche Angelegenheit jedes einzelnen Malers und daher nicht übertragbar sei. An den *Gegenständen* mußte sich die Tauglichkeit des visuellen Denkens und formalen Empfindens erst erweisen. Hier konnte es auch in einem wahrhaft objektiven Sinne kontrolliert werden. Bodmer und Eble bauten aus, was Schider sei-

nerzeit begonnen hatte, nämlich jenes akademische Studium, das für alle gestalterischen Spezialberufe und für jede Art subjektiver Kunst zur unentbehrlichen Grundlage wurde.

Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen war eine Epoche des geistigen und künstlerischen Aufbruchs. In Frankreich erlebte die bildende Kunst eine ungeahnte Entfaltung und Blüte; Paris wurde zum eigentlichen Wallfahrtsort der Maler und zum Sammelbecken einer vielfältigen künstlerischen Produktion in allen Bereichen. Bis 1933 befand sich Basel somit zwischen zwei Brennpunkten kulturellen Geschehens: Paris und Bauhaus Dessau. Mit dem Machtantritt Hitlers veränderte sich jedoch die kulturelle Situation grundlegend: der «Geist» des rassistisch eingebildeten deutschen Kleinbürgers, umnebelt von «Blut- und Boden»-Romantik und anfällig für jede Art heroischen Kitschs, breitete sich aus und entzog der deutschen Intelligenz und vor allem den modernen Künstlern den existentiellen Boden. Das Bauhaus wurde geschlossen, dessen Lehrer vertrieben und die von Gropius angestrebte funktionelle Gestaltung in Architektur, Innenausbau und Geräten als «bolschewistisch» verfehmt. Das Dekorative in allen möglichen Varianten und Auswüchsen, vom Heroisch-Pomphaften bis zum Bieder-Sentimentalen feierte Wiederauferstehung.

In dieser Zeit war die Kunstgewerbeschule Basel ein Hort der Dessauer Ideen und eine Stätte zielstrebigem Bewahrens. Georg Schmidt rettete nicht nur mit dem ihm zur Verfügung gestellten Kredit wertvolle Bilder aus dem deutschen Ausverkauf «entarteter Kunst», er verfocht unnachgiebig und kompromißlos auch das geistige Erbe aus Dessau.

Es ist wohl kein Zufall, daß die Zeit um 1930 zum Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung der kunstgewerblichen Abteilung wurde. Neue Horizonte zeichneten sich ab, gleichsam als Gegenperspektiven zu jenen im Dritten Reich. Beispielsweise wurden Kurse für Fotografie eingeführt und die Grafikklassen ausgebaut. Immer mehr wuchs und wandelte sich der Seitenzweig der Allgemeinen Gewerbeschule unter dem veralteten Namen «kunstgewerbliche Abteilung» zu einer qualifizierten Schule für Gestaltung. Ihr guter Ruf lockte Schüler aus dem In- und Ausland hierher, und da gleichzeitig die Lehrlingsabteilungen zunehmend stärkere Schülerzahlen aufwiesen, wurden die Platzverhältnisse allmählich prekär.

1944 erfolgte die Aufteilung der AGS und die Verselbständigung der «Kunstgewerbeschule» als äußere logische Folge eines schon längst erfolgten inneren Strukturwandels.

Heute präsentiert sich diese Anstalt mit ihren akademischen Vorkursen und spezialisierten Fachabteilungen als eine hochqualifizierte Schule für Gestaltung, die neben ausländischen Akademien oder Fachhochschulen nicht nur bestehen kann, sondern eine Spitzenposition einnimmt. Vor allem ist es die

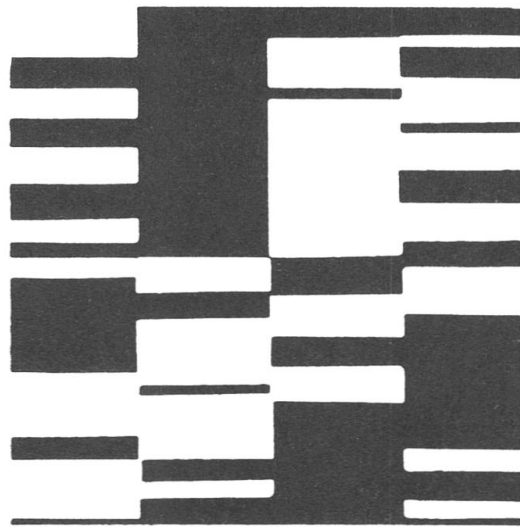


Abb. 11a

Fachklasse für Grafik, die dank ihrem Leiter *Armin Hofmann*, (der gleichzeitig Visiting Professor an der Yale University in USA ist), weit über unsere Landesgrenzen hinaus bekannt geworden ist. Aber auch das *Seminar für Zeichenlehrer* unter der Leitung von *Lenz Klotz* oder die *Malklassen* von *Franz Fédier* haben einen derartigen Ruf erlangt, daß der große Zustrom neuer Schüler rigoros gestoppt, durch einen gesetzlich nicht (noch nicht) sanktionierten Numerus clausus unterbunden werden muß.

Um dem Leser einen Begriff zu vermitteln, was zeichnerisches Studium und grafisches Gestalten bedeuten, seien einige Arbeitsproben mit kurzem Kommentar hier wiedergegeben.

Zu Abbildung 11a

Graphische Übung (Vorkurs): Rhythmische Gliederung einer quadratischen Fläche mit Hilfe horizontaler Elemente. Man beachte die ausgewogene optische Verteilung der schwarzen «Gewichte» in den vorgegebenen vier senkrechten Bahnen.

Zu Abbildung 11b (Lehrer Armin Hofmann)

«Tote Ameisen» – Fiktiver Auftrag für eine 4-seitige prismatische Verpackung eines Insektizids. Aus vorangegangenen Naturstudien entstand eine rhythmische Ordnung, in welcher die schwarzen «Gewichte» von Köpfen und Hinterleibern der Insekten eine klare optische Verteilung erfuhren. Die zierlichen Glieder, Fühler und Beinchen der Ameisen wurden so verdickt und kantig geordnet, daß man sich dem Eindruck eines krampfartig bewegten und in Todesstarre übergegangenen Geschehens nicht entziehen kann. Die abgebildete Arbeit ist ein Musterbeispiel für abstrahierende Gestaltung, in welcher das Erbe des Kubismus weiterlebt.

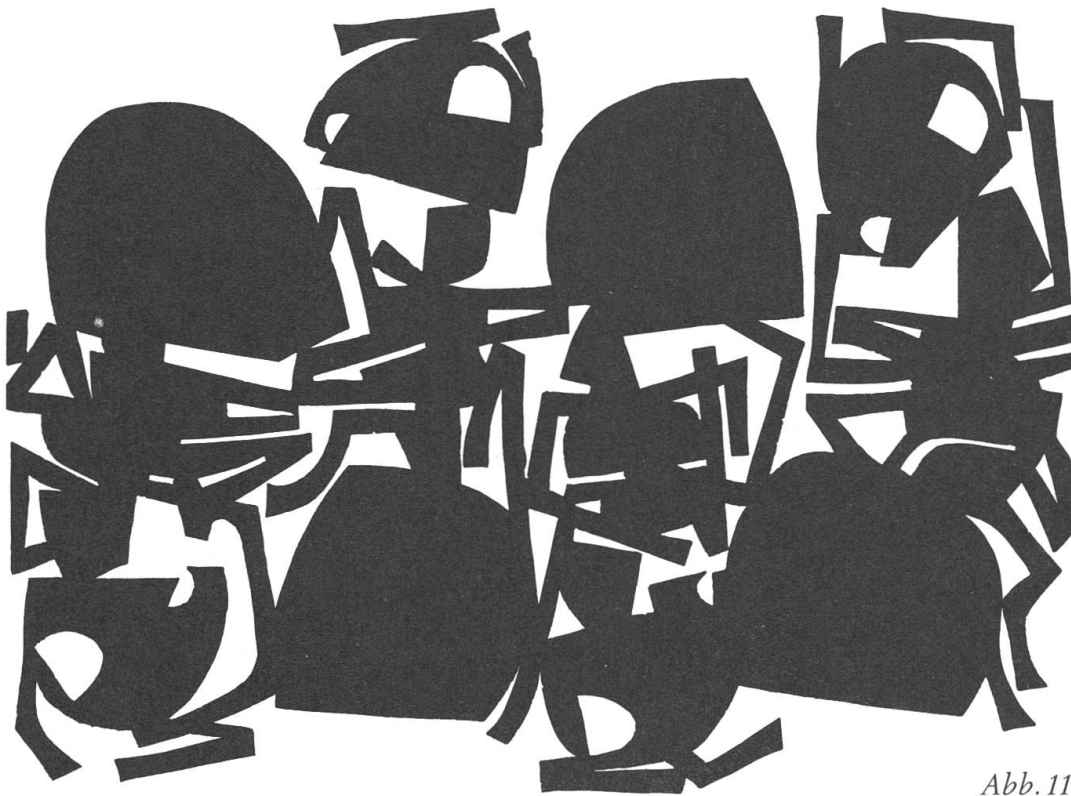


Abb. 11b

Zu Abbildung 12

Figürliche Studie nach Natur (Lehrer Lenz Klotz)

Die in Vorkursen (Gegenstands- und Museumszeichnen) erworbene Fähigkeit, körperhafte Erscheinungen kubisch zu erfassen und in transparenter Darstellung wiederzugeben, bildet die Grundlage für lineare Umsetzungen, wie sie uns hier in dieser Studie begegnet.

Die wenigen hier gezeigten Beispiele vermitteln einen fragmentarischen Eindruck von der soliden Arbeitsweise an der Basler «Kunstgewerbeschule». Scheinbar unberührt vom großen Wellenschlag des internationalen Kunstgeschehens – und ohne sich je durch kurzlebige oder asthmatische Antikunst-Strömungen beirren zu lassen – verfolgt der Unterricht seine klarumrissenen Ziele. Diese führen, einer Stufenleiter gleich, einerseits zur sicheren Beherrschung der sichtbaren Natur und des Räumlichen, andererseits zu rhythmischen (schwarz-weißen und farbigen) Flächengliederungen. Auf der höchsten Ebene – in den eigentlichen Fachkursen – wird die Synthese der so erworbenen Fähigkeiten vollzogen: hier wird Darstellung durch Umsetzen, Abstraktion und rhythmische Formgebung zur bewußten und eigentlich künstlerischen Gestaltung. In diesem Sinne ist die Basler «Kunstgewerbeschule» eine qualifizierte Schule für Gestaltung, genau genommen eine *Hochschule für Gestaltung*.

Abb. 12

