

Zeitschrift: Schweizerische Bauzeitung
Herausgeber: Verlags-AG der akademischen technischen Vereine
Band: 125/126 (1945)
Heft: 20

Artikel: Grosse Kunst, bürgerliche Kunst und Volkskunst - ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre Träger
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-83666>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

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

sie, diese Dinge: Geld, blühende Städte, schaffende Fabriken, Forschungsstätten, reiche Felder. Aber nicht nur das: wir haben in all den Jahren den Frieden besessen. Denn wir haben die Klugheit der Neutralität besessen. Und das Wichtigste und Gefährlichste: wir besitzen ein gutes, ja vorzügliches Gewissen.

Wird uns vor so viel Besitz nicht fast bange — mitten in diesem arm gewordenen Europa? Müssen wir nicht befürchten, dass sich da um uns die Atmosphäre eisigen Alleinseins bilde, die den Wohlgenährten, Wohlgekleideten umgibt, wenn er durch die Elendsviertel wandelt? Dass er Almosen gibt und Traktate verteilt, erlöst ihn noch kaum...

Liebe Studierende, Sie haben viel voraus vor der Jugend der anderen Völker. Diese anderen aber, diese Holländer, Griechen, Belgier, Tschechen, Polen, diese Norweger und Finnen, diese Deutschen aber auch, sie haben in ihrer Not auch sehr viel voraus vor uns. So wie sie selbst in die Frage gestellt wurden, die Frage über Tod und Leben, die sie nur mit dem ganzen Einsatz der Person beantworten konnten, werden sie alles in Frage stellen. Sie werden anfangen, wo wir Epigonen sind. Sie fangen zum Teil wohl im Nichts an, während wir Mühe haben zu erwerben, was wir besitzen. Ist alles erwerbenswert, was uns sitzenswert schien? Nicht das Chaos und die Armut müssen das Gegenteil der Ordnung und des Besitzes sein: vielleicht ist es die Entschiedenheit, der Aufbruch, der grosse Anfang. Vielleicht sind wir in all unserem Besitze arm an etwas, was diese Armen besitzen: an Freiheit des Geistes und des Anfangs.

Und von hier aus gesehen erweist sich die Hilfe, die wir den kriegsversehrten Völkern entgegenbringen wollen, als etwas

sehr Schweres. Können wir das überhaupt? Wir müssen uns hüten zu glauben, nur die andern bedürften der Freunde, des Mitgeföhles, der dargebotenen Hand. Auch wir bedürfen dieser Hilfe. Sonst bleiben wir unverständlich-unverstanden in der Einsamkeit der Verschönheit zurück.

Das soll unsere Herzen leiten bei allen Aktionen, die heute und morgen angefangen werden, um das Leid zu lindern und die Fäden anzuknüpfen, die zerrissen sind. Da wir nicht teilnahmen, müssen wir unser Teil geben, um wieder teilzuhaben. Nicht der Geist des Almosens, nicht der des Pharisäers darf uns verführen. Indem wir helfen wollen, bitten wir um die Teilnahme am grossen Anfang. So meinen wir es, wenn wir sagen, unser Davongekommensein sei nicht nur eine Gnade, sondern auch eine Aufgabe.

Wir wollen, wir schweizerischen Akademiker, in unverdrossener, bescheidener und unablässiger Arbeit unsere Menschspflicht tun, um unsertwillen, um Europas willen, um der Menschheit willen. So danken wir. Das Zerstörteste in unserer zerstörten Welt ist die Menschenwürde. Das Bewusstsein ihrer Heiligkeit muss uns begleiten. Sie gilt es wiederherzustellen, mit Ehrfurcht und Liebe. In all dem Besitze, der uns gefährden kann, ist dieser Glaube an die Menschenwürde, den wir nie verlieren mussten, der beste und der schweizerischste Teil. Gelänge es uns nicht, für ihn zu zeugen, mit all unserm Wirken und Sein, wir hätten, obwohl verschont, den Krieg verloren.

Und nun wollen wir an die Arbeit des Tages gehn, um in gemeinsamer Bemühung mit den Völkern Europas, die sie uns hoffentlich nicht versagen werden, den Frieden zu verdienen.

Grosse Kunst, bürgerliche Kunst und Volkskunst — ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre Träger

Von PETER MEYER, Zürich (nach einem Vortrag, gehalten in der Antiquarischen Gesellschaft Zürich)

Die Kunstgeschichte befasst sich in erster Linie mit den Werken der Grossen Kunst, das heisst denjenigen, die die Stilentwicklung tragen und stilistische Veränderungen jeweils zuerst erkennen lassen, denn die Empfindlichkeit für das im höchsten Sinn Aktuelle, das Notwendige, das in einer bestimmten historischen Situation gesagt werden muss, macht gerade den grossen Künstler aus. Wer sich aus lokalgeschichtlichen oder anderen Gründen mit Kunstwerken zu befassen hat, die einen bescheideneren Platz einnehmen, misst sie unwillkürlich an diesen führenden Werken, er stellt etwa ihre zeitliche Verspätung fest, ihr Festhalten an Stilformen, die an den Zentren der Kultur bereits der Vergangenheit angehören — in der Schweiz werden an Bürgerhäusern gotische Portale und Fenster noch nach 1700 neu erstellt. Oder man kann nachweisen, dass die aus dem stilistisch fortgeschrittenen Ausland entlehnten Formen oft nicht ganz verstanden und nicht im sinngemässen Zusammenhang verwendet sind — und doch hat man dabei das Bewusstsein, mit dieser an sich richtigen Kritik das Wesentliche dieser bescheideneren Kunstleistungen nicht zu berühren. Denn das stilistische Element, die spezifische Modernität der führenden Leistungen nimmt hier gar nicht einen so wichtigen Platz ein; es ist sinnlos, diesen Werken einen Vorwurf zu machen aus dem Fehlen von Qualitäten, die sie gar nicht, oder doch nur nebenher anstreben.

Das führt zu einem Kreis weitschichtiger Fragen, die einen Einblick in die Struktur des Kunstwerks im Prinzipiellen geben. Insoweit ein Kunstwerk nichts als Kunstwerk ist, ist es ein ausschliesslich ästhetischer Tatbestand, und hat sich seine Betrachtung ausschliesslich mit Fragen seiner Form zu befassen — es wäre ein guter Teil des heutigen Durcheinanders in der Literatur über Kunstangelegenheiten zu vermeiden gewesen, wenn sich alle Beteiligten über diese Grundtatsache im Klaren wären. Aber in den allerseltensten Fällen — vielleicht nie — ist ein Kunstwerk nichts als Kunstwerk. Ungefähr jedes Bauwerk hat auch noch einen praktischen Zweck zu erfüllen und noch die Propaganda für irgend eine Idee gehört zu diesen praktischen und ausserkünstlerischen Zwecken — und auch Gemälde, Gedichte, Theaterstücke haben in der Regel einen bestimmten sachlichen Aussage-Gehalt und eine soziale Wirkungsabsicht, die beide der künstlerischen Leistung zur Grundlage dienen, wie ein bestimmtes Raumprogramm und die Baumaterialien dem Gebäude, und Farbe, Leinwand und Pinsel dem Gemälde. Alle diese Absichten und Mittel, ohne die das einzelne Kunstwerk nicht entstehen würde, haben an sich mit Kunst nichts zu tun, es sind nicht antikünstlerische, aber ausserkünstlerische Interessen, die dann auf künstlerische (oder auch unkünstlerische) Art befriedigt werden, und diese allein enthält das Element des Stils.

Dieses Element kann bei einem Bauwerk also eine sehr verschieden grosse Rolle spielen, die zeitliche und örtliche Nuan-

cierung der Formsprache, in der das praktische Programm verwirklicht wird, kann mit grösserem oder geringerem Nachdruck ausgesprochen werden, sie kann ganz ausdrücklich unterstrichen werden, aber auch auf eine mehr passive, unbewusste Art in die Formgebung einfließen — ganz fehlen wird sie nie, denn als ungreifbar-diffuser, stimmungsmässiger «Zeitgeschmack» färbt sie auch noch die unscheinbarsten Aeusserungen jeder Zeit, ihr Gerät und ihre bescheidenen Nutzbauten.

Nun bleibt zu fragen, aus welchen Gründen innerhalb des gleichen Zeitabschnitts in verschiedenen Gegenden verschiedene Formenwelten in Übung sind — nicht nur auf dem Gebiet des gewöhnlichen Lebens-Inventars, der Kleidung, der Gerätschaften, Möbel usw. Die ausserkünstlerischen Zwecke, denen diese Gegenstände dienen, sind im grossen ganzen überall die gleichen, und doch wird die gleiche Aufgabe überall wieder in etwas andern Formen erfüllt, und jede Gegend hält mit Zähigkeit an diesen irrationalen Unterschieden fest. Das wird noch deutlicher auf dem den bildenden Künsten benachbarten Gebiet der Sprache. Jedes Volk spricht seine besondere Sprache, und innerhalb jedes Volkes haben wieder die einzelnen Provinzen, ja in so hoch differenzierten Gebieten wie der Schweiz hat jede Talschaft, jede Stadt und innerhalb der Städte wieder jede soziale Gruppe ihren eigenen Dialekt oder wieder eine eigene Nuance des Dialektes. Dabei wird im Ganzen überall das Gleiche gesagt, die Interessen drehen sich immer um die Angelegenheiten der Familie, der Landwirtschaft, des Gewerbes — die Verschiedenheit der sprachlichen Nuancierung kommt jedenfalls nicht von den Inhalten her, und mit dem Hinweis auf die «Tradition» schiebt man die Frage nur in die historischen Kulissen, ohne sie zu lösen, denn selbst wo irgendwelche historische Gründe für Verschiedenheiten des sprachlichen oder sichtbaren Forminventars vorliegen, etwa die verschiedenartige Herkunft einzelner Bevölkerungselemente, bleibt die Frage offen, warum diese an ihren Verschiedenheiten festhalten. Letzten Endes gibt es dafür keine anderen Gründe als das fundamentale Bedürfnis nach Unterscheidung. «So spricht man eben bei uns — und das trägt man bei uns eben so — und bei euch ist es anders.» Die kleinen Nuancen in der Formulierung des Lebensinventars haben gerade diese Aufgabe, auch da einen Unterschied auszusprechen, wo es von Seiten der Zwecke keine Unterschiede gäbe. Durch die Unterschiede der Sprache, der Tracht, der Ornamentierung der Geräte bestätigen sich die einzelnen sozialen Gruppen nach innen ihre Zusammengehörigkeit, zugleich grenzen sie sich damit nach aussen von den Nicht-Dazugehörigen ab. Das ist am deutlichsten auf dem Gebiet der militärischen Uniformen, aber diese sind nur die extreme Stillisierung dessen, was allgemein gilt, und wenn die Trachten der verschiedenen Gesellschaftsschichten heute auch nicht mehr durch amtliche Kleidermandate vorgeschrieben werden, wie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, so sind gesellschaftliche

Konventionen auf dem Gebiet der Kleidung wie der Sprache heute noch, und gewiss in alle Zukunft wirksam, weil sie sich eben als Mittel der Unterscheidung spontan immer von neuem bilden.

Was für die Gegenstände an der unteren Schwelle der Kunst gilt, gilt auch für das Stil-Element in den grossen Kunstwerken, nur ist es dort nicht mehr so leicht fassbar, weil sehr viele weitere Komponenten, vor allem inhaltliche Aussagen dazu kommen, und damit das Bild bereichern, zugleich aber die Aufmerksamkeit in Beschlag nehmen, während die bescheidenen ornamentalen Massnahmen an volkstümlichen Bauten, Trachten und Gerätschaften überhaupt keinen andern Sinn haben, als Unterscheidungen bewusst zu machen.

Nun gibt es neben diesen örtlichen Verschiedenheiten der Sprachformen und Formensprachen auch noch die Verschiedenheiten des formalen Ausdrucks innerhalb der Zeit. Auch hier sind die praktischen Ursachen, etwa die Erfindung neuer Materialien und Konstruktionsweisen in der Architektur nicht das entscheidend Wichtige und aktiv zu Stilveränderungen vorwärtstreibende Element, so wichtig sie zu Zeiten vorübergehend sein können, wie gerade in den letzten Jahrzehnten. Die primäre Ursache des Stilwechsels ist auch hier das Bedürfnis nach Unterscheidung, nach dem Neuen an sich. Jede Generation ist es ihrem Selbstbewusstsein schuldig, sich von der Generation der Väter durch eigene Leistung abzuheben. Man will nicht zum tausendundeinten Mal wiederholen, was schon tausendmal gesagt wurde — selbst dann nicht, wenn es gut gesagt worden war. Und wieder sind es die beiläufigen, durch keinen ausdrücklichen Sachgehalt belasteten Formen, also vorzugsweise das Ornament, die das Alte in neuer Tonart aussprechen können, auch wenn vom Material, der Technik und dem Gebrauchszweck her kein Grund zu Aenderungen vorliegt. Dazu kommt noch ein Bedürfnis nach einem rascheren Formwechsel von geringer Schwingungsbreite, der tief in der menschlichen Natur begründet ist. Es hat etwas Beschämendes, doch ist nicht zu leugnen, dass man sich auch an den schönsten Kunstwerken bei andauernder Betrachtung satt sieht. Das liegt nicht am Kunstwerk, sondern an den Grenzen der Aufnahmefähigkeit des Betrachters. Bewusstheit ist ihrem Wesen nach ein Grenz-Erlebnis, man wird sich dessen bewusst, was plötzlich in Erscheinung tritt oder plötzlich verschwindet, nicht aber des unproblematisch dauernd-Gegenwärtigen. Die Aufmerksamkeit wird stumpf, und so wird das Neue an sich begehrenswert, ganz abgesehen von seinen sonstigen Qualitäten. Vor allem auch die Formen der Gebrauchsgegenstände, mit denen man täglich zu tun hat, verbrauchen sich in einem ähnlichen Sinn wie sich die Nahrung verbraucht, man bekommt Hunger nach neuen Formen. Vielleicht liegt darin auch ein gewisser Triumph über die Vergänglichkeit — das erhebende Bewusstsein, die Gegenstände seiner Umgebung zu überdauern, indem man sie ins Altmodische abschiebt und immer neue ergreift. — Auch dieser Zug geht von den grossen Kunstwerken bis ins Alltägliche, bis zur Mode in der Kleidung, ja bis zum Wechsel der Kleidung innerhalb eines Tages: stets wird das Neue als frisch, unverbraucht, und damit als Bestärkung des Selbstgefühls empfunden, als «Comfort» im wörtlichen Sinn von *con-fortare* = stark machen.

Daraus folgt, dass jede Stilnuance ausser den Qualitäten, die sie an und für sich hat, jeweils auch noch die spezifische Qualität der Modernität hat, die im Augenblick ihres Auftretens entscheidend wichtig ist, dann aber rasch und so radikal verblasst, dass sie sich von späteren Betrachtern nie wieder ganz rekonstruieren lässt. Am besten lässt sich der pointierte Gegensatz jeder Modernität gegenüber der jüngst vergangenen Zeit am Beispiel der Kleidung beobachten: Auf Modebilder, die zehn und zwanzig Jahre zurückliegen, reagiert jede Zeit mit ausgesprochenem Hohn, man empfindet sie als lächerlich, während früheren Epochen gegenüber diese spezifische Ueberempfindlichkeit nachlässt. Älteres betrachtet man mit objektivem Interesse, es wirkt nicht mehr «altmodisch», sondern «antik», und so dient heute die Mode der Siebzigerjahre bereits wieder als Anregung für moderne Modeschöpfungen. Der Grund liegt darin, dass eine ausgesprochene Abwehrhaltung nur jenen Formen gegenüber nötig ist, die immer noch ausdrücklich überwunden werden müssen, während sich die älteren nicht mehr in die Gegenwart eindrängen. Gleiches gilt für die Kunstwerke höherer Ordnung, sie stehen zuerst grell im Lichtkegel der Modernität, und geraten dann — schon aus Komplementärwirkung — in eine Zone ausgesprochener Dunkelheit, jenseits welcher sie nach Jahrzehnten wieder auftauchen im gleichmässigeren Licht der Historie.

Sowohl in der Dimension des geographischen und des sozialen Raumes, wie in der Dimension der Zeit bedeutet der Wechsel des Forminventars also in erster Linie eine Grenz-Setzung, eine

Bewusstmachung von Unterschieden und Zusammengehörigkeiten, die ein sehr viel umfassenderes Gebiet betreffen als nur das der künstlerischen Aeusserungen. In diesem Zusammenhang ist die Kunst nur Symptom und es sind darum auch in erster Linie ihre niederen Formen, vor allem die des Ornaments, die als Mittel für diese Grenzssetzungen dienen. Die ornamentalen Formen sind im gleichen Sinn konventionelle Zeichen wie die Buchstaben der Schrift — sie haben, einzeln betrachtet, keinen Aussagegehalt, sie sind nicht inhaltlich betont, und gerade diese Akzentlosigkeit macht sie unbegrenzt modulationsfähig. Der Betrachter ist angesichts von Formen, die er schon tausendmal gesehen hat, für jede leiseste neue Nuancierung empfindlich; im Ornament schlägt sich wie in der Schrift jede Schwankung der kollektiven Zeitstimmung und des individuellen Temperamentes des einzelnen Künstlers geradezu graphologisch nieder.

In den höheren Kunstarten kommen jedoch noch weitere, differenziertere Aussagen dazu. Indem der Künstler den Menschen, die Götter, die Gegenstände der Natur, die Landschaft darstellt (oder allenfalls auch *nicht* darstellt), macht er sich sein Verhältnis zu allen diesen Vorstellungen deutlich, und er handelt dabei nicht nur aus persönlicher Willkür, sondern immer als der Wortführer seiner Zeit und seiner sozialen Gruppe, der er selbst dann nicht entrinnt, wenn er sie bekämpft. Die schwebenden, schwer fassbaren Spannungsverhältnisse beispielsweise zu den Göttern lassen sich nur dadurch präzisieren, dass man der Vorstellung von den Göttern in der Kunst eine feste Form gibt, und an diesen Darstellungen können sich die Zeitgenossen wie die Nachfolgenden orientieren, wie an einer Stimmgabel, und ermes- sen, ob ihr Verhältnis noch das gleiche ist. Auch in dieser Hinsicht ist die Kunst das Mittel, Verhältnisse ins Bewusstsein zu heben, die auf keine andere Weise deutlich gemacht werden könnten.

Das erklärt das ganz verschiedene Tempo der künstlerischen Entwicklungen. Wo die Bewusstheit ihren höchsten Grad erreicht, da findet der rascheste Formwechsel statt. In prähistorischen Zuständen, die par définition kein Bedürfnis hatten, über sich selbst Rechenschaft abzulegen, und für die eine vergleichsweise dumpfe, traumhafte Art von Bewusstheit angenommen werden darf, ändern sich auch die Kunstformen sehr langsam. Wo dagegen ein Volk oder eine führende Gruppe innerhalb eines Volkes vom wachen Bewusstsein seiner Eigenständigkeit erfüllt ist, lösen sich immer neue Stilnuancen in rascher Folge ab, sodass die Intensität des Formwechsels unmittelbar als Masstab für die geistige Wachheit eines Volkes gelten darf, und die Mannigfaltigkeit der gleichzeitig im Gebrauch befindlichen Formen als Masstab für seine geistige Differenziertheit.

Wer aber ist der Träger der jeweiligen Modernität, also jener Formen, die sich mit bewusster Spitze sowohl gegen die jüngst-vergangenen, wie auch gegen die als fremd oder provinziell empfundenen benachbarten Formen abheben? Nie ist es ein Volk in seiner ganzen Breite, sondern immer eine Elite — etwa die regierende Schicht einer Monarchie, oder ein städtisches Patriziat, eine Priesterschaft, ein Berufstand, eine durch enge Bindungen irgend welcher Art zusammengeschlossene Gruppe, deren einzelne Mitglieder sich solidarisch fühlen, sich gegenseitig beobachten, miteinander wetteifern und sich damit zu höchster Bewusstheit erziehen, durch das Mittel einer hochentwickelten Kritik.

Selbst in einer solchen führenden Gruppe besitzt nicht jedes Mitglied den gleichen Grad von Bewusstheit. Jedes hat neben den geistigen Bezirken, in denen es dieses überwache Dasein führt, seine dumpferen, minderbewussten und unbewussten Regionen, und das gilt erst recht für die gesellschaftlich nachgeordneten Klassen. Der leibeigene Bauer des Mittelalters dürfte der prähistorischen Situation noch sehr nahe gestanden haben, und noch heute haben sich viele dumpfere Intelligenzen weniger weit davon entfernt als man gemeinhin annimmt. Zwischen diesen Extremen steht die breite Schicht der verschiedenen bürgerlichen Stufen, die hinsichtlich der Intensität ihres historischen Bewusstseins irgend eine Zwischenstellung einnehmen. Der Einzelne steht oft auf seinem speziellen Berufsgebiet auf der Höhe der Modernität, so etwa der Handwerker oder Industriearbeiter, der einen scharfen Blick für die spezifischen Neuerungen auf seinem Fachgebiet hat, für das er persönlich verantwortlich ist, während er sich auf andern Gebieten mehr oder weniger passiv treiben lässt.

Das Bewusstsein der Verantwortlichkeit erzieht zur Bewusstheit überhaupt, weshalb in normalen Verhältnissen die politisch führenden Kreise immer zugleich die kulturell führenden sind — was nur für die kurzen Perioden revolutionärer Umschichtungen nicht immer zutrifft. Daraus erklärt sich die ungewöhnliche Viel-

fähigkeit der künstlerischen Strömungen der italienischen Renaissance oder — auf bescheidenerem Formniveau — der schweizerischen Kunst: sie ist die natürliche Folge der politischen Vieligliedrigkeit, in der ein Maximum von Individuen zur «Regimentsfähigkeit», das heisst zum Bewusstsein der Verantwortung für den Staat erzogen wurde. Eine eminent wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Besitz, das Bewusstsein, an ererbten Werten teilzuhaben und für ihre Weitergabe an die folgende Generation verantwortlich zu sein. Hauptsächlich hiedurch wird die kulturelle Kontinuität sichergestellt, und diese Klammer hält die Generationen unbeschadet ihres Selbstständigkeitsbedürfnisses dann doch immer wieder zusammen; die Kunstformen werden zwar spezifisch variiert — aber innerhalb einer gemeinsamen Traditionsreihe. In der Kleinheit der schweizerischen Verhältnisse sind die subtilen Gleichgewichtszustände zwischen Neuerung und Beharren in einer Tradition besonders gut zu beobachten, und die Ausschläge des Zeigers, sobald die eine oder andere Tendenz an Stärke zunimmt, während in Massenstaaten auch das kulturelle Leben einformig wird, und allem Organisationsbetrieb zum Trotz auf die Dauer erstickt.

Den Pol nach der Seite des Unbewussten, des undiskutierten Herkommens stellt die Volkskunst dar. Man begegnet nicht selten der Meinung, die Volkskunst sei etwas Selbständiges, hervorgewachsen aus dem natürlichen Boden im Gegensatz zur Hohen Kunst, die dem Volk von einer gebildeten Oberschicht mit kulturellen Traditionen fremder Herkunft mehr oder weniger aufgezwungen werde. Denn wenn man den Ursprung der Formen der Hohen Kunst verfolgt, so stösst man letztlich unweigerlich auf ihre römisch-griechischen Wurzeln, und das gilt sogar für die Formen des gotischen Stils, die in der Zeit der Romantik als das absolute Gegenteil der klassischen aufgefasst wurden und noch heute werden. Und freilich haben sie sich bis in eine extreme Ferne von allem Klassischen entwickelt — aber trotzdem geht ihre Entwicklung von den klassischen Formen aus, mit denen sich der romanische Stil auseinandersetzt.

Wenn die — letztlich griechischen — Formen der Antike zur eigentlich europäischen Formensprache geworden sind, in der alle europäischen Völker bis auf den heutigen Tag ihre verschiedenen Gedankeninhalte und Gefühlströmungen ausgesprochen haben, so liegt der Grund nicht nur in der zeitlichen Priorität ihres Auftretens, sondern in ihrer geistigen Struktur. Diese Formen sind die Träger des rationalen Bewusstseins, der bewussten, verstandesklaren Auseinandersetzung mit der Umwelt, des Willens, diese ganze Umwelt dem menschlichen Massstab zu unterwerfen. Hierin liegt ihre Einmaligkeit, aus diesem Grund wird sich jede neue Generation von neuem mit diesen Formen auseinandersetzen müssen, und aus diesem Grund sind sie letztlich unabhängig von den Konjunkturen der politischen Geschichte. Schon in der Antike war es nicht das politische Prestige Griechenlands, das seine Kunstformen getragen hatte: zu den Zeiten, in denen sie sich nach Osten bis in die Gandhara-Kunst Indiens und an die Schwelle Chinas ausgebreitet, und sich das römische Weltreich unterworfen haben, hat Griechenland als politischer Faktor überhaupt nicht mehr existiert, und in den Völkerwanderungszeiten ist es ausgerechnet das zerstörte römische Reich, dessen Kunstformen den Anstoss für die ganze mittelalterliche Kunst abgeben — nicht nur die mehr als ein halbes Jahrtausend lange Zeit eines undurchsichtigen Uebergangs zehrt davon, sondern auch noch die Hochblüte des romanischen und gotischen Stils.

Mit den griechischen Kunstformen war ein neuer Grad verstandesmässiger Wachheit erreicht worden, der von da an als Norm gilt — das ist ein so folgenschweres, einmaliges Ereignis der Weltgeschichte wie die Erfindung des Feuers. Am griechischen Vorbild haben jedes einzelne Volk und jede einzelne Generation gelernt, ihre eigenen Inhalte auszusprechen, an Hand der antiken Architekturgliederungen und Ornamentmotive lässt sich Schritt für Schritt verfolgen, wie die Völker des Nordens im frühen Mittelalter in unablässiger Nachahmung antiker Vorbilder ihrer eigenen, un griechischen Art bewusst wurden. Die gemeinsame Formensprache, die übernommenen konventionellen Motive haben erst die Möglichkeit gegeben, feinere Unterschiede auszudrücken — nur schon um auszusprechen, dass man verschiedener Meinung sei, ist eine gemeinverständliche Sprache unerlässlich.

Gerade das klassische Element in der Kunst ist darin in erster Linie der Träger der jeweiligen Modernität, es stellt den Formenvorrat zur Verfügung, der sich nach den Polen des Modernen und Altmodischen, des Mondänen und Provinziellen differenzieren lässt, an seiner Handhabung, seiner betonten Verwendung oder auch betonten Nicht-Verwendung scheiden sich die führenden Geister von den passiv nachfolgenden.

Unbeschadet der universellen und konstituierenden Bedeutung für die gesamte europäische Kultur ist die antike Formenwelt aber zugleich die Ursache ihrer spannungsreichen Aufspaltung in Formenreihen von verschiedenem Niveau. Unterschiede zwischen führenden und provinzieller Kunst sind auch schon in der Antike fühlbar, aber der Niveauunterschied ist erstaunlich gering, jedenfalls verglichen mit Späterem; es handelt sich mehr nur um die Reihenfolge der Plätze innerhalb einer geschlossen in gleicher Richtung marschierenden Gruppe, auch ist kein grundsätzlicher Unterschied der Art fühlbar zwischen den Erzeugnissen der sozial führenden Schicht und den tieferstehenden Schichten.

Das ist schon in Rom anders. Neben dem mondänen Hellenismus der römischen Aristokratie laufen als Volkskunst etruskische und sonst altitalische Formenreihen von archaischem Stil-Charakter weiter, sodass sich — etwa in Pompeji — seltsam genug dekadent Modernes mit Uraltertümlichem vermischen kann. Immerhin war beides stammverwandt, es sind zeitlich verschiedene Entwicklungsstufen der gleichen Forms substanz, die sich gegenüberstehen.

Im Mittelalter geht die Spaltung viel tiefer, denn nun liegt der Alt-Einheimische Formenvorrat der Nordvölker und das Neue, Fremde, Klassische viel weiter auseinander. Auf der einen Seite steht die Hohe Kunst der lateinisch-Sprechenden, der Gebildeten, der Kirche und der kulturell von ihr abhängigen Fürstentümer, die Kunst mit geistigen Ansprüchen, in eindeutiger, oft schülerhafter Abhängigkeit von spätantiken Vorbildern oder solchen der zeitgenössischen byzantinischen Kunst, die ihrerseits auf der antiken Tradition fusst. Daneben läuft die Kunst des Volkes in den Geleisen der Prähistorie weiter. Freilich ist auch sie stark durchsetzt mit antiken Elementen, aber diese sind hier nicht bewusst aufgegriffen und verarbeitet, sondern auf eine passive Art aus dem Strom der Geschichte abgesunken ins vergleichsweise Zeitlose, wo sie neben andere Relikte in das gleiche prähistorische Sediment zu liegen kommen, in das auch in der Folge immer wieder einzelne Stilformen absinken, um zu Bestandteilen einer stationären Volkskunst zu werden. So ist es später dem romanischen Würfelfries ergangen, der heute noch in Holz geschnitten an den Gesimsen der Berner Oberländerhäuser weiterlebt (wobei die Frage unerörtert bleiben soll, ob er nicht vielleicht aus der Holzbaukunst stammt), und der gotischen Blattranke in Flachschnitt, die ihrerseits unzweifelhaft auf der antiken Akanthus-Wellenranke fusst. Die geometrischen Sterne und Kerbschnittrosetten, die sich aus der halb spielerischen Betätigung mit Zirkel und Hohlisen ergeben, laufen in diesem ahistorischen Untergrund weiter aus wirklich prähistorischen Vergangenheiten bis zu den Graubündner- und Wallisertruhen des vorigen Jahrhunderts, während sich daneben Stilart um Stilart ablöst.

Zwischen den Polen dieser Volkskunst und der, dem Stilwechsel unterworfenen Hohen Kunst der kulturellen Zentren liegen alle die Zwischenstufen einer mehr oder weniger provinziellen Kunstbetätigung, die jeweils mehr oder weniger von dem in sich aufnimmt, was in den führenden Zentren gerade als modern gilt.

Die Zeit der Renaissance bringt eine neue Vertiefung des Gegensatzes. Die rationalistischen Interessen gewinnen gegenüber den religiösen die Oberhand — jedenfalls soweit die Kunst in Betracht kommt, und sie bedienen sich ganz bewusst der antiken Kunstformen als ihres Ausdrucksmittels. Die mittelalterliche Kunst hatte die antiken Impulse einseitig in den Dienst einer religiösen Kunst gestellt, und damit weit von ihrem ursprünglichen Ausdrucksgehalt abgebogen, nun werden die erneuerten, in ihrem ursprünglichen Gehalt erfassten antiken Formen den mittelalterlichen als Gegensatz, als Ausdruck des Diesseitigen, Rationalen gegenübergestellt, als die Formenwelt des geistig Wachen, Gebildeten, neben der die nieder-handwerkliche Produktion auf einer sowohl formal wie technisch altertümlicheren Stufe liegen bleibt. Nun bildet sich ein neuer Stand von Kunsthandwerkern heraus, von Möbelschreibern, die es in ihren geschnitzten Säulenordnungen den Architekten, in ihren Einlegearbeiten den Malern gleichtun wollen, und die ausschliesslich für den Luxusbedarf der Höfe und sonst führenden Kreise arbeiten, während die handwerkliche Produktion von Möbel und Gerät und die anspruchlose Architektur als Volkskunst mehr oder minder spätgotischen Charakters weiterlebt bis ins achtzehnte Jahrhundert, ja stellenweise bis auf die Gegenwart.

In neuester Zeit ist nun eine interessante polare Spannung zwischen dieser Volkskunst und den Formen der modernen Technik sichtbar geworden. Die Gegenstände der Volkskunst werden allenthalben gesammelt, wissenschaftlich bearbeitet, ausgestellt, publiziert, und in moderner Zuspitzung erscheint

dieses Interesse als «Heimatstil» in der Architektur, vorzugsweise etwa in der Ausstattung von Gastlokalitäten, wo sich die jeweilige Zeitstimmung immer am deutlichsten spiegelt. Es wäre ein Irrtum, darin nur die Äusserung eines politischen Nationalismus zu sehen — das ist nebenher auch darin enthalten, weit wichtiger aber ist die Beziehung dieser volkstümlich-historisierenden Formen zur modernen Formenwelt der Technik. Es ist dies eine doppelte Beziehung: einmal erscheint die Volkskunst als das romantische Komplement der technischen Formenwelt, die zum täglichen Berufsmilieu der städtischen Bevölkerung geworden ist, und deren extreme intellektuelle Spezialisierung nach einem seinerseits extremen Gegengewicht in der Richtung auf das Natürliche und Gemüthhafte verlangt, zweitens hat gerade die technische Erziehung die Gegenwart dazu angeleitet, in den Gegenständen der Volkskunst Qualitäten zu sehen, die selbst auf der Linie des modernen ästhetischen Materialismus liegen, und die man früher darin nicht gesehen oder nicht weiter hochgeschätzt hatte. Es sind dies die Oberflächentexturen des durch Wind und Wetter oder jahrhundertelangen Gebrauch charaktervoll gealterten Holzes, geschmiedeten Eisens, alter Textilien usw. und die fundamentalen Materienqualitäten primärer Werkstoffe wie Stroh, Holz, Steinplatten. Aus diesem spezifisch modernen, technisch geschulten Interesse bevorzugt die Gegenwart gerade die primitiven Objekte der Volkskunst, an denen diese Reize nicht durch zusätzliche ornamentale Formen überblendet werden — im Gegensatz zu den raffinierten überreichen Erzeugnissen des höheren Kunstgewerbes, die man bis zu Ende des 19. Jahrhunderts ausschliesslich gesammelt hat. Gerade die Primitivität der Volkskunsterzeugnisse und -Bauten wird paradoxerweise zur modernen Qualität, denn die simple Durchsichtigkeit ihrer Konstruktion hat etwas zeitlos Endgültiges, Beruhigendes, in ihrer rückhaltlosen Offenheit Generöses verglichen mit dem verzwickten, dem nicht speziell Eingeweihten undurchschaubaren Zauber alles Maschinellen. Und in diesem Zusammenhang tritt nun auf einmal die ganze klassische Formenwelt auf die Seite dieser Volkskunst — ganz im Grundsätzlichen, nicht in ihren einzelnen, ins Spezielle zugespitzten historischen Formulierungen. Denn seiner Struktur nach ist auch alles Klassische fundamental, spontan-erlebbar und umfassend, im Gegensatz zur unsinnlich-abstrakten und hochspezialisierten Formenwelt der Technik. Um diese beiden Pole wird sich die Kunstentwicklung (in des Wortes allerweitestem Sinn) der Zukunft drehen, wenn erst die Nebel jener ästhetischen Spielereien verdampft sind, die heute noch die wahren Probleme verschleiern, und vielleicht springt zwischen diesen Polen wieder der Funke einer echten Kunst über, die tiefer in die menschliche Existenz greift als die dünnen Kuriositäten, die heute die Stelle der Kunst einnehmen, und deren soziologische Träger nur noch die Kunst-Sammler und die Kunsthändler sind.

Das Ferienheim Vitznau

des Schweiz. Metall- und Uhrenarbeiter-Verbandes

Architekten THEILER & HELBER,
Nachfolger Dipl. Arch. GOTTFRIED HELBER, Luzern
(Hierzu Tafeln 11 bis 14)

Im Herzen unseres Landes ist an einer landschaftlich einzigartig schönen Stelle ein Werk geschaffen worden, das der Verpflegung gerecht wird, die ein solch hervorragender Bauplatz in sich schliesst. Darüber freuen wir uns aufrichtig. Was aber den Betrachter mit einer Genugtuung erfüllt, die über das blos Aesthetische hinausgeht, ist der Umstand, dass es sich nicht um eine jener übertakelten Schlossvillen handelt, an denen die Gestade des Vierwaldstättersees so reich sind — auch nicht um ein ebenso unzeitgemässes Palasthotel — sondern um ein Arbeiter-Ferienheim. Der Verband, der seinen Mitgliedern ein solches Haus zur Verfügung stellen kann, darf stolz sein darauf, diese Leistung aus eigener Kraft vollbracht zu haben! Noch etwas kommt hinzu: während die Völker ringsum sich totwund schlügen, nicht zuletzt durch soziale Spannungen dazu aufgepeitscht, konnten in unserm durch eine schlagfertige Armee geschützten Réduit diese Gartenpracht und diese so vielseitigen Bedürfnissen dienenden Bauten der Erholung entstehen, weil Arbeitnehmer und Arbeitgeber der Metall- und Uhrenindustrie im gegenseitigen Einverständnis seit Jahren ihre aufbauende Politik des Arbeitsfriedens verfolgten, statt den Ertrag gemeinsamer Anstrengung in zersetzenden Kämpfen zu vertun!

Für heute sollen die Bilder der beiliegenden Tafeln 11 bis 14 einen ersten Eindruck vermitteln, während die ausführliche Darstellung der Bauten im nächsten Heft folgt, wo auch die hier beiliegende Tafel später einzuheften ist. (Schluss folgt)

Elektrisches Graastrocknen in der Schweiz

Die Zeitschrift «Elektrizitätsverwertung» hat ein reich illustriertes Sonderheft über elektrisches Graastrocknen in der Schweiz herausgegeben (Nr. 1 bis 3 des Jahrganges 1944/45). Wir fassen die sehr beachtenswerten Ausführungen berufener Fachleute wie folgt zusammen.

Das Bedürfnis nach Ertragsteigerung und Qualitätsverbesserung in der Futterproduktion durch künstliche Trocknung von hochwertigem Frischgras führte schon in den Jahren 1936/37 zum Bau einer mit Koks geheizten Versuchsanlage durch Gebr. Bühler (Uzwil), mit der das Problem in technisch befriedigender Weise gelöst und überdies nachgewiesen werden konnte, dass das erzeugte Trockengras ein wertvolles kraftfutterähnliches Futtermittel darstellt¹⁾. Wie auf andern Gebieten, führte auch bei der Graastrocknung erst die kriegsbedingte Notlage vom Grossversuch zu einer eigentlichen Industrie. Dank der Einsicht und Initiative der beteiligten Kreise in der Maschinenindustrie und Landwirtschaft und dank dem tatkräftigen Entgegenkommen des Bundes und der Elektrizitätswerke konnten bis zum Vorsommer 1944 47 Grossgraastrocknungsanlagen mit einem Gesamtanschlusswert von 31100 kW betriebsbereit gestellt werden; daneben gibt es über 50 Kleintrockner von 10 bis 50 kW Anschlussleistung pro Apparat. Alle diese Graastrockner brachten der Industrie Aufträge von rd. 10 Mio Fr., wozu der Bund rd. vier Mio und die Elektrizitätswerke beinahe eine Mio Fr. beigesteuert haben.

Das künstlich zu trocknende Gras ergibt im Alter von fünf bis sechs Wochen, d. h. bei einer Halmlänge von etwa 20 bis 30 cm für Wiederkäuer den günstigsten Nährwertertrag; für Schweine und Geflügel soll es nur drei bis vier Wochen alt sein. Im Herbst nimmt die Qualität des Grases etwas ab, sodass für die künstliche Trocknung tunlichst die Frühjahrs- und Sommermonate ausgenützt werden sollten. Andererseits zeigt der praktische Betrieb, dass in den Herbstmonaten sehr viel Gras anfällt, das nur durch künstliche Trocknung zu Winterfutter verarbeitet werden kann. Demzufolge standen denn auch die meisten Anlagen gerade im Herbst im Vollbetrieb.

Das Gras soll nach dem Schnitt, womöglich an der Sonne während einiger Stunden vorgewelkt und dann sofort dem Trockner zugeführt werden. Das Vorwelken bedeutet einerseits eine Verringerung des Wassergehaltes und damit eine starke Senkung des zum Trocknen nötigen Wärmebedarfes; andererseits wird durch die Einwirkung der Sonnenstrahlen das im Grünfütter enthaltene Ergosterin teilweise in aktives Vitamin D umgewandelt, während der Gehalt an Vitaminen A, B₁ und B₂ auch bei der nachfolgenden Trocknung fast unverändert erhalten bleibt. Voraussetzung ist allerdings eine mässige Lufttemperatur beim Trocknen; je nach Bauart darf sie 115 bis 130° C nicht übersteigen, und soll in der Zone des Nachtrocknens auf rd. 70° C absinken. Der Wassergehalt des fertigen Produktes beträgt nur rd. 10%, er liegt wesentlich unter dem von an der Sonne getrocknetem Heu (20 bis 30%), jede Nachgärung ist damit ausgeschlossen. Für die Sicherung unserer Ernährungslage ist der Umstand von ausschlaggebender Bedeutung, dass bei der Trockengrasbereitung von den vergleichbaren Kulturen die grösste Ernte an verdaulichem Eiweiss pro Flächeneinheit erreichbar ist²⁾. Bei der knappen uns für die Viehfütterung noch zur Verfügung stehenden Kulturfläche ermöglicht demnach eine gut entwickelte Trockengraserzeugung das Halten eines hohen Viehstandes bei grosser Milchproduktion auch im Winter.

Bei Verwendung von Trockengras als Kraftfutter rechnet man pro Kuh mit einem Bedarf von 3 bis 5 kg während 180 Tagen, also mit 720 kg pro Winter. Bei 80% Wassergehalt des Frischgrases benötigt ein Trockner für 250 kg/h Trockengras 1130 kg/h Frischgras; bei 1500 Betriebsstunden pro Sommer werden demnach aus 1700 t Frischgras 375 t Trockengras erzeugt, was für 520 Kühe ausreicht. Bei fünf bis sechs Schnitten liefert eine ha 45 bis 50 t Frischgras; die genannte Produktion erfordert also 34 bis 38 ha Kulturland oder nur rd. 700 m² pro Kuh. Dazu kommt allerdings noch ein erheblich grösserer Kulturlandbedarf für die Erzeugung von Naturheu und weiteren Winterfüttermitteln (Runkeln). Dieses Kulturland muss sich im Umkreis von nicht mehr als 5, höchstens aber 10 km vom Aufstellungsort des Trockners und in der Nähe guter Verkehrswege befinden; grössere Entfernungen ergäben zu hohe Transportkosten.

Alle Graastrocknungseinrichtungen in der Schweiz arbeiten mit elektrischer Heizung. Diese Heizart ergibt einen einfachen, sauberen, leichtregelbaren und fast bedienungslosen Betrieb, der

¹⁾ Vgl. SBZ Bd. 111, S. 239* (1938).

²⁾ Vgl. SBZ Bd. 120, S. 283* (1942).