### Städtische Kunstgewerbeschule Straßburg (1889–1914). Wegbereiter des Jugendstils oder Prüfstand der Moderne im Elsass

#### Jean-Claude Richez

1894 wurde aus der Kunsthandwerkerschule von Straßburg die "Städtische Kunstgewerbeschule". Die Umbenennung war alles andere als unbedeutend. Sie kennzeichnete den Anschluss der Straßburger Schule an die so allgemein bezeichnete "neue Bewegung", als Jugendstil bekannt. Diese Entwicklung wurde bereits einige Jahre zuvor, im Jahre 1889, eingeleitet, mit der Ernennung Anton Seders zum Direktor der "Straßburger Kunsthandwerkerschule", welche von der neuen deutschen Verwaltung des Reichslandes etwa zehn Jahre zuvor ins Leben gerufen worden war.

# Anton Seder – ein neuer Direktor für große Ambitionen

Der neue Direktor Anton Seder¹ erschien damals als einer der qualifiziertesten Vertreter des Jugendstils, einem aus Deutschland stammenden Stil, dessen künstlerisches Zentrum unter anderem München war. Der damals vierzigjährige Künstler und Lehrer hatte zuvor in der bayrischen Metropole eine weitgefächerte Ausbildung genossen, zugleich als Bildhauer an der Königlichen Kunstakademie München, als Dekorateur an der Kunst- und Berufsschule und als Architekt an der Polytechnischen Schule. Durch mehrere Aufenthalte in Italien konnte der junge Anton Seder seine Ausbildung vervollständigen, auch tat die Arbeit bei seinem Bruder, eine der zentralen Figuren des mächtigen \*\*Bayerischen Kunstgewerbevereins\*\*, dessen Ausbildungszentrum er leitete, ihr übriges. Seder konnte bereits eine größere, nicht unbedeutende Anzahl an Werken vorweisen.

Als Lehrer hatte er Erfahrung, sein besonderes Interesse galt der Theorie. Von 1878 bis 1882 unterrichtete er als Leiter der Kunstgewerbeschule Winterthur, anschließend kam er zum Unterrichten nach München zurück bis zu seiner Einstellung durch die Stadt Straßburg. Von 1882 an begann er mit »Allegorien und Embleme«, der Veröffentlichung von Nachschlagewerken, die sich mit dem Erscheinen von »Die Pflanze in Kunst und Gewerbe« fortsetzte. Nach seiner Ernennung in Straßburg folgten dann »Das Thier in der dekorativen Kunst« (1896) (Abb. 108, 332, 333, 334), »Naturalistische

Dekoration Malerei« (1897), »Kunstgewerbliches Skizzenbuch für Metall und Glasindustrie und Keramik« (1899), »Vorlagen für das Kunstgewerbe« (1901). Er berief sich auf die Erkenntnisse von Owen Jones und Viollet-le-Duc und bekannte sich zu einem neuen Stil, der auf der systematischen Erschließung der von der Natur vorgegebenen Formen basierte. Dadurch schloss er sich einer internationalen Bewegung an, die durch die Werke von Ernst Meurer in Deutschland, von Eugène Samuel Grasset in Frankreich und Walter Crane in Großbritannien berühmt werden sollte.

Bei der Ernennung Anton Seders als Direktor, er wurde übrigens unter vierzig Kandidaten ausgewählt, fiel einem Mann eine besondere Rolle zu: August Schricker², Generalsekretär der Universität und vor allem, was für uns von besonderem Interesse ist, Gründer und Direktor des »Kunstgewerbemuseums Straßburg«. Schricker war ein Verfechter des Prinzips der Stärkung des Kunstgewerbes – ein Prinzip, welches die Eröffnung des Museums unbedingt mit einschloss mit dem Ziel, das Kunsthandwerk im Reichsland zu fördern. So erreichte er, dass die Stadt Straßburg Anton Seder als Direktor einstellte.

Die Wahl Seders vollzog sich mit großer Sachkenntnis. Entschlossen führte er den von der Schule erteilten Unterricht zum Jugendstil hin (Abb. 111). August Schricker schrieb in diesem Sinn an Otto Back, den Bürgermeister Straßburgs, dass die Bewegung Seders für das Handwerk und die Industrie Elsass-Lothringens von großer Bedeutung gewesen sei, zu einer Zeit, in der man sich nicht mit Formen und Modellen traditioneller Stile begnügte, sondern »Neues« verlangte. Seder sei einer der Hauptvertreter dieser »neuen Bewegung«, die auf der Studie der Formen der Natur beruhe. Außerdem messe Seder dem Unterrichten der Spezialtechniken große Bedeutung bei.<sup>3</sup>

# Reform der Schule und Umsetzung eines neuen Unterrichtskonzepts

Die Umgestaltung der Schule erfolgte in zwei Abschnitten. Am 1. September 1890 beschloss die Stadt Straßburg, dass



Abb. 107 Musterblatt »Die Pflanze P 35« Gerlach & Schenk, Wien

1890; H 38 cm, B 54 cm; Farblithografie, Buchdruck; Quelle: Anton Seder: Die Pflanze in Kunst und Gewerbe – Ornament und Kunstgewerblicher Theil von Professor Anton Seder – Naturalistik von anderen hervorragenden Künstlern Deutschlands und Oesterreichs, Wien 1890 (Lieferung 15, 16); Stadtarchiv Pforzheim, Inv. Nr. Z6a 4703 1 Das 1890 publizierte Vorlagenwerk über Pflanzen in den dekorativen Künsten war eine Demonstration der naturalistischen Kunstauffassung des Direktors der Straßburger Kunstgewerbeschule, Anton Seder. Sein Motiv des Ginkgobaumblattes, hier mit einem japanischen Fächer kombiniert, war besonders einflussreich. Das fächerförmige Blatt des aus Ostasien stammenden Baumes findet sich häufig als Dekor an Entwürfen für Möbel, Keramik und Schmuck der Kunstgewerbeschule wieder. A.M.

von nun an die Schule den Unterricht tagsüber erteilen sollte. Das Mindestalter der Schüler betrug vierzehn Jahre. Ihre Ausbildung erstreckte sich über mindestens drei Jahre. Im ersten Jahr widmete sich die Vorbereitungsklasse im Wesentlichen dem Erlernen des Zeichnens. Im Folgejahr erhielt der Schüler zusätzlich zu seiner Zeichenausbildung Unter-

richt in dekorativer und stilistischer Malerei, geometrischem und perspektivischem Zeichnen sowie ornamentaler und figurativer Modellierung. Wenn auch die Lehre nach den Formen der Natur Vorrang hatte, so war die Kunstgeschichte dennoch nicht vergessen und wurde einem Straßburger Hochschullehrer anvertraut. Im letzten Ausbildungsjahr verteilte sich der Unterricht auf die Sektionen Dekorationsmalerei und Komposition, die durch eine Lehre im Atelier innerhalb der Schule vervollständigt wurden. Die Schüler konnten zwischen vier Gestaltungsformen wählen: Keramik, Ziselierung und Goldschmiedekunst, Kunstschlosser- und Kunstschmiedehandwerk, Kunsttischlerei und Kunstschreinerei. Außerdem wurden 1892 neue Räumlichkeiten eingeweiht. Das neue Gebäude wurde als wahrhaftes Manifest des Jugendstils entworfen.

Gleichzeitig wurde die Erneuerung des Lehrkörpers eingeleitet<sup>4</sup>. Dieser vergrößerte sich von sieben Personen im Jahr 1889/1890 auf 22 Personen im Jahr 1893/1894. Die Anzahl der Schüler stieg vom Sommersemester 1889 auf jenes des Folgejahres von 131 auf 205 an und für die Wintersemester der gleichen Jahre von 253 auf 288. Später stabilisierte sich die Schülerzahl auf 300 im Sommer-, beziehungsweise 375 im Wintersemester. Nach 1900 schwankte die Schülerzahl zwischen 153 (1909) und 210 (1914) in den Sommersemestern und zwischen 196 (1908/1909) und 232 (1912/1913) in den Wintersemestern<sup>5</sup>. Im Jahre 1908 gab Anton Seder an, dass seine Einrichtung bis zu diesem Zeitpunkt eine der größten (hinsichtlich der Schülerzahl) Kunstgewerbeschulen Deutschlands gewesen sei.<sup>6</sup> Diese Umgestaltung der Schule äußerte sich in einer großen finanziellen Anstrengung, die zu einem erheblichen Teil von der Stadt getragen wurde. Das Gesamtbudget, welches sich zwischen 1889 und 1890 auf 13 293 Reichsmark belief, stieg zwischen 1893 und 1894 auf 64233 Reichsmark. Bis 1889/1890 war die Stadt alleine für die Finanzierung der Einrichtung aufgekommen. Ab 1892/1893 erhielt sie erstmals eine bedeutende Unterstützung von Bezirk und Land. 1893/1894 wurden bei einem Gesamtbudget von 64 233 Reichsmark 33 415 von der Stadt und 21 570 Reichsmark von Land und Bezirk entrichtet.7

### Reform der Organisation als auch des Unterrichts der Schule

Seder wünschte eine Reform, die mit der damals noch vorherrschenden Vormachtstellung des Akademismus brach. »Der ewigen Imitation der alten Stile, die bis dato üblich war,



## Abb. 108 Musterblatt »Das Thier Nr. 12«; Anton Seder

1895; H 58 cm, B 44,5 cm Farblithografie, Golddruck, Buchdruck signiert A. Seder 1895 Quelle: Anton Seder: Das Thier in der decorativen Kunst, Wien 1896 (Bis 1900 wurde die Mappe mit Einzelblättern ergänzt); Stadtarchiv Pforzheim, Inv. Nr. Z6 40

Das 1896 publizierte und bis 1900 durch nachgelieferte Einzelblätter vervollständigte Vorlagenbuch »Das Thier« von Anton Seder ergänzte sein sechs Jahre zuvor erschienenes Werk über Pflanzen. Blatt Nr. 12 bildet hier eine Ausnahme. Das Motiv des Drachens, ein Tier, das nicht wirklich existiert, gab Seder Gelegenheit, seiner blühenden Phantasie freien Lauf zu lassen. Die verschlungenen, schlangenförmigen Drachenleiber lassen in ihrer vegetabilen, dynamischen Kurvatur bereits den Jugendstil anklingen. A.M.

zog er die Studie der Natur vor, der er seine Motive zur Dekoration der Kunstgegenstände entnahm«. Die Naturstudie, die ihm in allen Kursen als roter Faden diente, sollte »den Schüler von der aktuellen Mode im Kunstgewerbe befreien und ihm Wege aufzeigen, sich in den unterschiedlichen Stilströmungen unbefangen ausdrücken zu können.«<sup>8</sup> Die Ausbildung wollte konform gehen mit den Prinzipien, die im Vorwort des gerade in Wien veröffentlichten Werkes »Die Pflanze in Kunst und Gewerbe« (Abb. 107, 330, 331) dargelegt wurden: »In den Tafeln unseres Werkes soll die Pflanze, dieses wichtigste Element aller Decorationen, somit ihre Seelenwanderung durch eine reiche Zahl künstlerischer Verkörperungen des Urmotivs durchmachen. Wir bringen sie zunächst in ihrer natürlichen Wahrheit, [...] und eröffnen nun seine Apotheose in den wechselndsten Verklärungen durch die gestaltende Phantasie des Künstlers. [...] und schaffen lediglich im Geiste vollkommen modernkünstlerischer Verwerthung und Neubildung. Hier wird dem Beschauer antike, hier gothische, dort baroke und da wieder asiatische Stilempfindung oder besser gesagt: Nachempfindung entgegentreten, aber es wird unter der Maske der historischen, äusseren Erscheinung stets der Geist moderner Kunstempfindung mit leuchtendem Blick herauspähen.«9

Anhand dieser Konzeptionen führte Anton Seder seine Neuerungen radikal durch, indem er die im Wesentlichen auf der Imitation der herkömmlichen Ausdrucksformen basierenden Lehre ersetzte durch eine Ausbildung, die auf einer konzeptionelleren, auf der Studie der natürlichen Formen – sowohl aus dem Tier- als auch dem Pflanzenreich- basierenden Betrachtungsweise beruhte. Die Form wurde als Sprache erfasst, die sich in den Dienst verschiedener Stile stellen kann. Eine weitere Neuerung Seders war die Einrichtung eines Werkstättensystems, die den Schülern eine richtige Ausbildung ermöglichte. Schon im Jahre 1888 hatte er diesbezüglich seine Prinzipien dargelegt: Eine Kunstgewerbeschule müsse mehr Werkstätte denn Schule sein, auch solle der theoretische Teil sich an der Praxis orientieren. Auf diese Weise bleibe der Schüler Kunsthandwerker und mache sich, nachdem er die Schule verlassen habe, als solcher nützlich ganz gleich in welcher Werkstätte.<sup>10</sup>

Die vier Werkstätten für Keramik (Abb. 223), Goldschmiedekunst (Abb. 42, 110, 252, 254), Kunstschlosserei (Abb. 111) und Kunstschreinerei (Abb. 109, 178) arbeiteten nach diesen Prinzipien. Sie verfolgten nicht nur das Ziel, Handwerker auszubilden, die die Regeln ihrer Kunst meisterlich verstanden, sondern wollten auch als Motor einer Modernisierung des Kunsthandwerks in der ganzen Region dienen, den Wünschen Schrickers entsprechend. Durch diese neue Pädagogik, der Einführung der Werkstätten in der Schule, konkretisierte Seder im Unterricht seinen Wunsch, die Distanz zwischen Kunst und Handwerk, Theorie und Praxis, Künstler und Arbeiter aufzuheben. Bereits im Ausbildungsstadium wurden die Forderungen der Jugendstilbewegung nach der Verschmelzung von Kunst und Nützlichem verwirklicht. Sie





#### Abb. 109 Stuhl und Eckschrank K. Rapp Kunstschreinerabteilung der Kunstgewerbeschule, Straßburg

1900/01; Buchdruck Quelle: Ernst Polaczek: Kunstgewerbemuseum Straßburg: Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums der Stadt Straßburg i. E. für das Rechnungsjahr 1909, Straßburg 1910, S. 39 Der Schrank und insbesondere der Stuhl zeigen den problematischen Versuch, naturalistische Formen, wie sie a

such, naturalistische Formen, wie sie an der Kunstgewerbeschule in Straßburg gelehrt wurden, auf Möbel zu übertragen. Die Entwürfe stammen von Karl Rapp, der dort ab 1892 etwa 20 Jahre lang die Kunstschreinerei leitete. Kann man im geschnitzten und naturalistischen Ornamentreichtum des Stuhles noch einen Nachklang des Historismus erkennen, weist der Schrank mit seiner funktionalen Brettkonstruktion bereits in die Moderne. A.M.

Lit. Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, 1.1900/01, S. 39



Abb. 110 Buchdeckel; Entwurf Philipp Oberle Ausführung Kunstgewerbeschule, Straßburg

Um 1904; Silber, vergoldet, Halbedelsteine; Quelle: Volkskunst und Kunstgewerbe in: Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 6.1905/06, S. 94

Der aus einer Bildquelle überlieferte Buchdeckel dokumentiert zweierlei: zum einen das kunsthandwerkliche Können des Silberschmieds und Ziseleurs Oberle und zum anderen die Verquickung von elsässischer Volkskunst mit gestalterischen Elementen des Jugendstils. R.W.S.

ließen jene erahnen, die sich ab dem Jahre 1918 mit dem Bauhaus unter der Leitung von Walter Gropius behauptete. Das Bauhaus lag am Ende einer Entwicklung, die dreißig Jahre zuvor begonnen hatte und deren erste Grundzüge sich in Straßburg mit der Gründung der Kunstgewerbeschule ausmachen lassen.

Das revolutionäre Programm der Schule fand auch seinen Ausdruck in der Architektur des neuen Gebäudes in der Rue de l'Académie, welches wie ein wahres Manifest entworfen wurde. Dieses Gebäude war eines der allerersten, das mit

dem eklektischen und historistischen Ansatz, der damals in Straßburg und in ganz Deutschland dominierte, brach. Die Schule als auch das Palais des fêtes waren öffentliche Bauten, die sich dieser Strömung entzogen und den Willen manifestierten, dem Akademismus ein Ende zu setzen. Jedoch wurde das Palais des fêtes (1901–1903) erst zehn Jahre später erbaut und macht aus stilistischer Sicht zahlreiche Zugeständnisse an den Historismus: gotische Ecktürme, Fassadengiebel der Renaissance in Kombination mit der Jahreszahl »1900«, Fenster im ersten und Balkon im dritten Geschoss, Dachbelag des Turms<sup>11</sup>. Dagegen setzte sich das Gesamtkonzept des Gebäudes der Kunstgewerbeschule durch seine Nüchternheit und seinen funktionalen Charakter ab. Es zeichnete sich eine Annäherung an die Moderne von der Art des Funktionalismus ab, die für diese Epoche sehr neu war. Ihr Dekor, nach Entwürfen Seders konzipiert und von einem ehemaligen Schüler, Léon Elchinger realisiert, war wie ein regelrechtes Manifest der ästhetischen Auffassung des Direktors der Schule, der dadurch mittels Ikonographie seinen Lehrplan formulierte: Architektur, Malerei und Bildhauerei basierend auf den Kenntnissen der Wissenschaft, der Archäologie und der Geometrie<sup>12</sup>.

#### Ein bahnbrechendes Werk

Das Werk Seders war ein bahnbrechendes Werk und setzte Maßstäbe. Mit den Angriffen seiner Kritiker konfrontiert, antwortete er im Jahre 1908, dass die Kunstgewerbeschule Straßburg seit ihrer Gründung Gegenstand heftiger Kritiken gewesen sei. Ihre Organisation und ihre Ziele hätten lediglich nach den Ausstellungen der 1890er Jahre völlige Anerkennung vonseiten der Spezialisten gefunden. Die intensive Studie der Natur, die neu in seiner Schule eingeführt worden sei, hätte sich zum Maßstab aller Kunstgewerbeschulen Deutschlands wie Österreichs entwickelt.<sup>13</sup>

Wenn die Behauptung Seders, seine Schule hätte damals Maßstäbe gesetzt, eines Beweises bedarf, so ist sie doch zumindest chronologisch bestätigt. Unseres Wissens war in Europa nur Glasgow der Straßburger Schule auf dem Weg eines Unterrichts neuen Typs vorangegangen, einhergehend mit dem Bruch des Akademismus und konform mit den neuen Tendenzen der Kunst. Dieses beruhte auf der Initiative von Francis Newberry, einem Vertrauten von William Morris, Direktor der "Glasgow School of Art« von 1885 bis 1918. Sie war das Zentrum der berühmten Vierergruppe "The Four«, deren bekannteste Persönlichkeit Charles Ren-

nie Mackintosh<sup>14</sup> war. Auch München und Hamburg führten erst viel später eine den Prinzipien des Jugendstils entsprechende Unterrichtsform ein, obwohl gerade diese beiden Städte die innovativsten Zentren auf dem Gebiet des Kunstgewerbes waren. Diesbezüglich lässt sich die Hypothese aufstellen, dass es gerade dieses Gefühl des Rückstandes war, welches den Vorsprung anderer Zentren auslöste.

Hier nun zur Erinnerung einige Daten, die die zeitliche Priorität Straßburgs unterstreichen. Otto Wagner brach erst im Jahre 1898 mit dem Akademismus, bei seiner Eröffnungsrede an der Wiener Akademie der bildenden Künste, an die er gerade berufen worden war. Walter Crane, der führende Kopf der modernistischen Bewegung in Großbritannien und in seinen Vorstellungen Seder sehr nah, übernahm die Leitung des Royal College of Art in London erst 1898. Im darauffolgenden Jahr wandte sich Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen bei Rhein, an einen der Hauptvertreter der modernen Bewegung, Peter Behrens, die berühmte Darmstädter Künstlerkolonie zu gründen. In Wien wurde erst zu Beginn des Jahrhunderts Baron von Myrbach an die 1867 gegründete »K. K. Kunstgewerbeschule des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie« berufen. Er trennte die Kunstgewerbeschule vom Museum und führte nach dem Straßburger Modell den Unterricht im Atelier ein. Zu gleicher Zeit gab die preußische Regierung in allen preußischen Schulen den Impuls zu einer Reformbewegung des Unterrichts im Kunstgewerbe. Im Jahre 1902, einem weiteren entscheidenden Datum, wandte sich Weimar an einen der Wegbereiter des Jugendstils, den Belgier Henry van de Velde, die Leitung des »Kunstgewerblichen Seminars« (Anm. d. Übersetzers; 1907 »Kunstgewerbeschule«), aus dem nach dem Krieg unter der Leitung von Gropius das berühmte Bauhaus wurde, zu übernehmen. An der Züricher Kunstgewerbeschule wurde erst 1906 unter der Leitung des Belgiers Jules de Praetere der Unterricht reformiert. Somit ging die Straßburger Kunstgewerbeschule deutlich der europäischen Reformbewegung des Unterrichts im Kunstgewerbe voran. Der Stolz ihres Direktors scheint so ganz

#### Abb. 111 Laterne am Gutenbergplatz, Straßburg Entwurf Anton Seder, Straßburg Ausführung Schlosserabteilung der Kunstgewerbeschule, Straßburg

Buchdruck; Quelle: Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen 2.1901/02, S.206

Die als »Zerrbild eines Orangenbaums« kritisierte Laterne wurde nach Entwurf von Anton Seder durch die Schlosserabteilung der Kunstgewerbeschule Straßburg hergestellt. R.W.S.

Lit. Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, 2.1901/02, S. 206





Abb. 112 Entwürfe für Kunststickerei; Adolf Leibrock Kunstgewerbeschule Straßburg

Quelle: Friedrich Leitschuh: Eine moderne Kunstgewerbeschule, in: Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, 1.1900/1901, S. 49 Friedrich Leitschuh, Professor an der Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg, publizierte 1900/01 im ersten Jahrgang der Zeitschrift »Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen« eine Artikelreihe über die Kunstgewerbeschule in Straßburg. Die darin abgebildeten Entwürfe Adolf Leibrocks für Kunststickerei repräsentieren seiner Meinung nach den vorbildlichen, naturalistischen Stil der Schule. A.M.

und gar berechtigt. Wenn Straßburg also Wegbereiter war, so stellt sich doch weiterhin die Frage nach der Produktivität dieser Schule.

#### Die Grenzen einer Erfahrung

Grundsätzlich leitete die Straßburger Kunstgewerbeschule im Unterschied zu den anderen bereits genannten Schulen nicht die Bildung einer künstlerischen Bewegung im Sinne einer »Ecole de Strasbourg« ein, so wie man beispielsweise

von einer »Ecole de Nancy« sprechen kann. Sie brachte keine Künstler hervor, die anschließend ein wahres internationales Renommee erlangt hätten. Mit einer Ausnahme – Hans Arp (Abb. 324). Er bildet ein Gegenbeispiel, sein Aufenthalt von 1900/1901 war nur von kurzer Dauer und in seinen Memoiren gibt er eine Vorstellung des extrem langweiligen Charakters des ihm erteilten Unterrichts, was ihn zum Verlassen der Schule bewog. Sein Vater schickte ihn zur Weiterführung seiner Ausbildung nach Paris und vor allem an die gefeierte Kunstschule Weimar. Sollte die Kunstgewerbeschule, so wie Seder sie konzipiert hatte, ein künstlerischer Misserfolg gewesen sein? Und wenn dem so war, welche Gründe hatten dazu geführt?

Neben den großen Metropolen des Jugendstils, Glasgow, Paris, Brüssel, Nancy, Barcelona, München, Wien, Weimar und Darmstadt, erscheint Straßburg wie ein zweitrangiges Zentrum. Das Vorhaben Seders und derer, die ihn mit größtem Ehrgeiz unterstützten, erscheint wie ein relatives Scheitern. Um diese Zweitrangigkeit zu erklären, wurden oft die materiellen Probleme, mit denen die Schule konfrontiert war, herangezogen. Die Debatte um die Bilanz der Schule scheint aber nicht so sehr von Bedeutung als vielmehr die Frage, wie die Gesellschaft in Straßburg und im Elsass die von der Schule eingeführte Modernität aufnahm. Die Gründung der Schule hat nicht den Widerstand einer Stadt beseitigt, die größtenteils das Kunstgewerbe weiterhin als etwas betrachtete, was sie nichts anging. Ihre Entwicklung, das Interesse, das sie hervorrief, ihre Erfolge konnten die Kritiker nicht zum Schweigen bringen. Im Jahre 1908 betonte Seder, dass die Straßburger Kunstgewerbeschule seit ihrer Gründung Gegenstand heftiger Kritiken sei. Die gegen die Aktivitäten der Schule gerichtete »Zensur« gründete auf ökonomischen, ästhetischen und politischen Betrachtungen.

### Jugendstil im Elsass – Der Kreis von St. Léonard

Folgende Frage sollte zunächst gestellt werden: War die Ausbildung der Schule unschöpferisch? Diese nach dem Anschluss des Elsasses an Frankreich weit verbreitete Einschätzung muss stark nuanciert werden. Der Jugendstil erfuhr über den »Kreis von St. Léonard« im Elsass einen gewissen Erfolg, der sich nicht ohne Zusammenhang mit der Schule einstellte. Der Kreis vereinigte einige Künstler um die zentralen Figuren Charles Spindler (Abb. 171–175), selbst Künstler, und Anselme Laugel<sup>15</sup>, Publizist und Politiker. Die

Geschichte dieser Gruppe, ihre Leistungen, ihre Tragweite, ihr Einfluss sind heute ein wenig bekannter dank einiger Arbeiten, besonders denen des Konservators des Kunstgewerbemuseums Straßburg, Etienne Martin<sup>16</sup>. Oft wurden die Schule und der Kreis von St. Léonard miteinander verglichen. Wenn auch der Kreis St. Léonard nie das Ansehen der Ecole de Nancy erreichte, so ist doch sein Werk nicht weniger bedeutend und genoss damals internationale Anerkennung. Sein Schaffen verdient, neu bewertet zu werden. »Bei den internationalen Ausstellungen«, so schreibt Etienne Martin, »zählt die elsässische Bewegung zu den großen künstlerischen Strömungen, die den Historismus des 19. Jahrhunderts hinwegfegten. Die von Spindler entworfenen Ensembles für die internationale Ausstellung von Turin (Speisezimmer und ein folkloristisch inspirierter Rauchsalon) und die für die internationale Ausstellung von Dresden (Speisezimmer und Wintergarten) rufen zur Mitarbeit der Kunstgewerbler des Kreises auf«.17

Der dem Kreis damals beschiedene Erfolg kann also nicht losgelöst von dem Einfluss der Schule betrachtet werden, in der ein Teil der Mitglieder der Gruppe ausgebildet wurde und unterrichtete. Sie trug zur Schaffung eines für den Aufstieg des Kreises von St. Léonard günstigen Umfeldes bei und sei es auch nur durch die Legitimität, die die Ausbildung der Schule dem Jugendstil verleiht, wenn auch diese Bewegung nur kleinere Kreise betrifft. Der Einfluss der Schule lässt sich auch ablesen an den handwerklichen Produktionen Straßburgs um 1900 mit seinen zahlreichen Referenzen an den Jugendstil.<sup>18</sup>

# Jugendstil und handwerkliche Produktion im Elsass

Sie liest sich an Werbevignetten, Plakaten (Abb. 18, 313, 317), Nippfiguren (Abb. 219, 221, 256) oder Möbeln (Abb. 178) ab — wie es Louis Grodecki in seinem Artikel »Architecture et décoration autour de 1900 à Strasbourg« unterstrich, aber auch an der starken Verbreitung von Jugendstilelementen in der »Neustadt«, ob es sich nun um Stücke der Kunstschreinerei, der Kunstschlosserei oder um am Jugendstil inspirierte Fayencen handelt. Sie sind allgegenwärtig in den Häusern Straßburgs dieser Epoche und entgehen keinem aufmerksamen Spaziergänger. Leider fehlt uns eine qualitative und quantitative Studie, die ihnen zur Ermessung ihres wahren Wertes zustünde. Bereits vor über zwanzig Jahren betonte Roland Recht in einem richtungsweisenden Artikel die

gesamte Bedeutung dieser künstlerischen Strömung. So schrieb er: »Es ist hervorzuheben, dass sich die Kunstgewerbeschule, gerade auf dem Gebiet der Kunstschreinerei, durch eine Einzigartigkeit des Geschmacks und der außergewöhnlichen Erfindungsgabe hervorhob. Mit dem Raffinement Anton Seders, ihrem Direktor und beispielsweise eines Rudolf Trunks, kann die Sektion der Kunstschreinerei auf dem Gebiet der kunstgewerblichen Gegenstände oft dem Vergleich mit den besten Werken aus Nancy standhalten. Hugo Höffner, Lehrer der Schule, schuf darüber hinaus eine beträchtliche Anzahl an Vignetten, Etiketten, Kartons, Glasgemälden, Maquetten, größtenteils in »Die Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen« veröffentlichten Bucheinbänden - Werke, die die vollkommene Erfassung des ornamentalen Regelwerks des Modern Style bekunden«19. Louis Grodecki legte seinerseits den Akzent auf die Qualität des Dekors des Schmiedeeisens, der Gitter, Gartentüren, Balkone, Treppengeländer und schlug vor, dass »eine separate Studie über dieses Dekor und über die Kunstschmiedebetriebe in Straßburg jener Zeit gemacht werden sollte«.20

So lässt sich im Ganzen aus der Rolle der Schule eine positive Bilanz ziehen. Dennoch muss diese unverzüglich relativiert werden. Im Vergleich zu anderen Jugendstilzentren bleibt Straßburg sehr bescheiden, vor allem wird die Bewegung, die sich mit der Gründung der Schule abzeichnet, keine wirklichen geistigen Erben hinterlassen. Es ist schon sehr aufschlussreich, dass Hans Arp praktisch nicht in seiner Geburtsstadt als Künstler tätig war oder auch, dass zwischen den beiden Weltkriegen die Verfechtung und die Illustration der zeitgenössischen Kunst vor allem das Werk zweier Sammler aus Mülhausen war: der Brüder André und Paul Horn<sup>21</sup>!

#### Die Gründe eines begrenzten Einflusses

In der Schwäche des Kunstgewerbes im Elsass liegt der erste Grund für die Grenzen der Straßburger Kunstgewerbeschule. Sowohl Seder als auch Spindler beriefen sich auf diese Tatsache. Ersterer behauptete, dass wenn seine Schule nicht mehr Erfolg hatte, dies hauptsächlich auf dem fehlenden Absatzmarkt in der Region für seine Schüler beruhte. »Diese haben keine Arbeit gefunden, da es keinen Kunstgewerbler in der Region gab«<sup>22</sup>, schrieb er. Spindler differenzierte, indem er erklärte, dass mehr noch als das Problem des fehlenden Absatzmarktes für die betroffenen Schüler der Mangel eines wirklichen Bedarfs an Kunsthand-

werkern in der elsässischen Gesellschaft die strukturelle Schwäche dieses Sektors bestimmt hätte. Wenn es kein Kunsthandwerk gab, dann weil es keine Nachfrage gab. »Die Gegenstände sind relativ schlicht, weil der Kunde bescheidene Ansprüche hat«<sup>23</sup>.

Dieser Logik wohnte eine Unangemessenheit zwischen der Ausbildung der Schule und den Bedürfnissen des elsässischen Handwerks inne. »Wenn auch die von der Schule entlassenen Schüler perfekt gewesen wären,« so fügte er hinzu, »so hätten sie nur schwierig unterkommen können, und das aus dem guten Grund, dass unsere lokale Industrie sie nicht brauchte und nicht brauchen wird. Unsere regionalen Kleinindustrien [...] die zu sehr aus der Vergangenheit schöpfen[...] sind in der Tat beinahe alle Sklaven der Routine: in den selten auftretenden Fällen, in denen sie genötigt sind diese zu verlassen und etwas Neues zu schaffen, begnügen sie sich mit Nachahmungen und Plagiaten, wobei sie diese Arbeit einem kleinen Zeichner übertrugen, dessen künstlerische Ausbildung im Hause erfolgte«<sup>24</sup>.

Für Spindler war es eine Frage des Geschmacks. Zu groß war die Spanne zwischen dem, was die Schule vorschlug und dem, was die elsässischen Käufer bereit waren zu würdigen. Von der Größe dieser Diskrepanz zeugt die scharfe Kritik an der Schule, die von einem der führenden Köpfe der elsässischen Malerei, Gustave Stoskopf<sup>25</sup>, Maler und Direktor des Elsässischen Kunsthauses, ausging. Seine Kritik Seders bedient sich aller festen Klischees der anti-modernen Rhetorik. So schrieb er: »Seder war sehr schnell unmodern. Ihm fehlte es völlig an Geschmack«. Es war »eine Sammlung von Scheußlichkeiten, die sich in dem Ausstellungssaal der Schule anhäufte«, die nur eine »Akademie gescheiterter Maler« war.« <sup>26</sup>

## Die Verurteilung der Modernität im Namen regionaler Identität

Die Verwirrung war umso größer, als der Kreis von St. Léonard über seinen anerkannten Wortführer, Anselme Laugel, aus politischen Gründen die Tradition gegen die Modernität, das Lokale gegen das Internationale pflegte. In einem in Kaysersberg gehaltenen Vortrag erklärte er: »Früher lebte die Kunst in allem, weil jeder Lust an der Arbeit hatte, und der Handwerker es verstand, in sein Werk gleichzeitig ein wenig Klugheit und viel Herz zu legen. Heute glaubt man ohne die Kunst auskommen zu können und sucht vor allem das Praktische und Belanglose [...]. Der moderne Maschinenbe-

trieb tötete dieses eminente Zartgefühl, welches wir an der einstigen Produktion bewunderten. Dieser seiner Funktion enthobene Handwerker ist nur noch ein Proletarier, dessen Körperkraft in die Fabrik einfließt, dessen Klugheit von sterilen sozialistischen Forderungen in Beschlag genommen wird und dessen Herz nur noch ein Muskel ist, der den Blutkreislauf regelt, und der vollends in dem Rauch der Wirtshäuser verkümmert«<sup>27</sup>.

Diese so heftig im Namen der Vergangenheit verurteilte Gegenwart, wie wohlgesinnt die vorgefasste ästhetische Meinung Laugels vom Jugendstil auch immer gewesen sein mag, erschwerte die Verfechtung der Modernität. Sicher schwingt in dieser Rede ein Beiklang mit, der sehr an Ruskins oder Morris erinnert, jedoch erfolgt diese aus einer ganz anderen Perspektive. In der Tat vollzieht sich bei Ruskins und vor allem bei Morris, wie übrigens auch bei Van de Velde, die Verfechtung der Vergangenheit nicht in ihrem eigenen Namen, sondern im Namen einer Zukunft, in der die Maschine den Menschen und der Sozialismus das Proletariat befreien wird. Die konservative Voreingenommenheit Laugels unterband den ästhetischen Gesichtspunkt, verbat dessen Entfaltung.

Dieser Zensureffekt war umso wirksamer, als er noch durch nationale Erwägungen bestärkt wurde. Spindler unterstrich dieses indem er folgendes schrieb: »Nicht wenige Leute schimpfen jeden neuen Versuch im Kunstgewerbe deutsch, selbst wenn er von Künstlern ausgeht, die nie ihre Inspiration auf der anderen Seite des Rheins gesucht haben« 28. Die Modernität, deren Träger die Schule war, verschmolz mit dem Ausland und war aus diesem Grunde verurteilt. Die Schule hätte »unter der scheinheiligen Maske einer modernen Umgestaltung die Rute zur Germanisierung unserer regionalen Kunst gewährt«, schrieb Emile Schneider<sup>29</sup>. »Die Modernität war im Namen des Kampfes gegen die Germanisierung verurteilt, wodurch sich das Elsass von der internationalen Bühne abschnitt. Der Vorrang sollte dem Lokalen gegeben werden. Die Schule wurde kritisiert, weil sie nie den Erfordernissen unserer regionalen künstlerischen Sache gerecht werden konnte «30. Nach 1918 schrieb Emile Schneider: »Der Unterricht der Schule hat zu sehr unter diesem ausländischen Einfluss gelitten als dass wir die Notwendigkeit einer Reinigung nicht erkennen. Gerade unter künstlerischen Gesichtspunkten drängt sich diese Reinigung auf. Der Unterricht muss elsässischen Künstlern anvertraut werden, die aufgrund ihrer Fähigkeit, ihres Temperamentes und ihrer künstlerischen Orientierungen schließlich diesen Erwartungen entsprechen. Da diese Künstler aus unserer

Region kommen, werden sie verstehen, die Schule durch ein solides Band wieder an diese anzuknüpfen, welche das für sie bestimmte Zentrum ihres Lebens und Handelns ist«.<sup>31</sup>

### Schlussfolgerung: das Ende von Seders Werk

Nun befand sich Seder, in Straßburg sesshaft geworden, selbst in dieser Dialektik gefangen, wodurch er die Schließung der Schule vorantrieb. Wie wir bereits gesehen haben, war Seder einer der Theoretiker des frühen Jugendstils. Er gehörte der Generation derer an, die es verstanden, die Imitation des Herkömmlichen durch die Studie der Natur, der Imitation der an Fauna und Flora entliehenen Formen, zu ersetzen.

Wie Crane widersetzte auch er sich mit aller Kraft den neuen Strömungen, die sich zu Beginn des Jahrhunderts abzeichneten. So brachte er bezüglich der Ausstellung "Ein Dokument deutscher Kunst" in Darmstadt seine Abneigung gegen diese "secessionistische[n] Überspanntheiten" zum Ausdruck, deutete auf "ein leichtes Gefühl der Seekrankheit" hin und meinte, dass es seine Pflicht als Künstler und als Mann sei, sich der Schöpfung dieser "Geschmacklosigkeiten" und der "Selbstüberhebung" solcher Künstler zu widersetzen und schloss mit den Worten: "Möge uns ein günstiges Geschick gesund erhalten und vor solcher Kunstbewahren"<sup>32</sup>. Diese Haltung belastete die Zukunft der Kunstgewerbeschule schwer. Die infernalische Dialektik der Modernität und der nationalen Frage schloss sich über Seder und seiner Schule.

[Aus dem Französischen von Beate Susanne Hanen]

- <sup>1</sup> Über Anton Seder siehe Rieger 1999, S. 3605.
- <sup>2</sup> Über August Schricker siehe Igersheim 1999, S. 3541–3543. In diesem Artikel weist François Igersheim auf eine größere Anzahl von Werken hin, die von Schricker veröffentlicht wurden. Schricker besitzt mehrere dem Kunstgewerbe und dessen Verbreitung gewidmete Publikationen. Siehe auch: Das Schloss als künftige Stätte eines Kunst- und Kunstgewerbe Museums Strassburg, Straßburg, 1885.
- <sup>3</sup> Cassir 1990, S. 16
- <sup>4</sup> Ebd., S. 61
- 5 Ebd.
- <sup>6</sup> Verwaltungsbericht Straßburg, 1900–1902, S. 482–486.
- <sup>7</sup> 1990, S. 60
- 8 Cassir 1990, S. 60.
- <sup>9</sup> Alb. Ilg.: Vorwort in: Seder 1890
- 10 Cassir 1990, S. 60.
- <sup>11</sup> Baginsky, S. 758–759.
- <sup>12</sup> Architektur und Ingenieur Verein 1894, S. 515–518.
- <sup>13</sup> Seder an Schwander, in: Cassir 1990, S. 59.
- Charles Rennie Mackintosh (1886–1928) war eine der Hauptpersonen des Jugendstils in Großbritannien, siehe Howarth 1977; Macleod 1968
- 15 Baechler 1995, S. 2235.
- <sup>16</sup> Martin 1992; Martin / Krimmel 1983; Jeannette 1987.
- <sup>17</sup> Martin 1992.
- <sup>18</sup> Hornstein-Rabinovitch 1981.
- <sup>19</sup> Grodecki 1968, S. 751-752.
- <sup>20</sup> Recht 1968, S. 771.
- <sup>21</sup> Die Gebrüder Horn waren bedeutende Sammler moderner Kunst und im Besonderen die Urheber der Dekoration der Salles de l'Aubette durch Hans Arp, Sophie Taueber und Theo von Doesburg, siehe in: Nouveau dictionnaire 1991, S. 1667.
- <sup>22</sup> Cassir 1990, S. 60.
- <sup>23</sup> Charles Spindler, Stadtarchiv Straßburg IV 274/512.
- <sup>24</sup> Anselme Laugel, Charles Spindler, Stadtarchiv Straßburg IV 274/512.
- <sup>25</sup> Baechler 2000, S. 3790-3792.
- <sup>26</sup> Rapport sur la question de la réorganisation de l'Ecole des arts décoratifs, Stadtarchiv Straßburg IV 274/1512.
- <sup>27</sup> Laugel 1905.
- <sup>28</sup> Charles Spindler, Stadtarchiv Straßburg IV 274/512.
- <sup>29</sup> Rapport d'Emile Schneider, directeur intérimaire à Jacques Peirotes, April 1919, Stadtarchiv Straßburg IV 274/1512.
- <sup>30</sup> Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Seder 1900 S. 246, 252.