
Er liebte die Falter, die Blumen und Kinder.

Von den Schmetterlingen hatte er einen Kasten voll. Die schönsten nahm er heraus, spannte sie behutsam, so daß kein Glanz, kein Stäubchen verloren ging, in ein weiches, wolliges Bett, brachte jedes für sich in einen Rahmen und behängte damit die Wände seiner guten Stube. Da war dann der Brasilianer zu sehen: schwarz, grün und silbern im weißen Felde, der Schmelz der Flügel durchspinnen von feinem Äderwerk wie umstegtes Email, inmitten die schlanke Raupe mit den langen, vorgreifenden Fühlern. Das zu bereiten und immer wieder zu betrachten, bot ihm mehr Lust als die allerschönsten Bilder. Es war ihm Kunsthandwerk vom lieben Gott.

Er liebte die Blumen ohne Wahl. Die Literaten, die ihn gern zu ihrer Sippschaft zählten, obschon er sie gar nicht mochte, haben ihm eine besondere Sympathie für Orchideen angedichtet. Denn die Orchidee schien ihnen ein Gleichnis für die abenteuernde Phantasie und das frühe Welken dieses Jünglings. Aber die Literaten haben immer unrecht. Er liebte alle Blumen und am meisten nicht die absonderlichen der Treibhäuser, sondern die schlichten Blumen des Feldes, neben Primeln und Nelken die mannigfachen Winden mit den dünnen, frei gekrümmten Stengeln und den farbig angehauchten Eintagsblüten. Er konnte nie genug davon im Hause haben, seine Hand wurde nicht müde, in ihrem losen Ungefähr zu wühlen und es immer wieder neu zu ordnen. Das war ihm mehr als ein Spiel, war tiefe Versonnenheit in der Landschaft seiner Heimat, Zwiegespräch mit ihren lieblichsten Boten und Glück der reinen Selbstbesinnung.

Vor allem aber hielt er es mit den Kindern. Zweimal hat ihn das Leben tragisch mitgenommen, beidemal halfen ihm die Kinder. Als er beginnen wollte, fehlte es an Arbeit. Jede Mühe, sie zu finden, war umsonst. Darüber geriet er in qualvolle Unrast, das Arbeitszimmer wurde ihm zum Käfig. Aber wenn das eine Töchterchen, das er damals schon hatte, zu seinen Füßen kramte, wurde der fruchtlos kitzelnde Mann am Reißbrett ruhig, nur die Nähe des Kindes konnte ihn besänftigen. Und dann, als ihm ein früher Tod schon vor Augen stand, war wieder ein Töchterchen zur Stelle, das ihn auf Augenblicke oder Stunden das ungemeine, jedem verschwiegene Leid vergessen ließ. Zwischen Fieber und Fieber konnte er wie ein großer Bub mit dem Menschlein im Grase balgen, das knospende Leben im Sonnenlicht förmlich einschlürfen, sorgenfrei und selig. So sehr liebte er dieses Kind, daß er sich selbst und sein Schicksal darüber vergaß.

Er wollte es Daphne nennen. Man kennt das griechische Märchen von der Verwandlung der Magd in den Lorbeer. Ihm schien es das schönste von allen. Auf vielen seiner Zeichnungen und auf manchem Gewebe taucht es wieder auf: eine fliehende Gestalt im Gezweig, die Füße schon Blätter. Aber auch aus entfernteren Gebilden seiner Hand tritt es, umständlich verkleidet und weitergeführt, immer von neuem hervor: Tiere und Pflanzen und Dinge verbinden sich zu einem Gewächs. So durchsprossen sah er, der doch weder Maler noch Bildner, sondern ein Kunsthandwerker war, seine Welt. »Daphne«, das war ihm nicht nur ein Leitmotiv für sein Werk, es war dieses Werkes holdeste Sinn.

Er liebte die Falter, die Blumen und die Kinder. Jedes für sich, noch mehr ihren zarten Verein. Denn ihm schien die Dreizahl heimlich verwandt. Und so, aus den seltsamen Arabesken der Falter, aus dem Farbenduft der Blumen und aus heller Kinderlust wob er nicht jede, aber die vollkommenste Anmut seines Werkes, die — durch allen Wechsel der Formen — des Künstlers menschliches Wesen bewahrte.



»Kunst ist das Bestreben, die unsichtbaren
Rhythmen, welche uns umgeben, zu ahnen, ihr
Gesetz zu finden, das Chaos zu klären.«
Notiz des Künstlers.

Die moderne Theorie hat sich beinahe krampfhaft bemüht, die Einhelligkeit alles Kunsthandwerkes nachzuweisen. Es gibt aber mindestens vier Arten von Kunsthandwerk, deren natürliche Verwandtschaft weitaus leichter wiegt als ihr grundsätzlicher Unterschied.

Die eine entspricht jener althergebrachten und bodenständigen Übung der Hand, die im Spiel volkstümlicher Kräfte gute und weise und deshalb auch schöne Dinge hervorbringt. Sie ist die Mutter der übrigen, ihrer mehr oder minder geratenen Söhne.

Die zweite kommt von der Architektur her und folgert jede ihrer Formen aus diesem ernsteren, größeren Zusammenhang.

Die dritte ist ein Produkt der Logik, das erst in neuester Zeit der Werkbund zur Darstellung gebracht hat. Abgeleitet von den Begriffen des echten Werkstoffes, seiner gerechten Behandlung und der klaren Zweckmäßigkeit, ist sie nach lebensvollen Anfängen und vor ihrer gegenwärtigen ersten Formerneuerung, also in ihrer vom Kriege geschwächten mittleren Zeit, der Despotie dieser Begriffe und damit auch derselben Organisation zum Opfer gefallen, der sie ihre Entstehung verdankte. Denn über kurz oder lang muß jede Organisation als ein Zwang auf die freien Kräfte wirken, ohne welche die Kunst im Handwerk nicht bestehen kann, und das disziplinierte Handwerk im Belanglosen verflachen.

Gegen eine solche Erstarrung zum System, das mit seinem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit auch sonst das Ende der wahrhaft schöpferischen Epochen bedeutet und immer das untrügliche Signal des Verfalles wird, steht dann zuweilen eine polare Gegenkraft auf, um die gefährdete Entwicklung an sich zu reißen. Sie kehrt wieder zum Quell des Handwerks zurück, zur Liebe für die unmittelbare Arbeit im Stoff. Über alles andere aber setzt sie sich hinweg. Sie folgert das Schöne nicht mehr aus dem Guten, sondern stellt es voran. Sie ist frei bis zum Ungebundenen, unzweckmäßig bis zum Zwecklosen, phantasievoll bis zum Phantastischen. Sie ist so sehr individuell, daß in ihren Erzeugnissen der Organismus der Sache überwältigt wird von dem Organismus der Persönlichkeit, die sich in jedem ihrer Werke selbstherrlich abbildet. Sie betont bis zum Übermaß die Kunst im Handwerk.

Von dieser Art, die wir als die vierte zählen, ist das Kunsthandwerk Dagobert Peches.

Man wird es zum Unterschied von den anderen — dem Volks-, dem Architekten- und dem Werkbundhandwerk — besser schon jetzt ein Künstlerhandwerk nennen können.

Seine Entfaltung beginnt in Köln 1914, also auf derselben Ausstellung, die den aus handwerklichen Anfängen entwickelten Werkbund auf der Höhe, zugleich aber auch schon im Kompromiß mit seinem stärksten Widersacher, mit dem Geist der Industrialisierung, gezeigt hat. Die Farbenschau am Eingange der Ausstellung beleuchtete die Situation: eine großartige Kundgebung der rheinischen Fabriken, aber eben eine von Fabriken, deren Erzeugnis, gleich hervorragend durch Ökonomie, Präzision und Qualität, eine Konkurrenz des Handwerks glattweg illusorisch machte. Von allen Seiten spürte man die Gefahr, aber man fand nicht den Mut, ihr offen und eindeutig zu begegnen. Man begnügte sich mit einem Notausgang. Die Tagung der Bundesleute hatte das »Typenwerk« zum Gegenstand, die Majorität entschied dafür, zwischen Industrie und Gewerbe schien das reine Handwerk endgültig durchgefallen. Und Peché? Der »Raum für die Malerei«, den er damals im Österreichischen Hause darbot, ließ seinen Standpunkt zur Sache unschwer erkennen. Der Debatte über das Typische setzte er sinnfällig das Einmalige, dem Ordentlichen das Außerordentliche entgegen. Man mag über die Frage der Vereinigung jener drei Arbeitsformen,

deren Bejahung im Werkbund allmählich notwendig geworden, verschiedener Ansicht sein. Für Peché gab es keinen Zweifel. Er war und blieb der absolute Handwerker. So stellte er sich schon damals gegen eine ganze große Bewegung, die noch für Jahre hinaus die Bewegung der Zeit bleiben sollte, und mußte nun allein seinen Weg gehen. In diesem Sinne ist Köln der historische Augenblick seiner Kunst gewesen, ihre Rolle im allgemeinen Ablauf des kunsthandwerklichen Geschehens auch für die Zukunft festgelegt.

Aber mit der Fronde gegen das Reglement, mit dem Widerstand gegen die Maschine und dem Abscheu gegen alles Gewerbliche, das zuletzt ja doch nur im Banalen endigt, war die innere Lage des Künstlers noch nicht völlig klar geworden. Es gab Gesetzmäßigkeiten, denen sich ein Mann seines Metiers nicht ohneweiters entziehen konnte. Zur natürlichen der Volkskunst hat er je später je mehr wieder heimgefunden. Wichtiger aber für den Charakter seines Werkes wurde das Verhältnis zur Architektur. Denn aus dem Geist der Architektur war jenes Wiener Handwerk hervorgegangen, das ihn von Beginn an umgab, und Josef Hoffmann sein verehrter Meister. Die Kunst Pechés widere strebt auch diesem Zusammenhalt, sie ist unarchitektonisch. Es wäre gefährlich, schon jetzt zu sagen, sie sei ornamental. Denn selbst wenn dieses Wort für ihr Wesen zuträfe, müßte es erst mit dem neuen reicheren Sinn gefüllt werden, den der Künstler ihm gegeben hat.

Nicht anders verhält es sich mit dem sozialen Spannkreis, den sonst das Handwerk als ein Zweig der angewandten Kunst umfaßt. Auch hier steht das Handwerk Pechés gegen die Richtung der Zeit. Denn es ist unsozial. Mit den tätigen Daseinsschichten des Arbeiters und Bürgers hat es nichts gemein. Ihm fehlt die Lebensbreite, selbstredend auch die ethische Absicht greifbar größerer Form. Nicht aber Lebenstiefe, sofern diese eine zarte Verwurzelung in der geistigen Umwelt bedeutet, also nicht der neue Humanismus. Gleichgültig gegenüber dem alltäglichen Bedürfnis, ist es nur der schwebenden Sensualität der Zeit verschwistert, sein Ziel die festliche Verfeinerung des Lebens. Man wäre versucht zu sagen, sein Werk sei kultiviert. Aber das könnte wie ein Gegensatz zur Kultur genommen werden und wird deshalb einstweilen offene Frage bleiben müssen. Man wäre auch versucht zu sagen, es sei aristokratisch. Aber das darf schon jetzt nicht so verstanden werden, als ob es einen bestimmten Ausschnitt der vorhandenen Gesellschaft im Auge hätte. Seine unabhängige, rein ästhetische Natur schließt jede Dienstbarkeit von vornherein aus. Wie sonst nur freie Kunst, dient es sich selbst, ist unreal, modern und zeitlos, ist Künstlerhandwerk.

Im übrigen sind hier, wo fast überall das Unvorhergesehene in Erscheinung tritt, die glatten, vorgefaßten Formeln schlecht am Platze. Noch schlechter die Kapriolen der berufsmäßigen Spiegelfechter, die in der wunderbaren Mannigfaltigkeit, Erfindung und Leichtigkeit dieses Schaffens nur glückliche Launen erblicken wollten, Einfälle des Augenblicks, mit ihm vergänglich, ein extravagantes Kreisen um den Mittelpunkt »Dame«. Unsere Betrachtung muß verantwortlicher sein. Sie wird, was hier zwischen den zwei entlegensten Polen — dem Gefühl für die Landschaft und dem für den Luxus — sich ergibt, auf die geschlossene Einheit des Künstlerwesens zurückführen, in dem scheinbaren Spiel den Ernst, in der Laune den Charakter, in der Willkür das Gesetz des Temperaments aufsuchen müssen, um am Ende auch sein Werk in das Recht seiner schönen Bedeutung historisch einzusetzen.